

<https://doi.org/10.19195/2028-8322.21.6>

DOMINIK LEWIŃSKI

ORCID: 0000-0003-2491-1071

UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

ZOFIA JAGIELSKA



FENOMEN PODKASTÓW *TRUE CRIME*. PRZYPIS DO HISTORII MEDIALIZACJI PRZEMOCY

The phenomenon of true crime podcasts: A footnote to the history of medialization of violence

Streszczenie

Artykuł jest próbą zbadania fenomenu podcastów *true crime*, ze szczególnym uwzględnieniem ich odbiorcy. Przedstawia historię gatunku (*true crime*) i porównuje go z tradycyjnym kryminałem. W niniejszym artykule podcast opisany został jako podstawowa forma komunikacji *true crime*, przeciwstawiona reszcie zwykłego radiu. Aby dotrzeć do motywów odbiorców badanego zjawiska, w artykule opisano wpływ procesu cywilizacyjnego na zmianę instynktów i wewnętrznych imperatywów człowieka. Nacisk położony został na stopniowe zanikanie naturalnej agresji. W porównaniu z teoriami współczesnych badaczy gatunku w tekście przedstawiono dwie tezy rzucające nowe światło na potrzeby odbiorców *true crime*.

Słowa kluczowe: podcast, *true crime*, kryminał, agresja, instynkt, feminizm

Abstract

The article is an attempt to investigate the phenomenon of true crime podcasts, paying particular attention to their consumers. It presents the history of the genre (*true crime*) and compares it to traditional crime fiction. Podcast (the form of true crime's communication) is described and put in opposition to regular radio. In order to reach the motives of the recipients of the studied phenomenon, the article describes the impact of the civilization process on the change of instincts and internal human imperatives. The main focus is put on the gradual disappearance of natural aggression. In comparison with theories of contemporary researchers of the genre, the text presents two theses, casting a new perspective on the needs of true crime audiences.

Keywords: true crime, podcasts, crime fiction, aggression, instincts, feminism

W 2022 roku Rebecca Kuang, popularna pisarka fantasy, opublikowała powieść zatytułowaną *Babel*, opatrzoną niepokojącym podtytułem: „Czyli o konieczności przemocy”, cieszyła się ona (i cieszy) sporym uznaniem (to między innymi Książka Roku według portalu *Lubimy czytać.pl*), ale jej recepcji towarzyszy znamienna dwuznaczność (Kuang, 2023). Fabuła *Babel* (tutaj warto dorzucić kwalifikatory *dark academy* i *young adults*) zogniskowana jest wokół wydarzeń rozgrywających się w fantastycznym, dziewiętnastowiecznym Oksfordzie, będącym czymś w rodzaju mrocznego Hogwartu grupującego młodociane ofiary kolonialnych aneksji Imperium i bezwzględnie zaprzęgniętych do pracy na rzecz brytyjskich interesów. Opresja kolonialna, klasowa i płciowa prowadzi młodych protagonistów do buntu, opowiedzenia się po stronie przemocy i terroru jako metody walki politycznej. Wnioski (suflowane przez autorkę) wypływające z tej aż nazbyt publicystycznej powieści wydają się zupełnie oczywiste: aby przeciwstawić się złu generowanemu przez kapitalizm, imperializm i patriarchy, należy („konieczność”) sięgnąć po przemoc, mord i terror. Wspomniana dwuznaczność odbioru polega na tym, że o ile czytelnicy dobrze rozpoznali kierunek ideologiczny narracji i dali temu wyraz w licznych komentarzach, to nie sposób odnaleźć jakiegokolwiek formy odniesienia do podtytułowej tezy o konieczności przemocy. Z jednej strony, publiczność jakby odwracała głowę od obscenicznego ataku na kulturową hegemonię, która każe wszelką agresję, przemoc i gwałt usuwać z życia społecznego i lokować pod semantyczną kreską wartości – i nie mamy tu na myśli reakcji przypominającej zniesmaczone milczenie, ale specyficzną niewidzialność, niemożliwość widzialności niesłychanej tezy. Z drugiej zaś – kiedy Slavoj Žižek wielokrotnie i w różnych miejscach zwracał uwagę na emancypacyjną wartość przemocy, zwłaszcza tej rewolucyjnie ukierunkowanej (Drelich, 2021, s. 7–19), spotykał się z głośnym i jednoznacznym potępieniem. Mamy tu do czynienia z różnicą między dyskursem i fantazmatem. Popkultura jest dziedziną fantazmatu i polem nieświadomego społeczeństwa, publicystyka filozoficzna lokuje się w polu dyskursywnym i przestrzeni społecznego superego. O ile więc w świetle rozumu, mowy poważnej, funkcji wypowiedzeniowej (w rozumieniu Foucaulta) należy się przemocy i wszelkich jej pochodnych z całą mocą wyrzec, o tyle w marzeniu, w imaginarium, w ciemności id można przemoc obsadzać w rozmaitych konfiguracjach libidynalnych.

Te wstępne spostrzeżenia nie tylko zwracają uwagę na aktualną, współczesną problematyczność zagadnienia przemocy i jej pochodnych, ale też służą nam do wyrażenia kilku teoretycznych założeń. Przede wszystkim mamy do czynienia z dwiema różnymi liniami ewolucyjnymi procesów komunikacyjnych tematyzujących przemoc (dla uproszczenia, linię popkulturowego fantazmatu i linię racjonalnego dyskursu), dwie zasadnicze formy medializacji¹ przemocy; są one współbieżne i współzależne, funkcjonalnie usieciwione. Linia dostępu do rozkoszy wije się obok linii zakazu, krzyżuje się z nią (zwłaszcza w medialnych formach hybrydowych), odsuwa, powraca i w tej podróży obrasta dodatkowymi semantykami, odkryciami i przemilczeniami. Linia racjonalnego dyskursu stawia sprawę przemocy i jej pochodnych jasno: przemoc jest najgorszym koszmarem naszego społeczeństwa; nie jest dopuszczalna nigdzie i nigdy, za wyjątkiem sytuacji samoobrony przed przemocą, sama agresja jest już niedopuszczalną emocją, przemoc fizyczna, gwałt, zbrodnia, tortury, wreszcie wojna – nie możemy do nich dopuszczać. Historyczna wrażliwość na przemoc nieustannie rośnie,

¹ **Medializacja** to proces, w którym media stają się kluczowym czynnikiem wpływającym na funkcjonowanie różnych sfer życia społecznego, politycznego, kulturalnego i ekonomicznego; nie należy tego pojęcia mylić z **mediatyzacją**, długotrwałym procesem transformacyjnym, formującym media w centralnej roli, który prowadzi do fundamentalnych zmian w strukturze społecznej i instytucjonalnej. Medializacja dotyczy głównie rosnącego znaczenia mediów w konkretnych sytuacjach i kontekstach, podczas gdy mediatyzacja obejmuje szeroką, historyczną perspektywę analizującą, jak media zmieniają codzienne praktyki, interakcje społeczne oraz funkcjonowanie instytucji na przestrzeni czasu.

odkrywamy nowe jej odmiany, przemoc klasową, płciową, symboliczną, interakcyjną, ekonomiczną, systemową – tropi się jej przejawy i triumfalnie ujawnia, wszelka nierówność ściga na siebie podejrzenia. To nic innego niż Eliasowski proces cywilizacji odcisnięty w *episteme* Zachodu, niewzruszony fundament hegemonii dyskursowej (Elias, 2011). Żadnej przemocy w życiu. Linia dyskursu powoli, acz skutecznie eliminuje i ogranicza ekspresję agresji i jej pochodnych ze społecznych systemów interakcyjnych i – w pewnej mierze – z systemów organizacyjnych². Społeczeństwa Zachodu przebyły długą drogę, od fascynacji publicznymi torturami i egzekucjami po brak akceptacji dla krzyczenia na dzieci, tej najprostszej formy przemocy. Jeśli Elias ma rację, przyjmując, że agresja przynależy ludzkiej naturze i ma charakter wrodzony, to musimy założyć, że więzy nakładane na przemoc wiążą się ze stłumieniem i wyparciem. Linia popkulturowego fantazmatu przejmuje siły wyparcia i stłumienia – jeśli nie możemy praktykować agresji i przemocy, to musimy przeżywać ją zastępczo, sublimować, obserwować, rozkoszować się nią w projekcjach i substytucjach, w medium fikcjonalności, formach wykształcanych przez literaturę, komiks, kino, telewizję, gry komputerowe itp. Relacja między hegemonią antyprzemocową a nasycaniem popkultury przemocą ma po prostu charakter hydrauliczny – im mniej agresji i przemocy w tak zwanym „prawdziwym życiu”, tym większe przestrzenie agresji i przemocy odnajdziemy w mediach masowych. Jeszcze niedawno zadowalaliśmy się boksem jako najskrajniejszą formą sublimacji przemocy, ubranym w szaty sportu i sztuki, dziś brutalność walk w klatkach i oktagonach ściga się o lepsze z obscenicznym bezsenssem *freak* fightów. To konieczna cena, jaką musimy zapłacić. Hegemonia reaguje oczywiście nasileniem antyprzemocowych retoryk dokonywanych rękami medioznawców i psychologów mediów, produkujących masowo potępienia i ostrzeżenia przed zmedializowaną agresją, tak jakby wymarzonej stanem było wyrugowanie jej zarówno z „życia”, jak i medialnego „przeżywania”. Cóż jednak stałoby się wtedy z systemami psychicznymi, w jaki sposób uzyskiwałyby kompatybilność z systemem komunikacyjnym społeczeństwa, które w żaden sposób nie uwzględniałoby już libidynalnych nacisków i parć na semantyki strukturujące potencjał agresji/przemocy? Czyż nie mielibyśmy do czynienia ze społeczeństwem depresyjnym, bliskim Chanowskiemu społeczeństwu zmęczenia? Albo z powrotnym wtargnięciem agresji/przemocy do codzienności w jakichś dzikich i niewyobrażalnych dzisiaj formach, na przykład w urealnieniu fantazji z głośnego filmu *Fight Club* Finchera?

Istnieją jednak silne teoretyczne przesłanki świadczące o tym, że agresja i przemoc na zawsze pozostaną nieusuwalnym „problemem” współczesnych społeczeństw, choć nie w sensie postulowanym przez hegemonię i krytyków mediów. Podchodząc do zagadnienia z perspektywy teorii społecznej Niklasa Luhmanna, należy powiedzieć, że przemoc jest problemem granicznym każdego systemu społecznego, wynika to wprost z teorematu podwójnej kontyngencji. Każdy system społeczny/komunikacyjny powstaje z sytuacji podwójnej kontyngencji wyrażonej formułą: „Ja dam się powodować tobie, jeśli ty dasz się powodować mną” (Luhmann, 2007, s. 101–130). Przemoc jest po prostu przerywaczem komunikacji. Zatrzymuje jej autoreprodukcję, zagraża *autopoiesis*. Oznaczać może koniec komunikacji, zerwanie komunikacji, bywa śmiercią systemów społecznych³. Przemoc zamiast komunikacji podważa warunki podwójnej kontyngencji. Jeśli komunikacja może być toczona, to musi też w tle istnieć możliwość jej zerwania. W tym świetle inaczej wybrzmiewają główne tezy Eliasa dotyczące procesu cywilizacji. Cywilizowanie się społeczeństw, czyli regulowanie i rugowanie

² Na poziomie makro, poziomie społeczeństw, mamy raczej do czynienia ze specyficznym eksportem przemocy (Mbembe, 2018); akceptacja dla agresywnej i „nieusprawiedliwionej” wojny już praktycznie nie jest możliwa, co łatwo zauważyć po systemowej hipokryzji Rosji względem wojennego konfliktu z Ukrainą.

³ Ale możliwe są też zdania odrębne (zob. Matuszek, 2010).

instynktów, popędów, ograniczanie możliwości przemocy, należy tutaj widzieć jako proces zabezpieczania ewolucji społeczeństw ku większej złożoności. Gdyby każda komunikacja i interakcja zagrożona była bezpośrednio i nieustannie aktem przemocowego zerwania, osiągnięcie odpowiedniej „gęstości” i złożoności relacji komunikacyjnych byłoby niemożliwe, pozostałoby na poziomie społeczeństw segmentacyjnych, plemion, niemożliwy byłby do uzyskania porządek warstwowy, nie mówiąc już o współczesnej dyferencjacji funkcjonalnej. Zostalibyśmy przy podziale na dysponentów przemocy i niewolników, przy którym trudno o procesy samoorganizacji ku bardziej skomplikowanym i złożonym układom koordynowania koordynacji. Z jednej strony, przemoc musi być zapośredniczana, oddalana, cedowana z kontaktu interakcyjnego na struktury. Z drugiej – przy całkowitej niemożności zrywania sytuacji podwójnej kontyngencji społeczeństwu zagrażałaby hiperzłożoność, z którą trudno sobie poradzić – wystarczy przyrzeć się, jakie problemy przysparza wielu osobom bezprzemocowe wychowanie dziecka czy jak trudno niektórym zaakceptować likwidację kary śmierci; również pacyfizm nie przyjmuje się łatwo. I jak jawiłby się wówczas społeczny horyzont konfliktów? Dlatego też agresja i przemoc muszą być problematyzowane, tematyzowane, ich granice przesuwane, wypróbowywane, projektowane, przemieszczane, przekładane po liniach fantazmatu i dyskursu. Zabezpieczyć bowiem trzeba zarówno warunki praktykowania agresji i przemocy, jak i ich przeżywania.

Istnieje też inny, systemowy czynnik, który sprawia, że medializacja przemocy (zarówno dyskursowa, jak i fantazmatyczna) musi stanowić niezbędny element pejzażu komunikacyjnego współczesnych społeczeństw. Tym czynnikiem jest wynalazek normalności jako regulatora działań, zachowań i komunikacji. Współczesne społeczeństwa przestawiły się z regulacji tradycją na regulację normalnością. Zachowanie może być nietradycyjne i niemoralne, ale jeśli okaże się normalne (na przykład przez dyspozytywy statystyczne), uzyskuje specyficzną legitymizację – wystarczy przyrzeć się na przykład zjawisku palenia marihuany czy rozwodom. Podzieliliśmy rzeczywistość na to, co normalne, i na to, co nienormalne – normalność i jej granice stały się wyznacznikami naszego świata i jako takie muszą być nieustannie obserwowane, tematyzowane i poddawane próbom przez media masowe – główne narzędzie samoobserwacji społeczeństwa przez społeczeństwo. Całkiem niedawno wyrzuciliśmy agresję, przemoc i ich pochodne całkowicie poza obręb normalności. Nie ma już kar cielesnych w szkołach, bicie dzieci uchodzi za nienormalne, wszelka agresja/przemoc w relacjach międzyludzkich jest niedopuszczalna i świadczy o nienormalności. Granice agresji/przemocy pokryły się z granicami normalności. Nienormalne jest tkwienie w przemocowym związku. Popkultura, zobowiązana od zawsze do obserwacji przestrzeni liminalnych, siłą rzeczy musi więc coraz większą uwagę kierować na agresję i przemoc. Musi bowiem odpowiadać na pytania, kto, kiedy i pod jakimi warunkami może być uznany za nienormalnego, jakie mogą być owej nienormalności przyczyny, jak jej przeciwdziałać i się przed nią chronić. Stąd też niesłychana inwazja pop-psychologii w kulturze, która kulminuje w zjawisku fascynacji postacią zbrodniarza, seryjnego mordercy, przestępcy seksualnego, ze wszystkimi analizami osobowości, profilowaniem psychologicznym, badaniem pracy mózgu, bieda-psychoanalizą warunków rodzinnych itp. Agresja i przemoc zostają odspołecznione i spsychologizowane w zgodzie z tendencjami indywidualistycznego dyskursu – źródła agresji i przemocy tkwią w psychice zbrodniarza. Właśnie on, zbrodniarz, wyrasta na jedną z najważniejszych figur współczesnej kultury, skupia jak w soczewce zarówno kwestie perturbacji normalnościowych, symbolizując przestrzeń poza naszym światem, pisze własnymi czynami nowoczesne *Heart of Darkness* i jednocześnie zagospodarowuje libidinalne obszary wyparcia i stłumienia, symbolizując najwyższą zakazaną rozkosz.

Agresja/przemoc i ich pochodne muszą więc okupować swoje dla siebie komunikacyjne przestrzenie fantazmatyczne, aby – z jednej strony – stabilnie i trwale „przepompowywać”

potencjał agresywnych popędów z ich praktykowania na medialne przeżywanie wraz z jego pogmatwaną dialektyką rozkoszy, z drugiej zaś – od niedawna, aby zaspokajać popyt na miarę i wagę normalności. Nic nie stoi jednak na przeszkodzie, aby medialna agresja/przemoc, zbrodnia i występki nie obrastały ewolucyjnie i historycznie w dodatkowe funkcjonalizacje, nie przyjmowały na siebie świadczeń wobec wyspecyfikowanych problemów społecznych. Dotyczy to zarówno fantazmatów realizowanych w medium fikcyjności, jak i tych operujących w medium prawdy. Przykładowo tradycyjny kryminał (Agaty Christie, Arthura Conan-Doyle’a, S.S van Dine’a itp.) wraz z wykreowaną przez siebie postacią genialnego detektywa niósł na swoich barkach scjentyistyczno-pozytywistyczną ideologię modernizmu: oto odpowiednio wyszkolony w quasi-naukowych procedurach umysł jest w stanie rozwiązać każdą zagadkę czy łamigłówkę, żadna tajemnica mu nie umknie, czyni on świat całkowicie przejrzystym, przywraca naturalny porządek, zakłócony przez chaos niewiedzy – „wielki jest ludzki umysł i niezwyknięty” – chciałoby się powtórzyć za Czesławem Miłoszem. Miał też tradycyjny kryminał wymiar libidynalny przez swój element klasowy: nigdy bowiem nie zabijał w nim lokaj czy służąca, sprawcami zbrodni i występku okazywały się nieodmiennie osoby z „wyższych” sfer, dawało to pożywkę resentymentowi klas ludowych i przynosiło pocieszenie. Z kolei późniejszy kryminał *noir* problematyzował zachwianą męskość w obliczu powojennej kobiecej emancypacji. Przykładem z obszaru rzeczywistości niech będzie zaś film przyrodniczy (*sic!*) początku XXI wieku, który koncentrując się na drapieżnikach, zalał nas okrutnymi obrazami przemocy, mordu, bezwzględnej rywalizacji ze światem stadnych zwierząt (przykładowo wilki, lwy, małpy itp.), podanymi w sosie retoryki „przetwania najsilniejszego”, „walki o byt”, „samolubnego genu” przy całkowitym pomijaniu aspektów stadnej kooperacji i współpracy, sugerując niedwuznacznie, że taka jest wszelka natura i na jej podobieństwo zbudowana jest każda społeczność, wspierając w ten sposób hegemoniczną wtedy ideologię neoliberalną; do dzisiaj zresztą dyskurs neoliberalny z lubością podpira się taką socjobiologiczną argumentacją. Przykłady dodatkowych funkcjonalizacji w medializacji agresji/przemocy i zbrodni można mnożyć – wskazując choćby na produkcje z obszaru *true crime* w rodzaju serialu *CSI – kryminalnych zagadek* (Miami, Nowego Jorku, Las Vegas...), które koncentrują się na ciele trupa, celebrując go jako tekst do odczytania przez policyjne laboratorium: odnawiają one w ten sposób scjentyistyczno-pozytywistyczny pakt i jednocześnie są reakcją na postępujące wyrugowywanie i tabuizację śmierci ze współczesnej kultury, na wykluczenie śmierci jednostkowego ciała z porządku życia, widoczne choćby w rosnącej niechęci do obrzędowego pokazywania zwłok i rosnącej popularności kremacji – *CSI* dostarczą nam szczegółowych, obscenicznych trupów, których możemy fantazmatycznie użyć do regulacji nieświadomych struktur lękowych.

Aby zajmowane przez nas pozycje teoretyczne uzyskały spójność i kompletność, musimy odpowiedzieć na narzucające się pytanie: dlaczego sytuujemy fenomen *true crime* po stronie popkulturowego fantazmatu, nie zaś po stronie racjonalnego dyskursu? Dlaczego uznajemy, że zawiera się on zasadniczo w przestrzeni rozkoszy i nieświadomego, a tylko częściowo przynależy do porządku światła rozumu, wiedzy/władzy i superego? Wszak *true crime* stanowi jeden z najstarszych gatunków dziennikarskich. Relacjonowanie zbrodni dokonywane jest w prawdzie i nieodmiennie towarzyszy jej obowiązkowa moralna ocena – wspiera on jawnie hegemonię antyprzemocową. Być może był tak sfunkcjonalizowany u swego zarania. Dzisiaj jednak jesteśmy skłonni sądzić, że jest to gatunek-przemysł, który w szatkach moralności szmugluje zakazane rozkosze. Historia zna takie przypadki: w XVIII i XIX wieku furorę robiła literatura quasi-medyczna, przestrzegająca przed najstraszliwszym ówczesnym występkiem i śmiertelną chorobą – masturbacją, była ona jednak tak nasycona erotycznymi i anatomicznymi szczegółami, że przybierała półpornograficzną formę; zamiast więc zwalczać występki, potajemnie mu sprzyjała (Laqueur, 2006, s. 205–307). Uważamy, że

współcześnie podobnie jest z *true crime*. To hybrydowa forma, w której prawda relacji ze zbrodni ma za zadanie jedynie wzmacniać przeżywane nieświadome przyjemności. Rozumie się *true crime* jako sprawozdanie z realności, ale przeżywa fantazmatycznie – nie staje się on przez to fikcją, jak sugerują niektórzy, gdyż nie działa mechanizm zawieszenia niewiary, nieodłączny od recepcji fikcji, ale w przeżywaniu dochodzi jakby do zawieszenia wiary, bo następują przemieszczenia libidynalnych obiektów. Kiedy więc obcujemy z *true crime*, rozum nam mówi, że to straszne i w dwójnasób straszne (bo prawdziwe), na poziomie świadomości potępiamy sprawcę i współczujemy ofierze, serce zaś tarza się w rozkoszach władzy, kontroli, przemieszczonej agresji, obsesji, namiętności, w popędzie seksualnym i popędzie śmierci. To moment transgresji, w którym Wielkiemu Innemu społeczeństwa przeciwstawiamy jego własnego, triumfującego Małego Innego – zbrodniarza.

Gatunki literackie i filmowe nigdy nie pojawiają się w kulturze bez przyczyny: są odpowiedzią na jawne lub ukryte oczekiwania społeczeństwa. Dlaczego w ostatnich latach wielką popularność zyskuje nowy odłam kryminałów – *true crime*? Czym różni się od głównego nurtu powieści o przestępcach? Dlaczego ma tak charakterystyczną grupę wiernych odbiorców? Co spowodowało jego nagłą i szybką intensyfikację na rynku rozrywki?

Niniejszy tekst ma za zadanie przedstawić hipotezy i w ostateczności postarać się odpowiedzieć na wszystkie postawione tu pytania, a także poddać analizie nową postać publikacji *true crime* – podcast. W jakim stopniu forma miała wpływ na sukces gatunku?

Kryminał a *true crime*

True crime zawsze przedstawiał jedynie zdarzenia, które naprawdę miały miejsce w świecie rzeczywistym. Od kryminałów odróżnia go przede wszystkim charakter dokumentalny. Fani tego gatunku pragną prawdziwych historii, z jak największą liczbą detali. Nie ma tu miejsca na rozbudowane domysły w trakcie przekazywania głównej linii narracyjnej. Pojawiają się one tylko w sprawach niewyjaśnionych, w których zbrodniarz nie został wykryty. Wtedy autor może pozwolić sobie na omówienie teorii – hipotez, przypuszczeń utworzonych przez niego samego lub przez ludzi, którzy wcześniej zainteresowali się sprawą i wyrażali swoje opinie na przykład na grupach na Facebooku bądź popularnym w tych celach forum – Reddicie.

„Prawdziwa zbrodnia”, choć powstała już w XVI wieku, stała się znaczącym elementem kultury rozrywkowej dopiero na początku XXI stulecia. Próbując wyostać się z fikcyjnych ram kryminału, najpierw ukazała się w swojej formie pośredniej – w paradokumentach (historiach balansujących na granicy dokumentu z dziełem fabularnym). To eklektyczne zjawisko zyskało sławę głównie przez amerykański serial *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas*, wyemitowany po raz pierwszy w październiku 2000 roku⁴. Odcinki opowiadały o pracy policyjnych detektywów starających się złapać przestępców i poznać motywy ich zbrodni. Produkcja wypuściła aż 15 sezonów, które zgromadziły 63 mln widzów na całym świecie⁵.

W Polsce najpopularniejszym serialem inspirowanym *CSI* stało się *W11 – Wydział śledczy*, po raz pierwszy wyemitowany przez TVN we wrześniu 2004 roku. Każdy epizod zbierał przed telewizorami średnio prawie 2,5 mln widzów⁶.

⁴ Por. https://www.rottentomatoes.com/tv/csi_crime_scene_investigation/s01.

⁵ Por. <https://mysterytribune.com/csi-crime-scene-investigation-become-most-watched-crime-show/>.

⁶ Por. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/w11-i-detektywi-stracili-widzow>.

Powrót *true crime* spotkał się z entuzjastycznym odbiorem społeczeństwa. Wkrótce mógł on całkowicie ukazać swój dokumentalny, wierny „rzeczywistości” charakter. Zaczął pojawiać się pod różnymi postaciami – jako książki, filmy oraz seriale. Najstynniejszą jednak i, jak do tej pory, najsilniej oddziałującą formą przekazu tego gatunku stał się podcast.

Podkast

„Podcasting jest metodą dostarczania plików audio i/lub wideo poprzez tak zwane kanały RSS (Really Simple Syndication [»naprawdę prosta dystrybucja«⁷]), umożliwiające agregację treści z wielu źródeł w jednym miejscu, w celu pobrania i odtworzenia na różnych urządzeniach” (Markman, 2014, s. 20–35). Nazwa zjawiska dotyczy zarówno tworzenia oraz udostępniania utworów, jak i sposobu ich odbioru. Najpopularniejsze serwisy do podcastingu na świecie to Apple Podcasts, Spotify, Google Podcasts, Audible (od Amazona) (Gray, 2023), a w Polsce między innymi rodzimy EmpikGo.

Podcast to fuzja słów *iPod* (odtwarzacz plików MP3) i *broadcast* (audycja) (Stachyra, 2016, s. 74). Już samo to wskazuje na związek formy z radiem. Są jednak przeciwnicy i zwolennicy teorii, że *podcasting* to zjawisko postradiowe, z radia wyewoluowane. Dlaczego?

Różnica leży przede wszystkim w kanale nadawania. Radio to radio, podcast to internet. W tym pierwszym audycje możemy wyłącznie słyszeć. Autorzy opisywanego medium do głosu dodają natomiast często także obrazy – między innymi zdjęcia nawiązujące do omawianego tematu, kompilacje filmów lub po prostu twarz podkastera (to jest w niektórych reportażach telewizyjnych). Dla Tomasza Gobana-Klasa podcast „to alternatywa albo rozwinięcie tradycyjnego radia” (Goban-Klas, 2006, s. 20). Andrew Dubber z kolei wskazuje na ich innowacyjność w sposobie dystrybucji i konsumpcji, co odsuwa tę formę od praktyk zwykłych rozgłośni (Stachyra, 2016, s. 74).

Bardziej konserwatywnie nastawieni badacze twierdzą, że słuchanie radia to „akt społeczny” (Stachyra, 2016, s. 75); oznacza to wymóg współobecności słuchacza i prezentera. Odbiorcy plików MP3 koncentrują się za to na doświadczeniu indywidualnym, mając możliwość zaznawania oferowanej im hiperintymności w wybranym przez nich czasie i miejscu. Często treści odbierają na słuchawkach, co zwiększa poczucie prywatności oraz poziom immersji, i niejako wciąga ich do środka historii. Radio z kolei to urządzenie zbiorowe, odbierane przez wszystkie osoby znajdujące się w obrębie nadawanych przezeń fal akustycznych. To klasyczny przykład medium typu *push* (treść sama „przybywa” do odbiorcy). Audycjom towarzyszą prywatne rozmowy, praca, spożywanie posiłków, jazda samochodem.

Podcasting znajduje się gdzieś pośrodku między *push* a *pull medium*⁸. Słuchacz sam wybiera interesujący go materiał; może go wyszukać, ale też nierzadko dostaje powiadomienie o nowym materiale subskrybowanego twórcy. Może odsłuchać plik w osamotnieniu lub odbierać komunikat biernie, w międzyczasie, na przykład sprząając, przygotowując posiłek czy odpoczywając.

⁷ Tłumaczenie własne.

⁸ Media *push* to zjawiska takie jak telewizja i radio, które docierają do odbiorcy bez większej interakcji z jego strony – włącza się urządzenie i coś od razu jest przez nie nadawane. Media typu *pull* to z kolei treści, które konsument musi aktywnie wyszukać. Są to na przykład książki lub gazety, obecnie także e-booki (por. <https://www.business.com/articles/why-you-need-a-mix-of-push-and-pull-marketing/>).

Badacze rozdzielający te dwa media od siebie nazywają więc podcast stworzeniem „radiogenicznym”, a nie postradionowym. Andrew J. Bottomley uznaje to zjawisko za stojące „u boku radia” (Stachyra, 2016, s. 77), a nie za jego część. Zwraca uwagę, że hiperintymność odbioru, która rozróżnia oba kanały komunikacyjne, tworzą nie tylko słuchawki, ale również brak reklam, dżingli czy po prostu muzyki. Peter Day, prezenter BBC, proponuje za to swoją nazwę na doświadczanie podcastingu – Radio-Me (Radio-Ja) (Stachyra, 2016, s. 76), gdyż podcasty są dużo bardziej spójne z indywidualnymi potrzebami poszczególnych członków społeczeństwa niż stare medium.

Początki podcastingu pojawiły się, gdy twórcy radiowi zaczęli rozpowszechniać swoje audycje na stronach internetowych należących do ich stacji. Jednym z pionierów było BBC, które zainicjowało takie działania w 2004 roku – od tego czasu popularność nowego medium rośnie. W dużej mierze do wzrostu przyczynił się *true crime*.

Symbioza podcastu z *true crime*

Pojawienie się *true crime* można datować na XVI wiek. Podcast powstał dopiero na początku XXI stulecia. Nie minęło wiele czasu, gdy te dwie formy natrafiły na siebie i stworzyły coś nowego, co pociągnęło za sobą tłumy i zbudowało rzesze oddanych fanów. Podcasty kryminalne mnożą się na wszelkich dostępnych kanałach RSS. Od czego się zaczęło?

W 2004 roku ukazał się pierwszy odcinek podcastu *Serial* (Seryjny – tłumaczenie własne autorów), prowadzonego przez amerykańską dziennikarkę Sarah Koenig. Od tego momentu materiały z gatunku *true crime* rozprzestrzeniły się po platformach prostej dystrybucji, a oryginał osiągnął 5 mln pobrań w najkrótszym czasie ze wszystkich dostępnych wówczas podcastów. Już pięć lat później podcasty kryminalne zajmowały 50% z listy 10 najpopularniejszych audiohistorii w USA. Materiały opowiadające nam o krwawych zbrodniach szybko zakorzeniły się w popkulturze. Obecnie dominują na listach rankingowych nie tylko w Stanach, ale i na całym świecie⁹ (Clausen, Sikjær, 2021, s. 139–140).

Na wzrost liczby podcastów wpłynęła oczywiście tematyka, ale także wolność i elastyczność samej ich formy. Historie mógł opowiadać i udostępnić każdy – wystarczył chociażby telefon z dyktafonem i dostęp do sieci. Przez brak kosztów własnych twórcy nie potrzebowali sponsorów, których reklamy zaśmiecałyby treść przedstawianych wydarzeń.

⁹ Podcasty kryminalne na polskim rynku spopularyzował Marcin Myszka – zakładając w 2015 roku kanał *Niediegetyczne* na platformie YouTube. Obecnie nazwa została zmieniona po prostu na personalia autora. Pierwszy materiał, który pojawił się na jego kanale, opowiadał o popularnej sprawie/zagadce Przełęczy Diatłowa. Grupa dziewięciorga studentów udała się w góry i żadne z nich nie wróciło z tej wyprawy żywe. Do dzisiaj okoliczności ich zgonów pozostały niewyjaśnione. Film Myszki zawierał zdjęcia ofiar oraz obrazowe opisy stanu ich ciał, a te wizualizacje spodobały się polskim widzom. Od tego czasu na *Niediegetyczne* regularnie dodawane były kolejne podcasty, a kanał nieustannie się rozwijał. Oprócz filmów przedstawiających sprawy głośnych zbrodni, powstały osobne serie, takie jak *10 niepokojących nagrań* czy *ARCHIWUM X (zagadki rozwiązane po latach)*. Myszka podchodzi do wszystkich swoich materiałów niezwykle profesjonalnie. Sam przegląda stare akta, wyszukiwane w zakurzonych częściach bibliotek. Czasami pojawiają się u niego fragmenty rozmów z rodzinami ofiar czy świadkami opowiadanych wydarzeń. Kanał *Marcin Myszka* na YouTube ma obecnie 698 tysięcy subskrybentów, *Kryminatorium* – 433 tysięcy. Do tego doliczyć należy obserwujących na Spotify, Apple Podcasts i Google Podcasts. Inne popularne polskie kanały *true crime* to między innymi *Kanał Kryminalny*, *Historie Na Faktach – Podcast Kryminalny*, *Hulaj Dusza*, *Karolina Anna*, *Kryminalne Historie*, *Olga Herring*.

Larry Jeff McMurtry, amerykański powieściopisarz, zauważył, że za sukces audiohistorii odpowiada również ich seryjność. Konkretni twórcy tworzyli własne struktury narracyjne, a odcinki łączyli w oryginalnie tytułowane serie. Dzięki temu, być może nawet nieświadomie, zyskiwali oddanych słuchaczy, którzy, znając poszczególne nazwy sezonów czy żarty środowiskowe z poprzednich odsłuchań, zaczęli czuć się jak część grupy. Przynależność dawała wrażenie większej intymności, a wręcz spotkania ze znajomym, co skłaniało odbiorców do częstych powrotów (Clausen, Sikjær, 2021, s. 166).

Połączenie podcastu z „prawdziwą zbrodnią” dało jego fanom jednak przede wszystkim całkowicie nowy контент, który zaczął współgrać z ich ówczesnymi pragnieniami. W końcu „coś staje się bestsellerem, gdyż odpowiada na psychiczne potrzeby ludzi” (Lewiński, 2017). Jakie jednak zaspokojenia może wyciągać ktokolwiek z słuchania o morderstwach, gwałtach i porwaniach zarówno dorosłych, jak i dzieci? Czy fani *true crime* to niemoralni, wręcz socjopatyczni ludzie? Mało to prawdopodobne, gdyż wówczas materiału na kolejne podcasty byłoby nieporównanie więcej...

Odbiorcy podcastów kryminalnych

Stereotypowo można zakładać, że to mężczyźni jako „bardziej agresywna płęć” będą głównymi słuchaczami historii o morderstwach, gwałtach czy pobiciach. To oni przecież byli dotąd głównymi odbiorcami medializacji przemocy/agresji, czy to tradycyjnego kryminału, czy rywalizacji sportowej, to też oni właśnie popełniają 79% brutalnych zbrodni, w tym 90% morderstw – według danych FBI z 2007 roku (Vicary, Fraley, 2010, s. 81). Jednakże słuchać o ich poczynaniach wolą już kobiety. Potwierdzają to dwa badania – z 2010 roku i z września 2021 roku.

Naukowcy z Uniwersytetu w Illinois przeprowadzili eksplorację recenzji książek z gatunku *true crime* na Amazonie. Ich teza zakładała, iż kobiety częściej wybierają „prawdziwe zbrodnie”, za to mężczyźni wolą treści o tematyce wojennej. Rezultaty wykazały, że recenzje pod publikacjami o kryminalistach napisało 70% przedstawicielek płci żeńskiej i tylko 30% przedstawicieli płci męskiej. Z kolei wydania wojenne recenzowało 82% mężczyzn i 18% kobiet. By nadać wynikom wiarygodności, grupa sprawdziła także całokształt recenzji portalu – 52% napisały czytelniczki, 48% – czytelnicy (Vicary, Fraley, 2010, s. 82), co wskazuje, by, analizując dane liczbowe, nadać im mały margines błędu.

We wrześniu 2021 roku The Nielsen Company (amerykańska firma zajmująca się badaniami rynku) udostępniła swoje wyniki skupiające się już konkretnie na podcastach. Ogólnie odbiorcami audiohistorii jest 54% słuchaczy i 46% słuchaczek. Podcasty z gatunku *true crime* odbiera natomiast 63% kobiet i około 37% mężczyzn (The Nielsen Company, 2021, s. 15). Wyniki są jasne – „prawdziwe zbrodnie” bardziej fascynują kobiety.

Od czasu pierwszych emancypacyjnych działań można obserwować zmiany w obrębie dzieł popkultury. Kobiety zmieniają się nie tylko w świecie rzeczywistym, ale również na dużych ekranach i książkowych stronach. Wraz ze wzrostem oddziaływania dyskursu feministycznego wzrosło zapotrzebowanie na bohaterki, do których płęć żeńska będzie aspirować. Tak pojawiła się na przykład Lara Croft jako jedna z pierwszych kobiet uczestniczących w dziedzinie zdominowanej przez mężczyzn (zarówno archeologii, jak i poszukiwaniu niebezpiecznych przygód). Z jednej strony, stała się wzorcem silnej odważnej kobiety – ikoną feminizmu, z drugiej – jak twierdzą krytycy – była jedynie uprzedmiotowioną odpowiedzią na męskie fantazje. Nie można jej odebrać jednak tego, że rozpędziła ewolucję żeńskiej postaci w kulturze popularnej, która od tego czasu zaczęła rozwijać się do pełnoprawnych, pogłębionych

charakterologicznie, równych z bohaterami męskimi protagonistek. Razem z nimi zmieniały się też ich odbiorczynie. Kobiety pod wpływem obejmującego je zasięgiem dyskursu feministycznego zaczęły śmieiej zmieniać swoje upodobania. Z książkowych harlekinów przeczuciły się na dzieła z gatunku *true crime*. Co pociągnęło je w ciemne odmęty świata zbrodni?

Zygmunt Freud powiedział kiedyś, że ludzka megalomania została głęboko urażona trzykrotnie. Jako pierwszy zadał jej bolesny cios Kopernik, dowodząc, że Ziemia nie znajduje się w centrum wszechświata. Darwin, jako drugi, wykazał, że ludzkość wcale nie jest rasą wybraną, lecz tylko jednym z wielu gatunków zwierząt. Wreszcie jemu samemu, Freudowi, przypadło wykazać, że nie istnieje nic takiego jak autonomiczna dusza ludzka, lecz że ludzka psychika jest w wielkiej mierze niewolnicą nieświadomych i niedających się kontrolować sił z pogranicza fizjologii i psychiki (Chmielewski, 2001, s. 7).

Tłumienie agresji dzisiaj

Obecne czasy, mimo ostatnich wydarzeń mocno wpływających na życie ludzi (to jest pandemia, wojna w Ukrainie), są najspokojniejszym okresem w dziejach *homo sapiens*. Przemoc fizyczna wycofała się ze społeczeństwa na rzecz specjalnie utworzonych w tym celu instytucji władzy (policja, wojsko). Większa kontrola wywołała potrzebę powstania zjawisk, dzięki którym afekty można rozładować w sposób kontrolowany. Tak nastąpiła miłość do sportu, kina akcji, a także innych, zaspokajających żądze, rozrywek.

Jak kiedyś, również i teraz, sposoby na wyrażanie kapitału/zasobu przemocy różnią się między płciami. Mężczyźni ruszali na wojnę w dużych grupach; stąd też obecnie maszerują razem na stadiony. To oni dominują w sportach zespołowych i kochają seanse kinowe z jak największą ilością zwrotów akcji.

Kobiety podczas konfliktów zbrojnych zostawały w domu; o brutalności jednak słuchały, oglądały ją i „podziwiały”. Do tego dochodziły rodzinne i sąsiedzkie spiski, planowane po cichu. Czy tendencja do przeżywania przez nie agresji wewnętrznie utrzymała się do dzisiaj?

Z jednej strony, płęć żeńska nie krzyczy podczas bójek, raczej nie udziela się w kibolskich „zabawach”. Z drugiej zaś – staje się coraz bardziej zaciekła w walce o feministyczne prawa. Coraz więcej kobiet pojawia się na siłowniach, słucha „męskiej” muzyki (uliczny i wulgarny rap). Są to jednak nadal aktywności, które przeżywa się głównie indywidualnie.

Gatunek powstaje, by odpowiedzieć na potrzeby społeczne. Może właśnie dlatego podkasty kryminalne zyskały tak znacznie na popularności, gdyż kobiety przestały bać się swojego wewnętrznego kapitału agresji i zaczęły wypuszczać ją ze ścisłych ram obyczajowych. Potrzebowały dostosowanego do ich potrzeb sposobu na jej przeżywanie. Jak już wspomniano – podkast jest formą nad wyraz intymną w odbiorze. Historie kryminalne są opowieścią o agresji samej w sobie. Połączenie tych dwóch zjawisk stworzyło produkt potrzebny w konkretnym miejscu i czasie (w epoce kobiecego wyzwolenia).

Podkasty kryminalne a kobiety – omówienie stanu badań

W świecie naukowym wartościowych badań na temat zainteresowania kobiet tematem podkastów kryminalnych przeprowadzono już kilka. Reszta materiałów na ten temat to

artykuły na lifestylowych stronach internetowych. Nie znaczy to jednak, iż tych kilka profesjonalnych analiz wyczerpało temat i trafnie odpowiedziało na postawione pytania.

Naukowcy z Uniwersytetu w Illinois, którzy przeprowadzili „amazonowy” eksperyment, opisany zresztą wcześniej, rozpisali się szerzej na temat *true crime* i postawili pewne tezy. Po pierwsze – kobiety słuchają podkastów kryminalnych, aby nauczyć się taktyk przetrwania w sytuacjach zagrożenia (Vicary, Fraley, 2010, s. 83). To założenie wzięło się z faktu, iż czasami w historiach, w których ofiary uchodzą z życiem, przy szczegółowym opisie aktu zbrodni można dowiedzieć się, w jaki sposób napadnięta wyrwała się napastnikowi (na przykład kopiąc go w genitalia). Tę tezę grupa z Illinois potwierdziła badaniem, w którym czytelniczki miały wybrać jedną z trzech książek o kryminalistach na podstawie opisów najbardziej zachęcających je do przeczytania danej historii. Jeden zawierał informację o tym, że w lekturze przedstawiony został sposób uratowania się ofiary. Przed wyborem kobietom zostało jednak zadane pytanie, czy oczekują, że z książki dowiedzą się czegoś przydatnego. 71% z nich wybrało więc pozycję z obiecany sposobem na wybawienie z niebezpiecznej sytuacji. Ich wybór został zmanipulowany tym jednym pytaniem, a na samą selekcję mogło wpływać wiele innych czynników, to jest wygląd okładki, „grubość” pozycji, znajomość autora czy nawet inne słowa opisujące treść, które zainteresowały respondentki bardziej niż czynnik, który badano.

Ich wynik jest mało prawdopodobny również pod innymi względami. Przede wszystkim w większości podkastów ofiara nie przeżywa. Jej zachowanie przy mordercy nie jest znane, gdyż na ten temat wiedzę ma tylko późniejszy skazany, a ten nieczęsto opowiada o swoich czynach ze wszystkimi szczegółami, które chciałyby znać organy władzy. Słuchacze *true crime* dowiadują się o sposobie zabójstwa, ale nikt nie tłumaczy im, w jaki sposób można było go uniknąć. Co więcej, audiohistorie często obrazują przypadki psychopatów, nakreślając, że jeśli zostanie się przez takiego delikwenta wybranym na ofiarę, to w zasadzie nie da się pokrzyżować mu planów.

Równie dobrze można stwierdzić, że podkasty, oprócz potencjalnych ofiar, uczą także zbrodniarzy: jak zabijać, tuszować dowody i chować ciała. Kryminalne historie mogą przekazywać nową wiedzę obu stronom „konfliktu”, ale to późniejsze „obeznanie” jest jedynie skutkiem ubocznym nałogowego słuchania *true crime*, na pewno nie kwintesencją motywacji do jego odbierania (przynajmniej nie po stronie osób nieplanujących usłyszeć o sobie jako o głównym protagoniście w kolejnym odcinku).

Dруга teza badaczy zakłada, że kobiety słuchają o mordercach po to, aby lepiej zrozumieć ich umysł i zawczasu wykryć podobne sygnały u swoich obecnych lub byłych partnerów, ewentualnie innych, obcych mężczyzn, z którymi potencjalnie mogą nawiązać w przyszłości jakiś kontakt (Vicary, Fraley, 2010, s. 84). Tu znowu znajomość wielu kryminalnych historii dowodzi, że bezsprzecznie nie jest to powód fascynacji płci żeńskiej tym gatunkiem. Agresorzy to czasami faktycznie osoby wykazujące pewne cechy, które mogły wcześniej zaniepokoić ofiary, jednak te wykrywamy instynktownie – poczucie bycia obserwowanym, strach przed podniesionym tonem głosu, natarczywością czy wyzwiskami. Już małe dzieci uczą się, żeby po prostu nie ufać obcym. Wraz z procesem dojrzewania zaczynają one dostrzegać zachowania „anormalne”, dlatego nie muszą dowiadywać się o nich z audiohistorii. Ponadto wiele morderców to mężowie, ojcowie, dziadkowie, przedstawiciele państwa. Prowadzą podwójne życia, a niektórzy z nich, osobnicy socjopatyczni, nie poddają swoich czynów refleksji. Ludzie są dla nich przedmiotami do zaspokajania potrzeb, a członkowie ich rodzin przez wiele lat wspólnego życia niczego się nie domyślali. Nie ma określonego rysu charakterologicznego potencjalnego przestępcy, którego dałoby się nauczyć. Każdy może okazać się zbrodniarzem, bez wykazywania jakichkolwiek sygnałów potencjalnie mogących wydać go przed zrealizowaniem brutalnych zamiarów.

Dodatkowo w podkastach rzadko dowiadujemy się, co tak naprawdę agresorzy myśleli i jak zachowywali się podczas planowania zbrodni. W audiohistoriach nie mówi się o ich szczegółowych relacjach z ofiarą, a już na pewno nie o takich, które sugerowałyby na przykład znenawidzonej żonie, że może zostać zamordowana. Małżeństwo mogło być nieudane, a sąsiedzi mieli prawo narzekać na ciągłe kłótnie. Jednakże ile jest takich par, w których później nikt nikomu nie odbiera życia?

Niektórzy złapani na przesłuchaniach milczą, inni szczegółowo opowiadają o swoich motywach. Nawet jeśli są bardzo rozmowni, to jednak nigdy nie ma pewności, że mówią prawdę, a więc z podkastów nie da nauczyć się ich rozpoznawać. W tym celu bardziej logiczne byłoby studiowanie kryminologii lub psychologii, a najlepiej dwóch kierunków jednocześnie.

Badanie nad drugą tezą ponownie przeprowadzono w formie testu na książkach i ich recepcji. 65% respondentek wybrało jedną z trzech pozycji, która miała potwierdzić założenia autorów eksperymentu. W streszczeniu znajdowała się informacja, że morderca z opisywanej historii rozmawiał z profilerem FBI, a ten później był w stanie ujawnić motyw popełnienia zbrodni. Zarówno tu, tak jak i przy pierwszym badaniu, znów mogło decydować wiele innych czynników, lub nawet sam fakt, że lektura z dodatkiem zeznań profiler'a wydawała się po prostu bardziej interesująca. Nie znaczy to jednak, że właśnie tej konkretnej informacji kobiety szukają w każdym materiale z gatunku *true crime*.

Grupa badaczy z Illinois w podsumowaniu sama zresztą zgłasza wątpliwości dotyczące swoich badań. Po pierwsze, zwraca uwagę na to, że kobiety po wysłuchaniu wielu szczegółów zabójstw będą raczej odczuwać większy strach przed byciem ofiarą niż pewność, że takiej sytuacji potrafiłyby uniknąć. Przyznają też, że jest wiele innych czynników, przez które gatunek może przyciągać płęć żeńską, ale nad którymi oni sami badań jeszcze nie przeprowadzali (Vicary, Fraley, 2010, s. 85).

Swoje zdanie na temat fascynacji *true crime* wyraziła także w rozmowie z brytyjskim dziennikiem „Telegraph” psycholożka doktor Meg Arroll. Dla niej podkasty kryminalne to bezpieczny sposób na zrozumienie swojej „ciemnej strony” (Thorp, 2019). Nie tłumaczy to jednak preferencji do gatunku jednej z ludzkich płci.

Doktor Sharon Packer, psychiatra, dopatruje się tu *Schadenfreude* – zjawiska opisanego przez Freuda, które mówi o odnajdywaniu radości wynikającej z cudzego nieszczęścia. Działa to na zasadzie ulgi, gdy tragedia spotyka obcych, a nie nas samych lub naszych bliskich (Palmieri, 2016). Teoria jednak nadal nie uwzględnia przewagi liczebności słuchaczy nad słuchaczami.

Kelli Boling z Uniwersytetu Karoliny Południowej w opublikowanym w 2019 roku badaniu twierdzi natomiast, że podkasty kryminalne zamazują granicę między faktem a rozrywką, przez co publika często zapomina, że *true crime* opisuje zdarzenia prawdziwe i traktuje je raczej na zasadzie fikcyjnego filmu (Boling, 2019). Oddani słuchacze gatunku wszakże, przynajmniej raz na jakiś czas, zdają sobie z tego sprawę, a przecież wciąż wracają po więcej.

Hipoteza tłumionej agresji

Fascynacja podkastami kryminalnymi, przepełnionymi krwawymi, obrazowymi opisami zbrodni, może być wynikiem chęci zaspokojenia instynktownych żądzy. Przypuszczalnie wynika także z zapotrzebowania na konkretne hormony dostarczane niegdyś na co dzień.

„Kanibalizm oka”

Termin „kanibalizm oka” został przedstawiony przez Luisa Vincenta Thomasa w książce *Trup* opisującej sposoby postrzegania martwego ciała (Thomas, 2001, s. 111–112). Zjawisko trwa, gdy media cały czas nadają sensacyjne, brutalne komunikaty masom, na co dzień pozbawionym osobistych dramatów. Ten ekshibicjonizm zwłok prowadzi do zaspokojenia agresywnych popędów wszystkich, którzy w ten sposób wykorzystują zbrodnie innych (Thomas, 2001, s. 111–112). Według autora zjawisko zaspokaja nie tylko agresję, ale i potrzebę wojeryzmu. Banalizując trupa, wykorzystując jego tragizm w niezliczonych ilościach komunikatów, śmierć zostaje umniejszona, a wręcz zanegowana.

Słuchając o niej nieustannie – w mediach informacyjnych, rozrywkowych, filmach i muzyce – śmierć obcych przestaje mieć charakter szokujący. „To nie »zaawansowany« (w rozkładzie) trup najbardziej odraża, lecz trup najbardziej obciążony znaczeniem” (Thomas, 2001, s. 91). Śmierć anonimowa nigdy nie wzbudzi w nas takich reakcji jak śmierć bliskiego – a to daje możliwość czerpania z niej nie żalu, a elementów tanio zaspokajających zawsze „niewystarczający kapitał gniewu” (Žižek, 2010, s. 190).

„Kiedy niebezpieczeństwo albo ból są zbyt bezpośrednie, nie potrafią dostarczyć żadnych przyjemności i są jedynie straszne; lecz kiedy spojrzeć na nie z pewnego dystansu, mogą być – i są – przyjemne” (Burke, 1757).

Pornografia śmierci

Pornografia zwykle stanowi wyraz opisujący zachowania seksualne. Geoffrey Gorer użył go jednak (1979, s. 199), nakreślając zjawisko cenzurowania naturalnej śmierci i zmieniania jej w obiekt wręcz rozrywkowy. Fenomen zaczął się od odwrócenia postrzegania tych dwóch „rzeczy niewymawialnych” (seksu i umierania). Jak pisze antropolog: „Przez większą część ostatnich dwu stuleci” (Gorer, 1979, s. 199) nie tylko seks, ale i narodziny były tematami tabu w debacie społecznej. Śmierć natomiast towarzyszyła ludziom z każdej strony. W czasach wysokiej umieralności człowiek, który nie widział agonii kończącej życie, był anomalią. Cmentarze stanowiły centra miast, a pogrzeby stawały się formą „największej ostentacji” (Gorer, 1979, s. 199) każdej z klas. W XX wieku zaszły jednak znaczące zmiany. Śmierć jako proces naturalny w rozmowach zajęła miejsce „niewymawialnego” współżycia, które to z kolei coraz częściej zaczęło pojawiać się w codziennych interakcjach. Wtedy dla zgonów powstał nowy obszar istnienia – tworzący zjawisko pornografii śmierci.

Według Gorera pornografia to kreacja towarzysząca pruderii, a więc okresy największego nasilenia produkcji pornograficznej charakteryzuje właśnie największa wstydlivość. Gdy śmierć wkroczyła w komunikacyjne tabu, stworzyła pole do popisu wszelkim formom artystycznym.

Tematy, które nie są poruszane publicznie, stają się obiektem intymnych, często wywołujących wstyd (wewnętrzna samokontrola) wyobrażeń kończących się „rozkoszną winą” lub „grzeszną rozkoszą” (Gorer, 1979, s. 199). Ci, którzy dla swojej wyobraźni potrzebują dodatkowych bodźców, albo ci, których pragnienia są nieustannie niezaspokojone, tworzą rynek dla spuścizn nowego typu pornografii. Dopóki śmierć naturalna znajduje się w obszarze tabu, dopóty gwarantuje to dalszą produkcję dzieł o niej mówiącej. W końcu „żadna cenzura nigdy nie była rzeczywiście skuteczna” (Gorer, 1979, s. 203).

Hormony (adrenalina i kortyzol)

Całkiem możliwe, że do czynników wpływających na atrakcyjność podkastów kryminalnych należą również po prostu hormony¹⁰, które wydzielają się podczas słuchania audiohistorii. Adrenalina, w trakcie odbierania brutalnych treści, wytwarza się w podobny sposób jak podczas ważnych meczów sportowych czy przejażdżki rollercoasterem. Mimo że przez moment czujemy zagrożenie, to później następuje wyrzut hormonu, a co za tym idzie – euforia. Ludzkie ciało samo produkuje adrenalinę (w korze nadnercza), ale może się od niej również uzależnić. Tak działa na przykład sport. Człowiek aktywny fizycznie przez całe dzieciństwo pozostaje często także ruchliwym dorosłym. Brak ćwiczeń może doprowadzić do spadków samopoczucia. Na tej samej zasadzie działa słuchanie o morderstwach. Tu jednak adrenalina wydziela się nie na skutek zagrożenia życia czy możliwości odrażającej porażki, a jedynie poprzez słuchanie o brutalności. Wyrzut hormonu może odbyć się w każdym miejscu, w którym słuchacz postanowi podnieść sobie jego poziom. Brak potrzeby wychodzenia z domu i płynąca z tego wygoda prawdopodobnie jeszcze bardziej ułatwiają sięganie po „narkotyk”, a przez to – chowają objawy uzależnienia.

Kolejnym związkiem wydzielanym podczas słuchania *true crime* jest kortyzol – drugi hormon stresu. Jego przyptyw wywołuje wyrzut glukozy do krwi, a także wzmacnia działanie adrenaliny – przynosi jeszcze więcej przyjemności. To staje się czynnikiem uzależniającym. Kortyzol wpływa między innymi na pracoholizm (jeśli stres wynika z pracy), ale może powodować również chęć wracania do innych zajęć, które w taki stan wprowadzają – czyli właśnie do słuchania trzymających w napięciu audiohistorii.

Dlaczego *true crime* jest odpowiednim gatunkiem do zaspokajania niedoborów tych hormonów? Czy nie taki sam skutek daje oglądanie horrorów? Niekoniecznie. W fikcyjnych filmach grozy zagrożenie często pojawia się niespodziewanie. To zjawisko znalazło nawet w popkulturze swoją nazwę – *jumpscare*. Poziom stresu podczas seansów nie utrzymuje się na stałym poziomie, a nierównomiernie skacze, trzymając widza w ciągłym napięciu. Podkasty kryminalne opowiadają natomiast historie w sposób bardzo stateczny. Hormony mają szansę wydzielać się powoli, bez nagłych i silnych wyrzutów. Być może jest to właśnie sposób, który lepiej działa na organizmy płci żeńskiej, rezonując z ich naturalnym sposobem interakcji z agresją.

Potrzebę zaspokajania niedostatecznej ilości tych hormonów może potwierdzać fakt, że liczba słuchaczy podkastów kryminalnych spadła w Polsce po ogłoszeniu wybuchu wojny za wschodnią granicą, kiedy to pracę kory nadnercza uruchamiało zwykłe słuchanie codziennych wiadomości. Na grupach zrzeszających fanów *true crime* w mediach społecznościowych pojawiały się posty mówiące o niemożności słuchania o brutalnościach, kiedy podobne rzeczy dzieją się na skalę masową tak niedaleko. Przesyt agresją spadł jednak po parunastu dniach, kiedy ludzie osłuchali się już z nową sytuacją, która w końcu przestała zapewniać im wystarczającą ilość agresywnych bodźców.

¹⁰ Por. <https://www.health.harvard.edu/staying-healthy/understanding-the-stress-response>.

Zaspokajanie kobiecej agresji – konkluzja

Nie da się zdefiniować jednego konkretnego czynnika, który byłby samodzielnie odpowiedzialny za fenomen podkastów kryminalnych. Zakładając, że są one produktem odpowiadającym na społeczne potrzeby kobiet – konieczność wyzwolenia kapitału agresji, wzięć pod uwagę trzeba nie tylko *true crime* jako gatunek, ale również jego formę – podkast.

Wdarzenia brutalne towarzyszyły ludzkości w całym jej procesie cywilizacyjnym. To w końcu *homo sapiens* odpowiada za największe zbrodnie świata ożywionego. Czyny te były wytwarzane, obserwowane i odbierane przez przeciwstawne płci w dwojaki sposób: mężczyźni doświadczali agresji z reguły mocniej zewnętrznie, kobiety – wewnętrznie. Mimo dzisiejszej walki o ich równość, kulturowe tendencje różnicujące przedstawicieli tych grup pozostały w imperatywach wewnętrznych wielu jednostek. Nie nikną one mimo cywilizacyjnych nakazów, a jedynie ukrywają się w głębszych warstwach świadomości i afektują na zachowania, pozostając niezauważonymi.

W czasie, gdy kobiety rozpoczęły swoją przemianę ze spokojnych gospodyń domowych w wyzwolone, niebojące się swoich „męskich” cech feministki (mimo że nie każda z nich jest na tyle świadoma, żeby się tak nazwać), przestrzeń dyskursywna otworzyła pole na zjawisko, które pozwoliło im wyjść z kapitałem agresji ze swojej wyobraźni i zacząć czerpać bodźce z zewnątrz. Stało się to bardzo powoli i w formie, która zachowuje najwyższy stopień intymności doświadczeń. Podkasty słucha się zazwyczaj na słuchawkach, w samotności. Obrazy do formatu audio nadal kreuja się w głowach. O gatunku i poszczególnych audycjach można jednak także rozmawiać z innymi, dzielić się opowieściami, komentować je, dyskutować o nich, wtrącać swoje trzy grosze, nawiązywać itp., co czyni podkast zdatnym materiałem dla systemów interakcyjnych. Podkasty kryminalne otwierają drogi ujścia dla ukrytego kapitału agresji/przemocy, próbując wyciągnąć go z kryjówki, przyklaskując rozwojowi nowoczesnej kobiecości, a jednocześnie – czerpiąc z jej korzeni.

Hipoteza utraconej męskości

Podczas badań danego tematu rzadko kiedy pojawia się tylko jedna teoria. Nauka charakteryzuje się ciągłym samodoskonaleniem, a więc i nieustannym zaprzeczaniem swoim dotychczasowym odkryciom. W związku z tym aspektem narodziła się zupełnie odrębna koncepcja fenomenu podkastów kryminalnych, która jednak wcale nie koliduje z poprzednimi rozważaniami. Być może wręcz trochę się z nimi łączy.

Izraelska socjolog Eva Illouz kilka lat temu podjęła się próby znalezienia przyczyn popularności erotycznej powieści BDSM *Pięćdziesiąt twarzy Greya*, nazywanej przez media „porno dla mamusiek”. Illouz w swoich założeniach kierowała się stwierdzeniem, że bestsellery są „barometrami wartości” (Illouz, 2015, s. 4) epok, w których egzystują, a także iż odkrywają ówczesne wartości, lęki i fantazje (Illouz, 2015, s. 36) członków społeczeństwa – często takie, które są „niewypowiadalne”, wstydlive lub blokowane przez narzucane normy. Socjolog podaje tu za przykład myśl, że „kobiety wciąż marzą o potężnych i dominujących mężczyznach” (Illouz, 2015, s. 37) – zdanie brzmiące w obecnych czasach zwyczajnie seksistowsko, co jednak wcale nie odbiera mu nieomylności.

Zatrzymując się na ukrytych fantazjach kobiet, warto zidentyfikować je na podstawie twierdzeń Freuda. Według niego fantazje odbierać należy jako formację kompromisową, w której podmiot wyraża swoje pragnienia nieświadomie, gdyż nie jest w stanie zrobić tego jawnie.

Skryte pożądania zaobserwować można jedynie w „symptomach”, „które jednocześnie wyrażają to pragnienie i mu zaprzeczają” (Illouz, 2015, s. 46), skrywają przed ego „rzeczywistą naturę jego instynktów” (Laplanche, Pontalis, 1996). Bestsellery więc niekoniecznie wprost pokazują prawdziwą naturę społeczeństwa, a robią to w sposób ukryty (również przed samymi autorami tych dzieł).

Na tej podstawie Illouz diagnozuje popularny erotyk jako wyraz tęsknoty kobiet za poczuciem bezpieczeństwa płynącym z patriarchalnego układu sił w tradycyjnych związkach heteroseksualnych. Nazywa to nie tyle męskością opiekuńczą, co „męskością feudalną”. Przednowoczesne relacje opierały się bowiem na systemie, w którym to mężczyzna dominował nad swoją żoną, zapewniając jej bezpieczeństwo w zamian za usługi domowe i seksualne. Mimo iż role były nierówne, to jednak klarowne, przez co każdy znał swoje zadania. „W tym sensie równość jest mniej przyjemna, ponieważ generuje niepewność i ambiwalencję” (Illouz, 2015, s. 98). Dodatkowo, gdy role są jasno określone, łatwiej poddać się spontanicznym i bezpośrednim emocjom. Kobiety wychowane więc w konserwatywnych domostwach (większość mam z okresu najlepszej sprzedaży *Pięćdziesięciu twarzy Greya*), nauczone czystego podziału, a jednocześnie doświadczające w swoim dorosłym życiu feministycznych wpływów, są rozdarte między jednym postrzeganiem świata a drugim. „W rzeczywistości kobiety tęsknią za towarzyszącymi dominacji więzami emocjonalnymi” (Illouz, 2015, s. 100). Obecnie mierzą się jednak z „szeroko rozpowszechnioną władzą mężczyzn, ale nie z feudalnym kodem opiekuńczości, który regulował ich niższy status” (Illouz, 2015, s. 101). Stąd na pierwszy rzut oka zwykły erotyk skrywa w sobie problemy i ukryte fantazje dzisiejszych „mamusiok”, do których niesamowicie przemówił. Nie złapał za serca natomiast dziewczyn młodych, poznających postawy feministyczne od co najmniej połowy swojego okresu dojrzewania.

Nowe pokolenie zaczęło formować swoje związki na innowacyjnych zasadach. „Feminizm przestał być wyłącznie ruchem politycznym i stał się również kodem kulturowym wykorzystywanym w reklamie, serialach telewizyjnych, filmach i romansach” (Illouz, 2015, s. 93), przez co wpłynął na wszystkie aspekty życia objętych nim społeczeństw. W relacjach damsko-męskich zwraca się teraz uwagę na równość podziału obowiązków i przywilejów, a także konsensualność stosunków płciowych. Dla pokolenia wychowanego w tym kodzie ustalenia te są rzeczą oczywistą, naturalną i prawidłową. Dużą wartość przykładła się do poczucia bezpieczeństwa przy drugiej połówce. Młode dziewczyny nie mogą tęsknić już za „męskością feudalną”, gdyż „więzy emocjonalne” otrzymują od partnerów w zupełnie inny, omówiony i zakończony kompromisami sposób. Ich wewnętrzne instynkty natomiast być może nadal pożądają męskiej dominacji, afektywnej agresji, która przestaje istnieć w związkach partnerów o współczesnych androgenicznych rolach płciowych. Tak jak w *Pięćdziesięciu twarzach Greya*, tak i we współczesnych relacjach zmagania dwóch bezpłciowych charakterów godzi się w sadomasochistycznym seksie. „BDSM towarzyszyło rozwojowi feminizmu i wzrostowi równości płciowej” (Illouz, 2015, s. 114). Praktyki te są jednak jedynie umową pomiędzy partnerami, sztucznie odgrywaną rolą, zabawą, tymczasem „z opublikowanej w »Psychology Today« analizy 20 badań wynika, że od 31 do 57% kobiet miewa fantazje, w których są zmuszane do seksu” (Illouz, 2015, s. 97). Mając świadomość udawania, fantazje te są zaspokajane tylko w sposób częściowy. To tylko „wyobrażenie, które wyraża rzeczywistość i jednocześnie jej zaprzecza” (Illouz, 2015, s. 78). Kobiety wciąż łakną jednak czynnika, do którego żadna z nich nie jest w stanie jawnie się przyznać. Dyskurs feministyczny narzuca kobietom poczucie winy, gdy chcą utworzyć konserwatywne relacje i zajmować się domem. „W epoce nowoczesności autonomia stała się fundamentem osobowości” (Illouz, 2015, s. 78). Wewnętrzny imperatyw, na który wpływa ta sytuacja społeczna, blokuje płec żeńską nawet przed myśleniem, że mogłyby żyć tak jak ich babcie. Doprowadza to do sytuacji, w której niesamowicie głęboko już schowane instynkty (które i tak zawsze odnajdą swoją drogę na zewnątrz) muszą

być wypuszczane w sposób jak najbardziej ukryty, pod płaszczykiem całkowicie innych tematów, aby zaspokoić fantazje wyparte ze świadomości, obdarzone wewnętrznymi rozdarzami („formacje kompromisowe”). „Fantazja istnieje obok rzeczywistości, przyswaja ją, broni »ja« przed rzeczywistością, a jednak pomaga jednostce żyć z rzeczywistością” (Illouz, 2015, s. 47). Kiedy zatem stwierdzamy, że literatura popularna wytwarza fantazje, mamy na myśli, że jednocześnie wyraża i omija jakiś składnik społecznej i zbiorowej rzeczywistości, w której funkcjonuje jednostka (Illouz, 2015, s. 47).

W świecie, w którym „współczesna heteroseksualność zмага się z przeciwstawnymi siłami: wciąż potężnymi normami heteronormatywności i atakiem na przypisane do płci role i tożsamości, gdzie dzisiejsze społeczeństwa wymagają od mężczyzn i kobiet, aby wymieniali się tożsamościami w pracy i w domu, aby stawali się androgeniczni, aby rozkruszać istotę tradycyjnych tożsamości płciowych” (Illouz, 2015, s. 115), fantazje młodych przedstawicieli płci żeńskiej musiały utorować sobie całkowicie nową drogę, aby móc oddziaływać w inny sposób – w wielkim ukryciu. Nagle 2004 rok przyniósł powstanie świeżej formy – podkastów kryminalnych, od początku zawładniętych w odbiorze przez kobiety. Jeśli ich niedostrzegalnym celem nie jest po prostu zaspokajanie agresywnych popędów, to – wchodząc jeszcze głębiej w zamaskowane, pozornie niedostrzegalne warstwy zjawiska, chronione przez normy i moralność – być może opowieści o złowrogich, chaotycznych, zimnych i brutalnych przestępcach (głównie mężczyznach) są właśnie sposobem na posłuchanie o męskiej dominacji, bez konieczności przyznawania się do jej pożądania nie tylko przed całym światem, ale i przed samym sobą.

Podsumowanie

Podkasty kryminalne pojawiły się na rynku rozrywki w 2004 roku. Ich powstanie nie było przypadkiem, a reakcją na nieodkryte dotąd, podświadome potrzeby współczesnych kobiet. Nowy gatunek szybko zdobył popularność, dając masom możliwość wewnętrznej, potrzebnej im (re)kompozycji (Lewiński, 2017), uwolnienia zamaskowanych, endogennych instynktów.

Za sukces gatunku nie odpowiada wyłącznie jego treść, ale i forma. Podkast daje odbiorcom możliwość odsłuchania wybranego materiału w sposób bardzo intymny i niesamowicie wygodny, niewzbudzający sprzeciwów społecznych. Jest to rodzaj przekazu, od którego łatwo się uzależnić i nie być w stanie tego dostrzec (ani samemu, ani jako osoba z zewnątrz).

Niniejszy tekst przedstawił dwie tezy (w tym jedną kontrowersyjną dla dzisiejszego obszaru komunikacyjnego), próbujące odpowiedzieć na pytanie, na które próżno szukać na razie odpowiedzi w świecie naukowym – dlaczego *true crime* zdobył popularność i to głównie wśród odbiorców płci żeńskiej? Z przeprowadzonych obserwacji i wnioskowań na podstawie innych zjawisk społecznych za powód ten uznaje się albo niezaspokojony kapitał agresji, albo pożądanie czynnika, na który dyskurs feministyczny nałożył cenzurę, przekształcaną przez jego uczestników w zinternalizowany wstyd wewnętrzny – męską dominację. Obie tezy nie wykluczają się wzajemnie, a być może są nawet swoim uzupełnieniem. Dominacja to przecież swego rodzaju agresja.

Bibliografia

- Boling, K. (2019). True crime podcasting: Journalism, justice or entertainment?. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 17 (2).
- Burger, P. (2016, 24 sierpnia). The Bloody History of the True Crime Genre. *JSTOR Daily*. Dostęp 9 marca 2020 z <https://daily.jstor.org/bloody-history-of-true-crime-genre/>.
- Burke, E. (1757). A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful. W U. Eco (1996), *Superman w literaturze masowej*. PIW.
- Chmielewski, A. (2001). *Od tłumacza*. W S. Žižek (2001), *Przekleństwo fantazji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Clausen, L.S., Sikjær, S.A. (2021). When Podcast Met True Crime: A Genre-Medium Coevolutionary Love Story. *Leviathan: Interdisciplinary Journal in English*, (7), 139–214, <https://doi.org/10.7146/lev.v0i7.125213>.
- CSI: Crime Scene Investigation Becomes The Most-Watched Show Again. Dostęp 3 maja 2022 z <https://mysterytribune.com/csi-crime-scene-investigation-become-most-watched-crime-show/>.
- Drellich, S. (2021). Rewolucja jako narzędzie emancypacji w myśli społeczno-politycznej Slavoj Žižka. *Athenaeum. Polskie Studia Politologiczne*, 69 (1).
- Eco, U. (1996). *Superman w literaturze masowej*. PIW.
- Elias, N. (2011). *O procesie cywilizacji*. WAB.
- Goban-Klas, T. (2006). Radiomorfoza w kontekście ewolucji, adaptacji i konwergencji mediów. *Studia Mediodoznawcze*, 26, 20.
- Godyń D. (2019, grudzień). Noir i neo-noir. *Linia Prosta*. Dostęp 25 marca 2024 z <https://liniaprosta.com/noir-i-neo-noir/>.
- Goldberg, K. (2017, 15 grudnia). The 2017 Discover Pods Awards Winners. *Discover Pods*. Dostęp 3 maja 2022 z <https://discoverpods.com/2017-discover-pods-awards-winners/>.
- Gorer G. (1979). Pornografia śmierci. *Tesky*, 3 (45), 197–203.
- Gray, C. (2023, 1 czerwca). Best Podcast Directory List: How to Get Your Show Everywhere. *The Podcast Host*. Dostęp 25 lipca 2023 z <https://www.thepodcasthost.com/promotion/best-podcast-directories-where-to-list/>.
- Helman, A. (1990). *Film gangsterski*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Illouz, E. (2015). *Hardkorowy romans. Pięćdziesiąt twarzy Greya, bestsellery i społeczeństwo*. PWN.
- Kuang, R.F. (2023). *Babel. Czyli o konieczności przemocy*. Fabryka Słów.
- Laplanche, J., Pontalis, J.B. (1996). *Słownik psychoanalizy*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Laqueur, T.W. (2006). *Samotny seks. Kulturowa historia masturbacji*. TaiWPN Universitas.
- Lasić, S. (1976). *Poetyka powieści kryminalnej*. PIW.
- Lewiński, D. (2017). Bestsellery a struktury społeczne. W D. Lewiński, K. Stasiuk-Krajewska, R. Wróblewski (Red.), *Graszewicz.com Media Komunikacja Kultura*. Wydawnictwo Libron.
- Luhmann, N. (2007). *Systemy społeczne*. Wydawnictwo Nomos.
- Markman, K.M., Sawyer, C.E. (2014). Why Pod? Further Explorations of the Motivations for Independent Podcasting. *Journal of Radio and Audio Media*, 21 (1), 20–35.
- Marsons A. (2020, 9 czerwca). Breaking the rules. *The Strand Magazine*. Dostęp 5 marca 2022 z <https://strandmag.com/breaking-the-rules/>.
- Matuszek, K.C. (2010). *Systemy wojenne. Współczesne wojny w perspektywie teorii Niklasa Luhmanna*. WAM.
- Mbembe, A. (2018). *Polityka wrogości. Charakter*.
- Paczyńska-Jasińska, P. Femme fatale w kinie noir. *Strefa Kultur Uniwersytetu SWPS*. Dostęp 2 maja 2022 z <https://web.swps.pl/strefa-kultur/artykuly/418-kultura/18091-femme-fatale-w-kinie-noir?dt=1651510928303>.
- Palmieri, L. (2016, 8 września). A Psychiatrist Explains What Your True Crime Obsession REALLY Says About You. *Decider*. Dostęp 4 kwietnia 2022 z <https://decider.com/2016/09/08/psychiatrist-explains-true-crime-obsession/>.
- Season 1 – CSI: Crime Scene Investigation. Dostęp 3 maja 2023 z https://www.rottentomatoes.com/tv/csi_crime_scene_investigation/s01.

- Serial „W11 – Wydział śledczy”. Dostęp 3 maja 2022 z <https://www.filmweb.pl/serial/W11+-+wydzia%C5%82+%C5%9Bledczy-2004-208863>.
- Stachyra, G. (2016). Podcasting w perspektywie specyfiki produkcji radiowej. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, 4 (12).
- The Nielsen Company (2021, luty). Podcasting today. Insights for advertisers. Dostęp 25 lutego 2021 z <https://www.nielsen.com/pl/insights/2021/podcasting-today-2/>.
- Thomas, L.V. (2001). *Trup*. Wydawnictwo Łódzkie.
- Thorp, C. (2019, 9 września). Why are we obsessed with true crime? *The Telegraph*. Dostęp 31 marca 2022 z <https://www.telegraph.co.uk/tv/a-confession/why-do-we-love-true-crime/>.
- Vicary, A.M., Fraley, R.C. (2010). Captured by True Crime: Why Are Women Drawn to Tales of Rape, Murder, and Serial Killers? *Social Psychological and Personality Science*, 1 (1), 81–86, <https://doi.org/10.1177/1948550609355486>.
- Włodek, P. (2015). „Świat był przemoczoną pustką”. Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Włodek, P. (2017). Cold-noir. Czarny kryminał i Skandynawia. *Panoptikum*, 17 (24).
- „W11” i „Detektywi” straciły widzów. Dostęp 3 maja 2022 z <https://www.wirtualnemedi.pl/artykul/w11-i-detektywi-stracily-widzow>.
- Žižek, S. (2001). *Przekleństwo fantazji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Žižek, S. (2010). *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*. Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza.

Źródła podcastów

- <https://casefilepodcast.com/>.
- <https://podcasts.apple.com/us/podcast/casefile-true-crime/id998568017>.
- <https://www.rnz.co.nz/national/programmes/the-podcast-hour/audio/2018673561/casefile-true-crime-with-a-mysterious-host>.