

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Sara Jeseničnik

Popularne reprezentacije serijskih morilcev v filmu zadnjih 20 let

Magistrsko delo

Ljubljana, 2012

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Sara Jeseničnik

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stankovič

Popularne reprezentacije serijskih morilcev v filmu zadnjih 20 let

Magistrsko delo

Ljubljana, 2012

*Zahvaljujem se mentorju, dr. Petru Stankoviću, za strokovno pomoč in nasvete pri izdelavi
magistrskega dela.*

*Iskrena hvala tudi moji družini in prijateljem, še posebej možu Matjažu, za vso podporo in
spodbudo.*

Popularne reprezentacije serijskih morilcev v filmu zadnjih 20 let

V besedilu prikažemo sodobne popularne filmske reprezentacije serijskih morilcev, kjer v nekaterih primerih govorimo o identifikaciji z oz. fascinaciji nad liki serijskih morilcev, kateri drugače veljajo za najbolj izprijeno družbeno skupino. Sam fenomen serijskega morjenja predstavimo skozi njegovo popularnost, ki se skozi čas spreminja. Prek tipičnih značilnosti primerov serijskih morilcev v zgodovini ponudimo klasifikacijo, definiranje tovrstne družbene skupine ter predstavimo teorijo družbene konstrukcije. V pregledu zgodovine reprezentacij serijskih morilcev v popularni kulturi, izpostavimo primer kulturne konstrukcije lika serijskega morilca iz popularne televizijske serije Dexter. Ta nakazuje nek nov tip reprezentacij v smislu gledalčevega simpatiziranja in fascinacije nad likom serijskega morilca, katerega sledi iščemo tudi v filmu. V nalogi filme analiziramo s pomočjo načel diskurzivne metode.

Analiza pokaže, da trend prikazovanj serijskih morilcev na televiziji sledi tudi v filmu zadnjih 20 let. Serijski morilec je v večini primerov prikazan kot izjemno popularen lik, s katerim gledalci simpatiziramo, se nad njim navdušujemo, v nekaterih primerih se z njim tudi identificiramo. Z analizo tako pokažemo na porast pomembnosti vloge serijskih morilcev v sodobnih filmskih reprezentacijah.

Ključne besede: serijski morilec, reprezentacija, popularnost, fascinacija, identifikacija

Popular Representations of Serial Killers in the Movies of the Past 20 Years

In the thesis we show popular contemporary movie representations of serial killers and in some cases discuss identification and fascination with the serial killer characters, which are commonly considered the most perverted social group. We present the phenomenon of serial killing through its popularity, which changes through time. Considering the typical characteristics of historical serial killers, we provide a classification and a definition of this social group and present the social construction theory. In the review of the history of serial killer representations in the popular culture we expose an example of cultural construction of a serial killer character in the popular television series Dexter. The series indicates a new type of representation in the sense of the viewer's sympathy and fascination with the serial killer character, the traces of which we are looking for in the movies. In the thesis, the movies are analyzed in accordance with the principles of discourse method.

Analysis exposes the trend of serial killer representations on television following the ones in the movies of the past 20 years. In most cases the serial killer is portrayed as an exceptionally popular character with whom the viewers can sympathize, be impressed by and in some cases identify with. The analysis shows the increased importance of serial killer roles in contemporary movie representations.

Key words: serial killer, representation, popularity, fascination, identification

KAZALO

1	UVOD	7
2	ROJSTVO FENOMENA SERIJSKEGA MORJENJA – (SERIALNOST)	10
2.1	KULTURA SERIJSKEGA MORILCA	10
2.2	ZLO SERIALNOSTI	11
2.3	POŠASTI IN NOČNE MORE	12
3	ZVEZDA JE ROJENA	14
3.1	KULTNOST SERIJSKEGA MORILCA	16
4	KDO JE SERIJSKI MORILEC	19
4.1	ZNAČILNOSTI IN ETIOLOGIJA	20
4.2	TIPOLOGIJE O SERIJSKIH MORILCIH	22
4.3	O PSIHOLOGIJI SERIJSKIH MORILCEV	24
4.4	OD MITOV K REALNOSTI SERIJSKIH MORILCEV	25
5	DRUŽBENA KONSTRUKCIJA SERIJSKEGA MORILCA	28
5.1	PATOLOŠKI NARCIZEM.....	29
6	SERIJSKI MORILEC SKOZI POPULARNO KULTURO	31
6.1	FILM IN TELEVIZIJA	33
6.2	KULTURNA KONSTRUKCIJA LIKA SERIJSKEGA MORILCA V SERIJI DEXTER	35
6.3	LIK DEXTER TER NJEGOVA ZGODBA	36
6.3.1	<i>Dexterjeve lastnosti »tipičnega« serijskega morilca</i>	37
6.3.2	<i>Vzroki za Dexterjevo psihopatologijo skozi Freudovo razumevanje travme</i>	39
6.3.3	<i>Družbeno-kulturna konstrukcija serijskega morilca – Dexter</i>	40
7	ANALIZA FILMOV	43
7.1	METODOLOGIJA.....	43
7.1.1	<i>Izbor vzorca</i>	44
7.2	HANNIBAL (RIDLEY SCOTT, 2001)	45
7.2.1	<i>Zgodba</i>	46
7.2.2	<i>Analiza reprezentacije Dr. Hannibala Lecterja</i>	46
7.3	KO JAGENJČKI OBMOLKNEJO - <i>THE SILENCE OF THE LAMBS</i> (JONATHAN DEMME, 1991).....	48
7.3.1	<i>Zgodba</i>	48
7.3.2	<i>Analiza reprezentacije dr. Hannibala Lecterja</i>	48
7.4	KRIK – <i>SCREAM</i> (WES CRAVEN, 1996)	51
7.4.1	<i>Zgodba</i>	52
7.4.2	<i>Analiza reprezentacije serijskega morilca</i>	52
7.5	SEDEM – <i>SEVEN</i> (DAVID FINCHER, 1995)	54
7.5.1	<i>Zgodba</i>	55
7.5.2	<i>Analiza reprezentacije Johna Doeja</i>	55
7.6	RDEČI ZMAJ - <i>RED DRAGON</i> (BRETT RATNER, 2002)	57
7.6.1	<i>Zgodba</i>	58
7.6.2	<i>Analiza reprezentacije Red Dragona</i>	58
7.6.3	<i>Analiza reprezentacije dr. Hannibala Lecterja</i>	60
7.7	ŽAGA 2 - <i>SAW II</i> (DARREN LYNN BOUSMAN, 2005).....	61
7.7.1	<i>Zgodba</i>	62

7.7.2	<i>Analiza reprezentacije Jigsawja</i>	62
7.8	FREDDY VS. JASON (RONNY YU, 2003).....	64
7.8.1	<i>Zgodba</i>	65
7.8.2	<i>Analiza reprezentacije Freddyja Kruegerja</i>	65
7.8.3	<i>Analiza reprezentacije Jasona Voorheesa</i>	66
7.9	DISTURBIA (D. J. CARUSO, 2007).....	66
7.9.1	<i>Zgodba</i>	67
7.9.2	<i>Analiza reprezentacije Roberta Turnerja</i>	67
7.10	ZBIRALEC KOSTI - <i>THE BONE COLLECTOR</i> (1999).....	68
7.10.1	<i>Zgodba</i>	69
7.10.2	<i>Analiza reprezentacije serijskega morilca</i>	70
7.11	ROJENA MORILCA - <i>NATURAL BORN KILLERS</i> (OLIVER STONE, 1994).....	71
7.11.1	<i>Zgodba</i>	72
7.11.2	<i>Analiza reprezentacije Mickeyja in Mallory</i>	72
8	SKLEP	75
9	LITERATURA	80

1 UVOD

Serijski morilec je dandanes predvsem estetski pojav. Zločini dejanskih serijskih morilcev so preoblikovani, ponovno zamišljeni in nato prodani na različne načine, preko resničnih kriminalnih romanov, preko filmov, televizijskih dokumentarcev in pogostih šokantnih medijskih poročanj. O popularnosti tega fenomena ni moč dvomiti.

V pričujočem magistrskem delu nas zanima reprezentacija serijskih morilcev v popularni kulturi, natančneje v filmu. Zaradi njene vseprisotnosti je popularna kultura vsekakor relevantno področje raziskovanja. Kot del družbene realnosti, katero hkrati pomaga sooblikovati, popularna kultura posredno in neposredno vpliva na način življenja ljudi, kjer ima film nedvomno veliko vlogo. Ta tudi sooblikuje način mišljenja in predstavlja enega glavnih načinov reproduciranja mitov, vrednot in družbenih ideologij. Naše delo je s tem pomembno tudi v širšem smislu filmskega diskurza, saj ravno v tekstih sodobne popularne kulture najdemo zelo specifične reprezentacije sveta.

Za eno najpopularnejših reprezentacij serijskega morilca na televiziji – akademskega eksperta Dexterja Morgana, velja istoimenska serija *Dexter*. Preko že opravljene lastne študije primera omenjenega lika bomo v našem delu pokazali na kulturno konstrukcijo serijskih morilcev, kjer z likom dejansko simpatiziramo. Na to možnost prehoda v kulturnem vrednotenju serijskega morjenja je že pred prihodom *Dexterja* nakazal Lecterjev lik v filmu *Ko jagenjčki obmolknijo*, saj »serijski morilec v tem primeru predstavlja simbol poguma, individualnosti in izjemne pretkanosti ...« (Vronsky v Šterk, Vrtačič 2008, 124). V sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja so si serijski morilci tako rekoč prisvojili žanr *slasher* filmov (Vrtačič, Šterk 2008), kjer zgodbo beremo iz morilčeve perspektive in je le-ta poosebljena pošast, simbol groze in strahu, navaden psihopat. Ker pa prikazovanja serijskih morilcev v nekaterih segmentih popularne kulture, še posebej v televizijski seriji *Dexter*, nakazujejo nek nov tip reprezentacij, v smislu gledalčevega simpatiziranja in fascinacije nad likom serijskega morilca, bi s pomočjo raziskovalnega vprašanja radi izvedeli: *Ali lahko zasledimo nekakšno transformacijo filmskih reprezentacij serijskih morilcev oziroma ali trend prikazovanj na televiziji, kot je serija Dexter, sledi tudi v filmu zadnjih 20 let?*

Na raziskovalno vprašanje poskušamo odgovoriti z metodo diskurzivne analize izbranih filmov. S pomočjo načel diskurzivnega pristopa bomo ugotovili, kako so serijski morilci

preko vizualnih reprezentacij v izbranih filmih umeščeni v družbeno percepcijo oziroma kakšen diskurz se okoli njih ustvarja. Zaradi subjektivnih interpretacij dopuščamo možnost, da bi kdo drug lahko prišel do malo drugačnih rezultatov.

V magistrskem delu bomo najprej opredelili teoretična izhodišča. Pogledali si bomo sam fenomen serijskega morjenja, stereotipno pošastno podobo serijskega morilca nekoč ter kakšen je pomen serialnosti v tem kontekstu. Nadaljevali bomo s predstavitvijo sodobnega zvezdnitva in kultnosti, kateri status so si nekateri serijski morilci prisvojili podobno kot drugi filmski zvezdniki, predvsem preko pojavljanja v medijih in posledičnega povečevanja le-teh. S pomočjo dostopne literature bomo predstavili samo definiranje in klasificiranje glede na dejanske primere serijskih morilcev v zgodovini, si pogledali njihove tipične značilnosti, tipologijo in popularne mite, ter s tem ponudili teoretski vpogled na področje serijskega morjenja. Predstavili bomo tudi teorijo družbene konstrukcije, na kateri temelji večina reprezentacij serijskih morilcev, ki pravi, da so serijski morilci tako kot ostali ljudje, produkt socializacije. Preden se bomo lotili analitičnega dela, bomo pogledali zgodovino pojavljanj serijskih morilcev v popularni kulturi, predvsem na televiziji in v filmu in dalje podrobneje predstavili kulturno konstrukcijo lika serijskega morilca, v prej omenjeni popularni reprezentaciji v seriji *Dexter*, katera bo služila kot nekakšen uvod v analizo filmov.

V delu torej poskušamo ugotoviti, kakšne so sodobne popularne filmske reprezentacije serijskih morilcev, ter v katerih primerih govorimo o identifikaciji z oziroma fascinaciji nad liki serijskih morilcev, ki drugače veljajo za najbolj izprijeno družbeno skupino. V obdelavo bodo vključeni tudi razmisleki o skrajni popularizaciji serijskih morilcev v okviru fenomena zvezdnitva, njihova filmska reprezentacija nekoč in danes ter kakšne skupne zaključke lahko oblikujemo o podobi serijskih morilcev glede na reprezentacije v filmih.

Empirični del bomo posvetili analizi filmov s tematiko serijskih morilcev, kjer nas bo zanimalo, kakšno identifikacijo spodbuja določen film. Vzorec desetih filmov je izbran po lestvici najbolj uspešnih filmov (*box office*) v ZDA, spletne podatkovne baze *Internet Movie Database* (IMDb). Najprej bomo predstavili značilnosti filma ter na kratko predstavili njegovo zgodbo, nato pa se osredotočili na analizo reprezentacij posameznih likov serijskih morilcev, kjer bomo iskali pozicijo, ki jo kot gledalci zavzamemo do predstavljenega lika serijskega morilca. V sklepu bomo s pomočjo podatkov, pridobljenih z analizo, potegnili vzporednice med izbranimi filmi in poskušali odgovoriti na zastavljeno raziskovalno

vprašanje. Ker pa želimo z nalogo dobiti čisto nove izsledke na področju reprezentacije serijskih morilcev, smo v analizo vključili predvsem filme, ki so v celoti povezani s prikazovanjem serijskih morilcev.

Film ima velik vpliv na način razmišljanja sodobne družbe, zato lahko zatrdimo, da je podobe na filmskem platnu potrebno proučevati z veliko mero kritične distance, katerega načela se bomo poskušali držati. Šele na ta način se namreč lahko dokopljemo do spoznanja o skonstruiranosti in družbeni pogojenosti tistega, kar nam film v ozadju zgodb prikazuje kot samoumevno in naravno dano.

2 ROJSTVO FENOMENA SERIJSKEGA MORJENJA – (SERIALNOST)

2.1 Kultura serijskega morilca

Odkar je fraza »serijski morilec« pridobila na veljavi v zgodnjih osemdesetih letih, je ta plenilska fascinacija postala standardna (če ne stereotipna) značilnost ameriške popularne kulture. »Povečevanje« kriminalcev v resnici ni nič novega. Skozi zgodovino so ljudi očarala, kar pisec kriminalk Jay Robert Nash imenuje »krvna pisma in slabi ljudje« (Schechter 2003, 368). V osemnajstem stoletju v Angliji, v javnosti še ni bilo slišati mnogo pričevanj o znanih lopovih, kot so bili Jack Sheppard, Jonathan Wild in polkovnik Blood. Stoletje kasneje so britanski bralci dobesedno »požrli vsako srhljivo poslastico natisnjeno o Jacku The Ripperju« (ibid.). V Ameriki so obmejne psihopate, kot sta bila Billy the Kid in John Wesley Hardin, dojemali kot ljudske junake. Enako se je zgodilo v času gospodarske krize; hladnokrvne morilce, kot so Bonnie in Clyde, PrettyBoy Floyd in John Dillinger, so ljudje smatrali kot »sodobne Robin Hoode« (ibid.).

Serijski umor se splošno nanaša na absolutno največjo izprijenost, s katero se sooča družba, to pa zaradi njegovih mitoloških konotacij. V začetku osemdesetih let je bilo namreč politično nujno potrditi obstoj nevarnih kriminalcev, proti katerim niso delovali nobeni protiukrepi. Do takrat so verjeli, da gre pri teh za arhaična bitja, kot so volkodlaki in vampirji; s katerimi izrazi mediji še vedno metaforično primerjajo aktualne morilce. Dejstvo je, da serijske morilce označujejo za nehumane oziroma za pošasti ravno njihova »nenadzorovana ponavljanja in absolutno pomanjkanje samonadzora« (Jenkins 2002, 2). Koncept »serijskosti« se po Jenkinsu pojavi že v kriminoloških pisanjih v šestdesetih letih, četudi se še v letu 1982 knjiga o slavnemu Jacku the Ripperju oglašuje kot študija primera »masovnega umora«. V naslednjih dveh letih se zadeve spremenijo zelo hitro, saj takrat koncept serijskega umora vstopi v popularno misel. Eden ključnih dogodkov so bila zaslišanja pred odborom Ameriškega senata poleti leta 1983 na temo »vzorcev umorov ene osebe, ki je storila več umorov brez očitnega razloga ali motivacije« (Senat ZDA 1984 v ibid.). Med letoma 1983 in 1985 je serijski umor postal eden najbolj intenzivno obravnavanih zadev v medijih, tako v resnih novicah kot popularni kulturi in v tako velikem obsegu, da bi lahko govorili o pravi splošni paniki (Jenkins 2002).

Nastale teorije in raziskave o dejanskih primerih serijskih morilcev potrjujejo, da je med serijskim morilci več moških kot žensk. Posledično so serijski morilci videni kot plenilci in metaforično kot »volkodlaki moderne dobe« (Fisher v Jenkins 2002, 2), ki prežijo na šibkejša človeška bitja. To so t. i. »molčeči jagenjčki« iz Harrisove knjige in celo bolj vplivnega filma leta 1991, ki ga bomo v analitskem delu pričujoče naloge obdelali podrobneje. Skratka, vsa zgoraj omenjena povezovanja in medijska zastopstva serijskih morilcev so ustvarjala lažno moralno paniko v ameriški družbi, skupaj s posiljevalci, preprodajalci in pripadniki kultov satanizma. Z rojstvom fenomena serijskega morilca, je ta koncept razvil svojo lastno dinamiko ter notranjo logiko.

2.2 Zlo serialnosti

Podoba serijskega morilca predstavljena v osemdesetih letih je tako vključevala nekaj kritičnih elementov, ki se med sabo povezujejo (Jenkins 2002). Serijski morilec je najprej kompulziven, to pa ne le zato, ker ubija ponavljajoče, ampak ker si ne more preprečiti, da ne bi storil še naslednjega zločina. Čeprav se je beseda »kompulziven« na sveže uporabljala za označevanje serijskega morilca, ima ta globoke korenine v ameriški kulturi. Za večji del dvajsetega stoletja je namreč obstajala demonska podoba v popularni kulturi, to je psihopat ali spolni psihopat. Med letoma 1940 in 1950 je bilo predstavljeno, da je glavna značilnost psihopata njegova nezmožnost, da se ustavi in odreče svoji želji po ubijanju. Najbolj znan prikaz te teorije je bil primer Williama Heirensa, ki je bil aretiran leta 1946 zaradi številnih spolnih zločinov in umorov. Na enem od krajev zločina je namreč pustil sporočilo: »Za božjo voljo ujemite me preden spet ubijem, ne morem se kontrolirati«, ki je postalo predmet neskončne parodije (Jenkins 2002, 7).

Glavna ideja serijskosti je torej ponavljanje in nezmožnost izogniti se temu. Ta ideja o nenadzorovanemu ponavljanju je zelo zastrašujoča mnogim kulturam, saj zanika možnost izbire kot znak svobodne volje. Prav tako je ta »obsesivna-kompulzivna motnja« priznana že stoletja kot skupna značilnost norosti in tovrstnih psihiatričnih bolezni. To vedenje se pojavlja tudi v nekaterih mitih in legendah v smislu koncepta kaznovanja »prekletih«. V grški mitologiji je bil tako Sizif obsojen na večno ponavljanje, potiskanje skale na vrh gore dan za dnem. Po Jenkinsu serijski morilci tudi nimajo določenih omejitev, katere »normalne« posameznike zavarujejo, da ne podležejo takšnim kompulzivnim ponavljanjem. Serijski

morilci naj ne bi imeli nobenih vezi, korenin, v klasičnem pomenu doma ali družine, ki bi jih zavezovale ostati na nekem mestu. Njihova življenja opredeljujejo le določene poti in ne korenine, kar po Humu simbolizira neuspeh tradicionalnega ideala skupnosti v sodobni Ameriki. Ker so morilci venomer na poti, je njihova potencialna grožnja močno povečana, saj lahko udari kjerkoli in kadarkoli. To je ena vrsta nevarnosti, ki se ji ni mogoče izogniti z bivanjem stran od t. i. »nevarnih območij« (Jenkins 2002, 8–9).

Serijski morilci ne morejo preprečiti njihova dejanja, saj trpijo za pomanjkanjem normalnih standardov in omejitev. Lahko se vprašamo ali gre pri poklicnem morilcu ali če nekdo ubija zaradi finančnega motiva za status serijskega morilca? Ne, seveda. Serijski morilec ni le »ponavljajoči« morilec; je človek, ki ubija brez znanega motiva. Zato ne glede, kako perverzno in zlovesče je bilo dejanje poklicnega morilca ali morilca, ki je ubijal za denar, je v teh primerih šlo za racionalne in razumske motive.

Ko govorimo torej o motivih serijskih morilcev, gre v večini za individualne, patološke in seksualne izvore. Storilci kaznivih dejanj se radi poslužujejo izraza »umor iz poželenja«, kjer gre za veliko seksualno potrebo, katera jih vodi v ubijanje, mučenje. Slediti kompulzivnemu poželenju bi naj bila eksplicitno moška lastnost, kar pa posledično pomeni, da nobena ženska ne bi mogla biti prava serijska morilka. To trditev zanika prva javno izpostavljena množična morilka Aileen Wournos iz Floride, ki je leta 1991 postala znana kot »prva ženska ameriška serijska morilka«. Brez možnosti izbire gre pri serijskih morilcih za pravo dehumanizacijo, vrnitev v nečloveško ali celo zverinsko stanje, kar je vidno z izredno krvavo naravo njihovih zločinov. Odbori kongresov marginalnih primerov v osemdesetih letih so razpravljali o načinu ubijanja, značilnem za prave serijske morilce, kjer so ugotovili, da se ti ne poslužujejo manj nasilnih metod, kot je na primer zastrupitev. Pravi serijski morilec je bil upodobljen kot »krvavo bitje, ki je najpogosteje žrtve ubijal z noži in povzročil ekstremna pohabljenja« (Jenkins 2002, 10).

2.3 Pošasti in nočne more

V obdobju prijetja razvpitega serijskega morilca, kanibala in nekrofila Jeffreyja Dahmerja, leta 1991, so številni otroški psihologi in psihiatri poročali, da se je »v tistem času drastično povečalo število otrok, ki so se zbudili sredi noči, imeli nočne more, hoteli spati pri starših itd.

Nenavadno veliko pa jih je menda začelo odklanjati meso« (Schwartz v Vrtačič, Šterk 2008, 38).

Če sledimo mitu o serijskih morilcih, so le ti kompulzivni, iracionalni, brez družinskih korenin, vodeni s strani poželenja, obsesivni in ekstremno nasilni. Če te elemente združimo, so storilci serijskih umorov v totalnem nasprotju z »normalnimi« ljudmi, tudi z najbolj brutalnimi zločinci, kar vodi v pogojno primeren izraz nov tip osebnosti. Tudi ni toliko presenetljivo, da »dejanja serijskih morilcev pogosto vključujejo vedenja, ki kršijo vsak znan družbeni tabu, zlasti povzročitev spolnega nasilja nad mlajšimi« (Jenkins, 2002, 11). To iskanje odgovora na vprašanje, kaj naredi serijskega morilca, ni edini način, kako se zahodne kulture spopadajo s to tesnobo in jo na nek način celo izkoriščajo. Eden od načinov je gotovo medijska reprezentacija serijskega morilca kot »Drugega« (Vrtačič, Šterk, 2008, 10). Posledično tudi ni tako čudno, da je serijski morilec v medijskih podobah imenovan za »pošast, ki flirta s hudičem, kot utelešenja zla, bodisi kot psihotični blaznež« (prav tam), žival, plenilec – skratka nekdo, s katerim se težko identificiramo, lahko pa nas zanima in fascinira. Predvsem izraz »pošast« je pogosto uporabljen v popularni kulturi, za označevanje omenjenega fenomena. Še celo bivši detektiv ameriškega FBI-ja Robert Ressler je leta 1993 napisal memoare naslovljene *Kdorkoli se bojuje s pošastjo* (angl. *Whoever Fights Monster*). Ameriška televizijska hiša CNN je izdala uspešen dokumentarni film na temo serijskih umorov, z naslovom *Pošasti kot smo mi* (angl. *Monsters Like US*). Prav tako je možno primerjati strukturo celotnega zaporedja romanov in filmov Thomasa Harrisa, v katerih je razmerje med agentko FBI Clarice Starling in serijskim morilcem Hannibalom Lecterjem podobno razmerju med »lepotico in zverjo« (Warner v Jenkins 2002, 11). Še mnogo je popularnih povezav serijskih morilcev s konceptom pošasti, kot na primer serija epizod *Halloween* in *Friday the Thirteenth*, ki ustvarja miselnost, da lahko morilec, ki umre na koncu vsake epizode, ponovno vstane od mrtvih. V filmu *Sedem* pa je morilec v vlogi vražje podobe, katere nasilna dejanja so odvisna od t. i. »sedmih smrtnih grehov«. Omenjena miselnost je bila tako vplivna v osemdesetih letih, ker se je skladala s socialnimi in političnimi konflikti moderne dobe. V skladu z mitologijo imajo serijski morilci določene prvinske karakteristike, ki porajajo vprašanje o tem, kaj je nasprotje serijskega umora. Če je serijski morilec kompulziven in zasvojen, imajo normalni ljudje možnost izbire in svobodno voljo. Nasproti serijskemu umoru je po Jenkinsu kontrola, sebstvo in družba (2002, 14). Znanstveniki in raziskovalci vsi po vrsti iščejo in dokazujejo etiološke dejavnike, skupne serijskim morilcem: od zlorab v otroštvu do poškodb glave in kemičnega (ne)ravnovesja v možganih. Vendar je v

bistvo to vztrajanje na poenoteni etiologiji serijskih morilcev le iskanje razloga, zakaj mi, »normalni« posamezniki nismo taki (Vrtačič, Šterk, 2008, 9). »Dejstvo, da dokončnega in vseobsegajočega odgovora preprosto ni, je vsaj tesnobno in tudi to je eden od vzrokov, da se kopičijo vedno nova znanstvena dela o tej temi« (Vrtačič, Šterk, 2008, 10).

3 ZVEZDA JE ROJENA

Posameznik, ki je izbral kariero serijskega morilca, je prav tako kot zvezdniški igralci, še zlasti v ameriški pop kulturi, lahko prepoznan kot zvezdnik. Saj tako on kot druge zvezde vzbuja našo pozornost s televizijskih ekranov, polni kinodvorane, povečuje prodajo časopisov in knjig, pa tudi potiskane majice, svoje »umetniške« izdelke, kuverte s svojim rokopisom, pramene las ali odstrižene nohte (Po Vrtačič, Šterk 2008, 8).

Da pa zvezdnštvo lahko vznikne, najprej potrebujemo enega izmed dejavnikov, ki oblikujejo strah; to je medijsko prikazovanje. Množična panika zoper serijskega umora je nastala med letoma 1983 in 1994, še pred tem med letoma 1960 in 1970, v času enim najbolj razvpitih serijskih morilcev, kot so The Zodiac Killer, Wayne Williams in Ted Bundy. The Zodiac Killer je ubijal na območju San Franciscas, med morjenjem pa je zastraševal policijo in grozil medijem ter jim pošiljal zakodirana sporočila. Zodiak ni bil nikoli ujet, zato je njegova zgodba postala vir inspiracije mnogim filmom o *Dirty Harryju* in kasneje, leta 2007, še istoimenskemu filmu *The Zodiac*. Wayne Williams, temnopolti Američan, je ubil več kot 20 temnopoltih otrok v mestu Atlanti. Theodore Bundy je družbo v osemdesetih šokiral s svojimi ugrabitvami in umori. Bil je privlačen in očarljiv moški, s karakteristikami, ki bi najmanj opisale serijskega morilca (Po McCready 2002). Njegovi umori so osupnili in hkrati fascinirali splošno javnost. Kot pravi Jenkins je bil Bundy »eden najbolj slavnih primerov umorov v zgodovini« (McCready 2002, 1). K moralni paniki so dalje prispevali tudi drugi razvpiti serijski morilci, kot so Jeffrey Dahmer, John Wayne Gacy in t. i. »Hillside Stranglers« (Angelo Buono in Kenneth Bianchi). Ta porast števila serijskih morilcev od osemdesetega leta dalje, je s seboj prinesla tudi mnogo navdušencev le-teh, saj ravno ti konstruirajo nek fenomen in ga ohranjajo živega. Publika v odnosu do serijskega morilca deluje isto kot občinstvo, morilci se na njih odzivajo. Kakor pravi Tithecott: tudi »opazovalci vplivajo na opazovanega« (McCready 2002, 3). Ta dejstva so v pomoč pri razlagi porasta moralne panike v zvezi s serijskim morjenjem.

Pozornost mnogih raziskovalcev se je kmalu od samih primerov serijskih morjenj prenesla tudi na kulturo, ki je spodbudila vprašanja o zanimivosti fenomena serijskega umora. Prišlo je namreč do eksplozije medijskih zastopstev in pojavljanj serijskih morilcev v popularni kulturi, saj je vzhajajoča skrb s serijskim morjenjem povzročila medijske reprezentacije, posledično so storilci teh umorov postali prava znamka ameriške popularne kulture (Fox, Levin 1998, 51). Nastalo je tudi mnogo študij reakcij množičnih medijev na t. i. perverzno kulturo zvezdnitva. Kakor zadeva katerokoli medijsko zvezdo ali produkt, so tudi serijski morilci brez »svojega« občinstva nihče, saj so oboževalci tisti, ki neko osebnost popularne kulture, v našem primeru podob serijskega morilca, naredijo spektakularno. V filmu Oliverja Stonea (katerega bomo поблиže spoznali še v praktičnem delu), z naslovom *Natural Born Killers*, ki je večinoma posnet s televizijske perspektive, serijski umor postane simbol moralnega onesnaževanja. Za Stonea, javna fascinacija z njegovim izmišljenim morilskim parom Mickyjem in Mallory, kaže, v kolikšni meri so ameriška življenja nasičena z vulgarno popularno kulturo, tako da hkrati oblikujejo nasilna in sprevržena dejanja ter hkrati preprečujejo množici, da bi videli ta dejanja, kaj drugega kot zabavo. Vizija medijske neodgovornosti proizvaja nekaj nepozabnih podob, kot so množice, ki v filmu pozdravljajo omenjen par s plakati: »Murder me, Micky!« ali posnetki mladih oboževalcev, ki primerjajo sedanje »super-zvezdnike« s preteklimi polbogovi. Sodobni raziskovalci so pokazali, kako je koncept serijskega morjenja nastal z dovršenim procesom interakcije med domnevnim realnim svetom kriminalnega pravosodja in fikcijsko sfero popularne kulture. To poteka na čisto postmoderen način, tako kot nekatere knjige in medijska poročanja predstavljajo Hannibala Lecterja kot avtentičnega kriminalnega veleuma, ki nas vsekakor fascinira in je tako naštet poleg dejanskega Bundyja in Dahmerja (Po Jenkins 2002). Omenjeno zlasti velja, ko govorimo o *mainstream* produkciji, v obrobnejših reprezentacijah to ni nujno. Tovrstne reprezentacije serijskih morilcev torej poskušajo skriti dejstvo, da je serijski morilec lahko fascinanten predvsem za to, ker je običajen, nevpadljiv in »normalen«, kot vsakdo med nami ter je uspel uresničiti svoj (ameriški) sen o slavi, pa čeprav s silo (Vrtačič, Šterk, 2008, 10). Da lahko govorimo o serijskih morilcih kot pravih zvezdnikih, priča tudi dejstvo, da se nekateri serijski morilci celo spogledujejo z mediji in nekaterim, le-ti pomagajo pri oblikovanju svoje identitete serijskega morilca. Serijski morilec, že omenjen pod imenom Zodiak, ni bil edini, ki je uporabljal medije za komuniciranje s publiko in za posmeh policiji. Nekateri so zbirali izrezke o svojih zločinih ali sojenjih. Leta 1978 pa je serijski morilec Dennis Rader ali drugače »BTK morilec« v pismu lokalnemu časopisu napisal: »Koliko jih moram pobiti, predem pridem v časopise?« (Schmid v Vrtačič, Šterk, 2008, 10).

Mediji služijo kot vmesni člen, ki pakira in dostavlja glamuroznega morilca krvi željni publiki. Zanašajo se na to, da ima tovrstno občinstvo apetit za nasilje, zato serijskim morilcem dvigujejo status zvezdnitva s prikazovanjem ekstremnega nasilja v filmu in v drugih medijih (Olivier 2007, 7). Namesto enostavnega poročanja, so tako mediji zaposleni z »biznisom ustvarjanja zvezdnitva« (Braudy v Haggerty 2009, 174). Slava tako ni več pristojnost posameznikov, ki so dosegli uspeh. Saj so že naključne podobe, ki so dosegle dvomljive in nepomembne dosežke lahko povišane v status zvezdnitva.

Velika ironija vsega tega pa je, da popularna konstrukcija serijskih umorov vključuje nekatere značilnosti prej opredeljene kot ključni gradnikov mitologije same serialnosti. Gre za nenehno ustvarjanje in recikliranje medijskih poročanj, širjenje besedil in slik, predvsem pa neskončno ponavljanje trditev, tako da ni čudno opisati ta proces kot kompulzivnega, obsesivnega, brez nekega normalnega konca. To je stereotipna »serijskost« v najslabšem pomenu besede. Tudi sami opisi in poročanja serijskih umorov kot vedenje samo, predvsem motivira poželenje. »Serialnost se tako zdi, da je produkt serialnosti same« (Jenkins 2002, 15).

3.1 Kultnost serijskega morilca

»Serijski morilec je junak našega časa. Informacijska družba njegove podvige prenese v vsako zakotno vas. Kulturna industrija o njem sestavlja epopeje. Njegovi oboževalci postavljajo novo mitologijo. O njem beremo v najbolj nizkotnem rumenem tisku. Njegov nori nasmeh se širi z naslovnih časopisov. In vsi vemo, da je v splošnem moralnem ogorčenju skrito seme občudovanja« (Rusjan, 2006, 167).

Ko govorimo o kultu, moramo najprej pogledati njegov pomen, da preverimo, če je primerno pri fenomenu serijskega morilca govoriti o njem. Po slovarju slovenskega knjižnega jezika je kult »izkazovanje časti, navadno pretirano, čaščenje« (SSKJ). Ponavadi označuje najmanj jasno institucionalizirano, najmanj organizirano obliko verske skupnosti, ki pa ji bolj kot značilnosti verske skupnosti, pritečejo značilnosti verskega gibanja. Verski kult je namreč tako ohlapna tvorba, da za njegov obstoj zadošča že »sprejetje nauka, čeprav ta pogosto sploh ni razdelan in običajno sloni na majhnem številu verskih trditev« (Flere in Kerševan 1995, 95).

Čeprav definicija kulta izvira iz verske podlage, pri kultu serijskega morilca tega ne jemljemo čisto dobesedno, gre pa vendar za obstoj nekega občutka duhovnosti, kakršen je religiozni odnos vernikov do božanstva, v smislu čaščenja. Ko govorimo o kultu osebnosti, so tega oboževanja ponavadi deležni verski in politični voditelji kot tudi znanstveniki, misleci, umetniki, dandanes tudi medijske zvezde. Klasičnega heroja, ki je zaslovel zaradi svojih junaških dejanj, je danes tako zamenjal kult posameznikov, ki so poveličevani že zaradi njihovega pojavljanja v medijih. Ker tudi kult serijskega morilca »časti« najboljši razvpite serijske morilce v zgodovini kot tudi fiktivne like serijskih morilcev (Hannibal Lecter, Patrick Bateman, Dexter Morgan), smo mnenja, da je na tem mestu primerno povezati fenomena serijskega morilca s fenomenom »kultnih« zvezd v smislu potrošniške kulture.

Fascinacijo nad serijskimi morilci interpretira Jon Stratton kot stenografski dramatičen prikaz širše zaznanega razpada varnosti in danosti tega meščanskega reda. Stratton namesto modernega serijskega morilca, ki se kot izoliran posameznik počuti izključenega iz družbe, ponudi »postmoderna serijskega morilca«. Ta naj bi z užitkom odigral svojo vlogo v visoko estetizirani družbi potrošnje, zabave in spektakla (Rusjan 2006, 171). Bo kar držalo, če pogledamo, kako veliko javno pozornost je užival Ted Bundy, šarmanten študent prava, ki si je s svojimi hollywoodskimi pobegi iz zapora, z duhovitim koketiranjem z mediji, odločitvijo, da se sam zastopa na sodišču, pridobil, lahko rečemo, status zvezde. »Oblegale so ga oboževalke, mu v zapor pošiljale na stotine pisem, ter da bi pritegnile njegovo pozornost, so na njegovo sojenje prihajale mladenke, ki so bile počesane kot njegove žrtve, s prečko po sredini glave« (Vrtačič, Šterk 2008, 38).

Ker imajo serijski morilci moč, da nas naredijo žive v naši skoraj omrtni »ranjeni kulturi« (Seltzer 1998), smo lahko priča neki čudni vrsti oboževanja sodobnih serijskih morilcev (Broeske; Jenkins v Oleson 2005, 187). Kot pravita Bruno: »naša družba je obsedena s serijskimi morilci« in Hawker: »Cel svet ljubi serijskega morilca« (Oleson 2005, 187). Internet je danes preplavljen s spletnimi stranmi, ki so kot sodobna svetišča posvečena serijskim morilcem in njihovim oboževalcem (*Serial Killer Central, All Serial Killers* itd.). Da obstaja povezava med potrošništvom, narcističnim posameznikom in serijskim morilcem, priča dejstvo, da »serijskega morilca ne moremo razumeti ločeno od bolj splošnih oblik serijskosti, zbiranja in zbujanja pozornosti v potrošniški družbi. Med dvema oblikama prisile ponavljanja, med potrošništvom in serijskim morjenjem (med ekonomskimi in seksualnimi motivi) obstaja jasna vzročna povezava« (Po Seltzerju v Vrtačič, Šterk 2008, 52–53).

Kot pravi Jarvis je nasilni zločin postal kot spektakel, ki se prodaja (2007, 328). Kot oboževalci medijskih zvezd tudi privrženci serijskih morilcev zbirajo in kupujejo izdelke, ki so kakorkoli povezane s popularno podobo serijskega morilca. Omenjeno zbirateljstvo (angl. *murderabilia*) tako zajema umetniške izdelke dejanskih serijskih morilcev, dele teles (šopi las, nohti itd), predmetov iz kraja zločina in tudi prodajne izdelke, kot so majice, koledarji, karte z motivi serijskih morilcev, pustne maske, akcijske figure, igre itd. (Vrtačič, Šterk 2008, 327). Za tiste, ki bi radi imeli šop las Charlesa Mansona ali risbo Johna Wynea Gacyja, obstaja šest spletnih strani v Ameriki, ki prodajajo morilske izdelke katerihkoli serijskih morilcev v zgodovini (Christina 2011, 7. November). Vsekakor je omenjeno zbirateljstvo skrajna verzija *mainstream* obsedenosti s serijskim morilcem. Da je serijsko morjenje postalo velik biznis, priča tudi dejstvo, da je popularno kulturo v zadnjih petnajstih letih poplavila serija kriminalk po resničnih dogodkih, biografij, najbolj prodajanih znanstveno-fantastičnih uspešnic, video igrice in dokumentarnih filmov na to temo. Kinematografija pa je tisti kulturni prostor, kjer je ta fenomen najbolj evidenten (Jarvis 2007, 326). Da je ravno v kulturnih reprezentacijah serijskih morilcev potrošništvo in nasilje zelo povezano, priča ravno film *Ameriški Psiho* (*American Psycho*, 2000). Film temelji na romanu Breta Eastona Ellisa ter govori o »manhattanskemu japiju, z modo in fitnesom obsedenim lepotcem, lastniku platinaste kartice American Express in o brutalnem serijskem morilcu v eni osebi« (Vrtačič, Šterk, 2008, 100). Patrick Bateman, kot pravi sodobni potrošnik, skrbi za svojo podobo in je obseden z dizajnerskimi oblačili in dodatki. Po Jarvisu (2007, 334) se sanje serijskega morilca in serijskega potrošnika skladajo, saj oba skozi telesno transformacijo in transcendenco stremita k ponovni vzpostavitvi »sebstva«. Bateman tako svojo praznino zapolnjuje z neskončnim procesom potrošniških dobrin in znamk: dizajnerska oblačila, dobra hrana, kozmetični produkti, tehnološkimi izdelki; Versace, Manolo Blahnik, Giorgio Armani. Govori jezik oglaševanja in si sam sebe predstavlja v reklamah, pogovornih oddajah, filmih itd. Skratka serijski potrošnik, ki do potankosti izkoristi, kar mu ponuja potrošniška kultura. »Zna se držati zunanji pravil igre, zaradi katerih spoštuje formalne konvencije (moda, plošče, socialni rituali), pravila lepega vedenja in rezervirane mize v restavracijah, vendar pa njegovi umori ne sledijo nikakršnemu vrednotnemu sistemu« (Debeljak 1994, 484–485). Omenjen film je torej dobra vpeljava serijskega morjenja v popularno potrošniško kulturo ali kot dalje pravi Debeljak »Ameriški psiho je predvsem absurdno poročilo o absurdno razkrojenem svetu brez prepovedi, kjer vse postaja sprejemljivo« (1994, 492).

Če lahko pri serijskem morilcu govorimo o kultnosti, lahko posledično govorimo tudi o kultnosti določenih filmov o serijskih morilcih. Kultni filmi po Rutarju (2005, 18) niso konvencionalni in se ne držijo ustaljenih in splošno veljavnih norm ali pravil razmišljanja, vedenja, delovanja. Filmska zgodba je nezaslišana, čezmerna, pretirana, sramotna, podla, nasilna, tudi gnusna. Kultni filmi so na nek način čisti presežek nad *mainstream* kulturno industrijo in industrijo zabave, so nad vsakdanjim življenjem. Zato je skladno s povedanim, da obstaja veliko kultnih filmov, kjer je osrednja zgodba serijsko morjenje, ki je že kot delovanje samo najnižje (ne)sprejemljivo vedenje v družbi. Če si vzamemo za primer kultni film *Hannibal*, je predstavljanje nazornih načinov kanibalizma in mučenja, onkraj tega, kar je ustaljeno, standardno, konvencionalno določeno ali sprejeto, zato si film s svojo nenavadnostjo, presenetljivostjo, pa vendar edinstvenostjo, po našem mnenju vsekakor zasluži status kultnosti.

4 KDO JE SERIJSKI MORILEC

Definicija serijskega morilca dolgo časa ni obstajala, obstajali so le sinonimi, katere so predstavljali znani serijski morilci skozi zgodovino (Jack Razparač ipd). Koncept serijskega morilca si je prilastil FBI (*Federal Bureau of Investigation*), predvsem zaradi svojih bivših agentov, Roberta Resslerja, ki je leta 1979 organiziral prvo raziskavo serijskih morilcev, *Criminal Personality Research Project*, in Donalda Lundeja. Oba trdita, da sta si izmislila to poimenovanje, hkrati pa je FBI postal edina strokovna avtoriteta za proučevanje in lov na tovrstne zločince. Obstaja mnogo različnih interpretacij serijskega morilca, najširše uporabljena in poznana definicija pa serijskega morilca definira kot »posameznika, ki stori umor vsaj treh ljudi v časovnem razponu, ki je daljši od trideset dni, med posameznimi umori pa je obdobje pomiritve (*cooling off period*)« (Holmes, Holmes 1998, 18).

Poleg serijskega umora (*serial murder*) obstajata še dva tipa umorov, ki ju je potrebno predstaviti za primerjavo, to sta: množični (*mass murder*) in verižni umor (*spreed murder*). Temeljne komponente definiranj različnih tipov umora so število žrtev, prostor in čas. Množični umor je najpogosteje opredeljen kot umor vsaj treh ljudi sočasno in na istem prostoru, torej gre za eno morilsko epizodo (Holmes, Holmes 1998, 11–13). Pri verižnem

umoru morilec ubija vsaj tri žrtve v obdobju tridesetih dni, v tem času stori še druga kazniva dejanja (Holmes, Holmes 1998, 17).

4.1 Značilnosti in etiologija

Nekakšen statistično izmerjen profil serijskega morilca kaže na razmeroma neizobraženega moškega (88 %), belca (84 %), starega od 25 do 35 let, ki prihaja iz nestabilne in nefunkcionalne družine. Njegova morilska kariera traja 4 leta oziroma 2 leti ter je v večini primerih geografsko stabilen (71 % jih ubija samo na določenem območju). V 82 % serijski morilec ubija z rokami (ali z orožjem, ki zahteva bližino: nož, vrv, žica ipd.), najpogosteje pa žrtev zadavi ali zabode. Njegova žrtev je najverjetneje mlada ženska, stara od 15 do 34 let, ki je morilec niti ne pozna niti nima očitnega razloga, da bi jo ubil (Holmes, Holmes 1998). Pri serijskih morilcih gre ponavadi tudi za popolno odsotnost kakršnegakoli političnega motiva in tudi za odsotnost ljudem razumljivih, vsakdanjih, celo vsaj deloma opravičljivih motivov za umor, kot so koristoljubje, ljubosumnost, pohlep, maščevanje, zavist, samoobramba, opitost ipd. »In prav to serijske morilce dela najbolj razvpite človeške plenilce našega časa« (Šterk 2007, 16).

Dejstvo je, da so morilci v svojem otroštvu in adolescenci doživeli dvakrat več travm v primerjavi s preostalo populacijo (komplikacije ob rojstvu, težje operacije, bolezni, hude nesreče, fizična ali spolna zloraba, stroga disciplina doma, brezbrizne matere itd.) ter so tudi pogosteje močili posteljo in imeli težave v šoli (Šterk 2007, 22). Zato ni čudno, da otroci iz tako nefunkcionalnih družin ne morejo razviti zdravega občutka sebstva, razumevanja intimnosti ali občutkov osebnega spoštovanja (Giannangelo v Šterk 2007). Pa vendar nas zanima, kaj serijske morilce vodi v ubijanje ali drugače, kakšen je njihov motiv za zločine? Holmes in Holmes (1998, 37–38) motive serijskih morilcev razdelita na notranje (angl. *intrinsic*) in zunanje (*extrinsic*). Prvi so definirani v osebnosti morilca, zunanji pa niso zakoreninjeni v osebnosti posameznika, lahko so celo pragmatični oz. morilci imajo od umorov materialne koristi. V večini primerov serijskih morilcev gre za notranji motiv, kjer je pričakovana korist psihološke oz. seksualne narave.

Serijski morilci se med seboj ločijo tudi po geografski (ne)mobilnosti. Pogostejši so geografsko stabilni serijski morilci, ti ubijajo tam, kjer živijo, drugi so geografsko tranzitni in

med nenehnim potovanjem za sabo puščajo trupla (Holmes, Holmes 2001, 24). Glede na to kakšna je metoda umora, ločimo serijske morilce, ki so fokusirani na proces umora in morilce, ki jim je pomembnejši sam akt umora. Prvi tip uživa v samem procesu, ko pa je žrtev mrtva, izgubi interes. Drugi tip umoru posveti ravno toliko časa, kolikor je pač potrebno, da žrtev umre (Holmes, Holmes 1998, 68).

Izbira žrtve pri serijskih morilcih je subjektivna, po mnenju Holmesa in Holmesa (1998, 161) vseeno obstajajo ljudje, ki so nekoliko bolj ogroženi, in sicer pripadniki depriviligiranih skupin, ki so ranljivi in brez moči in jih ni težko nadvladati. Po Eggerju (Holmes, Holmes 1998, 161) so te verjetne potencialne žrtve: prostitutke, brezdomci, sezonski delavci, homoseksualci, pogrešani otroci in samske starejše ženske. Kot si bomo pogledali v nadaljevanju, so tudi v popularnih reprezentacijah žrtve serijskih morilcev v večini marginalne skupine ljudi.

Posebnost serijskih morilcev je tudi njihova »abnormalna normalnost« oziroma »maska normalnosti«. Morilci večinoma niso popolni samotarji, ki živijo na družbenem obrobju, vsaj na videz delujejo zadostno integrirani. Navzven se kažejo kot čisto običajni ljudje, na videz čisto običajnimi problemi. Otroke vozijo v vrtec, ob nedeljah hodijo k maši, radi pomagajo (Fox, Levin v Šterk 2007, 20). Tudi po videzu sodeč serijski morilci nikakor ne kažejo, da so drugačni od drugih ljudi. »Ted Bundy, ameriški serijski morilec, posiljevalec in nekrofil, bi naj imel vse osebnostne lastnosti, ki so cenjene v Ameriki, ki zagotavljajo uspeh in spoštovanje; rad je imel otroke, bral je poezijo, rad je imel naravo, spoštoval je starše, bil odličen študent, se ukvarjal z obupanimi ljudmi v kriznem centru« (Vrtačič, Šterk 2008, 7). In tudi za našega Pluta se je govorilo, da je imel nasmeh Mona Lize (Šterk 2007, 20).

Znanstvena raziskovanja fenomena serijskega morilca temeljijo na iskanju in dokazih etioloških dejavnikov, skupnim serijskim morilcem; od zlorab v otroštvu do poškodb glave in kemičnega (ne)ravnovesja v možganih. Za večino vedenj serijskih morilcev bi naj bila značilna MacDonaldova triada; da so močili posteljo (68 %), se radi igrali z ognjem (56 %), ter mučili živali (več kot 40 %) (Giannangelo v Šterk 2007, 23). Kot navaja Šterkova, gre pri vseh komponentah triade prav za problem kontrole, s čimer serijski morilec kompenzira pomanjkanje v otroštvu, saj je v večini odraščal v družini z vsaj enim dominantnim staršem, ki je uporabljal striktna pravila in tudi nasilje (2007, 24). Čeprav je triada res skupna predhodnica številnih nasilnih vedenj, zmagovite in dokončne formule še vedno ne poznamo.

Vrtačičeva in Šterkova sta mnenja, da se vztraja na poenoteni etiologiji serijskih morilcev, zato da se poišče razlog, »zakaj mi »normalni« posamezniki, nismo taki kot serijski morilci oziroma zakaj ne moremo biti taki. Dejstvo, da dokončnega in vseobsegajočega odgovora preprosto ni, je vsaj tesnobno, in tudi to je eden od vzrokov, da se kopičijo vedno nova znanstvena dela o tej temi« (2008, 9–10).

4.2 Tipologije o serijskih morilcih

Čeprav naj bi serijsko morjenje predstavljalo majhen delež vseh umorov v ZDA, se raziskovalci na veliko ukvarjajo s klasificiranjem le-teh, kar ponudi konkretne usmeritve in natančen vpogled v določeno preiskavo. Posledično so se pojavile številne tipologije in vzorci umorov. Tako recimo Wille (Hickey 2010, 29) loči deset tipov umorov, ki pokrivajo široko področje bio/socio/psiholoških kategorij: depresivni, psihotični, z možganskimi motnjami, psihopatski, pasivno agresivni, alkoholizirani, histerični, mladoletni, duševno zaostali in seksualni morilci. Tudi Lee (Hickey 2010, 29) ponudi klasifikacijo serijskih morilcev glede na njihov motiv; ti so: profit, strast, sovraštvo, moč in prevlada, maščevanje, oportunistem, strah, ubijanje po naročilu, obup, sočutje ter ritual.

Najbolj razširjena in poznana je tipologija organiziranega in neorganiziranega serijskega morilca, ki se uporablja za oznako prizorišča zločina, to delitev uporablja predvsem FBI. Iz pridobljenih informacij na kraju zločina se opiše tip osebnosti, ki je najverjetneje storil zločin in se tako ustvari psihološki profil morilca (po Resslerju in Shachtmanu psihopatska osebnost ali psihotični morilec) (Šterk 2007, 66). Organiziran tip morilca svoj zločin vnaprej načrtuje, saj le-ta v svojih fantazijah »vadi«, »trenira« in »izpopolnjuje« kasnejši umor. Ima razdelan idealni tip žrtve, ki mu je sicer tuja, a ima določene zunanje značilnosti, ki tvorijo njegov idealni tip. Morilec se ima pod kontrolo (*in control*), morilsko orodje in pripomočke prinese s sabo in jih tudi odnese, žrtve odpelje na skrit prostor, kjer jih ubije, nato pa ponavadi skrrije njihova trupla. Z žrtvami vzpostavi vsaj minimalen osebni odnos, da jih lažje zvabi npr. v svoj avto, ter domov vzame »spominek« od zločina, ki je njegova t. i. trofeja. Organizirani morilec ima ponavadi spolni odnos z živo žrtvijo, uživa, ko muči in trpinči svoje žrtve. Za razliko od neorganiziranega tipa, ta poskuša zločin prikriti ter očisti prizorišče umora, obriše svoje prstne odtise, žrtev sleče ali celo razkosa, da bi jo težje identificirali, truplo pa skrrije. Je prilagodljiv in mobilni, iz umora v umor je boljši in svoje dosežke pozorno spremlja v

medijih (Šterk 2007, 68). Organizirani morilec velja za privlačnega, zgovornega, priljubljenega, vsi ga poznajo, ima veliko spolnih partnerjev, ni pa sposoben daljše čustvene zveze. Ima občutke večvrednosti, saj je imel kot otrok podvržen nedosledni vzgoji, kjer mu je bilo vse dovoljeno. Njegovi umori so kot maščevanje družbi kot celoti, njegov prvi umor pa ponavadi sproži konkretni stresni dogodek, kar pa za neorganiziranega morilca ni značilno, saj njegove umore najpogosteje sproži eskalacija duševne bolezni (Šterk 2007, 69).

Neorganizirani morilec svoje žrtve izbira bolj nelogično, saj njegova izbira ni odvisna od tega, ali lahko žrtev brez težav obvlada ali ne, tudi ga ne zanima, kaj se dogaja po zločinu in ne sledi medijem, ki pišejo o njem. Ima redko spolni odnos z žrtvijo, dokler je ta še živa, če pa sploh gre za kakšen spolni stik, so to nekrofilski ali kanibalistična dejanja. Morilskih pripomočkov ne nosi s seboj in pogosto improvizira, s tem kar ima na kraju prizorišča na voljo (Šterk 2007, 70). Ker se neorganizirani morilec nima pod nadzorom, se njegova dejanja zdijo popolnoma nelogična in nesmiselna. Storilec za sabo pušča sledi oz. dokaze, kot je npr. orožje, žrtev depersonalizira in ne uporablja avtomobila. Neorganiziran morilec je psihotik, ki je izgubil stik z realnostjo. Ta verjame določenim »glasovom«, ki mu dajejo navodila za ubijanje. V nasprotju z otroštvom organiziranega morilca, neorganizirani morilci odraščajo v strogi vzgoji, s strogimi prepovedmi in omejevanji kakršnekoli seksualne radovednosti. V družini so pogoste duševne bolezni in alkoholizem (Šterk 2007, 70–71). Po Hickeyu ta v primerjavi z organiziranim tipom umorov ne planira, ter deluje spontano in površno. Medtem ko je organiziran morilec na videz privlačen, je neorganizirani nezrel in nesocialen (McCready 2002, 16).

Poleg tipologije FBI je najbolj znana in najširše uporabljena Holmesova in DeBurgerjeva tipologija (Holmes, Holmes 1998, Šterk 2007, Hickey 2010), usmerjena na motive in vzgibe serijskega morilca in le-te uvršča v štiri kategorije: vizionarski tip morilca, mesijanski tip morilca, hedonistični tip morilca in tip morilca, ki mu gre za moč in/ali nadzor. Vizionarski tip morilca k dejanjem napeljujejo ukazi, ki jih dajejo glasovi in prividi angelov ali demonov. Pri tem tipu morilca gre za neko obliko psihoze (Hickey 2010, 30). Motiv za umor je notranje narave, vsebovan v njegovi osebnosti (Šterk 2007, 75). Mesijanski tip morilca verjame, da je njegovo poslanstvo, da družbo očisti določene skupine ljudi, kot so starejši, prostitutke, otroke ali posamezne rase oz. etične skupine (Hickey 2010, 30). Naslednji po Holmesovi in Holmesovi razdelitvi je hedonistični tip serijskega morilca, morilec, ki je v ZDA in drugod po svetu postal prava pop ikona. Vsebuje tri podkategorije: morilec, ki mu gre za potešitev

poželenja (*lust*), morilec, ki mu gre za samo doživljanje vznemirjenja (*thrill*) in morilec, ki mu gre za udobje oziroma mori iz materialnih motivov (*comfort*) (Šterk 2007, 80). Pri tipu morilca, ki mu gre za moč in/ali nadzor, primarni vir užitka ni spolni, temveč morilčeva sposobnost izvajanja moči in nadzora nad njegovo nemočno žrtvijo. Nekateri uživajo nad klečeplazenjem in rotenjem žrtve (Hickey 2010, 30). Motiv tega tipa morilca je notranji, vsebovan v njegovi osebnosti, saj naj bi bil psihotičen. Je mojster svojega početja in z vsakim novim umorom postaja boljši (Šterk 2007, 83–84). Tipologija FBI-ja je bolj praktično naravnana in poskuša prek psihološkega profila nakazati tip morilčeve osebnosti, zadnja pa je bržkone uporabna predvsem za teoretske namene. Obe bomo uporabili pri kasnejši analizi izbranih likov serijskih morilcev v filmu, da pokažemo na (ne)realistično prikazovanje le-teh v sodobni kulturi.

4.3 O psihopatologiji serijskih morilcev

Čeprav sta izraza psihopat in sociopat predvsem popularne nalepke, namenjene za označitev vsega problematičnega, nerazumnega, odklonskega vedenja, ki ga spremlja nasilje (Morrell v Šterk 2007), ju je zaradi pogoste uporabe le-teh v medijih in javnosti potrebno na tem mestu predstaviti. V obeh primerih gre za t. i. antisocialno osebnostno motnjo (ta naziv je podelila ameriška psihiatrija *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders – DSM*) oziroma za disocialno osebnostno motnjo po evropski Unescovi klasifikaciji (*Internacional Classification of Diseases – ICD*) (Šterk 2007, 141). Pri psihopatski osebnosti gre za resnejšo »neozdravljivo« motnjo v smislu simptomov in zdravljenja. Psihopat je tudi bolj nasilen kot posameznik s sociopatsko osebnostjo (Giannangelo v Šterk 2007, 88). Cleckey (Hickey 2010, 74) poda 16 vedenjskih vzorcev, ki označujejo psihopata: inteligentnost, racionalnost, umirjenost, nezanesljivost, neiskrenost, je brez sramu ali obžalovanja, slaba presoja, nezmožnost ljubezni, brez čustev, pomanjkanje avtorefleksije, indiferentnost do zaupanja ali prijaznosti drugih, preobčutljivost za alkohol, samomorilska nagnjenja, distancirano spolno življenje, pomanjkanje dolgoročnih ciljev in nemotivirana antisocialna vedenja. Po Holmes in Holmesu (1998, 49–50) lahko vidimo, da poteze psihopata sovpadajo z lastnostmi serijskega morilca: očarljivost v bežnih stikih, grandioznost, nenehna potreba po stimulaciji, patološko laganje, zavajajoče in manipulativno vedenje, pomanjkanje obžalovanja, nezmožnost globljega čustvovanja, empatije, parazitski življenjski slog, slab nadzor nad vedenjem, promiskuitetnost, zgodnje vedenjske težave, pomanjkanje realističnih dolgoročnih ciljev,

nesposobnost odgovarjati za svoja dejanja, kratkotrajna razmerja, prestopništvo v mladosti, kršitev pogojnih izpustov in iznajdljivost v zločinskih dejanjih. V odraščanju psihopata zasledimo tudi večjo zastopanost vedenj MacDonalldove triade: močenje postelje, podtikanje požarov ter mučenje živali (Schurman-Kauflin v Šterk 2007, 90). Sociopat pa je pogosto označen kot nekdo, ki ni nor, pač pa zloben (»bad, not mad«). Gre za motnjo značaja in ne intelekta, je brez vesti, ne pozna obžalovanja in empatije in izkorišča druge za izključno njegove potrebe (Fox, Levin v Šterk 2007, 89).

Diagnostični priročnik ameriškega psihiatričnega združenja (DSM) izrazov psihopat in sociopat ne uporablja kot orodje za diagnozo, ta služita kot pripomoček za obravnavo psihosocialnih karakteristik (Hickey 2010, 75). Vsem, tako sociopatom in psihopatom kot serijskim morilcem se pripisuje odklon od tradicionalne spolne morale oz. »normalnega« spolnega vedenja, ki jih psihiatrija obravnava pod skupnim imenom parafilije, ki označujejo ponavljajoče se in seksualno stimulativne fantazije, spolne vzgibe in vedenja, ki se osredotočajo na nečloveške objekte, lastno trpljenje ali trpljenje partnerja in na otroke oziroma druge nemočne osebe. Primeri teh parafilij so: sadizem, fetišizem, pedofilija, mazohizem, voajerizem, ekshibicionizem, transvestitski fetišizem in motnja spolne identitete (DSM v Šterk 2007, 92). Iz teorij sociopata in psihopata se je do danes razvilo kar nekaj diagnoz: antisocialna osebnostna motnja, posttravmatska stresna motnja, obsesivno-kompulzivna motnja, narcistična motnja osebnosti in mejna motnja osebnosti (Šterk 2007, 140). Teh diagnoz ne bomo obravnavali podrobno, saj za samo analizo likov serijskih morilcev potrebujemo le okvirni vpogled v realnost serijskih umorov.

4.4 Od mitov k realnosti serijskih morilcev

Časopisi, radio in televizija so tista komunikacijska sredstva, preko katerih se širijo pomeni, ki močno vplivajo na javno mnenje. Javnost medije uporablja kot glaven in verodostojen vir informacij o kriminalnih dejanjih, ti pa v svojih poročanjih izpuščajo dele zgodb, kar daje gledalcu možnost lastne in s tem tudi lahko napačne interpretacije (Surrete v McCready 2002, 3).

»Mit je olepšana zgodba, večkrat povedana, sprejeta kot resnična« (Robinson v McCready 2002, 5). Širjenje mitov z zastrašujočo hitrostjo, je posledica medijev, ki v kratkem času

dosežejo zelo veliko število ljudi. Tehnologija se je v zadnjih letih toliko razvila, da informacijam ponuja glavna vrata do velikega števila populacije. Mediji lahko postavljajo standarde določenih vrednot v družbi in tako širijo mite preko pomenov, ki jih prikazujejo mediji. Da pa se mit sploh ustvari, je potrebna aktivacija množičnih medijev. Dandanes lahko vidimo najbolj grozljive dogodke, ki jih lahko gledalci gledamo znova in znova. Novice, sojenja v živo, oddaje o resničnih zgodbah ustvarjajo občutek prave avtentičnosti in s tem splošna javnost začinja verjeti v to, kar vidi na televiziji. Tudi tiskani mediji s svojimi rumenimi stranmi, ki s svojimi šokantnimi opisi in strašnimi slikami zločinov, njihovih kriminalcev in žrtev burijo duhove in spodbujajo strah. Po mnenju Edwina Sutherlanda se strah preko mitov širi hitreje v sodobni družbi kot kdajkoli prej, zaradi večje dostopnosti javnosti oz. možnosti publicitete. Da mediji dosežejo željeno reakcijo občinstva, uporabljajo različne tehnike. Tako na primer proizvajajo stereotipe s prikazovanjem napačnih dejstev in etiketiranjem. Pri tvorbi uspešnega mita pa je potrebno najprej ustvariti ciljno publiko, poiskati »zlobneža«, v našem primeru je to serijski morilec, ki širi moralno paniko, poiskati žrtve in na koncu izpostaviti heroja (Kappler v McCready 2002, 38). Tudi filmska industrija se trudi ostati v velikem biznisu tako, da proizvaja številne grozljivke za krvi željno publiko. S sodobnimi reprezentacijami zločincev oziroma serijskih morilcev obstaja o tovrstnih družbenih skupinah prava mitologija.

Mnogo primerov razvpih serijskih morilcev in tudi mnogo Hollywoodskih filmov je prispevalo ravno k ustvarjanju mitov o serijskih morilcih. Po Hickeyu (2010, tudi Egger v McCready 2002, 41-42), obstaja kar nekaj mitov o omenjenem fenomenu:

1. *Skoraj vsi serijski morilci so belci.*
2. *Vsi so moškega spola.*
3. *Vsi so nori (angl. insane).*
4. *Vsi serijski morilci so seksualno motivirani.*
5. *Ubijejo na ducate žrtev.*
6. *Ubijajo sami.*
7. *Žrtve pretepajo, zabadajo, zadavijo ali jih mučijo do smrti.*
8. *Vsi so izjemno inteligentni.*
9. *So izjemno mobilni znotraj ZDA.*
10. *Ubijajo zato, ker so bili kot otroci spolno zlorabljeni.*

Miti so trdovratni in lahko povzročajo težavo tistim, ki se ukvarjajo s primeri serijskih morilcev, saj je mite zelo težko odstraniti iz družbene miselnosti. In to je eden od razlogov, zakaj je potrebno ločevati mite od realnosti. Hickey (2010) v bran zgoraj naštetim mitom ponudi dejstva o serijskih morilcih, ki so naslednja:

1. *Vsak peti morilec je črnc.*
2. *Nekje 17 % je serijskih morilk.*
3. *Norost (angl. insanity) je uraden izraz. Le 2–4 % serijskih morilcev je uradno priznanih za nore.*
4. *Večina serijskih morilcev je seksualno motiviranih, a kar nekaj je primerov, ki ne vključujejo spolne napade, mučenja, seksualna pohabljenja.*
5. *Nekaj serijskih morilcev ubije na duceate ljudi, vendar večina jih ubije pod deset žrtev.*
6. *Vsak četrti serijski morilec ima enega ali več partnerjev pri ubijanju.*
7. *Nekatere žrtve tudi samo zastupijo ali ustrelijo.*
8. *Večina serijskih morilcev je povprečno inteligentnih.*
9. *Večina serijskih morilcev ubija v lokalnem okolju.*
10. *Obstajajo tudi drugi razlogi za ubijanje, kot je spolna zloraba v otroštvu. Mnogo jih ubija zaradi zavrnitve, zapustitve v otroštvu, jeze itd.*

Tudi Fox in Levin (Roberts 1994) opisujeta znane mite o serijskih morilcih. Poleg zgoraj omenjenih avtorja omenjata mit o »epidemiji serijskih umorov v ZDA«. Čeprav se je v zadnjih dvajsetih letih sunkovito povečalo zanimanje za serijsko morjenje, vseeno ne moremo govoriti o povečanju tovrstnega kriminala. Obratno, z zanimanjem se je povečalo le število študij oz. raziskav na temo serijskih morjenj (Roberts 1994, 52). Mit, ki pravi, »da so serijski morilci po videzu in življenjskemu stilu neobičajni« in kot jih radi mediji primerjajo z nočnimi pošastmi, tudi ne drži v celoti. V povprečju so serijski morilci belci, v stari od 20 do 30 let ter večina čisto povprečni državljani. Da ne izstopajo, je pravzaprav njihova skrivnost (Roberts 1994, 30). Kot že večkrat omenjen Ted Bundy, ki je »imel vse osebne lastnosti, ki so cenjene v Ameriki in ki zagotavljajo uspeh in spoštovanje« (Nordheimer v Šterk 2007, 297) je večina čisto običajnih (angl. *extraordinarily ordinary*). Po Foxu in Levinu obstaja še en mit, ki pravi, da je pornografija vir inspiracije za serijsko morjenje. Vendar je ta preokupacija s pornografijo namreč le odraz njihovih seksualnih želja in ne vzrok. Seveda je možno, da sadistične težnje, ki jih morilci imajo, okrepi, ne pa jih tudi ustvari (Roberts 1994, 54). Kljub navajanju dejstev, je mite o serijskih morilcih, tako kot ostalo mitologije, še vedno

težko ločiti od realnosti. Vendar z nadaljnjimi raziskovanji, študijami in delom organov pregona, lahko razbijemo ali vsaj omilimo mite o serijskih morilcih in preidemo na zanesljiva dejstva in znanja o omenjenem fenomenu.

5 DRUŽBENA KONSTRUKCIJA SERIJSKEGA MORILCA

Družbeni konstruktivizem je širok sociološki pristop, ki je v nasprotju s psihološkimi in biološkimi teorijami serijskih umorov, usmerjen je na reakcijo, prezentacijo in definicijo in ne na sam vzrok, ki žene posameznika, da ubija večkratno (Cready 1999, 57). Če posameznik zagreši zločin (serijsko morjenje), se le-ta začne pojavljati v različnih medijih, kjer preko značilnega medijskega diskurza dobiva neko družbeno oznako, kar imenujemo družbena realnost tega zločina.

Po Quinneyevi teoriji je družbena realnost kriminala »konstruirana preko oblikovanja in uporabe definicij kriminala, razvoja vedenjskih vzorcev povezanih z definicijami kriminala in konstrukcije kriminalnih konceptov« (Cready 1999, 60). V skladu s tem modelom je kriminal/zločin družbena konstrukcija realnosti, v kateri živimo, kriminalci so prepoznani kot stranski proizvod tega neskončnega procesa konstrukcije.

Vsi ljudje smo družbeno skonstruirani, tudi tisti etiketirani kot »serijski morilci«, so v smislu produkt socializacije. Po Quinneyevi, ki izhaja iz Jenkinsove teorije družbenega konstruktivizma (Cready 1999, 61), družba sama socializira posameznike, da postanejo kriminalci. Proces socializacije poteka v elementarnem členu družbe, to je družine. Da bi razumeli to sodobno fascinacijo, se moremo najprej vprašati kakšna družbena, družinska in vrednostna struktura omogoča vznik vedenja, kot je serijsko morjenje? V popularnosti nekega fenomena se ponavadi skrivajo neka osrednja kulturno-travmatična področja, kot so na primer v zahodnih kulturah prevrednotene predstave o družini in kulturni imperativi subjektivizacije, ki od posameznika naravnost terjajo, da znano pravico pet minut slave sprejme nase kot dolžnost (Vrtačič, Šterk 2008, 41).

Obstajajo klasične kriminološke teorije, ki iščejo vzroke za serijska morjenja v klasični teoriji vzpona nasilja, ki na eni strani pravi, da je za pripadnike določene skupine (revni, temnopolti

itd.) zaradi njihovega socialnega statusa bolj verjetno, da se bodo obnašali delikventno, na drugi strani pa meni, da je kriminalno vedenje produkt socialnega učenja in procesa socializacije (opazovanje nasilnih dejanj drugih). Če je posameznik v stiku z institucijami in ljudmi, ki se nahajajo v teh institucijah, se priuči različnih vzorcev vedenja in če je v procesu socializacije nasilno vedenje neizpodbitna stalnica, postane nasilje do drugih članov skupnosti za to osebo legitimna možnost obnašanja (Kuran 2006, 177). In »možnost, da je posameznik priča nasilnemu vedenju, je še zlasti v zibelki serijskega morilca – ZDA – torej dovolj velika« (Vrtačič, Šterk 2008, 41). Te določene značilnosti ameriške družbe, ki naj bi tudi prispevale k nasilju so po Lesterju (prav tam):

visoka frekventnost in sprejemljivost medosebnega nasilja kot načina reševanja konfliktov; močan poudarek na zaželenosti udobja; močan poudarek na zaželenosti vznemirjenja in adrenalina; visoka stopnja zagrenjenosti in močna tendenca, da so za osebne nesreče krivi druge; veliko število nasilnih vzornikov v medijih, še zlasti na televiziji in filmih; anonimnost in depersonalizacija; velika mobilnost in migracija ljudi med zveznimi državami; poudarek na takojšnji zadovoljitvi.

Jenkins pa dodaja še naslednje dejavnike: povečanje deleža mladih ljudi v ZDA, *babyboom* generacija naj bi promovirala agresivno vedenje s seksualno motivacijo zaradi povečane uporabe halucinogenih drog; povečalo se je število potencialnih žrtev, zaradi večje seksualne svobode, deinstitutionalizacija ameriških psihiatričnih pacientov ter skrajšanje trajanja zapornih kazni (Vrtačič, Šterk 2008, 41–42).

Sociološke teorije torej krivca za porast serijskega morjenja vidijo v sami družbi, ki jo označujejo kot patološko strukturo, ki je v svojem samem jedru bolna, njena bolezen je očitna zasvojenost z nasiljem. Četudi so posamezniki tisti, ki so nasilni, je njihova agresivnost posledica vrednostnega sistema, ki ga ustvarja družba skozi vrednote povezane z nasiljem in tekmovalnost na vseh področjih (Morall v Vrtačič, Šterk 2008, 42).

5.1 Patološki narcizem

Da gre pri postmoderne družini za spremenjeno strukturo ter redefinicijo njenih delov; očeta, matere in otroka, priča vznik tipa osebnosti, imenovane patološki narcis. Okoliščine, ki

pripeljejo do tega, so spet vezane na primarno celico, tj. družino. Ta se že od osemnajstega stoletja naprej srečuje z dobro utrjeno razsvetljensko paradigmo o romantični ljubezni, ki temeljito definira razmerje med spoloma in pred sodobne zahodnjake postavi splet nemogočih čustvenih zahtev in ne le da romantične predstave o zakonu utemelji na ljubezenskih čustvih, individualnih zaslepitvah in naivnih fantazijah, ki pripeljejo do travmatičnih katastrof, ampak tudi razveljavi velik del moške sfere (Šterk 2007, 125), za posledico ima tudi izum »materinstva«. Očetje imajo tako zmanjšano vlogo pri otroku, saj jih industrijska proizvodnja odtegne od družine. Mati sama poskuša nadoknaditi otrokovo potrebo po očetu, pogosto ji manjka praktičnih izkušenj v vzgoji otrok, zato se v večji meri naslanja na strokovnjake ter nove socializacijske tehnike, ki praktično vse po vrsti prispevajo k temu, da otrok nima druge možnosti, kot da pod družinskimi in družbenimi pritiski razvije grandiozni Jaz (Šterk 2007 126). Posledica, ki iz tega sledi, so psihološki obrazci, ki jih najdemo pri patološkem narcisu, to so; plitkost, kratkotrajnost odnosov, obsedenost s slavo, doživljanje soljudi kot nenehno grožnjo. Tako gre tukaj za idealizacijo matere, kjer Giddens opozarja, da ima »prevlada matere ... globoke psihološke posledice za oba spola in je vir nekaterih najmočnejših vidikov današnjih spolnih razlik« ter »izum materinstva ustvari okoliščine, zaradi katerih je danes v očeh dečkov in deklic mati bolj vsemogočna, pa tudi bolj ljubeča, kot v prejšnjih generacijah« (Giddens v Šterk 2007, 125). Tako je v središču geneze subjekta patološki narcis postavljena vseprisotna kapriciozna mati, ki jo spremlja funkcionalno odsotni oče. In ob očetovi odsotnosti in zaradi pomanjkanja naslonitve na avtoriteto in neenotne samopodobe otroku manjkajo temeljni stebri identitete, zato je ena glavnih značilnosti patološkega narcisa t. i. šibki Jaz, ki ga kompenzira s patološkim, grandioznim Jazom (Žižek 1987, 107).

Za razliko od »normalnega« narcizma, zaradi zgoraj omenjenih socializacijskih okoliščin pri patološkem narcizmu, nadjaz ostane personaliziran in ne dobi zadostne strukture formalnega (etičnega) zakona. Tudi instanca Ideala Jaza je pri patološkem narcizmu bolj neizprosna do subjekta, narekuje mu tisto idealno (samo)podobo, ki pa je posameznik ne glede na svoje zmožnosti, želje in delovanja enostavno ne more doseči. Kar se tiče Nadjaza, je ta pri patološkem narcizmu mnogo bolj dejaven, bolj neprizanesljiv in mnogo bolj obremenjujoč za posameznika, saj če poslušamo Freuda, je Nadjaz tisto kar Jaz primerja v odnosu do Ideala (Žižek 1987, 57). Ta patološka tvorba pa ima naslednje značilnosti (po Laschu, Žižku in Giddensu v Vrtačič, Šterk 2008, 51–55): (1) vztrajanje na imidžu, predvsem vztrajanje pri površnem, zgolj zunanem in visoko estetiziranem videzu telesa, ker gre pri patološkem narcizmu za strah pred starostjo in smrtjo in posledično za čaščenje kulta mladosti; (2)

odvisnost od matere, saj mu ta s pedantno vnemo spodkopava njegovo iniciativo in uniči sposobnost za samopomoč, njegova samopodoba pa je odvisna od odobravanja Drugih (tistih, ki potrjujejo njegov imidž); (3) patološki narcis se ima za superiornega, za nekakšnega izobčenca, ki sicer nosi masko konformnega posameznika, a igre ne jemlje resno, igra jo le, da bi socialno uspel, kjer gre za t. i. »masko normalnosti« (Holmes, Holmes 1998); (4) tak posameznik je v intimnih odnosih površen in nezmožen nikakršne empatije, ni zmožen žalovanja, ne zna upravljati s svojo tesnobo ter se zaradi površnih odnosov v družbi od ljudi usmerja k stvarim; (5) pri njem gre za izrazite paranoidne tendence – ideje, vezane na hipohondrijo ter da smo žrtve zarote in izkoriščanja. »Nadzorovalna in vodniška funkcija Nadjaza, ki se v glavnem spaja z Jazom, je oslABLJENA zaradi slabosti staršev, zaradi popustljive vzgoje, ki ne uspe izuriti Jaza, in zaradi splošne klime družbene permisivnosti« (Lasch v Vrtačič, Šterk 2008, 54–55). Vse to so vzroki za tako rekoč »nulti indic« (Žižek 1987, 109) vseh simptomov patološkega narcisa, kot je »nevezana tesnoba, ki ni vezana na nek poseben objekt, ki nastopa kot splošno, neopredeljeno psihično stanje«. Končna in najbolj skrajna oblika zgoraj opisanega patološkega narcizma, ki ima kot serijski morilec, izrazito poudarjene antisocialne težnje, je »maligni narcizem«: kjer pridemo do »posameznika, katerega grandioznost in patološka idealizacija svoje osebe sta potrjeni na način, da strah in bolečino prizadeja drugim ljudem« (Kernberg v Vrtačič, Šterk 2008, 56). Kot dalje pravi Kernberg, ki pokaže na Teda Bundyja, »imamo opravka najprej z nedolžno očarljivim hedonizmom, iskanjem ugodja in užitka, vendar pa navidezna toplina in družabnost pokaže na tipično osiromašenost objektnih odnosov in trajnih čustvenih investicij v vrednote in cilje« (Kernberg v Vrtačič, Šterk 2008, 56). In ta geneza malignega narcizma se popolnoma sklada z značilnostmi nekaterih tipičnih serijskih morilcev.

6 SERIJSKI MORILEC SKOZI POPULARNO KULTURO

Ko jagenjčki obmolknajo je eden tistih popularnih filmov o serijskih morilcih, ki bo, podobno kot Hitchcockov *Psyho*, brez dvoma ostal klasika med trilerji. Dr. Hannibal Lecter je lik, katerega reprezentacija lahko vzbuja različne občutke različnim ljudem. Na primer za Olivierjevo (2007, 21) je to eden prikazov, da so »zlobneži lahko zamaskirani gentelmenik«. Ko gledamo Dr. Lecterja in Clarice Starling, je kot bi gledali grajenje odnosa zaupanja med učiteljem in njegovim učencem (Olivier 2007), ali odnos med Lepotico in Zverjo (Warner v

Jenkins 2002, 11). Nihče se ne more upreti, da mu Dr. Lecter do neke mere ne bi zlezel pod kožo; navsezadnje ima manire, je pravi govorec, tudi Starlingovo jemlje z veliko mero spoštovanja in občudovanja. Se strinjamo z Olivierjevo (2007, 22), »da bi ga ob koncu filma večina gledalcev povabila k sebi na čaj«. Ne moremo torej zanikati lastne fascinacije nad psihološkimi trilerji o serijskih morilcih, vendar vseeno verjamemo, da je potrebno kritično obravnavati nekatere aspekte reprezentacij, ki imajo negativen vpliv na dožemanje tistega dela občinstva, ki mu je filmska govorica povsem tuja.

»Javnost ima nenasiten apetit za kriminal« (Hyatt v Oleson 2005, 186), še posebej za serijski umor. Serijski morilci dandanes nastopajo na televizijskih programih, v filmih, romanih in kriminalnih romanih po resničnih zgodbah. Vsak trenutek se v lokalnih kinematografih predvajajo filmi o policistih in morilcih, v knjigarnah se med poezijo in književnostjo polnijo police resničnih kriminalnih publikacij (Egger v Oleson 2005, 186). Ljubimo napete psihološke grozljivke in nasilne *slasher* filme, ki nas napolnijo z mešanimi občutki osuplosti in groze (Hinson v Oleson 2005, 186). Razvpiti zločinci v zgodovini, kot so Jesse James, Al Capone in Charles Manson, so bili zaradi svojih dejanj povzdignjeni v panteon zlobnežev, podobno kot so oboževani podobni heroji, vendar za razliko, da so zlobneži predstavljali mračen aspekt arhetipa junaka (Campbell, Jung, May v Oleson 2005, 186). Na vrhu te obsedenosti s kriminaliteto vlada ravno serijski morilec. »On je mitičen, skoraj nadnaraven in uteleša najgloblje, najtemnejše strahove ameriške družbe. Mi pa smo odvisni od takšnih reprezentacij, saj nam to omogoča projicirati naše strahove na jasno predstavljenega zlobneža« (Beckman v Oleson 2005, 186).

Na to, da nas gledanje tovrstnih kriminalnih prikazovanj tako privlači, Apter (Oleson 2005, 186) pravi, »da nevarne stvari – kot so serijski morilci, ponavadi ustvarijo stanje poživljajočega psihološkega vznburjenja. Da bi nevtralizirali občutek tesnobe, ki spremljajo nevarne grožnje (serijski morilci), uporabljamo zaščitne okvirje, kot so pripovedna pojasnila ali kriminološke teorije. Ko pojasnjujemo vedenje serijskih morilcev, si tako dopustimo, da se »prepustimo razburljivemu magnetizmu zla« (Kloer v Oleson 2005, 186) in lahko s tem »izkusimo vznemirjenje vznburjenosti, ne da bi se obremenjevali s tesnobo« (Ramsland v Oleson 2005, 187).

6.1 Film in televizija

Ker bomo v poglavju analize podrobneje obravnavali kar nekaj kulturnih filmov o serijskih morilcih, se bomo pri zgodovinskem pregledu reprezentacij serijskih morilcev v filmu in televiziji podrobneje ustavili le pri tistih, ki v analizo niso zajeti, a so vseeno pomembni pri teoriji prikazovanj tovrstne družbene skupine.

Vsako obdobje v zgodovini obvladujejo določeni strahovi, kar se kaže v prevladi določenih filmskih žanrov. V tridesetih letih so bili to gangsterski filmi, v štiridesetih filmi *noir*, v petdesetih znanstvena fantastika, v sedemdesetih grozljivke in v devetdesetih letih serijski morilci (Rusjan 2006, 172). Zgodovina kriminalnega sega vse v obdobje nemih filmov, to je med letoma 1897 in 1927. Kriminal je postopno rasel v skrb in leta 1930 dopustil filmskim ustvarjalcem, da so z resničnimi dogodki lahko improvizirali in jih razlagali skozi daljše in vedno bolj fascinantne filme. Gangsterji, prekupčevalci alkohola in podkupljivi vladni uradniki so postali vir zanimivih zgodb in kriminala v filmih (McCready 2002). Pojavijo se prvi gangsterski filmi, kot so *Little Caesar*, *The Public Enemy*, *Scarface* in drugi (Todd v McCready 2002, 42). Serijsko morjenje kot oblika kriminala se v filmih začne pojavljati že od dvajsetih let dalje, najprej s Hitchcockovim *The Lodgerjem* (1926), katerega je navdihnil Jack Razparač ter leta 1931 z nemškim filmom *M Fritza Langa* (Vrtačič, Šterk 2008, 93). V petdesetih stopijo v veljavo Hitchcockovi psihološki trilerji, ki pritegnejo veliko pozornosti, od šestdesetih pa tja do osemdesetih let prejšnjega stoletja nastanejo legendarne kriminalke, kot so *Bonnie and Clyde*, *The Godfather* in *The Shining* (McCready 2002, 43). Izrazito javno fascinacijo nad kriminalnimi zgodbami najbolj produktivno vnovči – kdo drug kot Hollywood. Film o serijskih morilcih svoj vrhunec doživijo v osemdesetih, od takrat dalje pa se njihova popularnost le še veča. Prvi zares razvpiti lik serijskega morilca je bil Norman Bates, ki postane prava zvezda leta 1960 v prvem izmed t. i. *slasher* filmov, Hitchcockovem *Psychu*. Robert Bloch, avtor romana, po katerem je posnet film, je inspiracijo črpal pri različnih resničnih serijskih morilcih, še posebej pri morilcu, nekrofilu in transvestitu Edu Geinu, s čimer film naredi še toliko bolj resničnega in uspešnega hkrati. Iz *Psycha* najbolj znani prizor »umora pod tušem« s cvilečim zvokom violin v ozadju, še vedno velja za enega najbolj grozljivih prizorov v zgodovini filma. Čeprav je omenjen film veljal za začetnika *slasher* filmov, le-ta ni tipičen, pri tem gre bolj za psihološko grozljivko oz. triler, medtem ko t. i. *slasher* filmi večinoma sledijo isti formuli: serijski morilec je neusmiljena pošast, ki le-ta postane zaradi travmatičnega dogodka v preteklosti. Film so tudi pogosto prikazani iz

morilčeve perspektive in ponavadi ponujajo možnost nadaljevanja s tem, ko se morilec izživlja nad naključno mimoidočo skupino najstnikov, mu zadnja žrtev uide ali ga na videz premaga (Vrtačič, Šterk 2008, 95).

Po slovitih romanih Thomasa Harrisa, *Red Dragon* (1981) in *The Silence of the Lambs* (1988), so kasneje bili posneti tudi uspešni filmi. »Jagenčki« (1991) so poželi ogromen uspeh in vesplošno fascinacijo ter postavili temelje novemu podžanru grozljivke, imenovanemu *high-class serial movie*. Schmid pokaže na to pomembno razliko, med *slasher* filmi in kulturnimi filmi, kot so »Jagenčki«, saj se pri prvih gledalec raje identificira z žrtvijo, kot z neusmiljeno »pošastjo«, ki ubija. Pri reprezentaciji lika Hannibala Lecterja smo priča preobratu v identifikaciji, iz žrtve na morilca, kar bomo kasneje preverili tudi v sami analizi. Da se gledalec brez slabe vesti poistoveti z urbanim, sofisticiranim in inteligentnim Lecterjem, je lahko posledica, da je prava pošast v tem filmu pravzaprav Jame Gumb oz. Buffalo Bill, ki ga Starlingova z Lecterjevo pomočjo ujame. Hollywoodske filmske produkcije o likih serijskih morilcev tipa Lecter tudi dajejo drugačen vtis, ker je »identifikacija z morilcem popolnoma varna« (Vrtačič, Šterk 2008, 96). Poleg »Jagenčkov« so tukaj zanimivi oziroma donosni in gledani filmi o serijskih morilcih gotovo še *Natural Born Killers* (1994), *Seven* (1995) *American Psycho* (2000) in *Zodiac* (2007). *Natural Born Killers*, *Seven* in tudi *Kalifornija* (1993) ter *Copycat* (1995) so eni redkih *mainstream* filmov, ki se dejansko dotaknejo vprašanja položaja serijskega morilca v popularni kulturi, medtem ko se večina hollywoodske produkcije vprašanju slave serijskih morilcev poskuša izogniti (Vrtačič, Šterk 2008, 112). Poleg tega je filmom o serijskih morilcih ponavadi skupno tudi to, da gledalca z različnimi tehnikami oddaljijo od razvpitega serijskega morilca, tako da ne pride do identifikacije z njim, temveč navadno s pogumnim detektivom ali žrtvijo (Vrtačič, Šterk 2008, 114). Za te filme je značilno, da so zmes morilskih sestavin oz. značilnosti znanih serijskih morilcev v zgodovini. Tako je avtor romana *Ko jagenčki obmolknijo* Thomas Harris navdih za lik Lecterja deloma črpal pri Andreju Čikatilu in Albertu Fishu, njegov lik Buffala Billa pa dokaj očitno temelji na treh resničnih morilcih; Edu Geinu (ki si je prav tako šival žensko kožo), Tedu Bundyju (ki je svoje žrtve prosil za pomoč lažnim mavcem na roki) in Garyju Heidniku (ki je imel v kleti vodnjak želja, kjer je imel ujete svoje žrtve) (Vrtačič, Šterk 2008, 99–100). Med slavnimi filmi, poimenovanih po serijskih morilcih in ki govorijo zgodbo o dejanskih serijskih morilcih, moramo omeniti *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1986); o Henryju Leeju Lucasu in Ottisu Toolu, *Citizen X* (1995); o Andreju Čikatilu,

Monster (2003); o prvi priznani ženski serijski morilki Aileen Wuornos ter malce manj poznan film *Karla* (2006); o Karli Homolki in Paulu Bernardu.

Prvi dokumentarni film o serijskih morilcih se je pojavil leta 1984 s strani HBO produkcije z naslovom: *Murder: No Apparent Motive*, kjer so serijski morilci predstavljeni kot na videz običajni ljudje. V CNN-ovem dokumentarcu iz leta 1993 je prikazano, da so ocene o številu serijski morilcev in njihovih žrtev v osemdesetih letih prejšnjega stoletja »prenapihnjene« (Vrtačič, Šterk 2008, 116–117).

Med letoma 2000 in 2009 je bilo po Hickeyevi raziskavi (2010, 189) narejenih čez 650 filmov na temo serijskih morilcev s strani Hollywooda in ostalih neodvisnih filmskih produkcij. Čez čas pa je bolj kriminalistično izobraženo občinstvo pomagalo razložiti upad *mainstream* popularnosti filmov o serijskih morilcih zaradi porasta televizijskih serij, kot so *Dexter*, *CSI* in *Cold Case Files*, ki so s svojo značilno serialnostjo prevzele gledalce in ponudile večjo poglobitev v razumevanje umorov. Televizijske serije, kakršna je *Dexter*, v primerjavi s filmom gledalca, zgrabijo na drugačen način, saj so v filmih zvezde igralci, v serijah pa njihovi liki. Pri filmu gledalec, še zlasti oboževalec, bolj investira v igralca, serija mu ravno s svojo »serijskostjo« omogoča investicijo v lik. Serijskost tud »daje občutek, da se fiksijska življenja likov med epizodami, daleč od kamer in občinstva nadaljujejo« (Jones v Vrtačič, Šterk 2008, 117). V filmskih serijah je podobno; v ospredju ni več igralec, temveč njegov lik, pogosto prav serijski morilec. Razlika med televizijskimi in filmskimi serijami na temo serijskih morilcev je ta, da je v prvih glavna zvezda »bad guy« (serijski morilec – *Dexter*), v drugih pa »good guy« (najpogosteje FBI-jevec) (Vrtačič, Šterk 2008, 118).

6.2 Kulturna konstrukcija lika serijskega morilca v seriji *Dexter*

Ker nas v pričujočem magistrskem delu zanimajo popularna reprezentiranja serijskih morilcev in ker smo skozi že opravljeno lastno študijo primera lika serijskega morilca iz serije *Dexter* dobili izsledke o kulturni konstrukciji serijskih morilcev, kjer z likom dejansko simpatiziramo ali se z njim celo identificiramo, te rezultate predstavljamo kot nekakšen uvod v raziskavo predvidenega trenda prikazovanj serijskih morilcev. V tem poglavju bomo spoznali lik *Dexterja Morgana*, njegovo zgodbo, nastavke, ki ga uvrščajo med določen tip serijskega morilca in kulturne okvire, ki kažejo na tip reprezentacije, ki gledalca poveže z morilcem,

skozi fascinacijo in identifikacijo.

Na omenjeno možnost prehoda v kulturnem vrednotenju serijskega morjenja je že pred prihodom Dexterja nakazal Lecterjev lik v filmu *Ko jagenjčki obmolknejo*, saj »serijski morilec v tem primeru predstavlja simbol poguma, individualnosti in izjemne pretkanosti ...« (Vronsky v Šterk, Vrtačič 2008, 124).

6.3 Lik Dexter ter njegova zgodba

Dexter je Showtimeova televizijska serija, ki se je na televizijah prvič predvajala 2. oktobra 2006. Do decembra 2011 se je odvrtelo 6 sezon. Ker 1. sezona skoraj dobesedno temelji na romanu Jeffa Lindsaya *Darkly Dreaming Dexter* in nam razkriva največ podrobnosti in zgodbe glavnega lika, se bomo v pričujočem magistrskem delu nanašali v večji meri na 1. sezono.

Dexter Morgan je mlad, postaven, prijazen, intelektualen moški, zaposlen kot forenzični strokovnjak za analizo krvnih vzorcev pri policijski postaji Miami. Skozi serije smo priča njegovemu vsakdanjemu življenju, ki je večji del povezano z njegovim poklicem in prijateljskim odnosom s sestro. Dexter se navzven kaže kot normalen državljani z normalnimi navadami, opravki, vrednotami; skratka živi običajno življenje. A samo nam gledalcem je omogočen pogled v njegovo psihologijo oziroma patologijo. Poleg dejanskega dogajanja lahko slišimo Dexterjevo razmišljanje, njegove namene ter njegova resnična čustva in (ne)občutenja. Skozi zgodbo se nam razkriva Dexterjevo dvojno življenje. V mladosti mu je umrla mama, oče pa je družino zapustil že ob njegovem rojstvu in je tako od 3. leta član rejniške družine Morgan. Krušni oče Harry Morgan ima hčerko Debbie in tako ob posvojitvi Dexterja skrbi za oba otoka. Ker Dexterju Harry predstavlja nadomestnega očeta, se njuna vez zelo okrepi, predvsem takrat, ko ob njegovem odraščanju Harry spozna, da Dexter ni navaden deček, ampak ima neobičajno voljo in željo po ubijanju (v mladosti je večkrat ubijal živali) in probleme v odnosih z ljudmi ter pri ukvarjanju s svojimi čustvi. Kot pravita Vrtačičeva in Šterkova (2008, 122) je Harry v odraščajočem Dexterju prepoznal psihopata, serijskega morilca v nastajanju, in ga tako naučil tehnik preživetja, mu povedal kako naj mori, da ga ne bodo ujeli, hkrati mu je naložil moralno obvezo, da nikoli ne sme ubiti nikogar, ki si tega ne zasluži. Harryjeva koda ali kodeks, kot jo imenuje Dexter, zahteva podrobno proučevanje potencialnih žrtev in neizpodbitne dokaze, da gre za zločince, ki so se izognili

roki pravice. Del Harryjeve kode je tudi zahteva, da mora v vsakdanjih interakcijah z drugimi ljudmi oponašati pričakovana vedenja. Psihopat kakršen je, naj bi najprej pomislil, kako bi se odzval sam, nato pa ravnal diametralno nasprotno. Za njegovo posebnost tako vesta le Dexter in Harry, kateri mu venomer daje napotke, kako živeti skupaj s to nagnjenostjo, kako jo sprostiti v »neškodljive« oblike ter kako živeti s tako nenavadno neobčutljivostjo, kar zadeva čustva in moralo. To je tisto Dexterjevo drugo, ljudem skrito življenje. Pri tem dvojnem življenju gre tudi za posebno in nenavadno Dexterjevo osebnost in psiho, ki ga posledično zaznamuje kot serijskega morilca.

6.3.1 Dexterjeve lastnosti »tipičnega« serijskega morilca

Dexter v večji meri po lastnostnih spada v tipični profil serijskega morilca, ki ga opisuje večina virov. Je belec in spada v starostno skupino med 25 in 35 let ter svoje žrtve ubija z rokami, tako da jih zaduši, omami in nato prereže vrat, kjer uporablja specifične pripomočke (različni nožki, igle itd.). Njegove žrtve sicer niso nujno mlade ženske ali šibki ljudje, temveč tisti, ki se v njegovih očeh prikažejo kot krivci in si zaslužijo smrt. Tako kot večina serijskih morilcev, tudi Dexter ni popoln samotar. Saj namreč tudi on na videz deluje dovolj integriran v družbo. Ima zelo dobro, ugledno službo in tudi v družbi deluje povsem običajno, na videz običajnimi problemi. Dexter s svojim videzom nikakor ne izdaja svoje psihološke drugačnosti, saj je tudi drugače prijeten in prijazen, izjemno pošten in dobrasrčen. V otroštvu je kazal znake krutosti do živali, kar je kmalu opazil njegov krušni oče Harry. To je bil tudi eden izmed dokazov, ki so Harryju dali vedeti, da je Dexter kljub svoji milosti in prijaznosti, dokaj poseben deček. Tako to njegovo nagnjenost poskuša speljati v »manj škodljive« namene, predvsem z vzgojo, ki je temeljila na tem, da je Dexterja naučil, da je navzven deloval povsem normalno, hlinil vsa možna čustva, torej delovati povsem kot dobro inkorporiran v družbo ter ne preseči videza normalnosti – »maska normalnosti« (Norris v Šterk 2007, 27) (Harryjev kodeks).

»Morilci kontrolo nad žrtvami razumejo kot nadomestek za intimnost« (Šterk 2007, 24). Dexterjevo antisocialno osebnost eksplicitno zaznamuje dogodek, kateremu je bil priča, ko mu je bilo le 3 leta. Bil je priča krutemu umoru matere, katero so brutalno umorili neznanci (ni podrobnih podatkov, ravno zaradi bežnega spomina, oziroma fobij, ki Dexterja preganjajo kasneje v odraslosti – dogodek je bil z njim vedno kot »temni sopotnik«). Dogajalo se je v

velikem tovornem zabojniku v pristanišču. Morilci so pobegnili in v ogromni luži krvi pustili mladega Dexterja in brata kar dva dni, dokler ju niso našli policisti, med katerimi je bil tudi Harry Morgan, ki se je odločil posvojiti Dexterja. Dexter je bil takrat po Harryjevem mnenju ravno dovolj mlad, da bi lahko ta neljubi dogodek sčasoma pozabil. Večina serijskih morilcev hrepeni po kontroli ravno zaradi pomanjkanja te kontrole v otroštvu, predvsem skozi odraščanje z vsaj enim zelo dominantnim staršem (striktna pravila, nasilje). O Dexterjevem življenju pred posvojitvijo v seriji zvemo zelo malo. Vemo le, da je oče družino hitro zapustil. O nasilju matere nad otroci ne zvemo. Tudi kasnejše Dexterjevo odraščanje pri družini Morgan ni niti najmanj sporno, saj je bil tam deležen vse pozornosti in ljubezni. Vseeno pa Dexter izjemno uživa v oblasti in kontroli, ki mu pomeni tudi mnogo več kot intimnost, kateri se izrazito ogiba. Dexter je tip morilca, ki je fokusiran na samo dejanje umora; umoru nameni le toliko časa, da žrtev umre in ne čuti potrebe po mučenju ali kaznovanju žrtve.

Dexter kot forenzik, strokovnjak za krvne vzorce, ljubi kri in posledično tudi vse povezano z njo. Nad tem je izjemno fasciniran in navdušen; kri mu je izredno domača in ljuba. Zakaj? Dexterjev lik serijskega morilca so avtorji serije oblikovali v skladu s kruto izkušnjo v otroštvu in to naj bi bila posledica njegove fascinacije nad krvjo, kar pa sam ugotovi šele v zadnjih delih prve sezone. Tudi njegov prvi umor, ki ga zagrešil tik pred Harryjevo smrtjo je bilo zelo neizkušeno, »štorasto« ali kot bi rekel Giannangelo (Šterk 2007, 41): »impulzivno dejanje devičnika«, kakor so po raziskavah prvi umori serijskih morilcev. Njegova prva žrtev je bila medicinska sestra, ki je njegovega krušnega očeta predozirala z morfijem. Dexter se je pred dejanjem o tem pozanimal in izvedel, da je veliko ljudi že ubila na isti način. Razlog za umor je bil torej nek stresni sprožilni dejavnik, v Dexterjevem primeru je to bil ljubljjen Harry, kar pa je tudi lastnost zaradi katere Dexterja uvrščamo v organiziran tip serijskega morilca. Kot serijski morilec ubija zbrano, metodično, brez čustev. Njegov zločin je vnaprej načrtovan, žrtev najprej omami in si v bližini organizira kraj umora, ki ga zavaruje, tako da ga polepi s polivinilom. Da bi popolnoma skrnil dokaze, se obvladuje, morilsko orodje in pripomočke prinese s seboj in jih tudi odnese, razkosana trupla s svojega čolna odvrže v morje, vedno na isto mesto, ter po umoru »za spomin« vzame žrtvi vzorec krvi, ki ga shrani v svojo zbirko drugih vzorcev njegovih žrtev.

Po Holmesovi in DeBurgerjevi tipologiji (v Šterk 2007, 76) spada Dexter tudi v mesijanski tip morilca, saj »svet očisti neke skupine ljudi«, v izbranem primeru skupine ljudi, ki bi brez Dexterjevega posredovanja še morili ali nadaljevali z zlonamernimi dejanji, ki so vsekakor

konfliktna. Pričakovana korist od umora je vselej psihološka, morilec se po umoru počuti bolje, storil je pravično dejanje.

Dexterja vsaj do neke mere obravnavamo kot psihopata. Je inteligenčen, racionalen, umirjen, neiskren, kar zadeva njegove misli in občutenja, ne pozna žalovanja in drugih čustvenih izlivov, je nezmožen ljubezni. Njegova glavna značilnost je poleg nezmožnosti globljega čustvovanja tudi emocionalno distancirano spolno življenje. Dexter sicer ima punco, a mu v prvi sezoni pri njuni zvezi veliko pomeni ravno to, da oba ne čutita potrebe po spolnih odnosih.

6.3.2 Vzroki za Dexterjevo psihopatologijo skozi Freudovo razumevanje travme

Kot že omenjeno, Dexterjev oče družino zapusti v njegovem zgodnjem otroštvu in od 3. leta dalje Dexter živi v rejniški družini Morgan. Vsekakor je Dexterjevo življenje zaznamovala tudi njegova biološka mati. Za primerjavo pokažimo na podoben spomin na Dexterjevo mamo, to je spomin na mamo znanega serijskega morilca Henryja Leeja Lucasa. Henry se spomni prizora, ko je mama po spolnem odnosu s puško ustrelila v nogo svojo stranko, njegova kri je oškropila Henryja. Gre za pomemben moment opazovanja nasilnih dejanj drugih, kar bi lahko bilo v Dexterjevem primeru opazovanje morilcev njegove matere. Pri tej izkušnji ugotavljamo, da gre za t. i. postravmatsko stresno motnjo, saj naj bi oseba, ki trpi za tem sindromom izkusila neko neobičajno izkušnjo, dogodek, ki bi pretresel vsakogar. Ta oseba naj bi imela po tem, tako kot tudi Dexter zelo zmanjšano sposobnost občutenja, kar zadeva čustva in intimnost in kaže tudi zmanjšano občutljivost za zunanji svet. Pri Dexterju gre torej za kronično motnjo, saj na to vpliva ravno intenzivnost in trajanje te travme (Dexter je ostal 3 dni v zaboju skupaj s trupli v luži krvi in preškropljen s krvjo) ter starost posameznika ob travmatski izkušnji (Dexter je takrat bil star 3 leta) (Povzeto po Šterk 2007, 145–146).

Dexter poskuša izoblikovati kompenzacijo za izkušeno travmo, za kar uporabi enega od mehanizmov, to je prek transformacije pasivne vloge pri izkušnji travme v aktivno vlogo. Dexter se tako identificira s storilcem oz. povzročiteljem njegove travme, to je z morilcem njegove matere. Tako iz te travme naredi svoj objekt, sebe pa postavi v vlogo subjekta; začne moriti. Svojo travmatsko izkušnjo pasivnega trpljenja transformira v specifičen modus

uživanja (Povzeto po Šterk 2007, 149). Pri Dexterju gre tudi za »*as if* osebnost«, saj na nek način spominja na tipičnega patološkega narcisa; »je skoraj brez vsakega občutka topline, vsi izrazi čustev so formalni, navzven pa kaže, kot da bi imel sposobnosti polnega in pristnega čustvovanja« (Deutch v Šterk 2007, 154). Vendar, če poznamo patologijo pristnega patološkega narcisa, Dexter v marsičem tudi izostaja; res gre za odsotnost njegovega biološkega očeta, a tega kmalu nadomesti njegov rejniški oče Harry, ki svojo nalogo (predstavljanje moralne nadjzovske instance, objekt dečkove identifikacije) dobro opravlja. Zaradi tega se pri Dexterju po našem mnenju ne ustvari Šibki jaz, ki se kompenzira z grandioznim Jazom. Pri Dexterju se tudi zaradi izgube matere ne sproži vzorec narcistične odvisnosti od nje. Pri izbranem liku tudi niso vidne paranoidne ideje; Dexter tako rekoč deluje povsem integriran v družbo, z normalnimi navadami in opravki. Pri njem tudi ni vidna kruta in neizprosna instanca Ideala Jaza, kjer bi šlo za neko željeno samopodobo, kateri se subjekt nikakor ne more približati. Dexterju Nadjaz ne predstavlja primerjave Jaza z Idealom, temveč mu to moralno instanco še vedno kljub vzgibom k nasilju predstavlja Harry (po Harryjevem kodu, ki se ga Dexter venomer spominja, je razvidno, da se po njem tudi ravna in deluje v skladu z njim) (Povzeto po Šterk 2007).

Dexterjev lik tako želi predstaviti človeka, ki je čustveno prazen, tudi inteligenčen, a kar zadeva občutenja in psihične vzgibe, o tem ne more vedeti ničesar, saj je to področje v njegovem življenju obstalo v njegovi zgodnji mladosti in se je zaradi takšnih in drugačnih izkušenj potlačilo in projiciralo v stanje nezavednega.

6.3.3 Družbeno-kulturna konstrukcija serijskega morilca – Dexter

Z pristopom družbeno-kulturne konstrukcije želimo pokazati, kako je izbran lik, Dexter Morgan, osnovan na kulturnih predstavah serijskih morilcev, ki jih skonstruirajo mediji in družba sama. Gre za dokaj hollywoodsko ustvarjen lik, ki naj bi posebej posebej serijskega morilca, kjer pa se »hollywoodizacija« pokaže predvsem skozi stereotipne značilnosti serijskih morilcev ter v odsotnosti realnih podlag in vzrokov večine serijskih morilcev.

Posameznik dvajsetega stoletja je individualizirana predstava družbe, je množični eden, saj je njegova osebnost družbena oz. kulturna konstrukcija. Skupni imenovalec obeh predstav je, da patologija posameznika razkriva patologijo družbe in da je znanost, ki proučujejo deviantnega

posameznika, mogoče uporabiti v namene razumevanja deviantnosti družbe (Vrtačič, Šterk 2008, 121). Torej, na podlagi vedenj odklonskih posameznikov lahko proučujemo značilnosti družbe in kulture, v kateri posameznik odrašča in biva. Tudi Dexter posnema značilno obnašanje družbe, v kateri deluje; poskuša biti kar se da dobro inkorporiran v njeno kulturo, preko doseganja normalnosti, vsakdanjosti, povprečnosti z vedenjem ter posnemanjem drugih članov. Gre za posledico imenovano »patologizacija normalnosti«, vsakodnevnega družbenega življenja, ki ga posnema serijski morilec, s tem da ne izstopa, je običajen, navaden, banalen (Vrtačič, Šterk 2008, 121).

Dexter Morgan se nam skozi serije prikazuje kot simpatičen, dobrosrčen, pripravljen pomagati, prijazen, v smislu »saj ne dela nič slabega«, temveč ravno obratno; vse »slabo« odstranjuje in deluje kot nekakšen »filter družbe«. Vse te njegove pozitivne lastnosti njegovega javnega ter skrivnega življenja (saj deluje le po Harryjevem kodeksu), nas prepričajo, da lik enostavno vzljubimo. Dexterjev lik je torej dober dokaz, da je danes objekt grozljivega zelo težko ločiti od objekta fascinacije. Da je narava serijskega morjenja oboje hkrati: stvar, ki vzbuja strah, in pojav, ki navdihuje umetnost. Šele potem, ko med objektom grozljivega in objektom umetnosti postavimo enačaj, lahko razumemo, kateri so skupni imenovalci uspeha delovanja serijskega morilca hollywoodskih uspešnic in naše fascinacije z grozljivimi liki; skupni imenovalci aktivnega morjenja, njihovih reprezentacij in pasivnosti v »samo gledanju« (Vrtačič, Šterk 2008, 127–128).

Serijski morilec viden kot »abnormalno normalen« (Seltzer v Vrtačič, Šterk 2008, 129) je ena največkrat opisanih in najbolj tesnobno vzbujajočih lastnosti serijskega morilca. Njegova običajnost, neločljivost, nevpadljivost nam onemogoča izoblikovanja kriterijev, po katerih bi se lahko pred njim zaščitili ter nas pušča v negotovosti in dvoumnosti v zvezi s tem, če sploh lahko dejanja serijskega morilca umestimo med početja, ki jih mi sami ne bi bili zmožni in ki so onkraj naše identifikacije (Vrtačič, Šterk 2008, 129). Dexterjeva značilna drža navzven je ravno njegova »maska normalnosti«. Ker pa smo le gledalci tisti, ki imamo možnost vpogleda v njegovo dvojno življenje, Dexterjevo razmišljanje in vemo, koliko truda sam vloži v to, da hlini povprečnost, nam lik zaradi svoje nerodnosti in pasivnosti enostavno zleze pod kožo.

Gre torej za prehod v kulturnem vrednotenju serijskega morjenja, saj je Dexter »očarljiv sociopat« (Jurc 2009), ki ga vzljubimo in razumemo. Pri čemer se strinjamo z Vrtačičevo in Šterkovo (2008, 126), ki pravita, da skoraj ne gre verjeti, da bi takšen maščevalec, požel

toliko simpatije, popularnosti in denarja v družbi, ki zaupa v pravni sistem in ki demokratično pristane na to, da lahko v imenu ljudstva življenje jemlje samo država.

Lastnosti Dexterja Morgana sovpadajo z dejanskimi vzroki za razvoj osebnosti serijskega morilca, saj spada po demografskih podatkih, organiziranosti, načinu ubijanja, izboru žrtev itd., v tipični profil serijskega morilca. S svojo običajnostjo zakriva svojo psihološko drugačnost. S to izkušnjo Dexterjev lik potrjuje, da je tudi serijski morilec produkt socializacije družbene realnosti, kjer gre tudi v zgodbi za predrugačene vrednote pomena družine, značilne za družbo dvajsetega stoletja.

Dexterja razumemo kot povsem hollywoodsko grajen lik sodobnega serijskega morilca, ki je potreboval le nek dogodek, ki mu je zaznamoval življenje. Pri njem je vidnih veliko različnih lastnosti, ki jih najdemo v zajetni študiji primerov serijskih morilcev skozi zgodovino, a kar je še dodaten dokaz za kulturno konstrukcijo lika, da vse te lastnosti, če jih povežemo, ne predstavljajo nujno določene strukture osebnosti (psihopat, sociopat itd.). TV serija, v skladu s tem, tudi ne deluje povsem po tipičnem Freudovem principu. Lik Dexterja Morgana v televizijski seriji *Dexter* je res osnovan na popularno kulturnih (in romantiziranih) predstavah o serijskemu morilcu, na način, da zvesto sledi trendu prikazovanja serijskega morjenja v hollywoodskih produkcijah. Gre za zmes posameznih »morilskih« sestavin, ki kljub zmedenosti pri analizi lika, predstavlja smiselno, zanimivo, dogajanja in idej polno serijo.

Zgoraj opisana analiza reprezentacije popularnega lika serijskega morilca na televiziji, ki namiguje, da gledalci prevzamemo stališče, kjer z likom simpatiziramo, se nad njim navdušujemo, je posledica teorije družbene konstrukcije. Da bomo našli odgovor na zastavljeno raziskovalno vprašanje ter da pogledamo, ali za tem kompleksnim pojavom konstrukcije stojijo še drugi dejavniki (žanrska diverzifikacija producentov pop kulture, posredniki in različne publike) vzbujanja pozitivnih čustev do serijskih morilcev tudi v filmu, si bomo tovrstno televizijsko reprezentacijo lika serijskega morilca vzeli za izhodišče pri nadaljnji analizi filmov o serijskih morilcih zadnjih 20 let.

7 ANALIZA FILMOV

Film kot medij, je odličen primer, kateri ponazarja procese javnega odziva na medije in resnične kriminalne romane. Prav zaradi nevarnih učinkov, ki jih kot gledalcem sprožijo naši nezavedni odzivi, je potrebno vsako medijsko prikazovanje nasilja – v našem primeru serijsko morjenje – obravnavati s kritično distanco.

Da bi dobili odgovor na raziskovalno vprašanje; če lahko govorimo o fascinaciji in v zadnji instanci tudi identifikaciji z liki serijskih morilcev v filmu zadnjih 20 let, moramo pri teh popularnih medijskih reprezentacijah opozoriti na proces »normalizacije nasilja«, ki jo Olivierjeva (2007, 22) predstavi skozi analizo Tarantinovega filma *Pulp Fiction*. Gre za značilno fazo v razvoju postmoderne popularne filmske kulture prepletene s pluralizmom kulturnih form, kjer prevladuje vpliv medijev, tudi kina. Ta »normalizacija« se dogaja zaradi dveh različnih ravni, preko katerih gledalec komunicira z mediji, v našem primeru s filmom. Freud (Olivier 2007, 22) to imenuje »primarni in sekundarni proces«, kjer »nezavedno« povezuje s t. i. »primarnim procesom«, in »zavedno« s »sekundarnim procesom«. Na stopnji primarnega procesa, kjer gre za bolj nagonsko stopnjo čustvenega in amoralnega odziva, se gledalec ne bo zavedal svojega nezavednega odziva do subtilnih tehnik, ki so vključene v film, z razlogom spodbujanja občutkov, kot je npr. identifikacija. V nasprotju sekundarni odziv deluje na intelektualni ravni in je tako bolj moralen in logičen odgovor na film, temelji na jeziku in se lahko v tem procesu učimo iz izkušenj, medtem ko v primarnem procesu ne gre za učenje iz izkušenj. (Silverman v Olivier 2007, 23). V naši pričujoči študiji primerov bomo tudi omenjeno teorijo poskušali vpeljati v analizo posameznih likov in iskali vpliv teh reprezentacij na občutke gledalcev.

7.1 Metodologija

S pričujočim magistrskim delom želimo pokazati na sodobne filmske reprezentacije serijskih morilcev v obdobju od leta 1990 do leta 2010. Ker podobna prikazovanja serijskih morilcev, podrobneje predstavljena zgoraj, nakazujejo nek nov tip reprezentacij v smislu gledalčevega simpatiziranja in fascinacije nad likom, bomo to problematiko vzeli kot izhodišče ter jo poskušali poiskati v kontekstu filmskih prikazovanj serijskih morilcev v zadnjih dvajsetih letih.

Izbrana metodologija je diskurzivna analiza vzorca izbranih filmov. Gre za interpretativno in kvalitativno sociološko metodo analize tekstov. Zanje je navadno značilen manjši vzorec enot, kjer se osredotočamo na interpretacijo vsega, čemur pripisujemo pomen (pisani tekst, govornjena beseda, semiotske podobe, kot so fotografija, slika, film, nekateri predmeti itd.) (Vezovnik 2008, 80). Osrednji koncept diskurzivne teorije je torej diskurz, zato moramo na tem mestu vpeljati terminološko razlikovanje med tekstom in diskurzom. Besedno zvezo »analiza teksta« razumemo kot analizo vseh tistih tekstov, ki jim lahko pripišemo pomen. V nekaterih primerih sta tako tekst kot diskurz zgolj jezikoslovna pojma, ki se nanašata na odlomke besedila. Diskurz lahko pojmuje tudi širše, torej kot uporabo jezika, pojmovanega kot družbeno prakso (Vezovnik 2009, 9). S pomočjo načel diskurzivnega pristopa v filmih bomo poskušali ugotoviti, kako so serijski morilci preko vizualnih reprezentacij v izbranih filmih umeščeni v družbeno percepcijo.

Da bomo prišli do želenih rezultatov, bo naša naloga vsebovala deset vizualnih »tekstov« (filmov), kjer nas bo zanimal medijski diskurz serijskih morilcev skozi reprezentacije v filmih zadnjih dvajsetih let. Vzorec analize bo izbran po ključu najbolj uspešnih filmov (*box office*) v ZDA, spletne podatkovne baze *Internet Movie Database* (v nadaljevanju IMDb), katera v filmskem svetu velja za glavno referenco. IMDb je uporaben zaradi razpoložljivosti in ponuja aktualne informacije o filmih. Angl. *box office* je izraz za uspešnost filma, ki se uporablja v okviru filmske industrije, kot sinonim za obseg poslovanja, zlasti proizvodnje. Pri tem je merilo zaslužek oziroma prihodek, s prodajo filmskih vstopnic, saj se strinjamo, da je višina zaslužka primerno merilo za popularnost in gledanost določenega filma. Ker je v zadnjem času v medijskem prostoru moč zaslediti nek nov trend prikazovanj serijskih morilcev, v smislu popularnosti in vse večjega zanimanja zanje in se posledično v pričujočem delu osredotočamo na sodobne tovrstne reprezentacije, smo filme izbrali iz obdobja zadnjih dvajsetih let (od leta 1990 do 2010). Filmi so iz treh žanrov oz. podžanrov, kjer se najpogosteje pojavlja lik serijskega morilca, tj.; grozljivke, trilerja in kriminalke. Ti si bodo vrsti sledili glede na izbrano lestvico najuspešnejših filmov o serijskih morilcih zadnjih dvajsetih let, to pomeni, da si bodo sledili od najuspešnejših do malo manj uspešnih.

7.1.1 Izbor vzorca

Da smo dobili svoj vzorec desetih filmov, smo v prvi fazi preleteli spletno stran IMDB. Kot

že omenjeno, je to zelo obširna podatkovna baza o filmih, televizijskih programih ter filmskih igralcih. Ker so nas zanimali le filmi z osrednjo tematiko serijskih morilcev, smo na omenjeni spletni strani izbrali možnost »naprednega iskanja« filmov in v polju pod »ključne besede« in »zgodba« vtipkali besedno zvezo *serial killer*. Tako smo prišli do lestvice šestotih filmov, kjer serijsko morjenje predstavlja osrednjo zgodbo. Ker smo za omejitev izbrali uspešnost filmov, smo izbrali možnost, ki nam dobljeno lestvico razvrsti od najuspešnejših filmov do najmanj uspešnih (*US Box Office*) po merilu zaslužka (\$). Merilo zaslužka s prodanimi vstopnicami potrjuje popularnost določenega filma in ker želimo v magistrskem delu prikazati popularne reprezentacije serijskih morilcev, se nam izbira merila za analizo zdi povsem primerna. Serijski morilci so najpogosteje in tudi najbolj natančneje reprezentirani skozi tri filmske žanre: grozljivke, triler in kriminalke, kar je povsem razumljivo ter primerno za prikazovanje nasilnega početja serijskega morilca. Ker nas v nalogi posebej zanima kulturni in družbeni vpliv teh reprezentacij, gradivo za analizo obsega le tiste najuspešnejše filme na lestvici, katerih je prikazovanje serijskih morilcev osrednja tema. Iz naštetih razlogov so izvzeti filmi žanrov komedije in znanstvene fantastike, filmi, katerih vsebina ni tesno povezana s serijskim morjenjem ter filmi, ki niso nastali v obdobju od leta 1990 do 2010. To bo pripomoglo k jasnim ugotovitvam in rezultatom tovrstnih reprezentacij.

7.2 Hannibal (Ridley Scott, 2001)

Verjetno noben drug serijski morilec ni tako razburkal domišljije javnosti kot Harrisov Hannibal Lecter. Njegovi romani so postali mednarodne uspešnice, prevedene v več deset jezikov, s svetovno znanim in dolgo pričakovanim *Hannibalom*, objavljenim enajst let po uspehu *Silence of the Lambs*, pa se je brez primere prodalo kar 1,2 milijona izvodov in postal druga najbolje prodajana knjiga v Združenih državah Amerike leta 1999 (Connelly 2010, 112). Tudi eden najbolj uspešnih filmov o serijskem morilcu po podatkih IMDb-ja, z največjim zaslužkom 165 milijonov dolarjev je omenjen triler režiserja Ridleya Scotta. *Hannibal*, temelječ na tretji uspešnici Thomasa Harrisa, nadaljuje zgodbo, začeto v filmu *Ko jagenjčki obmolknijo*. Dogaja se deset let po tem, ko je dr. Hannibal Lecter (igra ga Anthony Hopkins) pobegnil iz pripora in deset let, odkar se je agentka FBI, Clarice Starling (Julianne Moore) pogovarjala z njim v najbolj zastraženem zaporu za mentalno bolne zločince. Doktor Lecter je sedaj v Italiji, natančneje v Firencah, kjer dela kot kustos v muzeju in uživa življenje

po svoje, vse po tistem, ko je pobegnil iz zapora. Toda Clarice ni nikoli pozabila srečanja z dr. Lecterjem – njegov hladen in zastrašujoč glas jo še vedno preganja v sanjah.

7.2.1 Zgodba

Deset let kasneje Starlingovi spodleti operacija, za katero je bila zadolžena zaradi neupoštevanja njenih ukazov enega od njenih mož. Ko je poklicana pred predsedstvo FBI-ja na zagovor, spoznamo pokvarjenega visokega uradnika, Paula Krendlerja, ki je vse prej kot na njeni strani. Oglasi se edina preživela žrtev Dr. Lecterja, Mason Verger, ki se mu želi maščevati in Starlingovo uporabi, da zvabi Lecterja spet na plano. Ko vidi Lecter, da se po televiziji govori o neuspelem vodstvu FBI operacije, ki jo je vodila Starlingova, ji pošlje pismo, ta pa po vonju izbrska, da je Lecter v Italiji in tako opozori policijo naj bodo pozorni nanj. Pokvarjen policist, ki želi dobiti nagrado in jo je ponudil Verger za Lecterja, izda, kje se ta nahaja, vendar ga ne ujamejo. Lecter želi ponovno podoživeti srečanje s Clarice, zato se vrne nazaj v Ameriko, kjer se začne dirka, kdo ga bo ulovil prvi.

7.2.2 Analiza reprezentacije Dr. Hannibala Lecterja

Lik Hannibala Lecterja, enega najbolj zanimivih zločincev v sodobni literaturi, povezujejo vse tri Harrisove knjižne uspešnice, in sicer leta 1981 izdan *Red Dragon*, leta 1988 izdan *The Silence of the Lambs*, nato je sledil še *Hannibal*, leta 1999. V Demmovi, leta 1991, z oskarjem nagrajeni filmski adaptaciji »Jagenjčkov«, je Anthony Hopkins upodobil srh vzbujajočega Lecterja in za to vlogo zaslužen prejel oskarja za najboljšo moško glavno vlogo. Analizo reprezentacije glavnega lika serijskega morilca moramo v izbranem filmu nujno predstaviti v primerjavi s filmom *Ko jagenjčki obmolknijo* (katerega analiza sledi kasneje), saj gre v Hannibalu za nadaljevanje, kjer analiziramo kultnost lika, ki se je zgradila okoli Lecterja v prvem filmu.

Dr. Lecter je v *Hannibalu* »izgubil svoj fokus in svojo izvirnost predhodnika, to pa iz več razlogov. Najbolj jasno pa je, da se je izgubil razlog zakaj nam je bil dr. Hannibal Lecter sploh tako všeč« (Ebert 2001, 9. februar). V letu 1991 je lik postal prava klasika, bil je dober človek do mere, ki mu jo je dopuščala njegova narava. V odnosu do junakinje Clarice Starling, takrat še pripravnice pri FBI-ju, je bil civiliziran in zelo prijazen. Naredil je vse kar

je bilo v njegovi moči dobrega. Bistvo »Jagenčkov« je bilo namreč to, da gledalci dobimo občutek, da Lecter ne more nikoli več pobegniti. Ko je Clarice hotela priti do njega, je morala po sedmih stopnicah in skozi sedem zaklenjenih vrat, preden je prispela do stekla, za katerim je bil dr. Lecter. Samo njegov um se je lahko gibal na prostem in edini način, kako bi lahko pobegnil, je bila moč njegovih misli. V *Hannibalu* je Lecter na prostosti, kar daje nek tesnobni občutek, da je lahko vsak čas blizu nas in to odstrani del čara. Z določitvijo, da se Lecter lahko prosto giba, film zmanjša status liku serijskega morilca iz mesta zla na zgolj plenilca, predatorja. Videti je, da Lecter lahko pobegne kadarkoli, kar zgreši bistvo. Lik s tem ni več tako simpatičen kot v »Jagenčkih«, še celo v sceni, ko je videti, da ga je Verger končno ujel, v njegovem glasu, ko je privezan in nemočen, prepoznamo zvok usmiljenja, kar pa ne bi pripisali Lecterju, ki smo ga vajeni. Pa vendar filmski učinki, gibanja kamere, bližnji posnetki njegovega obraza, ko mirno in hkrati s simpatičnim naglasom kramlja s komerkoli, še vedno ponujajo dobro mero fascinacije do lika. S svojim mirnim »Chiao« ponuja provokacijo. Njegov obraz je po desetih letih bolj okrogel in »zgleda kot zelo prijazen doktor, ki ni zamudil nobenega spanca in obroka« (Mitchell 2001, 9. februar). Kar nas prevzame je predvsem njegova uglajenost in prefinjenost. Je vedno lepo urejen, nosi klobuk, lepe obleke, zlat prstan. Že kot doktor psihiatrije se nam pokaže kot razgledan in sofisticiran, sedaj tudi kot ugledni kustos in profesor v muzeju. Gre za »nenavadnega človeka, katere inteligence strokovnjaki ne znajo izmeriti. Ima neverjetno kapaciteto, ki mu pomaga vztrajati v posebni drži« (Rutar, 2005, 56).

V predstavljanju lika serijskega morilca pride do izraza njegova »maska normalnosti«, njegova spontana vključenost v družbo, ki jo Lecter v drugem delu kaže kot tujec v Firencah, kjer si je pod lažnim imenom ustvaril velik ugled in spoštovanje v umetniških krogih. Kot pravi »gentelman« se vede do Clarice, do katere ima še vedno spoštljiv odnos in ji kaže naklonjenost, katero mu do neke mere vrača tudi sama. V eni izmed zadnjih scen Clarice, ki poskuša rešiti Lecterja izpod pasti Vergilovih mož, ustrelijo v ramo. Ko se Lecter reši, jo pobere pred krvoločnimi divjimi svinjami in ji sam oskrbi rano, jo preobleče v večerno obleko in povabi k večerji. V družbi Krendlerja, kateremu se maščuje in na nek način namesto Clarice poskuša doseči spravo z mučenjem, kjer mu odreže košček njegovih možganov, jih popraži in mu jih ponudi za večerjo. Clarice Lecter na koncu spusti, sam pa pobegne.

7.3 Ko jagenjčki obmolknejo - *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991)

Film je enako kot *Hannibal* posnet po knjižni uspešnici Thomasa Harrisa in je prva srhljivka, ki je osvojila nagrado za najboljši film ameriške Akademije umetnosti, hkrati pa izstopa tudi po tem, da je bil šele tretji film v zgodovini, ki je osvojil pet glavnih oskarjev. Film je bil zaslužen zmagovalec zaradi vrhunskih kreacij igralcev Jodiea Fosterja, Anthonyja Hopkinsa in režiserja Jonathana Demmeja (Rugelj 2006, 809). V času premiere filma, februarja leta 1991, je bil Hannibal Lecter nedvomno najbolj oglaševana in medijsko prepoznavna osebnost (resnična ali ne) v Ameriki, povzdignjena v status zvezde (Skal v Oleson 2005, 189). Film po IMDb-jevi lestvici najbolj uspešnih filmov kraljuje na drugem mestu, z 131. milijoni dolarjev zasluženih od prodaje vstopnic. Film, ki mu izraz kultnost ne uide, je po mnenju obiskovalcev spletne strani IMDb dobil najvišjo oceno vseh znanih filmov o serijskih morilcih, to je 8,7 (ocenjuje se z ocenami od 1 do 10), z 341.878 glasovi prijavljenih uporabnikov IMDb-jeve strani. Na IMDb-jevi lestvici najboljših 250. filmov, pa film zavzema kar 24. mesto (IMDb).

7.3.1 Zgodba

Clarice Starling, takrat še mlada novinka pri FBI-ju, dobi ukaz nadrejenega Jacka Crawforda, naj obišče zloglasnega serijskega morilca Hannibala »Kanibala« Lecterja, nekdanjega psihiatra, zaprtega v bolnišnici za duševno motene zločince in ga prosi za pomoč pri lovu na serijskega morilca Buffala Billa, ki takrat straši po ZDA. A duhoviti in uglajeni dr. Lecter je preveč premeten, da bi zlahka izdal take podatke. Mlado Clarice spravi v neprijeten, težaven položaj, v katerem v zameno za podatke terja vpogled v njeno osebno življenje, še posebej v njeno težko otroštvo. Njuni pogovori v Hannibalovi mračni temnici, kjer ju loči le steklo, so tako srž filma (Rugelj 2006, 809).

7.3.2 Analiza reprezentacije dr. Hannibala Lecterja

Če začnemo s samo razgradnjo predstavljenih likov serijskih morilcev, je pomemben lik v filmu Hannibal Lecter, eden najbolj razvpitih kanibalov tistega časa. Ker ga skozi film večji del vidimo varno, na drugi strani stekla, se nam kmalu pokaže kot zelo uglajen, razgledan bivši psihiater. Hannibalova serijska morjenja namreč niso osrednja problematika, saj je prava pošast v filmu pravzaprav Jame Gumb ali *Buffalo Bill*, ki dokaj očitno temelji na treh

resničnih morilcih: Edu Geinu (ki si je prav tako šival žensko kožo), Tedu Bundyju (ki je svoje žrtve prosil za pomoč z lažnim mavcem na roki) in Garyju Heidniku (ki je imel v kleti izdolbljen vodnjak želja, kjer je ujete držal svoje žrtve, kot v filmu *Buffalo Bill*) (Vrtačič, Šterk 2008, 99–100). V tem primeru binarna struktura tipičnih grozljivk ne vzdrži, saj četudi sta dva očitna lika »žrtev« in »morilec«, je tu še tretji lik (dr. Lecter), katerega vloga je vprašljiva v teoriji binarnih opozicij, ki po Veri Diki (Sione 2010, 5. maj), temelji le na dveh. Ta tretji lik je dr. Lecter, katerega vloga je, da pomaga detektivom FBI najti serijskega morilca Buffala Billa v zameno za čimprejšnjo svobodo. Četudi v filmu odigra svojo nasilno vlogo, ima vlogo heroja, saj na koncu z njegovo pomočjo Clarice ujame Buffala Billa. To je le eden izmed razlogov, ki gledalcu dopušča varno identifikacijo z urbanim, sofisticiranim in inteligentnim Lecterjem (Vrtačič, Šterk 2008).

Thomas Harris je Hannibala Lecterja ustvaril kot psihološko in kulturno »polnega« na način, ki ga predstavlja kot sofisticiranega in izobraženega, včasih spoštovanega psihiatra z izjemnim okusom za visoko kulturo in umetnost. O sebi ne razkriva ničesar intimnega, priča smo le njegovi psihološki manipulaciji z drugimi. Ko ga Clarice prosi, da izpolni vprašalnik, ji ta z znanim ironičnim citatom odgovori: »Misliš, da me lahko seciraš s tem malim topim orodjem?« (*The Silence of The Lambs, 1991*). Lecterjeva nepropustna samoopredelitev je ponazorjena tudi v njegovem kanibalističnem odzivu na popisovalca, ki ga je hotel količinsko opredeliti. Njegova stavek »I ate his liver with some fava beans and a nice Chianti« (Njegova jetra sem poplaknil z izvrstnim Chiantijem – Italijansko trpko vino) (*The Silence of The Lambs, 1991*) je eden izmed najbolj znanih filmskih citatov vseh časov.

Se strinjamo s Connellyjem (2010, 115), ki pravi, da je Lecterjeva analiza drugih ljudi v filmu, tako potrditev njegove celovitosti. V nasprotju Lecterjeve »celovitosti«, npr. film *Ameriški psiho*, predstavi serijskega morilca v smislu njegove »praznosti«. V Patricku Batemanu, newyorškemu poslovnežu najdemo protagonista, ki v svojih dejanjih najde le praznino in je nezmožen ubežati ritualiziranemu iskanju sebstva v identiteti usklajenosti, istosti, ponavljanju in čistoči. Bateman in njegova bankirska družba so tako prevzeti s potrošnjo, da jih je kot like težko kritično analizirati kot posameznike. Oni so v bistvu »njihova oblačila, njihovi televizijski programi, njihovi bančni računi, njihove drage restavracije, njihove droge« (Connelly 2010, 116). Če Hannibal Lecter noče razkriti svoje notranjosti, si je pri Batemanu težko zamisliti, da bi karkoli skrival.

Ker se v nalogi osredotočamo na tisti glamurozen aspekt filmov, pomeni, da moramo pogledati, kako je slavni zlobnež dr. Lecter predstavljen občinstvu. »Jagenčki« so dober primer zgoraj omenjene teorije »normalizacije« nasilja. Pri *The Silence of the Lambs* se občinstvo na ravni sekundarnega procesa odziva z občutki strahu in gnusa do serijskih morilcev, kjer morilske potrebe niso skrite, na ravni primarnega procesa, pa bo publika razvila naklonjenost do dr. Lecterja, ki je prijeten zaradi svoje elegance in čara (Olivier 2007, 24).

V samo nekaj več kot šestnajstih minutah, kolikor v filmu vidimo Hannibala Lecterja, je Anthony Hopkins ustvaril morda najbolj slavnega serijskega morilca vseh časov in je postal celo predmet mnogih znanstvenih raziskav, podobno kot resnični serijski morilci, kot so Ted Bundy, Albert Fish, John Wayne Gacy ali Jeffrey Dahmer (Vrtačič, Šterk 2008, 99). Gledalcem se vsekakor ob tem filmu še vedno »ježi koža«, pa čeprav skoraj ne vidimo prelivanja krvi (Rugelj 2006). Le enkrat vidimo v filmu Lecterja moriti; v enem momentu le ta mirno sedi v celici in z zaprtimi očmi posluša Bacha in se pripravlja na večerjo mladega jagenjčka, ki so mu jo pripravili stražarji. Že v naslednjem momentu se reši lisic in pogrize prvega varnostnika, drugega pa pretepe s kijem do smrti. Skozi celotno sceno pa se njegov miren izraz na obrazu ne spremeni.

V gradnji Lecterjevega lika ima zelo velik pomen njegov odnos do Clarice, ki se kaže kot odnos učenke do svojega mentorja. Clarice Starling Lecterja ne vidi v slabi luči, saj ga ona ne vidi ubijati. Njej se pokaže kot izjemno človeški, zato se tudi sama do njega vede spoštljivo. Med njima se splete nekakšna vez, ki jo lahko povežemo z njunimi na videz podobnimi izkušnjami; Lecter je zaprt v svojo celico, kjer je tretiran kot laboratorijska podgana, medtem ko je Starlingova odraščala v revščini in imela težko otroštvo. Ravno zaradi te posebne vezi je Starlingova prepričana, da je Lecter ne bi ubil ali pojedel. Kot pravi sama igralka Jodie Foster, »Lecter ni klasični zlobnež; smo priča njegovi ranljivosti in lahko vidimo kako skrbi za Clarice, kolikor je pač v njegovi moči. Do nje je izjemno prijazen in tako nas zavede njegova človeškost, z njegovim nežnim dotikom Starlingove roke – na način, kot bi to storil dober oče« (Sydell 2008, 13. april). Vsekakor nam Hannibal postane priljuden, ravno zato, ker zgleda tako »normalen«. Njegova vljudnost namreč prekriva njegovo hladno in preračunljivo vedenje kot serijskega morilca. Tudi zato, ker je Lecter v filmu gledalcem reprezentiran skozi oči Starlingove in ker gledalci prevzamemo ta pogled, kot Starlingova tudi mi do Lecterja čutimo neko naklonjenost in fascinacijo. Čeprav resnični serijski morilci ne poznajo empatije, gre pri Lecterju za kanček ljubeznivosti – in to je lahko tisto, kar naredi dober fikijski lik, bolj všečen in večno uspešen.

Morilci so v svojem otroštvu in adolescenci doživeli dvakrat več travm v primerjavi s preostalo populacijo, saj prihajajo običajno iz nefunkcionalnih družin (Šterk 2007). O Lecterjevem otroštvu v *Hannibalu* ne izvemo ničesar, o teh dogodkih govori šele film *Rojstvo zla* oziroma *Hannibal Rising* (2007). Ko je bilo Hannibalu 8 let, je v času druge svetovne vojne izgubil starše, soočil pa se je tudi z veliko travmo. Ruski vojaki, ki so ga ujeli skupaj z njegovo mlajšo sestro Misho, so bili utrujeni in lačni od dolgotrajne vojne. Ker so bili na robu lakote, so se skupaj odločili, da pojejo malo šibko Misho in tako preživijo. Da je lik čista družbena konstrukcija potrjujejo dejstvo, da je Hannibal reprezentiran kot produkt družbe, ta pa socializira posameznike, da postanejo kriminalci (Jenkins v Cready 1999). Hannibal je zaradi kulturno-travmatičnih dogodkov in predrugačene družinske vrednostne strukture v otroštvu prikazan kot družbeno skonstruiran lik, ki je produkt pošastnega sveta samega.

Če povzamemo in poskušamo odgovoriti na zastavljeno raziskovalno vprašanje; film *Ko jagenjčki obmolknijo* vsekakor spodbuja možnost identifikacije z likom Hannibala. Zaradi njegove delne vloge heroja, kulturne polnosti, celovitosti in družbene konstrukcije lika, pokroviteljskega odnosa do Clarice, katere perspektivo kot gledalci zavzamemo, lik serijskega morilca Hannibala vsekakor vzljubimo.

7.4 Krik –*Scream* (Wes Craven, 1996)

Leta 1996 je Wes Craven, režiser sodobnih klasičnih grozljivk, kot sta *Opazujemo te* (*The Hills Have Eyes*, 1978) in *Mora v Ulici Brestov* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984) začel eno najbolj popularnih in uspešnih serij grozljivk vseh časov. *Krik*, v katerem igra veliko nadarjenih mladih igralcev (med njimi so Drew Barrymore, Neve Campbell, Skeet Ulrich, David Arquette, Rose McGowan in Jamie Kennedy) je nemudoma osvojil ZDA. Po izbrani lestvici uspešnih filmov o serijskih morilcih je zasedel 3. mesto ter z zaslužkom 103. milijonov dolarjev, sprožil nov val modernih in reflektivnih *slasher* filmov (Rugelj 2006, 868). Glavno vlogo zavzema razvpiti morilec, ki po vrsti pobija najstnike, kateri se sprva zabavajo in norčujejo iz čudnih okoliščin, kmalu pa drug za drugim doživijo grozljivo usodo. Morilec se do konca filma skriva za masko duha, kar potencira napetost in ugibanja o pravem morilcu. V filmu je prikazana fanatičnost mladih s takrat popularnimi grozljivkami, saj se prijatelji med seboj pogovarjajo o pravilih in sosledjih tipičnih grozljivk, na kar kmalu

ugotovijo, da so sami v eni izmed njih. Liki v filmu so videli že toliko grozljivk, da točno vedo, kaj je treba narediti in kaj ne; »Ne reci »Tako bom nazaj««, en otrok svetuje prijatelju, »ker če kdo to pravi, ta ne bo nikoli nazaj« (*Scream*, 1996). Namesto, da bi gledalcem pustili sodelovati v filmskih klišejih, o njih odprto govorijo karakterji v filmu. Zaradi tega veliko sodobnih filmskih kritik pravi, da gre za »dekonstrukcijo« filmskih zgodb, saj film kot (samo)dekonstrukcija pomeni, »povedati nekaj, kar vsi vedo o filmih z besedami, ki jih ne razume nobeden« (Ebert 1996, 20. december). *Krik* je hkrati na meji grozljivke in parodije ter spominja na *slasher* filme iz poznih sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih let, ko so bili popularni filmi o »pokolih najstnikov«. Med razlogi za velikanski uspeh *Krika* so nadvse zabavni scenarij, številne šaljive reference na zgodnejše grozljivke in Cravenova spretna režija, s katero mu uspe, kot pravi Rugelj »gledalce strašiti tudi takrat, ko se smeji« (2006, 868).

7.4.1 Zgodba

Sydney Prescott (Neve Campbell) še vedno preboleva brutalno posilstvo in umor njene matere pred letom dni. Sedaj pa je eno od njenih prijateljic (Drew Barrymore) umoril norec v kostumu za noč čarovnic, ki jo je najprej nadlegoval preko grozljivih telefonskih klicev, na koncu pa jo zabodel do smrti. Kmalu tudi Sydney prejme podobne telefonske klice z zasliševanjem o podrobnostih iz filmov, kot so *Petek trinajstega* (*Friday the 13th*, 1980) in *Maturantska noč* (*Prom Night*, 1980). Očitno je, da Sydney postane tarča istega serijskega morilca, ki je umoril tudi njeno mamo, ta pa je lahko kdorkoli. V zadnjem hipu jo reši televizijska novinarka Gail Weathers (Courtney Cox), ki brska za umazanimi zgodbami. Pretresena Sydney pa odkrije, da je njen sovražnik pravzaprav par njenih dobrih prijateljev (eden izmed njiju je njen nekdanji fant), ki uživata v ubijanju brez razloga. Podobno kot film *Halloween*, je *Scream* ustvaril vrsto nadaljevanj in navdihnil veliko podobnih filmov.

7.4.2 Analiza reprezentacije serijskega morilca

Film spada pod žanr grozljivke, po mnenju nekaterih celo pod parodijo (*Dawson*), saj se na nek način ponorčuje iz tipičnih elementov grozljivk. Le-ta ima kot žanr določeno strukturo in značilnosti. V njej vedno nastopa žrtev in morilec, vprašanje pa je kdo igra koga? Te binarne opozicije so najbolj pomembni aspekti, saj so po mnenju Vere Dika (Sione 2010, 5. maj)

zgodbe vseh grozljivk polne vrst binarnih opozicij. Že od samih začetkov pojava grozljivk so vloge likov v njih bile pogojene s spolom in stereotipskimi karakteristikami. Žrtev je tako ponavadi ženska, saj je stereotipno bolj ranljiva in manj močna za obrambo pred morilcem, ki je ponavadi moški. Omenjene lastnosti so tipične za *stalker* filme, kjer je moški ponavadi zalezovalec ali morilec, ki zalezuje in ubija najstnike, glavni lik je simpatična mladenka, ki se morilcu poskuša postaviti po robu (Visual Sociology 2010, 5. maj). Vloga spola se je znotraj filmske industrije grozljivk spreminjala. V novejših grozljivkah, kot tudi v primeru filma *Scream*, so meje glavnih vlog lahko zabrisane, saj lahko ženske odigrajo vlogo herojke. Tudi v primeru »Jagenčkov« lahko ženska junakinja igra tako žrtev kot herojko. Clarice je namreč igrala vlogo »zadnjega dekleta«, saj se je sama soočila z Buffalo Billom v njegovi hiši in ga tudi sama pokončala. Ženske se v t. i. *stalker* filmih upirajo in kasneje živijo s travmo soočenja s skorajšnjo smrtjo. To je izrazito v izbranem filmu, saj se tudi Sydney znajde v rokah zalezovalca in serijskega morilca, ki je pobil veliko njenih prijateljev, ona pa na koncu filma preživi in mora živeti z večno izgubo svojih prijateljev. »Zadnje dekle« je tudi stereotipno inteligentno, ne popiva in se ne pogosto udeležuje zabav. Je tudi bolj zrela in močnejša od drugih sošolcev.

Že znana definicija serijskega morilca, ki »ubije več kot tri ljudi v časovnem razponu več kot trideset dni, z vmesnimi obdobji pomiritve« (Holmes, Holmes 1998, 18), je zanimivo omenjena v izbranem filmu. V 47. minuti filma policist, na izjavo novinarke, da je na pohodu serijski morilec, odgovori, da si bo morilec ta naziv pridobil šele z več kot še takrat, eno žrtvijo (*Scream* 1996). Sama podoba serijskega morilca v *Screamu* je enaka od umora do umora. Oblečen je v črn kostum, na obrazu nosi masko, ki je postala pravi hit med oblačili za maskare. Ubija na način, kot je značilno za stereotipne predstave serijskih morilcev v *slasher* filmih. Najprej zasleduje najstnike, se nekaj časa še izzivlja nad njimi (telefonski klici) in jih na koncu najpogosteje zabode z nožem. Izbira potencialne žrtve, to so mladi, predvsem najstnice. Ob koncu filma izvemo, da sta morila dva prijatelja skupaj, Sydneyjin fant in prijatelj. V enih izmed zadnjih scen povesta, da sta si ogledala nekaj znanih filmov in si zapisala nekaj tipičnih lastnosti serijskih morilcev in tako tudi ubijala. Ko ju Sydney vpraša po njunem motivu ubijanja, odgovorita: »Je imel Norman Bates motiv? So kdaj povedali, zakaj je Hannibal jedel ljudi?« (*Scream* 1996). Koncept filma *Scream* je očitno ta, da predstavi pravila *slasher* filmov in pravila, kako ubežati serijskemu morilcu na izrazito banalen način.

Morilca v filmu sta tudi tipično družbeno skonstruirana, saj vzrok za njuna početja najdemo v družbi, ki jo sociološke teorije označujejo za patološko strukturo, ki je v samem jedru bolna, njena bolezen je očitna zasvojenost družbe z nasiljem (Po Morall v Vrtačič, Šterk 2008, 42). Morilca sta namreč odraščala v času največje popularnosti in obsedenosti mladih z grozljivkami do te mere, da je ameriška družba oblikovala generacijo, ki slavi pojavljanje nasilja v medijih. Gre za prikaz ameriške družbe v filmu, ki po Lesterju sama prispeva k nasilju; visoka frekventnost in sprejemljivost medosebnega nasilja kot načina reševanja konfliktov; močan poudarek na zaželenosti udobja; močan poudarek na zaželenosti vznemirjenja in adrenalina; visoka stopnja zagrenjenosti in močna tendenca, da so za osebne nesreče krivi druge; veliko število nasilnih vzornikov v medijih, še zlasti na televiziji in filmih (v Vrtačič, Šterk 2008, 41–42).

Film je kot vsi ostali *slice and dice* filmi posneti iz perspektive žrtve, kar gledalcu nakazuje smer zelene identifikacije. Z žrtvijo se poistovetimo skozi njeno predstavo nedolžnosti, medtem ko s serijskim morilcem ne čutimo niti kančka empatije, saj sta morilca reprezentirana kot neorganizirana morilca in brez samokontrole. Ubijata med seboj poznane žrtve, predvsem bolj ogrožene skupine mladih najstnic. Kot sama ob koncu povesta, motiva za ubijanje nimata, s čimer ju uvrščamo v tipologijo hedonističnih morilcev (Holmes, Holmes 1998), saj gre pri njima za samo doživljanje vznemirjenja (*thrill*). Morilsko orožje, ki ju morilca uporabljata je ta v večini primerih nož, kar podaljša čas mučenja žrtve in s tem ustvarjanje napetosti in groze med občinstvom. Enako je z uporabo maske serijskega morilca, s katero vse do konca ne izvemo, kdo je pravi morilec. Filmi tipa *Scream* vsekakor ne zastopajo tisti tip reprezentacij, ki bi spodbujale identifikacijo z likom serijskih morilcev, saj v takšnih filmskih predstavah ti prej zastopajo status »pošasti«.

7.5 Sedem – *Seven* (David Fincher, 1995)

»Kdo bi si mislil, da je lahko odbijajoč in neprijeten policijski film o serijskem morilcu z Bradom Pittom in Morganom Freemanom v vlogah preiskovalcev, ki ga je napisal blagajnik pri Tower Records (Andrew Kevin Walker), režiral pa David Fincher (*Osmi potnik, 3/Alien 3*), presenetljivo podoben resnemu umetniškemu delu?« (Rugelj 2006, 855). Triler *Seven* je vsekakor nekaj posebnega, na kar nas opozori že uvodna špica, ki po formi spominja na več

klasičnih ameriških eksperimentalnih filmov. Pokaže tudi na sorodnost umora in umetniškega ustvarjanja, kateremu se film prav tako posveča. Glavna lika, detektiva Somerset in Mills, poskušata razrešiti serijo ostudnih umorov, ki temeljijo na sedmih smrtnih grehah. Piko na i doda skrajna umazanost in gniloba brezimnega mesta, ki ju obdaja ter pričara metafizično razpoloženje, ki se ne razblini niti takrat, ko se film tik pred koncem preseli na deželo. Ustvarjalci so bili svoji viziji tako neomajno zvesti, da je nastalo nekaj nepozabnega, nekaj, kar je etično in umetniško primerljivo drugemu kultnemu filmu o serijskem morilcu *Ko jagenjčki obmolknejo* (*The Silence of the Lambs*), nekaj, kar noče izkoriščati trpljenja za zabavo in gledalce spodbudi k razmišljanju o tem, v kakšnem svetu živimo. (Rugelj 2006, 855). Triler je na spletni lestvici najbolj uspešnih filmov o serijskih morilcih zasedel 4. mesto, z zasluženimi 100 milijoni dolarji, po popularnosti (s povprečno oceno uporabnikov IMDb-jeve strani 8,7) se uvršča na 1. mesto filmov o serijskih morilcih, ob bok »Jagenjčkom«.

7.5.1 Zgodba

Dva FBI detektiva, Somerset (Morgan Freeman) in Mills (Brad Pitt) sta na lovu za serijskim morilcem, ki opravičuje svoje zločine kot odvezo za nevednost sveta sedmih smrtnih grehov. Film nas popelje od ene žrtve in njenih mučeniških ostankov do druge; ali kot sociopat John Doe pridiga detektivoma – en greh naenkrat. Najprej spoznamo greh »požrešnosti«, nato greh »pohlepa«, za tem greh »lenobe«, greh »poželenja«, greh »napuha« oz. »nečimrnosti« ter ob koncu še greh »zavisti« in »jeze«. Morilčeva grozljiva zmožnost je grafično prikazana v temnih in pritajenih tonih, ki so navadno značilni za film *noir*. Depresivno atmosfero skoraj skozi celotno zgodbo ustvarja tudi dež. Dozorel in kultivirani Somerset raziskuje sedem smrtnih grehov v prizadevanju, da bi razumel morilčev način delovanja (*modus operandi*), medtem ko se mladi detektiv Mills posmehuje partnerjevemu prizadevanju, poskuša ugotoviti, kako razmišlja morilec.

7.5.2 Analiza reprezentacije Johna Doeja

John Doe je skozi film dolgo časa le lik iz ozadja, medtem ko so v ospredju njegova dejanja oziroma umori, navdahnjeni z bibličnimi smrtnimi grehi. S tem se *Seven* »teme slave serijskega morilca ogiba vse do konca filma« (Vrtačič, Šter 2008, 113). Še ko se morilec po petih umorih sam preda policiji, njegovo navidezno nepomembnost potrjuje tako njegovo ime

(John Doe) kot tudi njegove lastne besede: »Nisem nič posebnega. Nikoli nisem bil nič izrednega. Tole pa je. To, kar delam. Moje delo.« (Vrtačič, Šterk 2008; *Seven* 1995).

Kot serijski morilec je John Doe zelo organiziran; na kraju svojih zločinov ne pušča svojih prstnih odtisov, izbira nepovezane žrtve, nikoli ni nobenih prič, ki bi potrdile njegova dejanja, njegove metode so natančne, je potrpežljiv itd. Skozi raziskovanja umorov detektiva kmalu ugotovita, da storilec s svojimi dejanji želi komunicirati s policijo oziroma direktno z detektivoma ter jim na nek način pridiga, saj so umori storjeni kot njim v opomin. Detektiva Mills in Somerset sta serijskemu morilcu po vsakem umoru bližje, najbolj takrat, ko preko knjižničnega izpiska izposojenih knjig ugotovita iz katerih bibličnih knjig John Doe uporablja citate. John Doe, bogat, izšolan, pa vendar blazen serijski morilec je v filmu prikazan kot »odrešenik« (Rutar, 2005, 51), ki ubija tiste, ki so resnični grešniki smrtnih grehov. Kot sam pravi »smrtne grehe lahko vidimo že na vsakem vogalu, v vsakem domu, a jih kot družba toleriramo, sprejemamo, ker so nam nekaj običajnega« (*Seven*, 1995). Ker se mu ta družbena brezbržnost in amoralnost zdi tako nevzdržna, pravico vzame v svoje roke in vsak greh obrne nasproti grešnikom. Tako rekoč ne ubija »nedolžne« ljudi. Ubije debeluha, ki po njegovem zagreši smrtni greh požrešnosti; »nagnusnega človeka, ki je komaj še stal« (Doe, *Seven* 1995), ubije odvetnika, grešnika greha pohlepa; »človeka, ki je služil denar z laganjem, samo da je obdržal morilce in posiljevalce na ulici« (Doe, *Seven* 1995), ubije žensko, grešnico napuha; »tako grdo od znotraj, da ne bi mogla živeti brez lepote od zunaj« (Doe, *Seven* 1995), ubije grešnico poželenja; »kurbo, ki prenaša bolezni« (Doe, *Seven* 1995) itd. John Doe »ni nor, bil je izbran«, kot verjame sam. Ta ideja odrešenika spominja na dejanske serijske morilce, ki po Holmesu in DeBurgerjevi tipologiji spadajo v mesijanski tip morilca. Ta na svoja ramena vzamejo nalogo, da svet očistijo neke skupine ljudi, John Doe se tako loti grešnikov. Serijski morilec mesijanskega tipa je precej v stiku z realnostjo, korist, ki jo ima od umora, pa je čisto psihološka, saj naj bi s tem pomagal sebi in družbi (Šterk 2007, 76). Počuti se torej kot izbrani mesija, katerega podpirajo božji zakoni. Kot ugotovljeno pri našem liku serijskega morilca, je mesijanski tip v metodi fokusiran na samo dejanje umora, ki je načrtovan in organiziran. Njegova misija je končana, ko je žrtev mrtva. In kar stori, običajno tudi pove (Šterk 2007, 76). John Doe je želel biti ujet, zato se tudi sam preda policiji.

Ta ideja pravičnosti oziroma moralno pravilo; »presočajte dejanja drugih, toda z enakimi merili presočajte lastna dejanja« (Rutar 2005, 51), je bila izbrana metoda že prej predstavljenega Dexterja Morgana, s katerim smo nakazali nekakšen prehod v reprezentiranju

likov serijskih morilcev. Tudi kar se identifikacije oziroma boljše fascinacije nad likom tiče, gre tako pri Dexterju kot Johnu Doeju za podoben aspekt. Kot moralna družba verujemo v skupne vrednote, če se le te kršijo, do neke mere simpatiziramo z »(anti)junaki«, ki si to moralno pravico upajo vzeti v svoje roke in narediti red. Da ne bo pomote se tukaj strinjamo, da je serijski umor nedvomno eno najbolj izprijenih dejanj človeka, tako da direktne identifikacije z likom serijskega morilca film ne spodbuja. A v takšnih in podobnih filmskih reprezentacijah si po tiho upamo trditi, da je John Doe in podobni »nenavadni odrešenik, ki ga ljudje nikakor niso pričakovali ali potrebovali, čeprav so upali, da bo prišel« (Rutar 2005, 51) in znova vzpostavil družbeno problematiko padca vrednot.

7.6 Rdeči zmaj - *Red Dragon* (Brett Ratner, 2002)

Rdeči zmaj je prvi roman pisatelja Thomasa Harrisa, ki je že sedem let prej, kot je napisal *Ko jagenjčki obmolknijo*, ustvaril portret zla v njegovi najčistejši obliki. Njegova filmska različica je bila posneta zadnja v Harrisovi trilogiji. Zgodba opisuje zgodnejše dogodke preden je Hannibal prišel v zapor, kaj ga je sploh pripeljalo tja in kdo ter kako je za to zaslužen. Film *Rdeči zmaj* gledalcem predstavi tri junake, katerih usode se pogubno prepletajo: genialnega psihiatra, ki je postal morilec, dr. Hannibala Lecterja, čustveno prizadetega agenta FBI Willa Grahama in serijskega morilca, Rdečega zmaja, ki ga mediji poimenujejo Zobatec.

Po Harrisovi prvi uspešnici, ki je leta 1981 »svoj žanr, psiho-triler, dobesedno ubila, razmontirala, raznesla oziroma šokirala – in mu obenem dvignila inteligenčni kvocient« (Štefančič 2002, 29. oktober), so leta 1986 najprej posneli filmsko različico *Manhunter* (režiserja Michaela Manna). Za takratno publiko sta bila lika dr. Hannibal Lecter; kanibalski, sociopatski, pošastni, intelektualni, zapeljivi serijski morilec, ki ga FBI uporablja za pomoč pri lovu na druge serijske morilce, in FBI-jev agent Will Graham, ki se je sposoben vživeti v psiho najbolj razvpitih serijskih morilcev, kar prehud zalogaj (Štefančič 2002, 29. oktober), da bi film zaslovel v isti meri kot njegov roman. Kot dalje pravi Štefančič (2002) »se ljudem kanibalizem še ni zdel *chic*, prej narobe – nanj mentalno še niso bili pripravljeni. Identifikacija še ni bila mogoča.« Film z istoimenskim naslovom romana *Red Dragon* pa se pod drugo režisersko taktirko (Brett Ratner) spet pojavi leta 2002. Z zasluženimi 92,9 milijoni

dolarjev se uvršča na peto mesto lestvice najuspešnejših filmov (IMDb). Lecterjev značaj, agenti, ki se ukvarjajo z njim in pošast, ki ga jemlje za vzor, so ustvarili ozračje, ki spodbuja nov slog v filmski produkciji, kar je primerljivo najboljšim kriminalnim romanom. V filmu je prikazano nasilje, ampak skrbno opisana atmosfera je tista, ki daje velik pečat (Ebert 2002, 4. oktober).

7.6.1 Zgodba

Film *Red Dragon* se začne s prikazom Hannibala Lecterja (Anthony Hopkins) še v času njegove prostosti. V prvem prizoru Lecter sedi med občinstvom koncerta simfoničnega orkestra, kjer mu z obraza preberemo, da je nezadovoljen z igranjem enega člana orkestra. Kot ugledni psihiater in ljubitelj dobre glasbe, po koncertu v svoji hiši gosti svoje glasbene kolege. Za večerjo jim postreže meso prej omenjenega člana orkestra. Po večerji Lecter nepričakovano dobi pozen obisk FBI agenta Willa Grahama (Edward Norton), ki je z Lecterjem sodeloval v obravnavi vrste kaznivih dejanj, ki so vključevali sledi kanibalizma. Skozi pogovor postane kmalu obema jasno, kdo je omenjeni razvpiti kanibal. Lecter Grahama zabode, ta pa v obrambi rani tudi Lecterja. Zgodba se nadaljuje čez nekaj let, ko je Lecter zaprt v zaporu za mentalno bolne morilce, Graham pa je po dogodku sprejel predčasno upokojitev. Grahama obišče stari šef FBI-ja, saj želi, da se spet vrne na delo, da bi razrešil primer serijskih umorov, storjenih s strani serijskega morilca, poimenovanega Zobatec (*Tooth Fairy*) zaradi nezamenljivega zobnega odtisa, ki ga pušča na prizorišču svojih zločinov. Graham se ponudbi upira, a se iz sočutja do ubitih družin pridruži primeru kot samostojni svetovalec. Po ogledu prizorišč dveh grozljivih umorov Willu hitro postane jasno, da bo Zobatca lahko ujel le, če mu bo pomagal enako genialen in enako izprijen zločinec. To pa pomeni, da se mora ponovno soočiti s svojo nočno moro – z dr. Hannibalom Lecterjem. Zadnja scena v filmu ponuja začinjen konec, ko dr. Frederick Chilton, upravitelj zapora, pristopi do Lecterjeve celice in mu pove, da mu mlada FBI-jeva agentka želi postaviti nekaj vprašanj. Lecter vpraša po njenem imenu, kar nakazuje na nadaljevanje v filmu *Ko jagenjčki obmolknejo* s Clarice Starling.

7.6.2 Analiza reprezentacije Red Dragona

Rdeči zmaj (Red Dragon) ali Zobatec (*The Tooth Fairy*), serijski morilec z imenom Francis

Dolarhyde, je tretji lik v napetem trikotniku; je vezni člen med Grahamom in Lecterjem. Veliki rdeči zmaj, kot sam sebi pravi (zaradi svoje obsedenosti s sliko Williama Blakea, *The Great Red Dragon and the Woman Clothed in Sun*), ne more nadzorovati svoje nasilne in spolne vzgibe, ki ga spremenijo v nevarnega serijskega morilca. Mori na poseben način, tako da žrtve najprej zalezuje in nato ubije. Rdeči zmaj je po sistematiki njegovih dejanj tip organiziranega serijskega morilca. Svoj zločin vnaprej načrtuje in ima tudi idealni tip žrtev, ki so na videz naključne srečne družine. Se ima delno pod kontrolo, za umore si vzame čas in če pogledamo prizorišče njegovih zločinov, ne pušča prstnih odtisov, s tem da nosi rokavice. Kar po tipologiji dalje velja za organiziranega morilca, da je ta »privlačen, zgovoren, priljubljen, ga vsi poznajo, ima veliko spolnih partnerjev ter ima občutke večvrednosti, saj je bil kot otrok podvržen nedosledni vzgoji, kjer mu je bilo vse dovoljeno« (Šterk 2007, 69), pa ne velja za našega »zmaja«. Dolarhyde je vse prej kot zgovoren in samozavesten moški. V družbi je zelo nesproščen in sramežljiv. Njegovo otroštvo so zaznamovale prepovedi in odrekanja. Vse to našega serijskega morilca uvršča tudi v tip neorganiziranega morilca. Tudi Dolarhyde je psihotik, ki je izgubil stik z realnostjo in verjame določenim »glasovom«, ki mu dajejo navodila za ubijanje. V svoji glavi sliši glasove, ki prihajajo iz otroških spominov na njegovo okrutno babico. Odraščal je v strogi vzgoji, s strogimi prepovedmi in omejevanji kakršnekoli seksualne radovednosti. Razlogi za Dolarhydova početja se skrivajo v sistematični zlorabi v otroštvu, s strani njegove sadistične babice. Da je imel tragično otroštvo in posledično postal obseden z morjenjem, je Graham spoznal tudi iz Dolarhydeove beležnice, ki jo policija najde v njegovi hiši.

Kot »rdeči zmaj« se Dolarhyde čuti povezanega z luno, saj ubija v času zaporednih polnih lun. Je obseden s preobrazbo in verjame, da s tem, ko spreminja svoje žrtve, se tudi sam preobraža. Čeprav ga mediji imenujejo Zobatec, je prepričan, da globoko v sebi postaja Rdeči zmaj. Žrtve tako reže z razbitim ogledalom in delce ogledal vstavlja v žrtvine oči, saj si tako ustvari publiko, ki so po njegovem kot žive lutke, v njihovih očeh pa se lahko vidi kot »zmaj«. Njegova veličastna sprememba mu veliko pomeni, saj »se počuti kot sam Bog« (Graham v *Red Dragon*, 2002). Dolarhyde je shizofrenik, njegov humani del proti koncu filma počasi izginja.

Tako kot Graham, ki ob prebiranju njegovega dnevnika spozna, da nekoč ni bil tak in da so bila za to kriva leta in leta zlorabljanja, tudi gledalci ob tem spoznanju občutimo kanček sočutja z Dolarhydom, saj se zavedamo, da je bila »ustvarjena pošast, ki se takšna ni rodila«

(IMDb), vendar do pretirane mere fascinacije nas lik ne popelje. Da je »rdeči zmaj« družbeno konstruiran lik ter predstavlja zmes značilnosti obeh tipov organiziranega/neorganiziranega serijskega morilca, kaže na svobodo gradnje filmskih karakterjev, ki črpajo tako iz realnosti kot iz mitov o serijskih morilcih, s tem ponudi zanimiv karakter. Omenjen film tako ne spodbuja identifikacije z likom Rdečega zmaja, kako pa je z identifikacijo pri dobro znanemu in priljubljenemu liku dr. Lecterju, pa si bomo pogledali spodaj.

7.6.3 Analiza reprezentacije dr. Hannibala Lecterja

Podobno kot pri »Jagenčkih« tudi v *Rdečem zmaju* dr. Hannibal Lecter ni glavni zlobnež v zgodbi. Tako na začetku filma celo na nek način uživamo ob gledanju Lecterja, še v času njegove prostosti, kot uglednega sodnega psihiatra. Da osvežimo spomin, Hannibal Lecter je eden najbolj zlobnih likov v zgodovini filma in hkrati eden najbolj priljubljenih. Tudi v *Rdečem zmaju* mu »oprostimo« njegove dolgove, prvič; ker so mu ti bili vsiljeni s strani njegove narave, drugič; ker je večino časa v filmu zaprt in nemočen, hkrati nudi pomoč FBI-ju, tretjič; ker je zabaven, sofisticiran, cinično humoren in elegantnih manir. V teh časih mnogoterih filmskih likov, ki ubogljivo recitirajo besede, ki jih zgodba zahteva od njih, je pravi »užitek srečati človeka, ki skozi svoj prefinjen stil komunikacije doda kakšne svoje tipične citate, da zapolni karakter« (Ebert 2002, 4. oktober).

Lik Hannibala je večji del filma »varno« zaprt v svoji celici. Občasno ga obiskuje le agent Graham, ki od njega podobno kot Clarice v »Jagenčkih« pridobiva napotke za ujetje serijskega morilca Dolarhyda, ki takrat mori po državi. Lecter sugerira Grahamu z mnogimi informacijami, ki ga pripeljejo do pravega morilca, pa čeprav se v nekem momentu Lecter želi maščevati Grahamu za njegovo prijetje s tem, da preko medijev oziroma oglasov vstopi v stik z »zmajem« in ga napoti k Grahamovi družini. Reprezentacija dr. Lecterja, takole varno za zapahu, nam gledalcem spet ponuja varno identifikacijo/fascinacijo z njegovim likom, saj nam že povsem poznani prefinjen stil njegovega izražanja in njegova psihoanaliza drugih ljudi še vedno lezeta pod kožo. Čeprav gre za razvpitega kanibala, se nam kot tak v filmu sploh ne pokaže, če spregledamo njegovo uvodno nasilje do Grahama, saj so v ospredju serijski umori drugega akterja.

Thomas Harris je skozi svoje romane poustvaril pravo kulturno ikono med serijskimi morilci,

ki jo je na filmskem platnu z izjemno igro potrdil še Anthony Hopkins. Dr. Hannibal Lecter s svojevrstnim značajem postane šablona filmskih reprezentacij serijskih morilcev kot hladen, preračunljiv, sofisticiran mojster kriminala, ki pri vsakemu gledalcu pusti poseben pečat v mislih. Lecter ni navaden morilec, ampak antagonist, ki ga je režiser filma *Red Dragon*, Brett Ratner primerno poimenoval »medvedek med serijskimi morilci« (*The huggy bear of serial killers*). Da do lika Hannibala Lecterja čutimo takšno privlačnost, Oleson tudi pojasni z dejstvom, da gre pri njemu za »pravi paradoks, uganko, za enigmo, ki podžiga našo domišljijo in ki ne gre kar tako iz glave ter ga »ljubimo«, ker je zmes številnih nasprotij (zlobnež in heroj), skratka nekaj kar enostavno želimo razumeti« (2005, 201). Ker nam je dr. Lecter že tako ali tako dobro poznan iz prejšnjih dveh njegovih filmskih reprezentacij, gledalci ob filmu *Rdeči zmaj* samo čakamo na še večje navdušenje nad pestrostjo njegovega lika, ki nam jo ta film vsekakor servira in pri gledalcu spodbuja direktno identifikacijo in navdušenje nad kulturnim likom serijskega morilca Hannibala.

7.7 Žaga 2 - *Saw II* (Darren Lynn Bousman, 2005)

Film *Žaga 2* nadaljuje svojo zgodbo začeto v prvem delu. Tudi nadaljevanje so v večini ustvarili isti ljudje, ki so s svojo zamisljivo zablesteli že v prvem delu (režiser – Darren Lynn Bousman, producenti, scenaristi ...), ter film *Žaga* s svežim konceptom postavili med najboljše izdelke tega žanra (Varga 2006, 30. september). Do danes je bilo posnetih 7 nadaljevanj istega filma, zadnji, *Saw 3D*, je bil izdan leta 2010. Vsebinska struktura je podobna prvemu delu in temu sledijo tudi ostala nadaljevanja filma. Serijski morilec, ki mu policija in novinarji nadenejo ime Jigsaw (»sestavljanka«), zaklene nekaj nesrečnih ljudi v zapuščenem zaklonišču, kjer morajo najti način, da se iz tega rešijo, preden vdahnejo preveč smrtonosnega živčnega plina in umrejo. Za ujete se zdi igra na prvi pogled preprosta; poiskati protistrup toksina in izhod. Vendar morajo paziti; pasti, ki jih je Jigsaw določil za njih vodijo tudi v smrt, če le ti ujetniki ne sodelujejo med seboj in ne sledijo ukazom morilca. V nekaterih pogledih je zgodba podobna filmu *Kocka* (*The Cube* 1997), kjer se ujeti ljudje znajdejo v različnih položajih.

Film na lestvici najbolj uspešnih filmov po zaslužku od prodaje vstopnic zaseda 6. mesto, uporabniki IMDb-jeve spletne strani so filmu podali nizko oceno, 6,6, v primerjavi s prvim

delom, ki so ga gledalci ocenili z oceno 7,7. Prvi film *Sestavljanke groze* (*Saw* 2004) je po strukturi zgodbe ponudil nekaj novega v sklopu žanra grozljivk, njegova nadaljevanja sledijo istemu kopitu, samo z različnimi akterji in pastmi. Posledično lahko predpostavljamo, da so gledalci pričakovali več kot jim ponudijo filmska nadaljevanja, zato tudi takšne ocene.

7.7.1 Zgodba

Zgodba filma *Žaga 2* se začne s krvavim umorom, ki da detektivu Ericu Matthews (igra ga Donnie Wahlberg) jasno vedeti, da se za krutim zločinom skriva nihče drug kot mojster Jigsaw oz. John Cramer. Ker je stari morilec na smrt bolan, je njegovo odkritje in prijetje mačji kašelj, a kljub slabemu zdravju je zločinski veleum tudi tokrat uspel pripraviti kopico smrtnih pasti, še strašnejših, kot si jih je bil zamislil v prvem delu filma. Le-te prežijo na življenja osmih neznancev, ki se zbudijo v sobi zapuščenega zaklonišča. Omamljeni ujetniki se sprva sploh ne zavedajo nevarnosti, v kateri se nahajajo. Poleg bitke s pastmi nesrečneži bijejo tudi bitko s časom – njihova telesa so namreč že zaužila veliko količino smrtonosnega živčnega plina, zato imajo na voljo le dve uri za rešitev, preden bo po njih. Jigsawov premeteni načrt namreč poteka kot po maslu. Policisti in preiskovalci se ukvarjajo z njim in tako izgubljajo dragoceni čas pri iskanju osmerice, ki v nečloveških mukah doživlja svoje zadnje urice. Med ugrabljenimi je tudi Daniel, sin detektiva Matthews ter Amanda, ki je že bila na »preizkusu« v prvem delu filma. Kot se izkaže, je detektiv Matthews glavna tarča Johnove igre – igre življenja in smrti, v kateri pa detektiv lahko le preko video monitorjev spremlja žrtve, ki se borijo za preživetje. Matthews je namreč skupen vsem ujetim. Vsi, razen njegovega sina, so bivši kaznjenci, ki jih je ravno ta detektiv dal zapreti.

7.7.2 Analiza reprezentacije Jigsawja

Jigsaw, znan tudi kot John Kramer (igra ga Tobin Bell) je miselni mojster in serijski morilec. Ker umira za rakom, je obseden s poučevanjem ljudi o vrednosti lastnega življenja. John je bil prvotno oblikovalec igrač, ki je živel mirno življenje, dokler ni izvedel, da ima raka. Takrat spozna, kako dragoceno je njegovo življenje. Vedoč, da bo kmalu umrl, je šokiran, ko gleda druge ljudi kako uničujejo svoja življenja. Na koncu se odloči, da bo ostanek svojih dni posvetil temu, da bo ljudi prisilil ceniti svoje življenje s tem, da jih sooči z bližnjo smrtjo. Ob svojem spoznanju, da nima veliko časa, se je ukvarjal s človeško naravo, ter s tem kakšen je

naš občutek za preživetje. Vsem žrtvam, kot tudi detektivu Matthewsu želi pokazati, da bližnja smrt spremeni človeka, ter da nekateri ljudje potrebujejo kakšno travmatično izkušnjo, da bi ven iz nje prišli močnejši in znali bolj ceniti življenje. Sam je namreč ob spoznanju, da je bolan, večkrat poskušal narediti samomor, a je vedno preživel, zato je rak bil povod za njegovo sedanje delo. Svojim žrtvam tako nastavlja smrtonosne pasti, ki simbolizirajo tisto, kar žrtvi manjka dobrega v življenju. Vsaka njegova past se nanaša na neko »igro«, katere pravila predstavi vsaki žrtvi preko avdio ali video posnetkov. Ta pravila so običajno sestavljena iz nalog, katere mora žrtev spoštovati, da preživi. Saj kot sam pravi; »tisti, ki ne ceni svojega življenja, si ga ne zasluži« (*Saw II* 2005).

Lik v filmu *Žaga 2* ni tipični serijski morilec, saj še nikogar v svojem življenju ni ubil. Za svoje ujetnike pa izbira ljudi, ki svojega življenja ne cenijo in so bili tako ali drugače nepošteno do sebe in drugih. Preko preizkušnje igre življenja in smrti jih želi spremeniti. Morilčeve dodelane smrtonosne pasti tako ne ubijajo naključnih ljudi. On pošilja svetu sporočilo o človeških napakah – ujetniki so tako le za zgled vsem ostalim. Kljub temu, da je morilec, daje vsakomur izmed vpletenih priložnost za rešitev – sebe in drugih, vendar le, če uboga njegova pravila igre. Kot primer lahko navedemo njegovo ujetnico Amanda, ki je igrala že v 1. delu filma (*Saw* 2004). Amanda se tako iz prvega kot iz drugega dela istoimenskega filma reši. Ker je opravila Johnov test, je preživela. Amanda je namreč na Johnovi strani, saj je mnenja, da jo je on rešil iz skorajšnje smrti, saj jo je izvlekel iz sveta mamil v njegovo igro, kjer se je začela zavedati pomena življenja. Zaradi neposlušnosti ujetnikov, večina od njih umre. Tako je Jigsaw morilec, ki žrtve dobesedno ne ubija sam, temveč so žrtve same krive za svojo smrt, on le ustvari okoliščine in sredstva, ki pripomorejo k smrti ujetnikov, če ne sledijo njegovim napotkom.

Pri Johnu Cramerju gre vsaj po načinu njegovih umorov vsekakor za organiziranega morilca (Šterk 2007), saj ima svoje pasti vnaprej načrtovane in narejene posebej za določenega ujetnika. Morilec se ima pod kontrolo in je na koncu filma prav on zmagovalec, saj pretenta policijo. V vsako sobi v zapuščenem zaklonišču tudi za vsakogar posebej pripravi posebno morilsko orodje oziroma pripomočke. Po Holmesovi in DeBurgerjevi tipologiji (*Holmes, Holmes* 1998) pa Jigsaw podobno kot John Doe (*Seven* 1995) in Dexter Morgan (*Dexter* 2006) spominja na mesijanski tip morilca, saj verjame, da je njegovo poslanstvo to, da družbo očisti določene skupine ljudi (nepoštenih) ali pa jim vsaj pomaga se spremeniti. John je v filmu reprezentiran kot »morilec«, ki je potreboval le en travmatične dogodek (bolezen), da je

začel s svojim delom. Serijski morilci ponavadi tako eksplicitne travme doživljajo že v otroštvu in adolescenci, iz česar posledično sledi, da ne morejo razviti zdravega občutka sebstva, razumevanja intimnosti in občutkov osebnega spoštovanja (Giannangelo v Šterk 2007). Travma, ki je zaznamovala Johna Cramerja tako ni tipična za razvoj serijskega morilca, saj je za bolezen izvedel šele v obdobju starosti.

V skladu z vsem povedanim ugotavljamo, da gre v filmu *Žaga 2* za kulturno skonstruiranost lika do njene skrajnosti. Reprezentacija lika sloni namreč na zelo skopih značilnostih, ki lik Jigsawa uvršča v tip serijskega morilca. Johna Cramerja tako razumemo kot povsem hollywoodsko grajen lik serijskega morilca, ki je, podobno kot Dexter Morgan, potreboval le nek dogodek, ki mu je spremenil način življenja in odnos do drugih. Za razliko od ostalih filmskih reprezentacij serijskih morilcev, pa John sploh žrtve ne ubija lastnoročno. Zato izbran lik že v samo kategorijo serijskih morilcev le delno uvrščamo. Ker je lik tako osnovan na popularnih, že romantiziranih kulturnih predstavah o serijskem morilcu, na način, da se nam prikaže kot »odrešenik pokvarjenih ljudi«, obstaja možnost, da gledalci z likom simpatiziramo, se nad njim navdušujemo. Razlog je v tem, da film spodbuja identifikacijo z likom serijskega morilca, ki nepoštene ljudi spreminja v poštenjake, pa čeprav si pravico »živeti« zaslužijo le redki.

7.8 Freddy vs. Jason (Ronny Yu, 2003)

Film *Freddy vs. Jason* velja za sanjsko kombinacijo ljubiteljev najstniških *slasher* filmov osemdesetih let. Lik serijskega morilca Freddy Krueger (Robert Englund) je poznan iz filma *Nočna mora v ulici Brestov (A Nightmare on Elm Street)* iz leta 1984, Jason Voorhees (Ken Kirzinger), pa iz filma *Petek 13. (Friday the 13th)* iz leta 1980. Oba filma veljata za dve najbolj uspešni franšizi grozljivk v zgodovini. V filmu *Freddy vs. Jason* smo končno priča prikazu obeh morilcev skupaj, ki se ob koncu tudi soočita. Oba sta neuničljiva, zato je ta zgodba podobna »neustavljivi sili, ki se spopade z nepremičnim predmetom« (Bob 2004, 10. december). Freddy obstaja le v sanjskem svetu otrok v ulici Brestov (*Elm Street*), medtem ko Jason svojo mačeto maha nad golimi najstniki v kampu pri jezeru Crystal (*Crystal Lake*), ki so zelo budni. Že od svojih izvirnikov naprej sta oba lika smrtonosna tekmeča po popularnosti kot tudi na blagajni (*box office*). Film *Freddy vs. Jason* je s prodajo vstopnic zaslužil kar 82,2

milijona dolarjev in se tako uvršča na sedmo mesto lestvice najbolj uspešnih filmov o serijskih morilcih. Čeprav film ni bil niti približno tako popularen kot njegova izvirnika (IMDb-jeva ocena: 5,7), predvidevamo, da gre visokemu zaslužku s prodajo vstopnic pripisati ravno združitve dveh najbolj kulturnih likov v zgodovini grozljivk.

7.8.1 Zgodba

Freddy vs. Jason je domiselno dvojno nadaljevanje, ki dramatizira rivalstvo med dvema franšizama grozljivk. Minilo je skoraj deset let, odkar je Freddy Krueger ustrašoval ljudi v njihovih sanjah. Ker je, tako kot njegovi filmi, postal pozabljeno poglavje v zgodovini groze, na začetku nima moči ponovno preganjati naslednje generacije najstnikov v svojih nočnih morah, zato vstopi v sanje Jasona Voorheesa. Preoblečen v Jasonovo ljubljeno mamo mu naroči, naj se dvigne iz pekla in gre ponovno na ulico Brestov. Skupaj začneta pobijati, s čimer si Freddy počasi pridobiva moči preko podzavestnih strahov meščanov. Ko pa ugotovi, da se Jason ne bo umaknil z lahkoto, se ob koncu filma pomerita med seboj.

7.8.2 Analiza reprezentacije Freddyja Kruegerja

Antiheroja, ki je svoje žrtve z užitkom in s kančkom črnega humorja razparal s svojo prepoznavno rokavico, kot že omenjeno, poznamo iz filma *Nočna mora v ulici Brestov* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984), ki je takrat »pokasiral« kot še nobena *slasher* grozljivka tistega časa. Takrat so bili kinematografi polni serijskih morilcev. Freddy je ubijal v sanjah, saj je tam dobil moči novih razsežnosti. Lahko se je znašel v katerikoli obliki, kjerkoli. In ni se ga dalo ustaviti. Četudi so ga, se je še vedno vrnil, v svojih nadaljevanjih. Ljudje so se takrat paranoično začeli bati spanca ter se mu skušali izogniti. Tudi v filmu *Freddy vs. Jason* se njegova reprezentacija ne spremeni kaj dosti. S klobukom, črtastim puloverjem, rokavico, iz katere gledajo nabodala in iznakaženega obraza ubija najstnike mesteca Springwood v njihovih nočnih morah. Predstavlja neustavljivo grozo, tipičnega morilca *slasher* grozljivk. Ravno zaradi svoje grozljivosti velja kot eden najbolj strašljivih in hkrati tudi popularnih likov. Njegova filmska reprezentacija služi nalogi prestrašiti gledalce, kar ne spodbuja identifikacije in simpatije do lika. Le-ta nam je lahko zanimiv preko mističnega načina, kako se Freddy poigra z glavami najstnikov v sanjskem svetu.

7.8.3 Analiza reprezentacije Jasona Voorheesa

Reprezentacija lika Jasona služi istemu namenu, prestrašiti gledalce in ustvariti takšno grozljivo podobo, ki še dolgo ne bo šla iz misli gledalcev. Jason Voorhees, mamin sinko, je morilec, ki je v filmu *Petek 13. (Friday the 13th)* večinoma ubijal pare med seksom v kampu pri jezeru Crystal, kjer se je kot deček utopil. Jason je bil takrat neuničljiv in po svoje inovativen lik, saj za spremembo ni uporabljal kuhinjskega noža, ampak mačeto in hokejsko masko. Ubijati je začel na petek trinajstega, leta 1980. Tudi v filmu *Freddy vs. Jason* je reprezentiran kot pošast, ki se jo vsi bojijo. Za razliko od Freddyja ta ni zgubil moči, zato predstavlja še večji strah in trepet prebivalcev, saj je fizično močnejši. Je ogromne postave, uporablja mačeto ter ubija brezkompromisno in krvoločno. Njegovega obraza nikoli ne vidimo brez maske, kar poveča element grozljivosti. Njegov edini moment šibkosti opazimo v eni izmed zadnjih scen, ko se Freddy in Jason pomerita med seboj na pomolu pri jezeru Crystal, ko izvemo, da se Jason boji vode. Pa vendar nam je Jason v omenjenem filmu reprezentiran kot zmagovalec, ki vedno preživi in straši dalje, saj le-ta v zadnjem posnetku vstane iz jezera z mačeto v eni roki ter Freddyjevo glavo v drugi. Filmska reprezentacija lika Jasona je skladna z določeno strukturo in značilnostmi *slasher* filmov. Tako so vloge likov v njih pogojene s spolom in stereotipskimi značilnostmi, kjer je moški ponavadi morilec, žrtve pa najstniki oziroma dekleta. Film *Freddy vs. Jason* je kot vsaka grozljivka posnet iz perspektive žrtve. Zaradi strahu, ki ga gledalci čutimo do likov Freddyja in Jasona, film spodbuja identifikacijo do žrtve, s katero sočustvujemo, medtem ko se nam lik morilca lahko zdi zanimiv in fascinanten samo zato, ker nam je tako zelo odvraten.

7.9 Disturbia (D. J. Caruso, 2007)

Kale Brecht (Shia LaBeouf) je sedemnajstletni fant, ki je v hišnem priporu, ker je udaril svojega učitelja. Tako je omejen le na njegovo hišo. Ker mu mama prepreči vsakršno obliko zabave, se odloči izkoristiti svoj čas za opazovanje svojih sosedov. Stvari se začnejo zapletati, ko opazi, da gostje vstopajo v hišo soseda Roberta Turnerja, iz nje pa se ne vrnejo. Film po mnenju mnogih spominja na film *Rear Window* (1954), eno od klasičnih del Alfreda Hitchcocka. *Disturbia* namreč uporabi enak pristop »vojerstva«, le da so tokrat v glavni vlogi najstniki. *Rear Window* je odličen primer, kako lahko takšen triler uspešno gradi napetost

skozi prikazovanje nemoči v samem gledanju. Film *Disturbia* te ravni ne dosega ali je celo ne poskuša doseči, saj je očitno glavni namen filma zabavati. Stil filma *Disturbia* je na začetku isti, kot je značilno za filme o najstnikih, saj prikazuje zabavo in ljubezen, nato pa vstopi v glavno obliko napetega trilerja. Režiserju, D. J. Carusu uspe pričarati povprečno pripovedno napetost. Vendar je konec izveden tako, da filmski elementi ustvarjanja atmosfere, prej spominjajo na film tipa *Halloween* (1978). Film, režiserja D. J. Carusa, je torej najstniški triler, ki je s svojim predvajanjem zaslužil 80,1 milijon dolarjev in se tako uvršča na 8. mesto lestvice najuspešnejših filmov po mnenju uporabnikov spletne strani IMDb.

7.9.1 Zgodba

Film *Disturbia* pripoveduje zgodbo o Kalu Brechtu, mladeniču, katerega popolno življenje se sesuje, ko je bil vpleten v grozljivo prometno nesrečo, ki vzame življenje njegovemu očetu. Ker je sam vozil avto, se Kale ne more otresti občutkov krivde in žalosti, kar obrne njegovo življenje na glavo. Njegov odnos z materjo se slabša, v šoli ima težave in ko v jezi udari svojega učitelja španščine, pristane na tri mesece hišnega pripora, z elektronsko zapestnico na gležnju, ki mu omejuje gibanje. Ker v hiši nima nič pametnega za početi, začne vohuniti za svojimi sosedi. Krajšanje časa mu ponujajo nezvesti mož, z nagajivimi otroki, simpatična blondinka ter tudi sosed, za katerega Kale začne sumiti, da nekaj skriva. Skupaj s svojima prijateljema, Ronniejem in Ashley Carlson, začnejo raziskovati, kaj se dejansko dogaja v hiši Roberta Turnerja. Neke noči je Kale prepričan, da je videl gospoda Turnerja umoriti neko žensko. Obseden postane z odkrivanjem teh umorov in po parih bližnjih srečanjih z gospodom Turnerjem, ki tudi spozna, da ga Kale opazuje, je pod vprašajem tudi Kaleovo življenje in življenje njegovih bližnjih.

7.9.2 Analiza reprezentacije Roberta Turnerja

Robert Turner (David Morse) igra sumljivega soseda srednjih let. Živi sam, občasno pa k njemu prihajajo ženske, katere ugrabi in ubije. Gospoda Turnerja spoznavamo preko Kaleove perspektive, ko ga opazuje skozi svoja okna hiše. Preko pogleda skozi daljnogled ali kamere tako vidimo gospoda Turnerja, ki na primer po stopnicah navzdol vleče črno vrečo, kako drži v rokah nož, madeže krvi na oknih njegove hiše ter ženski obraz v vreči pod stopnicami. Prikazani so torej tisti tipični prizori, ki gledalcu sugerirajo, da gospoda Turnerja povežemo z

morilcem. Napetost pa hkrati potencira srhljiva glasba in temačni prizori. Gospod Turner je ogromne postave, otroškega nasmejanega obraza in nežnega glasu. Njegov uhan, dolgi lasje ter Morseov pristop k vlogi prispevajo k ustvarjanju lika negativca, tako da nam že od začetka da vedeti, da je le-ta hladnokrvni morilec. Reprezentiran je kot serijski morilec, ki je izjemno grozljiv, vendar na blag in umirjen način.

Ker film cilja na najstniško publiko, je zgodba bolj kot na morilca usmerjena na glavni lik, srednješolca Kalea in na njegovo ljubezensko zgodbo z njegovo novo sosedo. Ob koncu filma namreč Kale s pomočjo prijateljev premaga serijskega morilca. V film so vključeni elementi, ki so tipični za moderni življenjski stil najstnikov, to so popularne tehnološke igrače in znamke, kot so; *Xbox, Ipod, Apple, YouTube* itd. Reprezentacija serijskega morilca tako tudi sledi nauku filma, ki pravi, da je »vsak morilec sosed nekoga« in služi le kot element ustvarjanja strahu in napetosti, edina značilnost, ki film še uvršča v žanr trilerja, saj bi v nasprotnem primeru, šlo za preprost najstniški film. Zaradi eksplicitne herojske usmerjenosti na glavni lik, ima serijski morilec vlogo čistega negativca, tako da nas njegov lik v nobenem primeru ne fascinira ali zanima. Gospod Turner deluje stereotipno kot hladnokrvni in brezkompromisni morilec. Tako je popularnost in možna identifikacija usmerjena na najstnika, ki je kljub svoji mladosti predstavljen kot junak, ki reši svoje bližnje in nadaljnje žrtve izpod pesti serijskega morilca.

7.10 Zbiralec kosti - *The Bone Collector* (1999)

Film režiserja Phillipa Noyca je triler, ki govori o detektivu in forenzičnem ekspertu Lincolnu Rhymu (Denzel Washington), ki po hudi nesreči v tunelu postane tetraplegik. Ko začne po New Yorku moriti serijski morilec, ki svoje žrtve zablja v taksi, potem jih sadistično ubije, Lincoln zopet najde razlog za življenje. Na kraju prvega zločina se znajde mlada policistka Amelia Donaghy (Angelina Jolie) in ker ji uspe ohraniti dosti dokazov, jo Rhyme angažira kot pomočnico v reševanju primera. Tako Amelia »postane njegove oči, ušesa in noge«, s tem ko pregleduje grozljiva prizorišča zločinov in brska za dokazi v dirki s časom, v kateri skuša prehiteti brutalnega morilca pred naslednjim umorom. Film po načinu ustvarjanja temačne atmosfere spominja na Fincherjev film *Sedem*, predvsem s prevladujočim prikazovanjem senc, temnih podzemnih prostorov, s koti kamere ter s tem, da je zelo malo dnevnih

posnetkov. Z izbranimi tehnikami avtor poskuša pričarati vzdušje nenehne grožnje skozi celotno zgodbo. Večino filma namreč predstavljajo skrbno izbrane scene za Amelio, mlado policistko, ki vstopa v temne, nevarne kraje sama, s svetilko, skozi tipično Spielbergovo meglico, ki ustvari njen žarek viden. Hodi v podzemne podganje rove in opuščene tovarne, kjer lahko za vsakim vogalom preži serijski manijak.

Film, ki je posnet po knjižni uspešnici avtorja Jefferyja Deaverja, je s svojim predvajanjem zaslužil 66,5 milijonov dolarjev in tako na IMDb-jevi lestvici najuspešnejših filmov o serijskih morilcih zaseda deveto mesto. Dobra igralska zasedba dviga popularnost in uspešnost filma, čeprav je film po mnenju IMDb-jevih uporabnikov ocenjen z relativno nizko oceno 6,4 (od 1 do 10).

7.10.1 Zgodba

Skozi zgodbo zasledimo, da je glavna nit v filmu predstavitev forenzičnega dela policije, ki jo prikazujeta glavna lika, newyorški bivši kriminalist, specialist za sodno medicino Lincoln Rhyme (Denzel Washington) ter njegova nova pomočnica na terenu policistka Amelia Donaghy (Angelina Jolie). Rhyme je avtor več knjižnih uspešnic in ima kot detektiv izvrstno oko za podrobnosti ter zmožnost učinkovitega sklepanja na podlagi skopih informacij. Ko pa je med opravljanjem službene dolžnosti hudo ranjen, ostane prikovan na posteljo. Rok in nog ne more več uporabljati in počasi izgublja tudi voljo do življenja. Ognjevita, trdoživa policistka Amelia Donaghy, tik pred premestitvijo na pisarniško delovno mesto naleti na prizorišče zločina, kjer odkrije ostudno iznakaženo truplo. S svojim hitrim, učinkovitim ravnanjem in pogumom nadrejene opozori nase, ko na kraju zločina ustavi vlak, ki bi lahko uničil dokaze morilca. Ryhmovi detektivski kolegi ga pri raziskovanju zločinov prosijo za pomoč. Ko si v dosjeju ogleda dokaze in zlasti v njem priložene fotografije, ki jih je posnela policistka, Rhyma zadeva začne zanimati. Kajti fotograf, ki je naredil posnetke, je tako kot on videl kompleksna sporočila, skrita v subtilnih podrobnostih prizorišča zločina ... to je nekdo, ki obvlada jezik sodne medicine. Prvi dan nove službe Rhyme Amelio proti njeni volji določi, da mu bo pomagala pri primeru. Skupaj spoznata, da prvi umor ni zgolj naključno dejanje, ampak delo nasilnega kriminalnega uma – serijskega morilca. Ugotovita, da morilec pušča prikrite namige Rhymu, da jih razrešiti, Amelia jih poskuša izkopati v tako kratkem času, da morda reši življenja naslednjih žrtev.

7.10.2 Analiza reprezentacije serijskega morilca

Serijski morilec kot lik nima pomembne vloge, saj se nam vse do konca predstavlja le skozi njegove zločine. Prvi zločin tako predstavlja umor pod newyorškim nadvozom, kjer je v pesek zakopano truplo možakarja, ki mu manjka prst, na bližnjih tirnicah pa morilec pusti kupček peska, sporočilo in vijak. Na vsakem kraju zločina skratka pušča sledi, ki so podobno kot v filmu *Sedem* namenjeni temu, da jih najde detektiv Rhyme. Ta skupaj s pomočnico Amelio, ki je na terenu prva, preveri kraj zločina in mu preko radia opisuje podrobnosti, kjer se je zgodil umor, razvozla vsak naslednji zločin, a skoraj v vseh primerih so policisti prepoznali, da bi žrtev rešili. Amelia naposled ugotovi, da morilec ubija po knjigi *The Bone Collector*, v kateri najde način naslednjega umora, opisanega v knjigi. Pohiti do pristanišča, kjer zadnji trenutek reši deklico pred utopitvijo. Na tem zadnjem kraju zločina morilec pusti sled, ki jo Amelia razvozla in uvidi, da morilec želi ubiti kriminalista Rhyma. V zadnji sceni ugotovimo, kdo je morilec. Gre za Richarda, ki je pod pretvezo medicinski tehnik, ki se želi Rhymu maščevati. Richard je bil namreč zdravniški izvedenec z imenom Marcus, ki je ponarejal dokaze za obsodbo zločincev. Rhymovo pričanje na sodišču je Marcusa spravilo v zapor.

»Modus operandi« morilca v filmu sledi načinom ubijanja, opisanih v knjigi *The Bone Collector*. Edini motiv, ki ga ima serijski morilec je maščevanje detektivu Rhymu. Ker gre pri serijskih morilcih ponavadi za popolno odsotnost kakršnegakoli političnega motiva in tudi za odsotnost ljudem razumljivih, vsakdanjih, celo vsaj deloma opravičljivih motivov za umor, med katere poleg koristoljubja, ljubosumnosti, pohlepa, zavisti, samoobrambe, opitosti, spada tudi maščevanje (Šterk 2007, 16), v našem primeru serijskega morilca, lahko trdimo, da ta ni primer tipičnega serijskega morilca. V večini primerov le-teh gre namreč za nek notranji motiv, kjer je pričakovana korist psihološke oziroma seksualne narave (Holmes in Holmes 1998, 37–38).

Čeprav nekatere lastnosti morilca v filmu sovpadajo z lastnostmi dejanskih serijskih morilcev, kot je organiziranost njegovih umorov, njegova povprečnost oziroma maska normalnosti, gre v tem primeru vseeno za lik, ki je dokaj hollywoodsko konstruiran, na način, da prikaže morilca, ki je ta postal zaradi razočaranja nad družbo (natančneje nad Rhymom) in se ji s svojimi dejanji maščuje. Podoba serijskega morilca, ki jo film ustvarja, je skrajno negativna, zato do lika ne gojimo niti kančka simpatije ali sočutja, saj je predstavljen kot čisto zlo. V filmu se tako kot junaka izkažeta le glavna lika, ki predstavljata pozitivne vrednote pojma

policije in njihovega dela. Identifikacija in fascinacija je tako možna na primer do glavne igralko, lika Amelie, še takrat neizkušene novinke policije. Sočustvujemo z njo, ko hodi sama po temačnih krajih v iskanju sledi za morilcem, kot prava junakinja se izkaže na koncu, ko ravno ona ustavi serijskega morilca. Filmi o serijskih morilcih v večini primerov razburjajo gledalce z grafičnimi prikazi krvi in nasilja. Film *Zbiralec kosti* ne sodi v to kategorijo. Namen, ki ga režiser želi podati nam gledalcem, ni, da bi uživali v dejavnostih morilca, temveč da bi se nam njegova početja gnusila.

7.11 Rojena morilca - *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994)

Film režiserja Oliverja Stonea in scenarista Quentina Tarantina je dvignil veliko prahu med kritiki in med občinstvom, s svojo krutostjo in pristnostjo, v ZDA je bil celo prepovedan. Sama zgodba o morilskem paru temelji na dveh legendarnih zgodbah novejšje ameriške zgodovine – Charles Starkweather in Caril Fugate sta leta 1957 pobila 11 ljudi v dveh mesecih (in se pojavila še v filmu *Badlands* ter pesmi Bruca Springsteena). Bonnie Parker in Clyde Barrow sta tako ali tako večni legendi. Te zgodbi je Tarantino v scenariju združil, prenesel v sedanost in začinil še z nekaterimi drugimi resničnimi morilci ter urbanimi legendami. Stone je to nadgradil z nadrealističnimi vložki, ki nakazujejo, kje se konča razum in začne norost ter uporabil povsem sprevrženo romantiko (Harb 2009, 11. Januar). Film je namreč izvrsten, satiričen prikaz odnosa med mediji in nasiljem. Z uporabo različnih filmskih tehnik in slogov – animacija, video, projekcija ozadja in ospredja, črno-beli in barvni film – pripoveduje zgodbo o Mickeyju (Woody Harrelson) in Mallory (Juliette Lewis) Knox, ki potujeta po deželi in za seboj puščata sledi trupel. Senzacionalna zgodba kmalu pritegne pozornost medijev, željnemu občinstvu jo posreduje potuhnjeni televizijski voditelj Wayne Gale (Robert Downey Jr.) (Rugelj 2006).

Film *Rojena Morilca* po lestvici najuspešnejših filmov o serijskih morilcih zaseda deseto mesto od skupaj 605. filmov. Zaslužen proračun s prodajo vstopnic znaša 50,3 milijone dolarjev. Uporabniki IMDb-jeve strani pa so filmu podali oceno 7,1 (MDB).

7.11.1 Zgodba

Mickey in Malory, ljubimca, izobčenca in serijska morilca iz revnega belega sloja, v prvem delu filma, na svoji poti čez ZDA morita vsepovprek, za sabo puščata trupla in vedno kakšnega preživelega, da pove njuno zgodbo. Postaneta ljubljenca medijev, ki uspešneje od policije sledijo zgodbi morilcev na begu. Končno ju ujamejo in zaprejo. Tako v drugi polovici filma spremljamo intervju, ki ga z Mickeyjem opravi Wayne Gale, ki je voditelj tabloidne oddaje *American Maniacs*. Intervju predvajajo po vsem zaporu in to spodbudi zapornike k uporabi, kar Mickey in Mallory skupaj z Waynom Galeom izkoristita za pobeg. Televizijskega voditelja kasneje tudi ubijeta (Vrtačič, Šterk 2008).

7.11.2 Analiza reprezentacije Mickeyja in Mallory

Mickey and Mallory potujeta po Ameriki. Vsi vedo kdo sta, kar tudi sama smatrata kot korist, saj želita biti opažena in slavna. Po Holmesovi in DeBurgerjevi razdelitvi ju uvrščamo v tipični hedonistični tip (Šterk 2007), ali natančneje, sta morilca, katerima gre za samo doživljanje vznemirjenja (*thrill*). Ta tip je v ZDA in drugod po svetu postal prava pop ikona. Po organiziranosti svojih umorov jih uvrščamo v tip neorganiziranih morilcev (Šterk 2007). Tako kot ti, tudi Mickey in Mallory svoje žrtve izbirata nelogično, saj njuna izbira ni odvisna od tega, ali lahko žrtev brez težav obvladata ali ne, tudi ju ne zanima, kaj se dogaja po zločinu. Neorganizirani morilci ponavadi odraščajo v strogi vzgoji, s strogimi prepovedmi. V družini je tudi pogost alkoholizem. Tudi Mickey in Mallory sta zaznamovana s svojo preteklostjo. Sta dediča tradicije revščine, neizobraženosti in zlorabe. Prihajata iz okolja, kateremu izkustveno obzorje krajajo najbolj nizkotne medijske vsebine, zaradi svoje omejenosti jih moreta sprejemati le na prvinski, dobesedni ravni. Ko analiziramo Mickeyjevo in Malloryno vedenje in njune reakcije na obrazih, začutimo neko čudno praznino, njuno moralno indiferentnost. Prikazana sta kot strašna, amoralna in prezirajoča do drugih. Sta vsekakor na čisto svoji valovni dolžini. Edini občutek obžalovanja morilca pokažeta, ko Mickey po nesreči ubije indijanskega šamana, ki jima ponudi prenočišče, drugače pa veljata za neizprosna morilca, ki ubijata brez razloga.

Film je prikazan na zanimiv način, da imamo gledalci vpogled v njune glave, ter se zdi, kot bi onadva gledala sebe. V filmu je namreč prikazana Malloryna mladost v družini z nasilnim

očetom, pijancem, malomarno materjo in mlajšim bratcem. Ta retrospekcija je prikazana v stilu petdesetih let, kot situacijska komedija, kjer lahko v ozadju slišimo glasen smeh občinstva, medtem ko je Mallory predmet nespodobnih komentarjev in namigov o nadlegovanju s strani njenega očeta. Mickey šele v pogovoru z Galeom prvič v zgodbi izrazi refleksijo na lastna dejanja. Zaveda se, da je nasilje vtakano v njegovo bistvo. Kot pravi sam je »nasilje demon, ki ga lahko utiša zgolj ljubezen« (*Natural Born Killers* 1994). Preplet nasilja, ki ga Mallory in Mickey doživljata že vse življenje in nasilja, ki jima ga redno servirajo mediji ter ga ne moreta ustrezno miselno predelati, se prelevi v vzorec, po katerem se ravnata, ko se odzivata na svoje okolje.

Film predstavi družbo, ki postaja vedno bolj zainteresirana za kriminal in škandal kot za karkoli drugega. Po Schimdu (Šterk, Vrtačič 2008, 14), bi naj tako film ironično »sprožil največ morilskih posnemovalcev med gledalci«. Gre za čas prave eksplozije medijskih zastopstev in pojavljanj serijskih morilcev v popularni kulturi, kjer so posledično storilci teh umorov postali prava znamka ameriške popularne kulture. Film namreč ne govori le o morilskih pohodih Mickeyja in Mallory, pač pa tudi o tem, kako ta njuna blazna dejanja navdušujeta medije in razveseljujeja javnost. V času njunega divjanja, veljata za najbolj znane osebnosti v Ameriki. Tako na primer, en najstnik v filmu pove v televizijsko kamero: »Množično morjenje ni prava stvar, vendar, če bi bil množični morilec, bi bil Mickey and Mallory!« (*Natural Born Killers*, 1994). Omenjen par v filmu pozdravljajo tudi množice s plakati: »Ubij mene, Mickey!« (*Murder me, Micky!*), kar kaže na pravo medijsko neodgovornost (Jenkins 2002). O Mickeyu in Mallory obstajajo »fan-klubi« in majice z njunimi podobami, tabloidno televizijsko postajo pa predstavlja krvoločni novinar Whyne Gale, ki je navdušen nad njuno slavo. Meta-kontekst, ozadje sporočevalca, v tem primeru tabloidnih medijev, je torej utelešen v liku televizijskega novinarja Galea, ki v svoji oddaji *Ameriški manijaki* na cirkusantski, pompozni način spremlja grozodejstva zakoncev Knox. Serijski umor v izbranem filmu tako postane pravi simbol moralnega onesnaževanja. Za Stonea, javna fascinacija z njegovim izmišljenim morilskim parom pokaže, v kolikšni meri so ameriška življenja nasičena z vulgarno popularno kulturo, tako da hkrati oblikujejo nasilna in sprevržena dejanja ter hkrati preprečujejo množici, da bi videli ta dejanja, kaj drugega kot zabavo (Jenkins 2002).

Če govorimo o popularnosti reprezentacij serijskih morilcev, je za prikazovanje morilskega para Mickeyja in Mallory to vsekakor primerno oznaka. Oliver Stone je poustvaril novi

psihopatski ikoni serijskega morjenja, ki bi ju podobno kot Hannibala Lecterja lahko postavili ob bok resničnim »zvezdniškim« serijskim morilcem. Njuna filmska reprezentacija v isti podobi gledalca odvrne in hkrati osvoji na način, da morilca poskušamo delno razumeti, saj sta produkt družbene konstrukcije. Oba akterja so spremljale predrugačene vrednote v njunem otroštvu, kjer je družina kot primarna celica izgubila svojo glavno funkcijo, oblikovanja »normalnih« posameznikov. Lika sta predstavljena kot tipična predstavnika Jenkinsove teorije družbenega konstruktivizma (Cready 1999). Predstava o »zdravi« družini se je skozi njuno otroštvo preoblikovala. Mallory se je namreč že v zgodnjem obdobju srečala z represivno vzgojo in alkoholizmom s strani očeta. V Mickeyjevi družini pa je nasilje bilo stalna praksa, kar je privedlo do procesa, da je za Mickeya to legitimna možnost obnašanja. Njegova kriminalna dejavnost je tako produkt socialnega učenja in procesa socializacije preko opazovanja nasilnih dejanj drugih (Kuran 2006).

Ker se film na nek način ponorčuje iz televizijskih šovov in senzacionalističnega prikazovanja nasilja v medijih, gre tukaj prej za napad na vlogo medijev v produkciji zvezdnštva serijskega morilca. Tako Schmid tudi pravi, da so »mediji tisti, ki za Stona predstavljajo agresijo, medtem ko Mickey in Mallory, nesojena in narobe razumljena mlada ljubimca, ki bežita pred Malloryjino nasilno družino, predstavljata ljubezen, ki je tako močna, da preživi konec filma, medtem ko ga Wayne Gale ne« (Vrtačič, Šterk, 2008, 114). Takšna reprezentacija, ki gledalca vodi v negativen odnos do delovanja medijev, nam na drugi strani ponuja možnost delnega sočustvovanja z morilcema, ki sta žrtvi posledic neprimerne socializacije in medijskega nasilja. Vsekakor gre za popularno reprezentiranje para serijskih morilcev, a vendar pretirane fascinacije, še manj identifikacije z likoma ne sprejmemo, saj prevlada občutek strahu oziroma gnusa nad njunimi grotesknimi, iracionalnimi dejanji, ki nimajo nikakršnega motiva oziroma cilja.

8 SKLEP

Osrednji del problematiziranja pričujočega dela je predstavljala identifikacija, ki jo film spodbuja preko reprezentacije lika serijskega morilca. Na začetku smo lahko videli, da se serijski umor splošno nanaša na absolutno največjo izprijenost, s katero se sooča družba. V večini medijskih poročanjih je serijski morilec prikazan kot prava pošast, psihotični blaznež, plenilec, žival – skratka nekdo, s katerim se težko identificiramo. Ta podoba pa se je skozi čas spreminjala. Serijski morilec je postal zanimiv in fascinanten predvsem zato, ker je lahko »običajen, nevpadljiv in »normalen«, kot vsakdo med nami ter je uspel uresničiti svoj sen o slavi, pa čeprav s silo« (Vrtačič, Šterk 2008, 10). Dober dokaz je bil privlačen in očarljiv Ted Bundy, ki je v osemdesetih letih splošno javnost šokiral s svojimi ugrabitvami in umori in hkrati fasciniral s svojimi karakteristikami, ki bi najmanj opisale serijskega morilca. Odkar je fenomen pridobil na veljavi, je ta plenilska fascinacija postala ena od standardnih značilnosti ameriške popularne kulture in ena najbolj intenzivno obravnavanih zadev v medijih, tako v resnih novicah kot tudi v popularni kulturi. Vseprisotna zanimivost fenomena serijskega umora ter vzhajajoča skrb s serijskim morjenjem je tako povzročila popularne medijske reprezentacije, ki so serijskega morilca postavile ob bok sodobnim medijskim zvezdam.

V teoretskem delu smo na dalje predstavili zgodovino pojavljanj serijskih morilcev skozi popularno kulturo, kjer smo se osredotočili na medij televizijo in film. Primer reprezentacije serijskega morilca na televiziji – lik Dexterja Morgana smo v nalogi vzeli za izhodišče pri sami analizi filmov. Dexterjeva serialna reprezentacija namreč ponuja direktno identifikacijo z likom, saj nas njegove pozitivne lastnosti javnega in skrivnega življenja prepričajo, da lik enostavno vzljubimo. S predstavo odrešenika, ki ne dela nič slabega, temveč ravno obratno, vse slabo odstranjuje, lik deluje kot družbeni filter. Preko teorije kulturne konstrukcije je Dexter predstavljen tudi kot produkt socializacije družbene realnosti, kjer je družba tista, ki skonstruira posameznika v določen tip osebnosti. In vse te našteje karakteristike spodbujajo direktno identifikacijo gledalca z likom, in vzpostavljajo njegovo popularnost, zanimivost in pestrost.

Z omenjenim primerom smo želeli pokazati, da je danes »objekt grozljivega težko ločiti od objekta fascinacije« (Vrtačič, Šterk 2008, 127) in da lahko do podobnih zaključkov v identifikaciji pridemo tudi v sodobnih popularnih filmskih reprezentacijah serijskih morilcev. S pomočjo načel diskurzivne metode smo tako analizirali deset vizualnih tekstov/filmov, kjer

nas je zanimal filmski diskurz serijskih morilcev. V analizi filmov smo se osredotočili zgolj na to, kakšno identifikacijo (če jo sploh) določen film spodbuja ter ali lahko govorimo o nekakšni transformaciji filmskih reprezentacij serijskih morilcev. Ker je naša raziskava po naravi unikatna, je tako ne moremo testirati ali primerjati.

Pri analizi nas je najbolj zanimala direktna identifikacija z likom serijskega morilca, ki/če jo film spodbuja. To smo zasledili v treh filmih. Za enega najbolj zlobnih likov v zgodovini filma in hkrati eden najbolj priljubljenih še vedno velja lik Hannibala Lecterja. V filmu *Ko jagenčki obmolknejo* je ta reprezentiran kot dober človek do mere, ki mu jo dopušča narava, saj je produkt družbene konstrukcije. V odnosu do Clarice, katere pogled kot gledalci zavzamemo, je civiliziran in prijazen, pooseblja dobrega očeta. Njegov lik je kulturno poln na način, da se nam dr. Lecter kaže kot izjemno razgledan, sofisticiran in inteligenčen, njegovo celovitost ponuja tudi njegova analiza drugih ljudi. Ker je večji del filma reprezentiran na varnem, na drugi strani stekla celice, dobimo gledalci občutek, da ne more nikoli pobegniti. Njegova vloga heroja, ki pomaga policiji je še druga lastnost, ki ponuja vsekakor varno identifikacijo z Lecterjem. Tudi v filmu *Rdeči zmaj* njegov lik v identifikaciji ne zaostaja. Ker so tudi tukaj v ospredju umori drugega akterja, se nam Lecter spet pokaže kot heroj in je tako tudi tukaj večino časa varno zaprt in videti nemočen. Njegov karakter je zabaven, humoren in elegantnih manir. Do njega čutimo privlačnost, saj ljubimo nasprotja ter nam predstavlja uganko, ki podžiga našo domišljijo. Film spodbuja identifikacijo z njegovim likom, tako da pri gledalcu ustvari željo razumeti njegovo početje. Njegov lik v filmu *Hannibal* je nasprotno reprezentiran na prostosti, kar pri gledalcu daje občutek tesnobe, da je lahko vsak čas blizu nas. Njegov prikaz na prostosti ter možnost pobega zgreši direktno identifikacijo, saj film liku zmanjša status iz prej omenjenega mesta fascinacije na zgolj plenilca, predatorja. Fascinacije nad likom zaradi njegovih drugih zanimivih lastnosti tudi tukaj ne zanikamo. Tretji lik, pri katerem lahko še govorimo o identifikaciji, predstavlja Jigsaw ali John Cramer iz filma *Saw II*. Njegova izbira ujetnikov, ki ne cenijo svojega življenja ali so tako ali drugače bili nepošteni do sebe in drugih, se nam zdi zanimiva, saj pošilja svetu sporočilo o človeških napakah. Ker jim želi na nek način pomagati, jih spremeniti, je reprezentiran kot odrešenik pokvarjenih ljudi. Ker pri liku tudi ne gre za tipičnega serijskega morilca, saj še nikogar ni dejansko ubil sam, se v nas gledalcih spodbudi občutek odobravanja njegovega početja in tako ponudi delno identifikacijo.

Ideja odrešenika kot morilcev »modus operandi« se v naši analizi filmov pojavi večkrat.

Poleg lika Jigsawa se nam tudi lik dr. Lecterja v nekem momentu prikazuje kot odrešenik, ki ubija nesposobne ljudi. Najbolj izrazita je ta ideja izpostavljena v filmu *Sedem* Johna Doea. Njegovo ubijanje ljudi zaradi storjenih smrtnih grehov uvrščamo v mesijanski tip morilca (Holmes in DeBurger v Šterk 2007). Njegova ideja pravičnosti temelji na moralnem pravilu, da moramo imeti enaka merila za presojanje tako sebe kot drugih. Ideja odrešenika, ki bi ponovno vzpostavil vrednote družbe se nam zdi zanimiva in to pri gledalcu spodbudi fascinacijo nad likom serijskega morilca, vendar se z njim vseeno ne identificiramo.

Med analizo smo ugotovili, da veliko vlogo pri identifikaciji z likom igra perspektiva pogleda, ki ponuja želeno branje teksta. Tako v filmih *Krik* in *Freddy vs. Jason* identifikacijo ponuja perspektiva žrtve. Oba filma spadata v žanr grozljivke, katera ima tipično strukturo in značilnosti. Binarna struktura je očitna pri lika morilca, ki je moški ter po izboru žrtve, katere so mlade najstnice. Ker je serijski morilec v tovrstnih reprezentacijah predstavljen kot neustavljiva groza s stereotipskimi značilnostmi morilca, film spodbuja identifikacijo z žrtvijo oziroma glavno junakinjo, s katero sočustvujemo in se poistovetimo. V žanru *slasher* filmov tako serijski morilec ponavadi ne ponuja identifikacije, saj ti prej zastopajo status pošasti. Liki teh so zanimivi in zelo popularni v smislu ustvarjanja strahu v svoji pretirani odvratnosti. Tudi v filmu *Disturbia* gre za reprezentacijo tipičnega serijskega morilca, ki nima osrednje vloge, temveč le posredno, pomembno za zaplet dogajanja in ustvarjanja strahu. Ker igra čistega negativca, je identifikacija herojsko usmerjena na glavnega junaka. Podobne ugotovitve smo dobili v filmu *Zbiralec kosti*. Serijski morilec, ki mori samo zaradi maščevanja, nima glavne vloge in je reprezentiran skrajno negativno. Ker pa gledalci zavzamemo perspektivo glavne junakinje Amelie, ki zastopa moč in ugled ameriške policije, film s tem pogledom ponuja tovrstno identifikacijo.

Tipično družbeno konstrukcijo gradnje lika smo našli v filmu *Rojena morilca* s parom serijskih morilcev Mickeyem in Mallory. Reprezentirana sta kot produkt družbe in socializacije družbene realnosti, saj sta bila oba v otroštvu podvržena nasilju in nizkotni vzgoji. Kot morilca tako doživljata dvojno nasilje (socializacijsko in medijsko), katerih rezultat je vzorec po katerem se ravnata. Podobno kot tudi v filmu *Krik* so akterji postavljeni v čas očitne zasvojenosti z nasiljem, kjer je družba zainteresirana za kriminal in škandal. Posledica so družbeno konstruirani serijski morilci, ki odraščajo v času, ko je ameriška družba oblikovala generacijo, ki slavi pojavljanje nasilja tudi v medijih. Forma vseh teh likov (serijski morilci iz filma *Krik* in *Rojena morilca*) je enaka; so tipično produkt družbe, ki je že

v svojem jedru bolna. Po teoriji družbene konstrukcije ta družba sama socializira posameznike v določene tipe osebnosti. Pri primeru očitne zvezdniške reprezentacije Mickeya in Mallory smo ugotovili tudi to, da ta ista družba časti vsakršno obliko slave, pa četudi je ta pridobljena s silo. V filmu je tako dobro predstavljena prej v teoriji omenjena popularnost in zvezdnštvo serijskih morilcev. Ker pa je medijski vpliv na tem mestu reprezentiran v skrajno negativnem smislu, film ponuja delno sočustvovanje s parom serijskih morilcev, vendar zaradi poudarjanja strahu, gnusa in njunih dejanj brez očitnega razloga identifikacije ne spodbuja.

Na raziskovalno vprašanje: *Ali lahko zasledimo nekakšno transformacijo filmskih reprezentacij serijskih morilcev oziroma ali trend prikazovanj na televiziji, kot je serija Dexter, sledi tudi v filmu zadnjih 20 let?*, odgovarjamo pritrdilno. Če izhajamo iz osemdesetih let prejšnjega stoletja, kjer je serijski morilec reprezentiran kot poosebljena pošast, simbol groze in strahu, navaden psihopat, lahko v sodobnejših filmskih reprezentacijah vsekakor potrdimo obstoj trenda, ki gre v smer identifikacije z ali vsaj fascinacije nad likom serijskega morilca. Kot smo z analizo desetih filmov ugotovili, trend prikazovanj na televiziji sledi tudi v filmu zadnjih dvajsetih let. Serijski morilec je bil v večini primerih prikazan kot izjemno popularen lik, s katerim kot gledalci simpatiziramo, se nad njim navdušujemo, v nekaterih primerih se z njim tudi lahko identificiramo. Vsekakor gre za porast pomembnosti vloge serijskih morilcev v sodobnih filmskih reprezentacijah.

V razmislek o družbeni konstrukciji sveta sprašujemo: »Ali je Hannibal Lecter res prava pošast ali je pošasten že sam svet, v katerem živimo«? kot pravi Rutar (2005, 56). Strinjamo se, da je zlo že ves čas na svetu; da je zlo na nek način tudi lakota, preventivne vojne, ideološko nasilje, medijske vojne, naravne katastrofe, laži, družbene elite, kršenje moralnih norm, preganjanje drugačnih ljudi, psihično in fizično maltretiranje otrok, atomske bombe, teroristi itd. Pa vendar je najlažje pokazati na individualnega, izpostavljenega grešnega kozla in živeti v upanju, da če je ta odstranjen, je svet lepši. Družbena konstrukcija posameznika v družbi, ki je vedno bolj nasičena z nasiljem lahko predstavlja velik problem v prihodnosti. Pa vendar smo optimističnega mnenja, da bodo glavne človeške vrednote kljub vsemu prestale vsakršno vojno in drugo nasilje.

Serijsko morjenje bo kljub vsemu še vedno veljalo za eno od najbolj izprijenih dejanj človeštva. Vendar smo v pričujočem delu lahko potrdili, da je danes »objekt grozljivega zelo težko ločiti od objekta fascinacije, ter da je narava serijskega umora lahko stvar, ki vzbuja

strah in pojav, ki navdihuje umetnost« (Vrtačič, Šterk 2008, 127). Tudi zato, ker je področje filma tako izjemno široko in svobodno ter se lahko poigrava s katerikoli družbenimi konvencijami, bo zaradi njenega glavnega namena ustvarjanja užitka ob »samo gledanju« vedno pridobival na veljavi. Kajti vsi vemo, da je »v vsakem splošnem moralnem ogorčenju skrito seme občudovanja« (Rusjan 2006, 167).

Pričujoče delo se je nanašala zgolj na popularne reprezentacije serijskih morilcev v filmu, kjer ti v večji meri igrajo osrednjo vlogo. Ker pa obstaja možnost, da bi v filmih, kjer je serijski morilec le delno vpleten, dobili povsem drugačne rezultate teh reprezentacij, vidimo v tem potencialno razširitev našega dela. Zanimivo bi bilo raziskovati pojavljanja serijskih morilcev tudi v povsem drugačnih filmskih žanrih in primerjali, ali je lahko tudi drugje zaslediti omenjen trend prikazovanj serijskih morilcev v smislu njegove popularnosti. Na tem nivoju bi primerjali ali različni žanri oblikujejo drugačne ali iste predstave o serijskih morilcih.

9 LITERATURA

Bob B. 2004. *Freddy vs. Jason*. 10. december. Dostopno prek: <http://www.moviesforguys.com/freddy-vs-jason/> (13. februar 2012).

Connelly, P. J. M. 2010. *The representations of serial killers*. University of Stirling: Department of English Studies. Dostopno prek: <https://dspace.stir.ac.uk/bitstream/1893/3438/1/The%20Representations%20of%20Serial%20Killers.pdf> (2. november 2011).

Cready, L. M. 1999. »*On the Social Construction of Serial Murder*«, *Television Portrayals: Fact or Fiction*. Kanada: National library of Canada.

Cristina N. 2011. *The Business of »Murderabilia«: Websites Selling Murder Memorabilia*. 7. november. Dostopno prek: <http://abcnews.go.com/US/business-murderabilia-websites-selling-murder-memorabilia/story?id=14896607#.T3iTkMROuI> (20. januar 2012).

Dawson M. *Analysis: Is Scream a Parody, Pastiche, or Post Modern Thriller?* Dostopno prek: <http://www.leftfieldcinema.com/analysis-is-scream-a-parody-pastiche-or-post-modern-thriller> (2. februar 2012).

Debeljak, A. 1994. Vprašanje zla in odsotnost prepovedi. V Ellis B. E. *Ameriški psiho*. Str.:475 –492.

Flere, S. in Marko Kerševan. 1995. *Religija in (sodobna) družba. Uvod v sociologijo religije*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Fox, J. A & Levin, J. 1998. *Serial Murder: Popular Myths and Empirical Realities*. V Roberts, A R. *Critical issues in crime and justice*. Dostopno prek: <http://www.google.com/books?hl=sl&lr=&id=aMTFUx8xwMMC&oi=fnd&pg=PR1&dq=Critical+issues+in+crime+and+justice&ots=4Y2d2Ru5gu&sig=vxUA6jgl0Sr0A9yRk8pbGU-3Z8U#v=onepage&q&f=false> (5. november 2011).

Haggerty, K. D. 2009. *Modern serial killers*. Canada: University of Alberta. Dostopno prek: <http://cmc.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/content/5/2/168.full.pdf+html> (29. oktober 2011).

Harb I. 2009. *Pro et contra: Rojena morilca*. 11. januar. Dostopno prek: <http://www.filmosfera.si/pro-et-contra-rojena-morilca/396/> (12. Februar 2012).

Hickey, E. W. 2010. *Serial Murderers and Their Victims. Fifth Edition*. USA: Wadsworth.

Holmes, R. M. in Holmes, S. T. 1998. *Serial Murder*. Thousand Oaks: Sage publications Inc.

IMDb. 1991. *Ko jagenjčki obmolknajo*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0102926/> (20. december 2011).

--- 1994. *Rojena morilca*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0110632/> (20. december 2011).

--- 1995. *Sedem*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0114369/> (20. december 2011).

--- 1996. *Krik*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0117571/> (20. december 2011).

--- 1999. *The Bone Collector*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0145681/> (20. december 2011).

--- 2001. *Hannibal*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0212985/> (20. december 2011).

--- 2002. *Red Dragon*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0289765/> (20. december 2011).

--- 2003. *Freddy vs. Jason*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0329101/> (20. december 2011).

--- 2005. *Saw II*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0432348/> (20. decmeber 2011).

--- 2007. *Disturbia*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0486822/> (20. december 2011).

Jarvis, B. 2007. *Monsters Inc.: Serial killers and consumer culture*. UK: Loughborough University. Dostopno prek: <http://cmc.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/content/3/3/326.full.pdf+html> (29. oktober 2011).

Jenkins, P. 2002. *Catch Me Before I Kill More: Seriality as Modern Monstrosity*. USA: Pennsylvania State University. V *Cultural Analysis*. 3: 1–17. Dostopno prek : <http://socrates.berkeley.edu/~caforum/volume3/pdf/jenkinsfinal1.pdf> (29. Oktober 2011).

Jurc, Ana. 2009. *Serijski morilec, ki ga skoraj moraš imeti rad*. Dostopno prek:<http://www.rtv slo.si/kultura/knjige/serijski-morilec-ki-ga-skoraj-moras-imeti-rad/211680> (6. september 2009).

Kuran, M. 2006. Psihogenetski faktorji sociobiološkega videnja serijskega morilca. V *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo. Javne in zasebne vojne*. 34 (225), 175–184.

McCready, S. S. 2002. *Serial Killing Myths Versus Reality: A Content Analysis of Serial Killer Movies Made Between 1980 and 2001*. Magistrska naloga znanosti. ZDA: University of North Texas. Dostopno prek: http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc3228/m1/1/high_res_d/thesis.pdf (29. oktober 2011).

Mitchell E. 2001. *Hannibal (2001). Film Review; Whetting That Large Appetite for Second Helpings*. Dostopno prek: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9B04E2D81431F93AA35751C0A9679C8B63> (25. januar 2012).

Oleson, J. C. 2005. King of Killers: The Criminological Theories of Hannibal Lecter, Part One. V *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*. 12 (3), 186-210. Dostopno prek: http://auckland.academia.edu/JamesOleson/Papers/634080/King_of_killers_The_criminological_theories_of_Hannibal_Lecter_part_one (20. januar 2012).

Olivier, E. M. 2007. *Killing for the Camera? An Investigation into the Relationship Between Serial Killers and the Media*. Dostopno prek: <http://www.nmmu.ac.za/documents/theses/EMOlivier.pdf> (20. januar 2012).

Rogerebert.com. Dostopno prek: <http://rogerebert.suntimes.com/> (20. januar 2012).

Rugelj, S. 2006. *1001 Film. Najboljši filmi vseh časov*. Ljubljana: Umco.

Rusjan, M. Serijski morilec na splavu Meduza. V *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo. Javne in zasebne vojne*. 34 (225), 167–174.

Rutar D. 2005. *100 kultnih filmov*. Ljubljana: UMco.

Seltzer M. 1998. *Serial Killers. Death and Life in America's Wound Culture*. New York: Routledge.

Schechter, H. 2003. *The Serial Killer Files*. New York: Ballantine Books. Dostopno prek: <http://www.scribd.com/doc/14093233/TheSerialkillerfiles> (15. januar 2012).

Sydell L. 2008. *Hannibal Lecter: A Psycho with an Likely Soft Spot*. 13. april. Dostopno prek: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=89472698> (26. januar 2010).

Sione 2010. *Horror Film Analysis – Silence of The Lambs (Demme 1991)*. 5. maj. Dostopno prek: <http://www.visualsoc.net/archives/1877> (25. januar 2012).

Slovar slovenskega knjižnega jezika (SSKJ). Dostopno prek: <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html> (20. januar 2012).

Štefančič, M. jr. 2002. *Rdeči zmaj*. 29. oktober. Dostopno prek: <http://www.mladina.si/98666/rdeci-zmaj/> (30. januar 2012).

Šterk, K. in Vrtačič, E. 2006. Serijski morilec za začetnike. V *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo. Javne in zasebne vojne*. 34 (225), 129–145.

Šterk, K. 2006. Serijski morilec za umetnike – Arhitektura zla. V Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo. *Javne in zasebne vojne*. 34 (225), 205–215.

--- 2007. *Serijski morilec: normalen psihopat patološke matere*. Ljubljana: Študentska založba.

The Internet Movie Database. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/> (29.oktober 2011).

Varga, M. 2006. *Žaga 2*. 30. september. Dostopno prek: <http://www.student.si/preberisi/filmofil/zaga-2--saw-ii.html> (3. februar 2012).

Vezovnik, A. 2008. Kritična diskurzivna analiza v kontekstu sodobnih diskurzivnih teorij. V *Družboslovne razprave*. 14 (57), 79–96. Dostopno prek: <http://www.druzboslovnerazprave.org/media/pdf/clanki/57-vezovnik.pdf> (29. oktober 2011).

Vezovnik, A. 2009. *Kritična analiza diskurzivne konstrukcije kolektivnih identifikacij: Primer slovenstva*. Doktorska disertacija. Ljubljana: FDV. Dostopno prek: http://uni-lj.academia.edu/AndrejaVezovnik/Papers/202399/PhD_Thesis (29.oktober 2011).

Vrtičič, E. in Karmen Šterk 2008. *Serijska kultura, popularni morilec*. Ljubljana: FDV.

Žižek, S. 1987. *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost.