

Nixon'ın yeni McCarthycilik'inden Reagan'ın vahşî kapitalizmine... Amerikan polisiye sinemasının yirmi yılı

II. Dünya Savaşı faşizmin yenilgisiyle sonuçlandı. ABD ve SSCB, savaşın iki önemli gücü ve galibi olarak, savaş sonrası döneme de damgasını vurdular. Savaş sonrası yapılan anlaşmalar, başta Avrupa olmak üzere, dünyanın birçok bölgesinin ABD ve SSCB arasında paylaşılmasına yol açtı. Almanya, Japonya, İtalya gibi ülkeler savaştan yenilgiyle çıktılar ve uzun bir süre ABD ve müttefiklerinin (İngiltere başta olmak üzere) denetimi altında yaşamak zorunda kaldılar. Fransa gibi ülkeler ise, “güvenlik ve kalkınma” gibi nedenlerle bir süre ABD'nin yakın “koruması” altında yaşadılar... Dünya böylece iki kutuplu yeni bir dengeye oturdu. “Soğuk Savaş” dönemi olarak adlandırılan bu süreç reel-sosyalizmin çöküşüne kadar devam etti...

Soğuk Savaş, McCarthycilik ve “İç Düşmanın” Keşfi!

II. Dünya Savaşı'nın yıkıntıları çok büyüktü. ABD ve SSCB önderliğindeki güçler, ilk önce savaşın yaralarını sarmaya ağırlık verdiler. 1945'ten 1960'ların ortalarına kadar görece büyük bir sermaye birikimi elde edildi. ABD ve Batı Avrupa ülkelerinde burjuvazi, politik ve ekonomik gücünü yeniden tesis etti. “Sosyal devlet” ve “refah devleti” gibi yeni toplumsal örgütlenme modelleri/anlayışları ortaya çıktı. Savaşın parçaladığı orta sınıflar yeniden “güvenli ve mutlu” günlerine geri döndüler...

Ama bu durum uzun sürmedi. 1960'ların ortalarından itibaren dünya kapitalizmi yeni bir kriz (1966/67) dönemine girdi. Toplumsal muhalefet hareketleri gelişti. Bu krizi, 1973/75 ve 1979/82 krizleri takip etti... Güvensiz ve umutsuz günler yeniden başladı.

Ama 1945-1965 dönemi de tamamen sorunsuz değildi. ABD ve SSCB gibi iki farklı ve karşıt düzenin karşılıklı konumlanması, “dış düşman” gibi “iç düşman”ı da yaratmıştı. İstihbarat güçleri kendi sınırları içinde “düşman” avına çıktılar. McCarthycilik, ABD’de bu anlayışın ürünü olarak gelişti. 1950-54 arasında, tüm alanlarda olduğu gibi sinemada da “düşmanlar” tespit edildi, birçok sinemacı, polis kovuşturmasına uğradı. Genel düşünce ve tutumun dışına çıkan herkes suçlu olarak değerlendirildi. Aynı durum 1966-1970 döneminde de benzer şekilde gerçekleşti. Tüm dünyada olduğu gibi ABD’de de muhalefet hareketleri gelişip protesto eylemlerine giriştiğinde aynı “polis” gücünü karşısında buldu. Eisenhower gibi Nixon da, bir başkan olarak kendisinden bekleneni yapmakta tereddüt etmedi. Bu durum, hem Amerikan burjuvazisinin hem de Amerikan orta sınıfının “polisleri”ne bakışını gösteren bir örnekti:

Amerikan iktidarı zaman zaman ‘paralı askerler’ yani ‘kiralık katil’lere (hired guns) ihtiyaç duyar, bu paralı askerler, refahtaki payını isteyen alttaki ‘pisliğe’ karşı iyi yurttaşların kiraladıkları katillerdir; sırf bu yüzden bile iktidar, sürekli olarak örgütlü suçla biraraya gelmek zorundadır. Bu ‘regülatörler’ ahlaki açıdan mutlaka iyi olmak zorunda değillerdir; aksine öncelikle etkin olmak; ağızlarını sıkı tutmak, onları güvenilir kılan bir kurallar dizgesine uymak zorundadırlar. Bunlar, ‘iyi yurttaşların’ eli temiz kalsın diye kendi ellerini kirleten silahşörler, katiller, özel dedektifler, ajanlar, polisler ve politikacıdır. İş hallettikten sonra ortadan kaybolmaları, dillerini tutmaları gerekir; hatta çoğu zaman paralarını alamazlar ya da bir sonraki ‘temizleyici’ tarafından tasfiye edilirler. Batının diğer toplumlarında faşizm tehdidi, muhalefeti dizginler ve politik bir adalet iktidarı güvence altına alırken, Amerikan demokrasisinde cinayet, politikanın ‘başarıyla’ uygulanan bir araçtır.(1)

Kurulu düzenin “düşman” tarafından tehdit edilmesi, hem cinayeti hem de “polisi” rasyonelleştirir. Burjuva toplumun huzur ve güveni için çalışan “polis”, işlediği cinayetlerden dolayı suçlanmaz; ama bizzat idarecilerden aldığı emirle, sık sık kendisine çizilen sınırların dışına çıkması genel bir rahatsızlık yaratır. Düzen koruyucunun kendine özgü kurallarla hareket etmesi, “düşmanın” saf dışı edilmesinde etkinlik sağlar. Düzenin sahipleri; bir yandan “düşmanın” saf dışı edilmesindeki tüm gayri meşru yolları onaylar, diğer yandan verili hukuk düzeninin sürmesini isterler.

Polisiye Sinema: “Düşmanın” Tasfiyesi...

Polisiye sinema, 1960’larda, bu ikili durum üzerine inşa edilmiştir. Polisin hukuk düzeninin dışına çıkışı, bizzat “düşmanın” neden olduğu bir durum olarak anlatılır. Cinayet kötüdür ama daha kötü şeylerin olmasını engellemek için cinayet işlenebilir! Savaşın kötü ama “sorun çözücü” olması gibi, cinayet de kötü ama “sorun çözücüdür”. Bu durum reel hayatın bir devamıdır. İnsanlar ve olgular tarihsel/toplumsal bağlamlarından koparılarak değerlendirilir. Bütün dikkatler “düşman” üzerinde yoğunlaştırılır. “Düşmanın” engellenmediği/engellenemediği koşulda meydana gelecek felaketler çoğaltılarak/çarpıtılarak sunulur. Sıralanan felaketler karşısında dizlerinin bağı çözülen seyirci, sadece polisin eylemini gerekli görmekle kalmaz, aynı zamanda kendisini kurtaran bu düzen koruyucuyu kutsar.

Bu karşı propaganda, “düşmanın” tasfiye edilmesi için yapılacak her eylemi mubah hale getirir. Körfez Savaşı’nda Irak’ın bombalanması sonucu ölen on binlerce insanın sorumluluğunun Saddam’a fatura edilmesi gibi, polis de “düşmanı” saf dışı etmek için bir kez yola çıktığında, ne kadar yıkıp dökerse döksün fatura hep “düşmana” çıkar. Ve “düşman” saf dışı edildiğinde sorun da çözülmüş olur. Böylece polisin, “düşman” karşısındaki uygulamaları bizzat “düşmanın” kendisinden kaynaklanan nedenlerle meşru hale getirilir.

Ama bu kadarı yetmez. “Düşmanı” saf dışı bırakmak için sınırlarda gezen polis, eğer hukuk dışında kalırsa diğer polisler tarafından aynı şekilde etkisizleştirilir. Böylece tek tek polisler de dâhil olmak üzere “herkes” ya düzen karşısında hazırola geçer ya da cevabını alır...

Burjuva toplum düzeni, reel hayat ideologlarının iddialarının aksine düzensiz, karmaşık ve irrasyoneldir. Bu nedenle polis, “düşmanı” saf dışı bırakmak için harekete geçtiğinde sonuca basit bir şekilde ulaşamaz. “Düşmanın” kolları birçok yere uzanır. Polis şefleri, savcılar, bakanlar vb. sistem içi kişiler “düşmanla” işbirliği içinde olabilir. Bu durumda polis, sorunu çözmek için uğraşırken yolunun kesildiğini fark eder. Sorunu çözmesini istemeyen büyük güçlerin varlığını sezer.

Bu gerçekliği daha önce çözmüş olan daha deneyimli polisler, işin ucunu bırakmasını, kendi üzerine düşeni yaptığını, bu noktadan daha ileri gitmesinin mümkün olmadığını söylerler. Görünen “düşman” saf dışı bırakılmış ama daha güçlü ve derinde olanlar kurtulmuştur. Mücadeleci iyi polis ise isyan halindedir, bu durumu sindiremez. Diğer polis arkadaşlarının kayıtsızlığı, ikinci bir şoktur... Yalnız olduğunu hisseder...

Birçok güçlüğü göze alarak “düşmanı” saf dışı bırakan, ama diğerlerine ulaşması engellenen polisin eylemi yarım kalmıştır. Bu nedenle gerçek bir başarıdan söz edilemez. Yapması gereken şey kendi kurallarıyla hareket etmesidir. Hukuk ve düzen anlamsızdır, çünkü işlevsizdir. Eylemleriyle herhangi bir tatmine ulaşması beklenemez. Olayların peşinden sürüklenir.

Amerikan Polisiye Sineması: Şiddetin Meşrulaşması

Donald Siegel'in, “Madigan” (Richard Widmark, Steve Inhat, Henry Fonda - 1967) ve “Coogan's Bluff” (Clint Eastwood - 1968) adlı filmleri bu temaları işler: Karanlık polis aygıtı, sıradanlaşmış rüşvet, yıkılmış ahlaki sınırlar... Şiddet bir iletişim biçimi olarak polis tarafından benimsenmiştir. Yalnız, amaçsız, sevgisiz, doyumsuz bir karakter olarak anlatılan polis, deforme bir kişiliğe sahiptir. Varlık nedenleri genellikle yaptıkları işle sınırlanmıştır, iş bitince varlık nedenleri de ortadan kalkar.

Peter Yates'in, “Bullitt (1968) adlı filmi, polis filmlerinin temel karakteristiklerinden birini oluşturan kaçma-kovalama ilişkisinin en iyi örneklerindedir. Suçlu-dedektif, av-avcı rollerine bürünmüştür ve roller sürekli değişmektedir. Polis dedektifi Bullitt (Stewe McQueen), bir suç örgütünü açığa çıkarmak için kullanmak istediği suçluyu korumaya çalışmaktadır. Tanığın konuşmasını istemeyen gangsterler de harekete geçerler ve büyük bir kovalamaca başlar. Kovalayan ve kovalanan, yani av ve avcı bu takip sırasında yer değiştirir. Sonuçta gangsterler öldürölür ama tek tanık da ölmüştür, üstelik polis kurşunuyla.

Norman Jewison'ın, "In the Heat of the Night" (1969); Ralph Nelson'un, "tick... tick... tick" (1969); Gordon Douglash'ın, "They Call Me Mr. Tibbs" (1970) ve "Slaughter's Big Rip-Off (1976); Don Medford'un, "The Organization" (1971); Ossie Davis'in, "Cotton Comes to Harlem" (1970); Mark Warren'ın, "Come Back Charleston Blue" (1972); Jack Starret'in, "Slaughter" (1973) vb. filmleri Amerikan polisiye sinemasının siyahî polis şefleri ve dedektifleriyle tanışmasını sağladı. Gangsterler, ırkçılık ve diğer rutin konular içinde, bu kez "düşmanlarla" savaşan, sorunları "çözen" kahraman, siyahî bir polistir. Konuların ele alınışı kimi zaman toplumsal eleştiri unsurları içerse de ağırlıklı yönelim, diğer birçok polisiye filmde olduğu gibi, şiddet, seks, politik alegori fonunda işlenmektedir. Siyahî polis de, diğer meslektaşları gibi "düşman" karşısında acımasız bir ölüm makinesi olmaktadır. "Düşmanın" niteliği ve kökeni yine es geçilmektedir.

Don Siegel'in, "Dirty Harry" (1971) adlı filminde, kanunu kendi uygulayan acımasız polisin şiddetine tanık oluruz. Kirli Harry (Clint Eastwood) diğer birçok polis gibi mevcutverili düzeni korumakla görevlidir. Diğerlerinden farkı, açık bir şekilde, mevcut düzeni korumak için var olan yasaların dışına çıkmasıdır. Kirli Harry, en kirli işleri yapmakla ünlenmiş bir polistir. Akrep lakabıyla anılan bir kişi, genç bir kızı öldürür, yüz bin dolar verilmediği takdirde bir rahip ve zenciyi de öldüreceğini söyler, görev Kirli Harry'e verilir. Yanına da genç ve tecrübesiz bir polis atanır.

Kirli Harry, Akrep'i oyalarken polis helikopteri Akrep'in yerini belirler ve operasyon düzenlenir. Akrep zenciyi öldürerek kaçmayı becerir. Bu kez istediği parayı iki katına çıkarır ve bir genç kızı toprağın altına gömdüğünü söyler. Kızın kapalı olduğu yerin havası azdır, bu yüzden Akrep'in koyduğu kurallara uymak zorunludur. Kirli Harry parayı teslim etmek için buluşma yerine gider. Akrep, Kirli Harry'i acımasızca döver ve parayı almış olmasına rağmen kızı bırakmayacağını söyler. Kirli Harry'i öldürmek üzereyken Harry'nin yardımcısı yetişir ve çatışma çıkar. Akrep bir kez daha kaçar.

Boğuşma sırasında yaralanan Akrep'i bulmak için Kirli Harry ve yardımcısı bütün hastaneleri gezerler ve sonunda yakalarlar, ama Akrep konuşmaz. Kız kapalı olduğu yerde ölür. Kızın yerini söyletmek için Akrep'e işkence yapan Kirli Harry

suçlanırken, Akrep kanıt yetersizliğinden serbest bırakılır. Akrep bu kez içinde çocukların olduğu bir otobüsü kaçıır ve yine fidye ister. Kirli Harry davadan alınmıştır, ama işin peşini bırakmaz. Bir köprüden otobüsün üstüne atlar. Akrep, Kirli Harry’i otobüsün üstünden atmak için manevra yapınca araç devrilir. Çıkan karışıklıkta Akrep bir çocuğu rehin alır, ama Kirli Harry buna rağmen ateş ederek Akrep’i öldürür.

Kirli Harry gibi filmlerle birlikte siyahlar ve yoksullar, düzenin bozulmasına neden olan unsurlar olarak temsil edilmeye başlamıştır. Kirli Harry’nin tutumu suçlunun yakalanmasını sağlamıştır. Savcı ve diğer görevliler yasal sınırlar içinde hareket etmişler ve bu tutumları masum insanların ölmesine yol açmıştır. Kirli Harry’nin isteği polisin ve adaletin daha da sertleşmesidir.

Kirli Harry’inin, kanun dışı yollardan düzeni korumasına karşı oluşan tepkiler sonucunda, 1970’lerin sonlarında, Harry, kirlerinden kurtulmuş ve kanunlar içinde suçlularla mücadeleye etmeye başlamıştır. Bu durum sinema ile toplumsal hayat arasındaki yakın ilişkiye bir örnektir.

Polisiye filmin değişmeyen kurallarından birisi, piyonların yakalanması ama gerçek şeflerin bir şekilde kaçmasıdır. Bu kural William Friedkin’in, “The French Connection” adlı filminde de değişmez. Harry Callahan uyguladığı yöntemlerle “kirli” unvanına sahipti. Oysa Jimmy Doyle düzenin çizdiği sınırlar içinde iş yapan, şiddeti gündelik hayatına sindirmiş bir karakteri temsil eder. Bu yönüyle gerçek polisi daha fazla temsil etmektedir.

Doyle, suçun kaynağı üzerine düşünmeksizin suçla mücadele eder; kendisini bu kadar mutsuz kılan şeyin suç olduğuna inandığı için ümitsiz bir ‘kirli’ savaş yürütmektedir. Dolayısıyla, ancak bu yolla çektiği acının nedeni olan suça karşı bir şeyler yaptığını sandığı, engelsiz bir eylem zinciri içinde bir nebze mutluluk hissedebilmektedir. Doyle, ‘yitiren’lerdendir.(2)

Polisin İdealle Edilmesi: Suçun Parçası Olan Polisten Kahraman Polise

Gündelik hayata egemen olan karmaşa, gerilim, şiddet ve tekdüzelik insanları genel bir umutsuzluğa sürüklüyordu. Kent yaşamının modern insanda yarattığı yalnızlık duygusunun aşılmasında güven verici unsurlara ihtiyaç vardı. Polisin kent yaşamının karmaşası içinde ayakta kalabilmesi, yasalar içinde hareket etmesi, suçtan uzak durup, suçlularla savaştırılması bekleniyordu. Oysa 1970'li yılların Amerikan polisi böyle değildi. Polis suçun bir parçasıydı. Kentin modern insanını reel hayata bağlamak isteyen polis filmleri bu yüzden, gerçekleri değil olması gerekenleri anlatarak, idealize edilmiş bir polis portresi çizmek görevini üstlendi. Polisin insan yanı ön plana çıkarılmak isteniyordu. Suçlularla mücadele etmenin zorluğuyla, insan olarak polisin portresi bir arada ele alınarak bir tür hoşgörü isteniyordu: Yasaların polisler için daha esnek olması! Kuşkusuz bu önemli bir çelişkiydi. Kanun düzenini koruyanlar, kanun dışı uygulamalar için hoşgörü bekliyorlardı. Diğer bir deyişle kanunsuzluk kanunsuzlukla önlenir. Richard Fleischer'ın, "The New Centurions" (1972) filmi bu duruma bir örnektir.

James William Guerico'nun, "Electra Glide in Blue" (1972) adlı filminde yine benzer bir durum anlatılmaktadır. Polis her açıdan mükemmel bir şekilde çizilmiştir. Yasalara saygılıdır. Kıyafeti, motosikleti, davranışları ve düşünceleriyle parlayan örnek bir vatandaşdır. Yönetmen, devriye polis Wintergreen'i özellikle bu şekilde çizmiştir. Filmin sonunda olacaklar ile polisin bu resmedilişi arasındaki çelişki, mesajın vurucu noktasını oluşturmaktadır. Wintergreen, külüstür bir otobüsü durdurur ve içindeki iki hippie kılıklı gençten kimliklerini ister. Gençler kimliklerini gösterir, Wintergreen teşekkür ederek onları bırakır. Neden sonra gençlerin kâğıtlarının elinde olduğunu görür ve vermek için motosikletine atlayıp peşlerine düşer. Polisin peşlerinden geldiğini gören gençler ellerindeki tüfekle polisi öldürür... Pırl pırl polis ölür, serseriler yoluna devam eder.

Hayatta kalanlar ahlaksızlar, reziller, fanatikler, sadistlerdir; genç idealist ölür. Buradan çıkarılacak bazı sonuçlar vardır. Bunlardan biri, polisin hayatta kalmak istiyorsa, 'kötü' olmasının kaçınılmaz olduğu ve insancıl olmasına artık izin vermeyen polis 'rolünün' içine hapsedildiğidir. Polis filmi karamsar bir türdür.(3)

Guerico bu filminde, polise olan güvensizliğin toplumsal, siyasal nedenlerine hiç değinmemektedir. Polise olan güvensizlik ne kadar gerçekse, polis karakteri de o

kadar gerçek dışıdır. Bu film polis kimliğini son derece yanılıcı ve spekülâtif bir biçimde ele almıştır. Bu spekülâtif yaklaşıml, Amerikan polisiye filmlerinin 70'lerdeki ortak özelliklerindedir.

Polisiye filmlerde kent olgusu çok önemlidir. Kentler hareketli, canlı, karmaşık yapılarıdır. Suç ve suçlular bu dünyada rahatça yuvalanabilir. Dolayısıyla kent suçluyu ve polisi hem yaratır hem gerçekçi kılar hem de izleyicinin gözünde polisinin eylemlerini meşru hale getirir. Modern kent insanın yaşadığı korku, gerilim, şiddet ve yalnızlık duygusu ancak ortaçağ kentleriyle karşılaştırılabilir. Modern kent, aynı zamanda, bireysel suçtan örgütlü suça geçişte bir köprü vazifesi görür.

Örneğin Peter Hyams, "Busting" (1973) adlı filminde Los Angeles'in bir portresini çizer. Suç ve iktidar Los Angeles kentinde birleşik bir karakter kazanır. Toplumsal değerler erozyona uğramıştır. Uğruna mücadele edilecek ne bir yasa ne de bir erdem kalmıştır. Gerçek suç ve suçluya karşı mücadele, iktidara karşı olmayı gerektirmektedir. Suç toplumsallaşmıştır. Bu durumda bireysel bir çözüm yoktur. Nitekim dedektif Kennely, suçlunun cezasız kalması karşısında özel bir intikam duygusuna kapılmaz; kendi adaletini kendi uygulamaya yönelmez; bunalıma girmez...

Düzensizliğin Esas Kaynağı: Burjuva Toplum

Kapitalist burjuva toplum, düzensizliğin esas kaynağıdır. Şiddet, umutsuzluk, yılgınlık, endişe, gerilim bu hayatın kaçınılmaz sonuçlarıdır. Kuşkusuz her gün böyle yaşanmaz. Görece daha iyi günler de vardır. Ama genel eğilim bu yöndedir. Endişe ve gerilimin esas kaynağı da bu belirsizlik ortamıdır. Sahip olduğu her şeyin pamuk ipliğine bağlı olduğunu hissedenden modern kent insanı, özellikle de küçük burjuvazi ve orta sınıf mensupları, bireysel kurtuluş hikâyelerine daima eğilim duyarlar. Düzenin dişlilerinin bozulmasından duydukları korku muhafazakâr bir dünya görüşünü benimsemelerine neden olur. Statükocudurlar. Düzenin bozulmasından duydukları korku ile bireysel eğilimleri bir orta sınıf ahlakı yaratır.

Aram Avakian'ın, "Cops and Robbers" (1973) adlı filmi; çürüyen ve çözülen toplumsal hayatın içinde yasalara inancını yitiren bir polisin mücevher hırsızlığına soyunmasını anlatır. İki polis işbirliği yaparak bir bankayı soyarlar. Böylece düzeni korumakla görevli polis, zaten çoktandır bozulmuş olan ve kendi gücüyle düzeltmeyeceğine inandığı düzene, kendi çıkarları doğrultusunda bir müdahalede bulunur. Bu görevine aykırıdır ama görevine uyması da çıkarlarına aykırıdır. Bir tercih yapması gerekir...

Barry Shear'ın, "Across 110th Street" (1973) adlı filminde yine büyük kapitalist metropollerin birer suç batağına dönüşmüş olmasını izleriz. Barry'nin yaklaşımı eleştirel bir gerilim filmi yaratmıştır. Çürüme ve yozlaşmanın başkenti olarak anlatılan New York'ta bu kez polisler değil, zencilerden oluşan bir çete soygun yapar. Geride yedi ölü vardır ve bankanın kasası boşalmıştır. Bankayı soyan zencilerin soygun gerekçesi açlıktır. Mafya ve polis soyguncuların peşine düşer. Beyaz polis şefi Matelli (Antony Quinn) soruşturmayı siyahi polis dedektifi Pope'a (Yaphet Kotto) bırakır. Pope, yumuşak ve kuralara bağlıdır. Matelli ise ırkçı ve kendi kurallarıyla hareket etmektedir. Bu çelişkiler sorunun çapını daha da genişletir.

Matelli'nin yöntemleri, Pope'dan daha başarılı olmaz. Çünkü soyguncular Harlem'de aranmaktadır ve siyahlar özellikle de beyaz bir polise konuşmak istemezler. Mafya ise daha şanslıdır, çünkü para için konuşacak birileri daima bulunmaktadır. Filmin olay örgüsü içinde karakterlerin politik ve kültürel kimlikleri ile maddi tercihleri arasındaki çelişki çok iyi verilmektedir. Örneğin Matelli mafyayla işbirliği yapmaktadır, üstelik mafya patronu bir siyahtır. Matelli yine bir mafya kurşunuyla öldürülür. Film soyguncuların öldürülmesiyle biter ama soygunculardan birisi ölmeden önce elindeki paraları, çatıdan, fakir göçmenlerin ve siyahların bulunduğu bir bahçeye atar.

Amerikan polisiye filmlerinin (ve genel olarak birçok polisiye filmin) ana teması suçlu ile polis arasındaki mücadeledir. Bu ilişki ve mücadele karmaşık bir yapıya sahiptir. Suçlunun yakalanması için harekete geçen düzen koruyucu polis birçok engeli aşmak zorunda kalır. Bu engeller; sosyal, siyasal ve ekonomik kriz

dönemleriyle görece daha rahat dönemlerde farklılık gösterirler. Döneme bağlı olarak hem suçlu hem de polis yeniden tanımlanır. Polis; yasadan yana saf polis, karmaşa ve yıkım içinde yalnız polis, organize suç örgütleriyle işbirliği yapan polis, bireysel çıkar peşinde rüşvetçi polis, vb. şekillerde tanımlanır. Polisin kullandığı yöntemler de değişmektedir. İki ana eğilimden bahsedilebilir: Şiddet eğilimli veya yumuşak ama yasalar içinde hareket eden polisler ve kendi kural ve kanunlarıyla hareket eden şiddet yanlısı polisler. Bu değişen tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere polis figürü sürekli değişmektedir. Suçlu figürü de değişmektedir. Toplumsal çürümenin kurbanı olan suçlular, bireysel hırslarının peşinde giden suçlular, organize suçlular vb gibi...

Polis ve Suçlunun Birbirini Beslemesi

Polis ve suçlu figürünün değişimi bileşik bir karakter taşımaktadır. Polis ve suçlu birbirini besler. Birinin niteliği diğerinin niteliğince belirlenir. Eğer suçlu iflah olmaz bir düzen karşıtı olarak çizilmişse, karşısındaki polis Kirli Harry olur. Suçlu eğer düzenin bir kurbanıysa karşısında genellikle onu anlamaya eğilimli bir polis şefi bulunur. Toplumsal kriz derinleşmiş, gündelik kriminal olaylar patlamışsa bu kez kendi kuralarını kendisi belirleyen ve kendi kanununu uygulayan bir polis devreye girecektir. Şiddeti ve şantajı suçluların yakalanması için gerekli gören polisler vardır. Birer ölüm makinesi olarak hareket ederler. Varlıkları işleriyle başlamakta ve işlerini bitirdiklerinde varlıkları da anlamsızlaşmaktadır. Kuşkusuz bu karaktere sahip polis belirli bir işlev için donatılmıştır. Suçun yaygınlaşması, mevcut yasal düzenlemelerin yetersiz kalındığının düşünülmesi, cezaların az ve caydırıcı olmaması gibi çıkarsamalardan hareket eden yönetmen, senarist ya da yazar öyle bir polis karakteri yaratmalıdır ki, liberaller gibi; düşünceden, duygulardan, kurallardan bahsetmesin. Öyle ki bunları düşünmesin. Varlığı sadece suçluya bağlı olsun. Suçluyu yakalamak için harekete geçtiğinde yaşadığını hissetsin, durduğunda her şey dursun ve yaşamak, hayatı anlamlı kılmak için daha çok suçlu yok etsin... Ted Post'un, "Magnum Force" (1973); Michael Winner'ın, "The Stone Killer" (1973); Phil Karlson'un, "Walking Tall" (1973); Douglas Hickox'un, "Brannigan" (1974) vb. birçok başka film bu özellikleri değişik düzeylerde taşırlar.

Lumet'in, 1974 tarihli "Serpico"su önemli bir filmidir. Tam anlamıyla yozlaşmış polis teşkilatı içinde, tüm ahlaksızlıklara karşı mücadele eden modern bir polis anlatılmaktadır. Yasalara bağlı, liberal düşünceli ve güven veren bir polis. Ve Serpico için esas tehlike, bu nedenlerden dolayı, "suçlular" değil, kendi polis arkadaşları olur. Serpico, polis-suçlu mücadelesini değil, polis-polis savaşını anlatır. Yozlaşma, tek tek polislerin kişisel yozlaşmalarının değil, toplumsal düzenin çözülme ve çürümesinin bir sonucudur. Bu nedenle yozlaşmanın çözümü bireysel olamaz. Rüşveti ortaya çıkan toplumsal nedenlerin ortadan kaldırılması gerekmektedir. Bu yozlaşmış mekanizma karşısında birey ya yenilip tasfiye olacak ya da yozlaşmaya dâhil edilecektir.

Amerikan polis filmlerinde kendi kurallarıyla hareket eden birçok polis vardır. Bu polisler kendi yöntem ve kurallarıyla suçluları yok ederler. Yine bir Kirli Harry filmi olan, Jamer Fargo'nun "The Enforcer" (1976) filminde Callahan suçlularla kendi yöntemleriyle savaşır. Bu kez suçlular Vietnam Savaşı'ndan dönen şiddeti içselleştirmiş ve şiddeti sivil/normal hayata taşımış eski askerlerdir. Bir bakıma Vietnam'dan New York'a bir savaş koridoru açılmıştır. Kirli Harry kendi kural ve yöntemleriyle hareket ettiği için eleştirilir. Oysa Kirli Harry için yasaların ihlal edilmesi söz konusu değildir. O ve benzerleri kendi yöntemlerini kullanırlar çünkü hukuk devleti olmadığına inanırlar ya da var olan yasaları yetersiz bulurlar.

Kendi kurallarını uygulayan birçok polisten biri de Charlie Congers'dır (Charles Bronson). Stuart Rosenberg'in 1978 yapımı "Love and Bullets Charlie" adlı bu filminde Charlie adaleti tesis etmek için savaşan bir polistir. Dağınık, idealist, çılgın polis tipine uymaz. Düzenli, hayata bağlı ve dengeli bir polis olarak görünür. Adaleti uygulama motivasyonu temel belirleyenisidir. Bu yanıyla klasik polis filminin özelliklerini taşımamaktadır. Ama Charlie bütün özgünlüğüne rağmen bir polistir:

Ve Charles Bronson, yetmişli yıllardaki filmlerinde her ne kadar Hoolywood'da adaleti kendisi uygulayan polis anlayışının idolü haline gelmiş olsa da, aslında Gene Hackman, Clint Eastwood, Robert Blake veya Elliot Gould ne kadar polis idiyeler o da o kadar polisti. Çünkü genellikle türün polisleri, içlerinde kökleri saklı olmuş olsa da, göründükleri hale dönüşerek gelmiş olan adamlardı ve bu her

hallerinden belliydi. Charles Bronson ise hep olduğu gibiydi; baştan beri neyse oydu.(4)

Clint Eastwood'un, "The Gauntlet" (1977) adlı filmi polisiye filmlerin temel karakteristiğinden bir ayrılışı ifade eder. Hem insani öğe filmde fazlaca yer almıştır hem de bir kadın önemli bir rol üstlenmiştir. Her ikisi de polisiye filmlerde o güne dek az görülür özelliklerdir. Polisiye filmler insanlarla ve olayların toplumsal nedenleriyle ilgilenmez.

"The Gauntlet"ın polis kahramanı; görevinin gerektirdiği sertlikle, insani özellikleri arasında bölünmüştür. Böylece polisiye film; aşk, nefret, sevgi, karmaşa, kaçış sarmalında şekillenerek kendi klasik çizgisinin dışına çıkar:

Polislerin düşünce ve duygu dünyalarında kadınlar ne kadar çok yer alırsa, polis filmi türü, asıl rotasını, mitosunu ve ideolojisini o ölçüde yitirir. İdeoloji ve mitosunu kullanmayı alışkanlık haline getirmiş polis filminin yavaş yavaş yok oluşunun bir nedeni mutlaka ABD'deki politik iklim değişikliği iken, ikinci neden, geleneksel konuların aşırı 'yorgunluğu' olabilir; üçüncü ve kesinlikle küçümsenmemesi gereken bir etmen ise, mitolojik polislere en azından bir başlangıç eğilimi olarak kadınlar tarafından sunulan 'kurtuluş'tur. Tıpkı ardılını, sözünü ettiğimiz bu polis tipinin oluşturduğu kovboy gibi, polis için de ideal kadın, -çoğunlukla birbirlerini bulmak için uzun bir yol kat etmek zorunda kalsalar da- orospulardır.(5)

Suçun Sıradanlaşması

Aldrich, 1977 tarihli "The Choir Boys"la polisiye filmin temel niteliklerini eleştirel bir şekilde tartışmaya soktu. Polisler için sadece hayatları değil meslekleri de artık başarısızlıkla ifade edilen alanlar haline gelmiştir. Suçlunun yakalanması, esrarın çözülmesi polislere mutluluk vermez, başarı bir yanılısamadan ibarettir. Çünkü hayatın kendisi anlamsızdır ve anlamlı kılmak için başka şeylere ihtiyaç vardır.

Polisin varlığı suçlunun ürettiği bir olguydu. Polis suçlunun devre dışarı bırakılması için gerekliydi. Modern kent insanının güveni, huzuru, mutluluğu için polis vardı. Ama suçlu ve polis arasındaki duvar yıkılmış ve bu iki sektör birbirine karışmıştır. Bu sadece suçlunun değil polisin de bir tehlike ve tehdit unsuruna dönüşmesi anlamına geliyordu. Polis mitinin yıkılması kendini en ucuz ve basit eylemlere dek açığa vurdu. Fuhuş, uyuşturucu, şiddeti sıradanlaştırma gibi eylemlerle ahlaki açıdan da çözülen ve çürüyen polis bizzat kendini reddeder.

Polisin çözüme, çürüme ve çöküşü, kapitalist toplumsal düzenin yozlaşmasından ayrı düşünülemez. Nitekim kapitalist düzenin kitleler gözündeki değersizleşmesi, polisin de değersizleşmesini doğurur ve kaçınılmaz bir şekilde popüler kültüre bir meydan okumaya dönüşür.

Polisin suça batması, suçun sıradanlaşmasının bir sonucudur. Eşitsiz ve adil olamayan bir düzen içinde, aldığı küçük maaşla, üstelik yanındaki mesai arkadaşı, üstündeki şef rüşvet yerken, mafyayla işbirliği yaparken ve daha üst seviyelerden kişiler büyük suçların ortağıyken bir tek ondan namuslu kalmasının beklenmesi söz konusu olamaz. Suçun bu düzeyde sıradanlaştığı koşullar içinde, ayakta kalmayı beceren polisi özel yapan, diğerlerine rağmen, düzenin suça batmışlığına rağmen, akıntıya karşı kürek çekmesidir. Bu düzenin çarkları içinde kaybolmayan, kendine verilen görevi yerine getirmeye çalışan sıradan polis, bu olağandışı şartlarda bir kahramana dönüşür.

Diğer yandan, suç nedir? Suçu kim, neye göre tanımlamaktadır? Suçlularla mücadele, neden bir iç savaş formu içinde gerçekleşmektedir? Bu soruların cevabı bizi toplumsal muhalefete kadar götürür. Aslında polisin bir iç savaş formu içinde mücadele ettiği “suçlular” çoğunlukla ya kurulu düzene ilişkin farklı yargıları olanlar ya da düzenin eşitsiz ve adil olmayan yapısal karakterinin cezasını çekmek zorunda bırakılan yoksullardır. Bu nedenle aslında alkışladığımız birçok “kahraman polis” bize de karşıdır. Çünkü Amerikan toplumu tam ortadan ikiye ayrılmıştır. Diğer yanda olanlar ya zaten suçludur ya da suçlu olacaktır.

Polis, kendisini çevreleyen gerçek hayatı iyi tanımaktadır, ama onun varlığı

gerçek insanların ve gerçek ilişkilerin değil, onların yerine ikame edilen ve kendisinin de denetleyicisi olduğu gerçektersyüz edilmiş sürmesine bağlıdır. Bu ikili karakter onu parçalar:

Polis memuru, Kızılderili savaşlarında Kızılderililer hakkında, onlardan artık nefret edemeyecek kadar çok şey bilmek zorunda kalmış olan subay gibidir, ama buna rağmen ırk (ve ilke) savaşında gene de beyazların tarafında saf tutmak zorunda kalır: Bu yüzden nefreti büyük ölçüde kendinden nefrettir; ve şamatalı ırkçılığı, onun ruhsal karmaşasını gizler; çünkü insani ilişkiler adına tanıdığı her şeyi, o bir miktar mutluluğu bile karşı taraftan, siyahi bir dosttan, Portorikolu bir fahişeden öğrenmiş, onlarla yaşamıştır.(6)

Polisi de, suçluyu da, patronu da, politikacıyı da yaratan kapitalizmdir. Kapitalist modern metropollerde yaşayan kitleler için, gündelik hayatın kendisi en büyük tehlikedir. Gerçek Kendilerini çevreleyen dünyayı kavrayabilmenin bilgi ve araçlarından yoksunlaşmış olan modern kent insanı kendisine karşı sürdürülmekte olan “iç savaşın” dahi farkında değildir. Olayların gerçekleşme biçimi çoğunlukla kaderle ya da şansızlıkla açıklanmaktadır. Bu ise tersyüz edilmiş mevcut hayatın irrasyonelliğinin rasyonel bir kabulünü doğurmaktadır. Bu şartlar altında, polisiye filmlerin tersyüz edilmiş bu hayatları bütünleyen dünyaları bir tür yatıştırıcı/dengeleyici vazife görmektedir. Ta ki ilaç alışkanlık yapıp, etkisini yitirinceye kadar:

Arabaların, metronun, araç ve binaların, hatta insanların, her şeyi sınırlayan, daraltan şeylerin imhası, büyük bir hızla yaşanır; pisliğin üzerine (temizlemek için!) kan dökülür. Yetmişli yılların polis filmi bu iç savaşı öylesine stilize edilmiş biçimde gösterir ki şiddet, günlük kent yaşamının frustrasyonlarına karşı ruhu rahatlatıcı, arındırıcı bir araç olarak hizmet edebilmiştir; ve bu filmler, iç savaşı öylesine gerçekçi gösteriyordu ki, bundan, savaşın dışında kalmanın, savaş alanlarından uzak durmanın çok daha akla uygun olacağı sonucu çıkıyordu. Hoolwood'un polis filmi, öfkeyi ve korkuyu aynı anda onaylamayı, haklı göstermeyi başarıyordu. İç savaşın ateş hattına olabildiğince ender düşen biri, kendisini şanslı sayabilirdi. Polis filmleri aracılığıyla (marazi) büyük kent büyüsünün de tadına varılabiliyordu; ve aynı zamanda varoşlarda veya sakin

semtlerde kendi dört duvarı arasında barışçıl, huzurlu bir hayat süren insanı minnettar kılabilirdi. Polislere ihtiyaç vardı -ama başka yerde!(7)

Kaynaklar:

ABİSEL, Nilgün; Popüler Sinema ve Türler; Alan Yayıncılık, Ocak 1995, ss.232

BİRYILDIZ, Esra; *Sinemada Akımlar*; Beta Yayınları, Ekim 1998, ss.144

MANDEL, Ernest; *Hoş Cinayet - Polisiye Romanın Toplumsal Bir Tarihi*; Yazın Yayıncılık, Nisan 1985, ss.180

ROLOF, Bernhard - George SEEBLEN; *Cinayet Sineması - Polisiye Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*; Alan Yayıncılık, Haziran 1997, ss.337, re.

RYAN, Michael - Douglas KELLNER; *Politik Kamera - Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*; Ayrıntı Yayınları, Eylül 1997, ss.474, re.

Dipnotlar:

1.) ROLOF, Bernhard - George Seeblen; *Cinayet Sineması - Polisiye Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*; Alan Yayıncılık, Haziran 1997, s.310

2.) Ibid, s.320

3.) Ibid., s.323

4.) Ibid., s.339

5.) Ibid., s.340

6.) Ibid., s.347

7.) *Ibid.*, s.347