

Sarjamurhaajan elokuvalliset representaatiot ja mediajulkisuus

Vuonna 1957 rauhallisessa amerikkalaisessa pikkukaupungissa Wisconsinissa, Plainfieldissa paljastui yksi Yhdysvaltojen historian tunnetuimmista sarjamurhaajista, Ed Gein. Kiinni jäätyään Gein tunnusti murhanneensa kaksi naista, ryöstäneensä haudoista naisten ruumiita ja harrastaneensa kannibalismia. Järkyttävällä murhatapauksella oli paljon laajakantoisemmat vaikutukset kuin juuri kukaan aikalainen olisi arvannut. Vielä 1950-luvun lopulla amerikkalaiset tiedotusvälineet eivät suuremmin mässäilleet murhien yksityiskohdilla. Wisconsinissa asunut kirjailija Robert Bloch kirjoitti paikallisilta kuulemiensa puheiden pohjalta fiktiivisen novellin, *Psykon*, johon loi Norman Batesin hahmon. Pian *Psyko*sta muokattiin elokuvakäsikirjoitus. Elokuvan käsikirjoittaja Joseph Stefano ja ohjaaja Alfred Hitchcock muuttivat Batesin hahmoa omalta osaltaan. Norman Batesista tehtiin kymmenen vuotta nuorempi, ja tarinaa maustettiin siihen aikaan muodikkaalla freudilaisella psykoanalyysillä. Hitchcockin ohjaama *Psyko* valmistui vuonna 1960. Ed Gein tai pikemminkin käsitys Ed Geinistä oli esikuvana myös kahdelle muulle kauhuklassikolle, *Teksasin moottorisahamurhille* (1974) ja *Uhrilampaille* (1991). Ed Geinistä tuli suuren julkisen huomion siivittämänä myyttinen populaarikulttuurinen ikoni ja eräänlainen esikuva yhden elokuvallisen lajityypin, slasherin roolihahmolle, miespuoliselle psykopaatti-murhaajalle. Hänelle perustettiin myös ihailijakerho, joka toimii edelleen. Gein kuoli vankimielisairaalassa vuonna 1984.

Kritisoin tässä kirjoituksessani fiktiivisten elokuvien, niitä koskevan tutkimuksen ja julkisuuden sarjamurhaajamyyttiä. Tarkastelen sarjamurhaa myös reaalisena yhteiskunnallisena ilmiönä ja naisiin kohdistuvan väkivallan äärimmäisenä muotona, (seksuaali)poliittisena murhana.

Tutkiessani trillerielokuvia, joiden lajityypilliseen narratiiviseen kaavaan sarjamurhaaja tai psykopaattinen murhaaja usein kuuluu (ks. esim. Clover 1992, 23-24), aloin kiinnittää huomiota siihen, miten tiedotusvälineet käsittelevät myös todellisia sarjamurhaajia ja massamurhaajia. Hämmästyin siitä suunnattomasta julkisuusarvosta mikä sarjamurhaajilla on myös suomalaisissa tiedotusvälineissä. Ei ole lainkaan epätavallista, että toisella puolella maapalloa Uudessa Seelannissa tai Australiassa tapahtunut sarjamurha tai massamurha uutisoidaan näyttävästi suomalaisissa sanomalehdissä tai tv:n iltautusten pääotsikoissa. Uskallan epäillä, että sarjamurha ohittaa uutisarvossa monet pitkään jatkuneet sodat tai yhtä lailla ihmishenkiä vaativat nälänhädät ja luonnonkatastrofit.

Esimerkkisarjamurhaaja Ed Geinistä on tullut monien muiden sarjamurhaajien tavoin kuuluisuus, joka tunnetaan ympäri läntistä maailmaa, ja jolle löytyy omat antaumuksella internetiin sivuja väsäävät ihailijansa. Oletan kuitenkin, että se Ed Gein, jota julkisuus juhlii ei ole todellinen, historiallinen vankimielisairaalassa kuollut Ed Gein, vaan sarjamurhaajamyytti. Todelliset historialliset tapahtumat ja

Ed Geinin elokuvalliset alter egot ovat ajan kuluessa sekoittuneet siinä määrin, että myös todellisesta, historiallisesta Ed Geinistä puhutaan usein termein, jotka viittaavat enemmän tai vähemmän kauhuromanttisella tavalla *Psyko*-elokuvan Norman Batesiin. Satunnaisien poimintojen mukaan Ed Gein "...eli kymmenen vuotta kaksoiselämää kuolleen, mutta silti miehen mieltä hallinneen äidin varjossa" (Salminen 1997). Ed Gein on "Amerikan rakastetuin nekrofilisti" (internet), "äiti-fiksoitunut psykopaatti, joka harrasti nekrofilismia, kannibalismia ja murhaamista - useimmiten täydenkuun aikaan" (MacCarty 1993, 136). Nämä tulkinnat historiallisesti eläneestä Ed Geinistä osoittavat, että niissä on lähes mahdollonta nähdä tarkkaa rajapintaa todellisen Ed Geinin ja elokuvahahmojen välillä.

Itselläni ei ole historiallista todistusaineistoa, jonka valossa voitaisiin punnita, mitä tekemistä Geinin äitisuhteella itse asiassa oli murhien kanssa tai liikuskeliko Gein puuhissaan todella täydenkuun aikaan. Tuskin *Psyko*-elokuvan tarkoituksenaan oli maalata dokumentaarista kuvaa Ed Geinistä, siksi päämääräni ei ole myöskään osoittaa, että elokuvat onnistuvat vastaamaan huonosti todellisuutta. Oma näkemykseni on pikemminkin, että elokuvat pystyvät tuottamaan todellisuutta. Elokuva on yksi ihmisten elämässä vaikuttava yhteiskunnallinen instituutio, joka tuottaa ja uusintaa kulttuurisia uskomuksia ja kuvia. Selvää on ainakin, että Ed Geinin tapauksessa luotiin yhden amerikkalaisen sarjamurhaaja-myytin ai-nekset. Myytin, johon mielellään uskottiin ja uskotaan edelleen.

Ed Geinin rikostapaukseen tavalla tai toisella pohjautuvat elokuvat konstruoi-vat siis käsitystä myös todellisesta, historiallisesti eläneestä sarjamurhaajasta. Psykoanalyttiset tulkinnat Ed Geinin käyttäytymisestä olivat avainasemassa eloku-vallisten representaatioiden rakentumisessa, ja siten myös niissä käsityksissä, joita meillä on todellisesta Ed Geinistä. Käytän kirjoituksessani käsitettä "elokuvalliset representaatiot" viitaten siihen Teresa de Lauretisilta (1987, 128) periytyvään teo-reettiseen lähtökohtaan, jossa elokuvaa tarkastellaan enemmänkin sosiaalisia merkityksiä tuottavana koneistona, kuin pelkästään yhteiskunnallisia merkityksiä enemmän tai vähemmän passiivisesti heijastelevana pintana (vrt. Kuhn 1986, 69).

Tähän de Lauretisin näkemukseen elokuvasta sosiaaliteknologiana ja suku-puoliteknologiana (mies- ja naiskuvien tuottajana ja uusintajana) sopii käsitys tutkijasta inhimillisenä tiedonrakentajana. Tutkija ei niinkään "löydä" elokuvallisia representaatioita minään puhtaina tieteellisinä tosiseikkoina, vaan tulkinnassa on kyse inhimillisen tutkijan rakentamista näkemyksistä. John Shotterin ajatuksia lainaten tutkimuksessa *ei ole kyse niinkään olemassaolevan järjestyksen löytämisestä* kuin diskurssien rakentumisesta, neuvotteluprosessista tutkijan ja aineiston vä-lillä (Jokinen & Juhila 1993, 157 -160). Tämä voisi tarkoittaa sitä, että ellei tutkija selvästi ilmoita rakentavansa yhtä, omiin havaintoihinsa perustuvaa, hyvin perus-

teltua tulkintaansa, tekstistä voi jäljittää useampia, "keskenään taistelevia diskursseja" (ks. myös Lahti 1989, 16).

Kun kirjoituksessani mainitsen myyтин, tarkoitan sillä kulttuurissa yhä uudelleen toistuvaa kertomusta. Myytti ei ole historiallinen totuus, vaan sen voi nähdä yhdellä tapaa kertomuksena, jolla haetaan perustelua esimerkiksi yhteisössä vallitsevalle sosiaaliselle järjestykselle tai sille, miten asiat nyt ovat (Koivunen 1995, 13-14). Patriarkaalisessa kulttuurissa sarjamurhan selitys voidaan nähdä jossakin muussa kuin murhaajassa itsessään tai sarjamurhaa voidaan pitää jopa ihailtavana, sankarillisena tekona. Usein elokuvissa, puheessa, lehtikirjoituksissa, tutkimuksissa yms. toistuvina kertomuksina voidaan muotoilla kaksi yleistä länsimaista kulttuurista myyttiä sarjamurhasta:

- Sarjamurhaajan taustalta löytyy paha äiti.
- Sarjamurha on miehistä sankaruutta.

Ensimmäisen myyttisen käsityksen mukaan sarjamurhaaja on pahan äidin kasvatti. Usein populaarifiktiossa sarjamurhaajahahmojen käyttäytymistä selitetään äidin rikkomuksilla tai sarjamurhaaja nähdään puhtaasti hirviöäidin luomuksena. Esimerkiksi sarjan *Fitz ratkaisee* jaksossa (10.5.97) sarjamurhaajan syyllisyydentunteiden selittäjäksi riittää äidin aviollinen uskottomuus.

Toinen sarjamurhaan yleisesti liittyvä myytti on sarjamurhan pitäminen sankarillisena tekona, ihailtavan miehuuden ja nerouden osoituksena. Tämä tulee ilmi sarjamurhan glorifioimisena julkisuudessa monin eri tavoin. Tarkastelen näitä kahta sarjamurhaajamyyttiä nyt lähemmin.

Psykoanalyttikköjen murhamammat

Yksi sarjamurhaan liittyvistä kulttuurisista myyteistä on uskomus, että sarjamurhaajan takaa löytyy paha/vallanhaluinen äiti – pisimmälle mennessä uskotaan, äiti on viimekädessä syyllinen poikansa rikoksiin.

"Joka tapauksessa äidin valta osoittautuu niin murhaavaksi, että Hitchcockin elokuvan nimi *Dial M for Murder* alkaa saada vertauskuvallisia merkityksiä koko hänen tuotantoaan ajatellen", Veijo Hietala kirjoittaa tarkastellen Hitchcockin elokuvia otsikon "Hitchcockin murhamammat" alla (1994, 176-177). Hietala kiinnittää huomiota usein toistuvaan "äiti-diskurssiin", joka tulee ilmi Hitchcockin elokuvien naisahmojen MA(ma)-rakenteisissa nimissä: MAdeleine, MArion, MeLanie (mt. 177).

Juurikaan sen enempää emme saa tietää itse Hitchcockin elokuvien murhaajasta. Hietalan analyysi kiinnittää huomion pois itse murhan tekijästä, keskittyessään tarkastelemaan lähinnä oidipaalisuhteita ja rakentaessaan tulkinnan äidin murhaavasta vallasta Hitchcockin koko tuotantoa koskettavana vertauskuvallisena merkityksenä. "Äidin murhaava valta" on tutkijan rakentama tulkinnallinen konstruktio, siitäkin huolimatta, että psykoanalyysistä vaikutteita saaneella ohjaajalla varmastikin oli myös samansuuntaisia ajatuksia, ja vaikka elokuvaa tarkasteltaisiin ensisijaisesti "auteurin kontekstissa", johon Hietala viittaa väitöskirjassaan (1990, 269). Tällä diskursiivisella rakennelmalla on kuitenkin toinen puolensa: kun puhutaan äidin murhaavasta vallasta, huomio kiinnittyy ainakin pois väkivallasta (tässä: murhasta) sosiaalisena tosiasiana, jolla on subjektinsa ja objektinsa: pääasiassa Hitchcockin elokuvissa murhaajat ovat miehiä, jotka murhaavat joko naisia tai toisia miehiä. Konkreettisten tekojen tasolla naismurhaaja ei ole Hitchcockilla kovinkaan tyypillinen representaatio, murhaavasta äidistä puhumattakaan. Suuressa osassa Hitchcockin 50:stä elokuvasta on paljon huomattavampaa naisten representoiminen murhan ja väkivallan uhreina. Yksi näkökulma

Hitchcockin naiskuvan ymmärtämiseksi on tarkastella sitä ohjaajan katolilaisen kasvatuksen värittämän maailmankuvan raameissa. Hitchcockin elokuvien rooli-hahmot yleensä, varsinkin naiset näyttävät usein saavan rangaistuksensa "syneistään": itsekkyydestä, seksuaalisuudesta, turhamaisuudesta ja ahneudesta (ks. Modleski 1988).

Hitchcockin Psyko-elokuvan näkökulman ymmärtämiseksi on tärkeää mennä myös siihen todelliseen rikostapaukseen, josta tehdyt psykoanalyttiset tulkinnat olivat lähtökohtana Hitchcockin elokuvalle. TV 2:ssa nähdyssä kauhuelokuvaa käsittelevässä dokumenttisarjassa *Kauhun aakkoset* Ed Geinin psykoanalyttikko Georg Arndt toteaa, että Geinin äiti oli hyvin dominoiva nainen. Geinin murhaaman ja silpomaman naisen, rouva Wordenin kohdalla oli psykoanalyttikon mukaan "kyse ihastumisesta". Nainen muistutti Geinia äidistä. Kun äiti kuoli eikä Gein saanut häntä heräämään henkiin, hän etsi korvikkeita. Psykoanalyttikko sanoo: "Hän toi kotiin ruumiin ja ripusti sen roikkumaan katosta. Koska äiti oli kuollut, hän hankki äidin korvikkeen" (- -) "Ed oli sairas ja hänen tilansa paheni koko ajan."

Väliin on leikattu Psykoa esittelevän Hitchcockin paljon puhuva, mustan huumorin höystämä ambivalentti kommentti: "Nuorta miestä käy melkein sääliksi. Sellaisen hullun naisen tyrannisointi ajaa kenet tahansa..."

Samassa ohjelmassa psykoanalyttikon lausuntoihin nojaten Ed Geinin elämäkerran kirjoittaja, professori Hans Schechter toteaa, että Gein oli sairaalloisen kiintynyt äitiinsä. "Äiti kohteli poikaansa tavalla, joka usein tuottaa skitsofrenisia lapsia." Geinin psykoanalyttikko jatkaa, että Geinin vanhemmilla oli ruokakauppa ja sen yhteydessä huone, jossa teurastettiin eläimiä. Pienenä Geinia oli kielletty menemästä tähän huoneeseen. "Kerran hän näki äidin verinen essu yllään ja näyllä oli häneen lähtemätön vaikutus". Hans Schechter sanoo: "Se muistoi jäi elävänä hänen mieleensä. Suunnaton äiti heilutti terävää lihavoidista ja äidin koko rinnusta oli veren ja suolten tuhrima."

Näissä tulkinnoissa Ed Geinia pidetään syntyäkeettomana poikaparkana, joka ei lainkaan tiedä mitä tekee: "Ed on sairas ja hänen tilansa pahenee, nuorta miestä käy melkein sääliksi, äiti kohteli poikaansa tavalla, joka usein tuottaa skitsofrenisia lapsia..." Kun taas väkivallan alkusysäys palautetaan äitiin: "Äidin murhaava valta, äiti on hyvin dominoiva nainen, sellaisen hullun naisen tyrannisointi, äiti kohtelee poikaansa tavalla joka tuottaa skitsofrenisia lapsia, suunnaton äiti heiluttaa terävää lihavoidista..."

Näin rakennetaan kertomus sarjamurhaajasta selittämällä murha hirviömäisen äidin käyttäytymisellä. Kertomuksessa todelliset väkivallan teot käännetään lopulta ympäri: viimein puhutaan veitsee heiluttavasta suunnattomasta äidistä, jolla ei ole mitään tekemistä todellisten murhien kanssa. Tällaista tulkintaa voi pitää Teresa de Lauretis in sanoin retorisenä väkivaltana, puhtaasti kielen tuottamana väkivaltana, jolla ei ole viittaussuhdetta todellisuudessa (de Lauretis 1987, 32-33).

Kun puhutaan sekä Ed Geinistä todellisena murhaajana ja elokuvien hahmoista, joille hän oli esikuvana, näissä psykoanalyttisissa tulkinnoissa murhaajaa kuvataan pääasiassa sairaana, syntyäkeettomana poikana, joka ei ole vastuussa teoistaan. Murhia tehdessään Ed Gein oli kuitenkin jo keski-ikäinen mies. Sen sijaan väkivallan sysäys vieritetään kuolleen äidin niskoille, joka ei voi puolustautua. Dokumentissa Ed Geinin isästä ei puhuta mitään. Usein julkisuudessa annetaan sellainen käsitys, että Geinin isä olisi kuollut Geinin ollessa hyvin pieni ja niin Ed olisi jäänyt yksin äidin kasvatettavaksi. Todellisuudessa isä kuoli Geinin ollessa jo reilusti yli kolmenkymmenen ja äiti kuoli vain viisi vuotta tämän jälkeen. On huomattavaa, että *Kauhun aakkoset* dokumentissa esimerkiksi Ed Geinin naapurit eivät tuo esille sitä, että Geinin äiti olisi ollut erityisen dominoiva ja alistava. Sen sijaan Geinin tapauksen sensaatiomaisuutta hyödyntävät psykoanalyttikko-terapeutit, elämäkerran kirjoittaja, elokuvaohjaaja ja käsikirjoittaja mainostavat äidin

hirviömäisyyttä.

Kriittinen tulkinta – myyttinen hirviöäiti

Jane Caputin (1987) mukaan psykoanalyysin suosimat käänteiset tulkinnat, jossa naisiin kohdistuvasta väkivallasta syytetään rikoksentekijän sijasta uhreja tai rikoksentekijän äitiä, antavat väkivallan teoille lähinnä fiktiivisen motiivin. Caputin mukaan paremminkin todellista väkivaltaa hämärtävissä käänteisissä tulkinnoissa on kyse patriarkalisesta myytistä, jossa nainen nähdään kaiken pahan alkusyynä. Sama teema pahasta äidistä/naisesta toistuu useissa kansansaduissa, sen voi nähdä myös Aatami ja Eeva-myytissä. Caputin mukaan modernin seksuaalimurhaajan myytti toistaa samaa käsitystä naisesta, äidistä poikansa kasvattajana syyllisenä miesten naisia kohtaan tekemään väkivaltaan. Sama patriarkaalinen myytti tulee ilmi toisessa käänteisessä tulkinnassa, joissa väitetään, että uhrin ovat itse syllisiä tullessaan tapetuiksi tai raiskatuiksi. (Caputi 1987, 65-67.) Tällaiset tulkinnat ovat selkeästi paitsi väkivallan retoriikkaa, myös retorista väkivaltaa. Käänteisiä tulkintoja tuottaessaan psykiatrisen, psykoanalyysistä oppinsa ammentavan koulukunnan voi nähdä uusintavan ja legitimoivan myyttistä uskomusta psykopaattitappajasta, jonka taustalla on paha äiti (Caputi mt., 201).

Hirviömäisen äidin myytin voi nähdä juontuvan syvälle länsimaisen juutalaiskristillisen kulttuurin perusteisiin. Koivunen löytää länsimaisen yhteiskunnan kulttuurin pohjalta kaksijakoisen naiskuvan: myytin madonnasta ja huorasta, hyvästä ja hirveästä äidistä. Samat vanhat myytit toistuivat kulttuurissamme uusina muunnelmina elokuvissa, viihdeteollisuudessa, raiskausoukeudenkäynneissä jne. Koivusen mukaan naiseuden jako hyvään ja pahaan arkkityyppiin on lähtökohdiltaan kristillisen kulttuurin luomus. Varhaiset uskonnot ylistivät naiseutta ja hedelmällisyyttä. Kristillisessä perinteessä Neitsyt Mariaa on palvottu hyvän naisen arkkityyppinä ja kun taas myytti Maria Magdalenasta muuttui ajan kuluessa hirveän äidin ja syntisen naisen suuntaan. Länsimainen kulttuuri on tämän kaksijakoisen naiskuvan pohjalta luonut normeja, jotka määrittävät miten suhtaudutaan naiseuteen, sukupuolisuuteen ja seksuaaliseen käyttäytymiseen. (Koivunen 1995, 39-42.)

Juutalaiskristillisen kaksijakoisen naiskuvan voi havaita selvästi useissa psykoanalyttisissa tulkinnoissa. Psykoanalyttisten tulkintojen populääriä tai suorastaan populistista leviämistä voi selittää myös sillä Foucault'n (1988, 132-133) alleviivaamalla seikalla, että modernin psykiatrian syntyminen jälkeen psykiatrit ovat hyvin itsepintaisesti pyrkineet legitimoimaan paikkaansa lakikoneistossa. Tämän myötä näkökulma rikollisiin on muuttunut: kun aiemmin lainsäädännössä rikollista käsiteltiin pelkästään sen kautta millaisen rikkomuksen hän tuotti yhteisöä kohtaan, nyttemmin rikollisista saatetaan etsiä pienimpiäkin hulluuden ja sairauden merkkejä.

Miksi Ed Geinin tapauksessa sitten oltiin niin kiinnostuneita juuri hänen äitisuhteestaan tai sielunelämästä ylipäätään? Yksi syy voi löytyä psykokulttuuriksi nimetyllä ilmiöllä, jonka vaikutusta voinee pitää Yhdysvalloissa erityisen voimakkaana (psykokulttuurista ks. Kivivuori 1992). Tämä nousee esille verrattaessa Ed Geinia toiseen myyttiseen sarjamurhaajahahmoon, englantilaiseen Viiltäjä Jackiin.

Sankarillinen sarjamurha

Elokuvassa *Kopiomurhaaja* (1996) sarjamurhaaja jättää puhelinkioskiin vihjeeksi Policen laulun *Murder by Numbers* sanat:

*Once that you 've decided on a killing
First you make a stone of your heart.
And if you find that your hands are still willing,
Then you can turn murder into art*

*There really isn't any need for bloodshed
You just do it with a little more finesse.
If you can slip a tablet into someone's coffee,
Then it avoids an awful lot of mess.*

*It's murder by numbers 1,2,3
It's as easy to learn as your A, B,C.*

Laulun sanoissa tiivistyy sarjamurhaa glorifioiva mentaliteetti: murhasta voi tulla taidetta, jos sen toteuttaa siististi ja järjestelmällisesti. Myös Kopiomurhaajan sarjamurhaaja pitää naisten tappamista taiteena, jota toteuttaa ritualistisen tarkkoja yksityiskohtia noudattamalla. "Tiedätkö, että Viiltäjä Jackista on kirjoitettu enemmän kirjoja kuin Abraham Lincolnista", elokuvan murhaaja kysyy mahdolliselta uhritaan.

Sensaatiomainen julkisuus nousee yhdeksi avaintekijäksi sarjamurhamyytin ymmärtämisessä. 1880-luvulla Lontoon slummeissa prostituoituja murhaneesta ja silponeesta "Viiltäjä-Jackista" tuli legenda, vaikka häntä ei koskaan saatu kiinni. Tässä mielessä Viiltäjä Jackia voi pitää ensimmäisenä modernina sarjamurhaajana, koska Viiltäjä Jack on pitkälle julkisuuden konstruoima, kollektiivinen fantasia-hahmo. Aikakauden englantilainen sensaatiolehdistö teki hänestä pelottavan ja yli-inhimillisen nerokkaan sankarin, joka onnistui kerta toisensa jälkeen huiputtamaan poliisia. Samanaikaisesti Viiltäjä Jackista kirjoitti kahdeksan lontoolaista päivälehteä. Viiltäjä Jack ei tyytynyt olemaan vain otsikoiden aiheena, vaan alkoi myös itse kirjoittaa lehtiin, mainostaen murhiaan – tätä taktiikkaa matkivat useat seuraavat sarjamurhaajat. (Caputi 1987, 19)

Kasvava viihdeteollisuus, pokkarit, elokuvat ja sarjakuvat alkoivat hyödyntää Viiltäjä-Jackin kuviteltua hahmoa. Viiltäjä Jack kuvattiin habitukseltaan yläluokkaisena, mustaan viittaan ja sylinteriin pukeutuvana herrasmiehenä. Ja kun Viiltäjä-Jackin uhrin olivat yhteiskunnan marginaalissa eläviä naisia, prostituoituja ja kerjäläisiä, on selvää, että Viiltäjä-Jackin hahmo kuvasti miehistä, kulttuurista ylivaltaa naisiin nähden. Ensimmäisen, vuonna 1926 valmistuneen mykkäfilmin Viiltäjä Jackista ohjasi Alfred Hitchcock (ks. esim Rothman 1982, 5-55).

Menestyselokuvat ja sensaatiomainen julkisuus ovat osaltaan varmasti vaikuttaneet siihen, että kiinnostus sarjamurhaajia kohtaan on vain yltenyt. Sarjamurhaajista on tullut lähes kultti-henkilöitä. Sarjamurhaajia haastatellaan sunnuntai-raportissa, sanomalehdissä, iltalehdissä ja aikakauslehdissä. Suomen tv-uutisissa australialainen massamurhaaja nousee keväällä 1996 pääotsikoihin. Samoin kävi myös kuuluisan muotisuunnittelijan Versacen Yhdysvalloissa heinäkuussa 1997 murhaneelle sarjamurhaajalle. Nuorten ajankohtaisohjelmassa N.Y.T.:issä juontaja tiukkaa poliisin edustajalta: "Eikös meillä Suomessakin ole sarjamurhaajia?"

Millainen on kulttuurintutkijan näkemys sarjamurhasta ilmiönä ja sarjamurhaajan mediasuosioista? Jukka Sihvonen (1996) kirjoittaa:

Käsitteenä ja sisältönä sarjamurha sisältää alituisen sisäisen taistelun toiston ja representaation välillä: tietyn tappavan ja väkivaltaisen aktin toistaminen, jotta tavoitettaisiin oikea ja tyydyttävä representaatio (lue: täyteys) traumaattiselle fantasialle. Näin todellisuus/fantasia-rakenne on kääntynyt ylösalaisin: fantasia antaa käsikirjoituksen, jota murhaaja yrittää toteuttaa todellisilla teoillaan. Nämä teot ovat sitten ikään kuin käsikirjoituksen siirtämistä kuva- ja ääni-

nauhalle. Tätä tietä sarjamurha kytkeytyy yleisimpiin kulutuskuulttuurin muotoihin (sarjallisuus, keräily) ja fetisismin muotoihin (esineiden, representaatioiden, henkilöiden ja henkilöesineiden kuten ruumiiden keräily). Sarjamurha ja konsumerismi ovatkin Mark Seltzerin mukaan 1900-luvun kulttuurin keskeisimmät pakonomaisen toiston muodot. (Sihvonen 1996, 165.)

Kirjoittaja ei mainitse lainkaan murhaajan ja uhrin sukupuolia keskeisenä tekijänä sarjamurhien ymmärtämisessä. Tässä tapauksessa on ongelmallista irrottaa sarjamurhat murhaajan ja uhrin sukupuolesta, väkivallankäytön hierarkiasta ja sosiaalisesta tilanteesta. Tutkija esittää Mark Seltzerin väitteen sarjamurhista 1900-luvun kulttuurin keskeisimpänä pakonomaisen toiston muotona, tätä väitettä myöskään myöhemmässä tekstissä millään tavoin kumoamatta, kommentoimatta, purkamatta tai kritisoimatta. Joistakin yhteisistä piirteistä huolimatta (esim. juuri toisto) sarjamurhien rinnastaminen konsumerismiin on arveluttavaa; on aika vaikea vakuuttua, että konsumerismi, joka kuitenkin on arkipäiväistä, olisi jollakin tavalla ongelmattomasti rinnastettavissa "henkilöiden ja henkilöesineiden kuten ruumiiden keräilyyn". Sosiaalisena tosiasiana, suuresta julkisuusarvosta huolimatta sarjamurha on kriminologiassa tilastollisesti harvinaiseksi luokiteltava rikos.

Yksi näkökulma, joka usein nousee esille kulttuurintutkimuksessa sarjamurhista puhuttaessa on estetiikan ja speaktaakkelin näkökulma. Jon Stratton (1996, 93-98) kuvaa sarjamurhia käsittelevässä analyysissään kuinka speaktaakkelin näkökulmasta tarkasteltuna modernin yhteiskunnan eettinen on muuttunut postmodernin esteettiseksi. On varsin tavanomaista, että kirjallisuudessa, elokuvissa ja taiteissa murhaa glorifioidaan. Elokuvissa ja tv-sarjoissa murha on draamaa, jännittävä speaktaakeli ja ajanvietettä. Kulttuurintutkija Lawrence Grossberg (1995, 85) huomauttaa, että vaikka populaarikulttuuri usein onkin ideologisesti alistavaa, (esim. rockin osuus patriarkaalisten sukupuolikäsitysten uudistamisessa) ei silti yksinkertaisesti voi jättää huomioimatta sitä mielihyvää, jota nämä kulttuuriteollisuuden tavarat tuottavat. Yhtäläilla fiktiivisten sarjamurhaaja-elokuvien ristiriita piilee siinä, että ne ovat samaan aikaan jännittäviä ja viihdyttäviä, vaikka ei voidakaan kieltää, etteivätkö ne toistaisi ja uusintaisi patriarkaalisia rakenteita esittämällä naisia yhä uudestaan ja uudestaan väkivallan uhreina.

Sarjamurhaajan glorifointia saatetaan puolustella esimerkiksi argumentilla, että sarjamurhaaja, joka uhraa oman elämänsä tehdäkseen tuntemattomien tappamisesta taidetta on laadullisesti huomattavasti erilainen murhaaja kuin köyhyyden ahdistama slummissa asuva aviomies, joka hakkaa vaimonsa kuoliaaksi tai tappaa naapurinsa humalaisten tappeluissa. Useat sarjamurhaajat saavuttavat todellisen ja kuolemattoman maineen. He ovat kirjojen, lehtijuttujen, elokuvien ja talk-shown aiheina – toisin kuin ei-yritteliäät (un-enterprising), tavalliset kadunmiehet. (Stratton 1996, 94.)

Caputin mukaan yksi yleisimmistä sarjamurhaajiin yhdistettävistä myyteistä on sarjamurhaajien pitäminen lyömättöminä neroina (1987, 70). Yhtäläilla väkivallan mystifioimisena ja myyttillistämisenä voi pitää asennetta "sarjamurha on taidetta" tai "sarjamurhaajat ovat luovia taiteilijoita". Sihvonen (1996, 165) rakentaa tulkinnan sarjamurhaajan "traumaattisesta fantasiasta": "Fantasia antaa käsikirjoituksen, jota murhaaja yrittää toteuttaa todellisilla teoillaan. Nämä teot ovat siten ikään kuin käsikirjoituksen siirtämistä kuva- ja ääninauhalle."

Metafora, että sarjamurhaaja ihmisiä tappaessaan siirtelee fantasian antamaa käsikirjoitusta kuva- ja ääninauhalle implikoi, että murhaaja on esimerkiksi elokuvaohjaajaan verrattava luova taiteilija. Toiseksi murhasta jää siisti ja helppo kuva: kukaan ei joudu kärsimään, koska uhrien kärsimys ei ole edes mainitsemisen arvoinen asia. Uhrilampaiden naisia nylkevä sarjamurhaaja Buffalo Billykin on kääntynyt traagiseksi hahmoksi:

(-- --) "Buffalo Billiä" voinee pitää traagisena hahmona, jonka unelma toteutuu paradoksaalisesti hetkellä, jolloin Clarice Starling hänet ampuu: vihdoinkin "Buffalo Bill" täyttää naiseuden perusehdon [sic] - hänen ruumiistaan tulee uhri. (Sihvonen 1996, 158.)

Toisin kuin sarjamurhaajista, luovan mestaritappajan todellisista uhreista tulee harvemmin kuuluisuuksia, joiden nimet ikuistetaan elokuvaan, lehtijuttuihin ja kirjoihin. Sarjamurhaaja ei ole uhrien kannalta laadullisesti huomattavan erilainen murhaaja, koska lopputulos on sama: he kuolevat ja unohtuvat. Usein heistä on jäljellä vain valokuva jossakin poliisiarkistossa: kadonnut. Jane Caputi (1987) purkaa feministisessä analyysissään sarjamurhaajien glorifiointia. Usein sarjamurhaajat saavat raflaavan lempinimen, sensaatiomaista julkisuutta ja lopulta heistä tulee kauhunsekaisen ihailun siivittämiä, tunnustettuja kulttuurisia hahmoja. Caputin mukaan sarjamurhan glorifiointi toistaa ja uusintaa patriarkaalista valtaa naisten näkymättömäksi ja nimettömäksi tekemisessä yhteiskunnassa. Tästä syystä sarjamurhaa voi pitää naisiin kohdistuvan terrorismin äärimmäisenä muotona, seksuaalipoliittisena murhana. (1987, 1-10) Paradoksaalista on, että amerikkalaisissa trillerielokuvissa sarjamurhaajahahmoja nähdään etenkin 1990-luvulla, samalla kun genreen ilmestyy muuten vahvoja naisia. Ja mitä sankarillisempia nais-hahmoja, sitä älykkäämmiksi ja ylivoimaisemmiksi käyvät trillerien sarjamurhaajat.

Vallan ja kauhun kombinaatio

Menestyselokuvien ja populaarikulttuurin luomat sarjamurhaajahahmot yhdistyvät ihmisten mielikuvissa todellisiin sarjamurhaajiin, jotka saavat osakseen aiheetonta glorifiointia. Olisi kuitenkin tärkeää nähdä jonkinlainen rajapinta todellisten sarjamurhaajien ja elokuvien fiktiivisten hahmojen välillä. Jon Strattonin (1996, 85) lähtökohtana on, että sarjamurhaajia on tarkasteltava sosiaalisen kokemuksen kautta: sarjamurha on väkivallan, vallan ja seksuaalisuuden kombinaatio. Sarjamurhaaja haluaa teoillaan yleensä kuuluisuutta ja kauhun valtaa, juuri sitä ihailtavaa sankaruutta, jota elokuvien sarjamurhaajiin liitetään.

Tilastojen mukaan sarjamurha on siis äärimmäisen harvinainen henkirikos. Todennäköisimmin sarjamurhia tapahtuu suurissa populaatioissa, miljoonakaupunkien läheisyydessä. Sarjamurhaaja on melkein aina valkoihoinen mies, noin 25-35-vuotias, ja tappaa nuoria naisia, tyttölapsia tai harvemmin homoseksuaalisia miehiä tai poikalapsia. Luokkataustaltaan sarjamurhaaja on usein alempaa keskiluokkaa tai työläinen, harvemmin mistään todella alistetusta ryhmästä (esim. mustat tai naiset). Naispuoliset sarjamurhaajat ovat harvinaisempia, esimerkiksi sairaanhoitajat, jotka tappavat potilaitaan tai perättäisiä aviomiehensä myrkyttävät naiset. Sarjamurha on myös tilanteeseen sidottua, murhaaja tuntee olevansa poissuljettu, sosiaalisen maailman ulkopuolinen. Toisin kuin useimmissa henkirikoksissa, murhaaja ja uhrit eivät yleensä tunne toisiaan. Strattonin geneerinen konstruktio sarjamurhaajasta on arkinen: pikkuporvarillinen, valkoihoinen mies. (Stratton 1996, 85; Hickey 1990, 70). Todellisen elämän sarjamurhassa ei ole sen enempää sankaruutta kuin missään muussakaan väkivallassa.

Kirjallisuus

Caputi, Jane (1987)

The Age of Sex Crime. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.

Clover, Carol J. (1992)

Men, Women and Chain Saws. Gender in Modern Horror Film. London: British Film Institute.

- de Lauretis, Teresa (1987)
Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Foucault, Michel (1988)
The Dangerous Individual. Teoksessa Kritzman, Lawrence D. (ed.) Michel Foucault. Politics, Philosophy, Culture. London: Routledge.
- Grossberg, Lawrence (1995)
Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa. Tampere: Vastapaino
- Hickey, Eric. W. (1990)
The Etiology of Victimization in Serial Murder: An Historical and Demographic Analysis. Teoksessa Egger, Steven A. Serial Murder. An Elusive Phenomenon. New York: Praeger Publishers.
- Hietala Veijo, (1990)
Situating the Subject in Film Theory. Meaning and Spectatorship in Cinema. Turku: Turun yliopisto. Annales Universitatis
- Hietala, Veijo (1994)
Psykoanalyysista media-analyysiin. Teoksessa Kuusjärvi, Raimo, Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka (toim.) Elokuva ja analyysi. Katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan. Helsinki: Painatuskeskus.
- Jokinen Arja & Juhila Kirsi (1993)
Valtasuhteiden analysoiminen. Teoksessa Diskurssianalyysin aakkoset. Jokinen, Arja; Juhila Kirsi ja Suoninen, Eero. Tampere: Vastapaino.
- Kivivuori, Janne (1992)
Psykokulttuuri. Sosiologinen näkökulma arjen Psykologisoitumiseen. Helsinki: Hanki ja jää.
- Koivunen, Hannele (1995)
Madonna ja huora. Helsinki: Otava.
- Kuhn, Anette (1986)
Womens Pictures. Feminism and Cinema. London: Routledge & Kegan Paul.
- Lahti, Martti (1989)
Michel Foucault'n pesula. Lähikuva (1989): 2.
- McCarty, John (1993)
Movie Psychos and Madmen. Film Psychopaths from Jekyll and Hyde to Hannibal Lecter. New York: A Citadel Press Book.
- Modleski, Tania (1988)
The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory. London: Methuen.
- Rothman, William (1982)
Hitchcock - The Murderous Gaze. Cambridge: Harvard University Press.
- Salminen, Kari (1997)
Teksasin moottorisahamurhat on lihansyöjän painajainen. Aamulehti 11.1.
- Sihvonen, Jukka (1996)
Aineeton syli. Johdatus audiovisuaalisen kulttuurin tulevaisuuteen. Tampere: Gaudeamus.
- Stratton, Jon (1996)
Serial Killing and the Transformation of the Social. Theory, Culture & Society. 13 (1996): 1.

Muut lähteet

Kauhun aakkoset, osa 1. TV 2. 15.6. 1996. Suom. Tuula Friman.