Bernhard Roloff-Georg Seeßlen

CİNAYET SİNEMASI

Polisiye Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi



Almancadan Çeviren: Süheyla - Saliha N. Kaya
Derleyen: Veysel Atayman

alan yayıncılık

Sinemanın Temelleri — 3

CİNAYET SİNEMASI • Bernhard Roloff-Georg Seeßlen
alan yayıncılık
3

ALAN YAYINCILIK: 171
Sanat Dizisi: 4
Sinemanın Temel Dizisi: 3

Mord im Kino
Geschichte und Mythologie
des Dedektiv - films
CİNAYET SİNEMASI
Dedektif Sinemasının
Tarihi ve Mitolojisi
Bernhard Roloff - Georg Seeßlen

Çevirenler: Süheyla - Saliha N. Kaya
Derleyen: Veysel Atayman
Yayına Hazırlayan: Zeynep Atayman

Birinci Baskı Haziran 1997
Kapak Arslan Kahraman

Baskı Mart Matbaacılık ve Sanatları
(0 212) 212 03 39 - 212 03 40

ISBN 975-7414-62-X



Çatalçeşme Sok. Torun Han. No. 40 K. 3 Cağaloğlu-İST.
Tel: (0 212) 511 26 00 • Fax: (0 212) 528 00 69

Bernhard Roloff - Georg Seeßlen

CİNAYET SİNEMASI

Dedektif Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi



Çevirenler: Süheyla - Saliha N. Kaya
Derleme - Düzenleme: Veysel Atayman

" Cinayet Sineması ", dedektifliğin tarihini, geçmişte ve şimdi çözmek zorunda olduğu muammaları anlatıyor. Dedektifliğin, polisiye edebiyatında "doğum"undan itibaren gelişmesi izleniyor; sessiz sinemada ilk ortaya çıkışı, otuzlu yılların filmlerinde ilişkileri aydınlatmadaki bağımsız tarzı, Kara-Dizi filmlerindeki psikolojik boyut kazanma eğilimi, ellili yıllardaki meşruiyet ve ahlaki dokunulmazlık elde etme mücadelesi ve son yıllarda geçmişe yaptığı nostaljik gezileri gözler önüne seriyor. Dedektif filmi, —bir cinayetin, o cinayetin aydınlatılma süreci üzerinden gidilerek anlatıldığı— özel bir sinema türüdür.

Bu kitabı dostlarıma, polislere ithaf ediyorum.

ÖNSÖZ

Dedektif filmi, popüler filmin, malzemesini ağırlıklı olarak edebiyattan alan, bu nedenle de hep biraz dedektif ve polisiye türünün edebiyattaki gelişiminin gerisinden geldiği için edebiyat uzmanları tarafından, aynı bilim-kurgu gibi, çoğunlukla hor görülen türlerinden biridir. Ne var ki sinema, dedektif türüne kesinlikle kendi tipik ve özgün unsurlarını kazandırmıştır; bu özellik sadece, Hollywood'da gangster, gerilim ve dedektif filminin, kara dizilerde bunlardan ne daha önce ne de daha sonra benzer biçimde bir daha biraraya gelmemiş anlatım biçimleri bulduğu dönemde iyice belirginleşmekle kalmaz; gerek Bulldog-Drummond ya da Sherlock Holmes romanlarının filme çekilmesinde, gerek alçakgönüllü denemeler olan Charlie Chan ya da Philo Vance tarzında seri filmlerin üretiminde ve gerekse de zamanında basında övgüye değer görülmeyerek küçümsenen Alman Edgar Wallace filmlerinde, dedektif ve polisiye türü kendi düşüncelerini ve anlatım tarzını geliştirmiştir.

Gene de, popüler edebiyatın nicelik ve nitelik olarak en verimli türlerinden biri olan polisiye edebiyatı olmaksızın dedektif filmi düşünülemez. Bu yüzden bu kitapta, türün yazınsal kaynaklarının anlatılmasına, dizinin diğer kitaplarında olduğundan daha fazla yer ayrılmıştır. Dedektif filmi, cinayete, cinayetin ortaya çıkarılmasına, ahlâk ve cezaya ilişkin düşüncelerin, önce edebiyat olarak ortaya çıkmalarının ardından, deyim yerindeyse, ikinci bir dönüştürme olan sinema düzleminde bunlara ilişkin kendi yorumunu iletir. Böyle olunca da dedektif (polisiye ve polis) sinemasının tarihi anlatılırken, sürekli olarak yazınsal kaynaklara işaret edilir.

Dedektif filmleri senaryoya temel aldıkları yazınsal metinleri

ya da örnekleri basitleştirmek zorundadırlar; ayrıca bu filmlerin naif nitelikleri, değişmeyen anlatım biçimleri, stereotip klişe yapıları eleştirilirken, bir dedektif bilmecesi kurmanın ve çözmenin vazgeçilmez unsurlarını oluşturmada kendi anlatım biçimlerini buldukları gerçeği kolayca gözden kaçırılmaktadır: (dedektifin suçluya ilişkin sonuçlar çıkarabileceği sinemaya özgü ipuçları, belirgin, kesin görünmekle birlikte yanlış yöne sevkeden izler anlamındaki *red herrings*'ler ve bilmecenin nihai çözüm biçimleri ve benzer ögeler gibi.) Ve sinemadaki dedektif, çoğunlukla edebiyattakinden farklı olarak -orada olduğu gibi- büyülenmiş izleyicilere, akıl yürütmelerinin yanlış (ya da doğru) olduğunu ve bunun nedenini açıklayan salt bir "düşünce makinesi" olmaktan çok, ete kemiğe bürünmüş bir insandır. Filmde edebiyattan farklı olarak "olay"ın büyüsü azalsa da, bu azalan miktar, dedektifin kişiliğine duyulan merak ve ilgi olarak geri döner.

Dedektif filmi, gangster ve gerilim filminden, sadece olayların merkezinde bir dedektifin bulunmasıyla, yani mantıksal kombinasyonlarla, gözlem ve saptamalarla ve ipuçlarını ısrarla izleyerek sonunda, işlenmiş bir suçun (sinemada bu suç neredeyse sadece cinayettir), koşullarını ve durumunu aydınlatan ve suçluyu ya da suçluları ortaya çıkaran bir insanın yer alışıyla değil, aynı zamanda "atmosferiyle" ve de suça, cinayete ve şiddete karşı tavrıyla da ayrılır.

Private eyes denen, hırpani, serseri tipli özel dedektifleri ve polisleri konu alan filmler, her zaman ve mutlaka, *dedeksiyon* dediğimiz aydınlatma, meydana çıkarma oyununun kurallarına uymadıkları gibi, içerdikleri şiddet, bunların toplumsal kaynaklarına işaret etmekte, dolayısıyla sosyal bir boyut olarak klasik polisiyeye aykırı özellikler içerebilmektedirler; ama gene de tipik polisiye filminin mantıksal devamıdır bunlar. Biz de bu yüzden, neredeyse her bir filmi ayrı birer tür olan *private eyes* türünü de, bu türe dahil ettik.

"Cinayet Sineması", popüler sinema tarihinin ortaya çıkardığı

bütün polisiye film türlerini ve alt türlerini ayrıntılı olarak gözler önüne serme iddiasında değildir. Daha çok, türün bileşeni olan tüm unsurlar ve gelişiminin ana hatları gösterilecektir. Komiser-Maigret filmleri, veya altmışlı yıllarda "Jerry Cotton" veya "Komiser X" gibi Alman roman dizilerine dayanılarak yapılmış filmler, veya başrolünde Eddie Constantine'in oynadığı serüvenler incelememizin dışında bırakılmıştır.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ
"DEDEKTİF" MİTOLOJİSİ 11
KİMDİ, NASIL YAPTI ve NEDEN YAPTI? 13
Dedektif Edebiyatının Değişmez Temel Özellikleri 13
Olayın Figürlerinin Konumu 18
Setting 19
Who-How-Why 19
Katil Oyunun Psikolojisi 31
Meşum - Olanın ve Burjuva İnsanın Yaşadığı Odalar 44
Dedektif Romanının Sosyal Coğrafyası 48
İç Düzenden Dış Düzene 56
Yeni Kahramanların Doğuşu 62
(suç, polis, dedektif, tarihsel örnekler)
Mit Olarak Kriminoloji 79
DEDEKTİF EDEBİYATININ EVRELERİ 87
Dedektif Edebiyatının İlk Adımları 87
Dedektif Edebiyatının "Babası": Edgar Allan Poe 95
Sherlock Holmes 100

Kitle Edebiyatını Kahramanı Olarak Dedektif 110
Bayağılıktan Kaçma Çabası 121
Agatha Christie'den Edgar Wallace'a 129
Philio Vance'den Ellery Queen'e 135
"Private Eyes" 139
Hammet ve Chandler 144
DEDEKTİF FİLMİNİN TARİHİ 153
1902'DEN 1920'YE KADAR SHERLOCK HOLMES 155
FEVİLAD'İN DİZİLERİ 160
1922'DEN 1943'E KADAR SHERLOCK HOLMES 163
OTUZLU KIRKLI YILLARDA
ALMANYA'DA POLİSİYE FİLMLER 174
SİNEMADA AGATHA CHRİSTİE 179
ROMANDAN BEYAZ PERDEYE DEDEKTİF 191
Philo Vance 191
Bulldog Drummond 200
DOĞULU DEDEKTİFLER 206
Charlie Chan 206
Mr. Moto 219
Mr. Wong 222
"SERİAL" DEDEKTİFLERİ 225
SCREWBALL - INTERMEZZO:
"THIN MAN" 235
ELLİLİ YILLARDA POLİSİYE FİLMLER 242
GEORGO POLLOCK VE
İNGİLİZ MİSS MARPLE FİLMLERİ 253

ÖZEL DEDEKTİFİN DEĞİŞİMİ
"PRIVATE EYE"IN DOĞUŞU 259
"PRIVATE EYE"IN ÇÖKÜŞÜ 283
"PRIVATE EYE"IN YENİDEN DOĞUŞU 287
1959-79 SHERLOCK HOLMES FİLMLERİ 302
AMERİKAN POLİSİYE FİLMLERİ 309
FRANSIZ (POPULER) POLİSİYE
SİNEMASINA GENEL BAKIŞ 348
- Franısız Popüler Sinemasında Polisiye Film
Roman ve Edebiyat 349
-Tarihçe 350
- İzleksel Çeşitlemeler 352
- Şiddet 355
- Polisiye Film ve "ölüm" Teması 356
- Ticari Sinema ve Polisiye Film 357
- Kara Filmden "Polar'a" 358
- Fransız Film Yapımcıları ve Polisiye 360
1980-1996 BİRKAÇ ÖRNEK 365

"DEDEKTİF" MİTOLOJİSİ

Kimdi, Nasıl Yaptı ve Neden Yaptı?

Dedektif Edebiyatının Değişmez Temel Özellikleri

Eğlence edebiyatının daha entelektüel biçimleri arasında sayılan (aynı, bilim-kurgunun gelişmiş biçimleri gibi) "katıksız" polisiye romanı, geniş cinayet edebiyatı alanının sadece küçük bir bölümünü oluşturur. Bu alanın büyük bölümüne kriminolojik olaylar çatısına sahip ve polisiye öyküleriyle gerilim romanları karışımından oluşan eylem ağırlıklı, heyecan yüklü bir biçim olarak görülebilen serüven edebiyatı egemendir. Bununla birlikte, polisiye romanı üzerine bir sürü literatür ve araştırma varken, gerilim, casusluk, gangster, "psiko-krimi" romanları üzerine son derece az malzeme bulunmaktadır. Bunun iki nedeni olabilir. Birincisi, polisiye romanı yazarlarına, teorisyenler (en azından "zanaatkârlar") olarak, bu tür üzerine incelemeler yapmak, başka herhangi bir türde olduğundan daha çok cazip gelmiştir; elbette bunda polisiye edebiyatın tamamen "avam" ya da bayağı, sıradan edebiyattan daha üstün görülmesinin payı vardır. Gerçekten de çok sayıda tarihi kişilik, devlet adamları, doktorlar, sanatçılar vs. polisiye edebiyatının okunmasını onayladıklarını belirtmişlerdir; bunu western, korku romanları ve pornografi edebiyatı için düşünmek bile ola-

naksızdır. Sözün kısası, polisiye edebiyatı yazarları da her zaman kendi türlerini soylulaştırma, ona bir üstünlük kazandırma çabası içinde olagelmişlerdir. Raymond Chandler bile, "vasat bir biçimden edebiyata benzer bir şey çıkarma"yı düşünüyordu. İkinci neden ise, polisiye romanındaki düşüncelerle (ve ideolojilerle) edebiyat bilimindeki düşüncelerin (ve ideolojilerin) birbirine yakın düşmesi, hatta akraba olmaları olabilir. Bunlar öncelikle birbirlerini, elbette biraz fazla göze batan bir biçimde, ciddi ve gayri ciddi aydınlanma mitosu olarak karşılıklı anlayıp doğrularlar. Elbette daha sonra polisiye türü içinde, bilimci, salt bilimsel akla dayalı bir dünya kavrayışına duyulan kuşku da yansımadan edemeyecektir.

Alman edebiyat biliminde, dedektif romanının edebiyatı mı, yoksa "bayağı edebiyat" mı vs. olduğunu göstermeye yönelik tanımlamalar her iki alanı ayırdedici kurallar ve sınırlamalar ağırlıktadır. Buna karşılık Anglo-Sakson edebiyatındaki edebiyat - avam edebiyat ayrımı ve polisiyenin yeri, daha çok pragmatik türde saptamalarda belirlenmek istenir. Anglo-Sakson yaklaşım polisiyenin amaçladığı hoşça vakit geçirtme hedefinin tematik ve zanaatsal ("yöntemsel") niteliğini gösterir. "*Cumulated Fiction Index*", burada –yaklaşık olarak– vermek istediğimiz bir ayırımlar sınıflandırması oluşturuyor. "*Cumulated Fiction Index*" polisiye edebiyatı şöyle sınıflandırıyor:

1- Gerilim: Kısmen gerçekçi, kısmen de fantastiğe kadar uzanan, hatta olasılıkdışı olana bile yer veren, dümdüz anlatılan serüven öyküleri.

2- Casusluk öyküleri: Serüvenci-tek boyutlu ajan öykülerinden başlayıp, politik renklerle sunulan, daha çok psikolojik casusluk öykülerinden geçerek James Bond ve ardıllarına, bilim-kurgunun sınırlarına dayanan casusluk öyküleri.

3- Suç çevrelerinden polisiye öyküler: Yeraltı dünyasının kurmaca gangster örgütlerinin, katillerinin ve diğer kişilerinin öyküleri.

4- Otantik gangster öyküleri: Gerçek gangsterlerle eylemlerinin portreleri. Tarihin büyük *cop*'ları, hapisane firarları ya da cinayetlerin anlatılması ve işlenmesi.

5- Polisin çalışmalarının konu alınması: Polis örgütlerinin çalışmaları ve yöntemlerini konu alan kitaplar. Polisin günlük yaşamına ilişkin bazen oldukça gerçekçi, bazen de gerçekliği olduğundan daha güzel gösteren anlatımlar.

6- Dedektif öyküleri: Genel olarak neredeyse hemen her zaman bir katil olan suçlunun kimliğinin, öyküleme olanakları sayesinde kitabın sonlarına doğru, meslekten ya da amatör bir dedektif olan kitabın kahramanı suçluyu bulana kadar belirsizlik ve şüphe arasında bırakıldığı öyküler. Okurdan bir sürü belirtiye dayanarak suçlunun kim olduğunu tahmin etmesi istenir. ("Olayı" sondan başa yeniden kurguladığınızda suçlunun hiçbir "acaba"ya yer bırakmaksızın belli olması şarttır.)

7- "Tersine çevrilmiş" dedektif öyküleri: Burada katilin kimliğini okur baştan itibaren bilir; ve asıl dikkat dedektiflik yöntemlerine, suçluyla dedektifin ikili mücadelesine yönelmiştir; zaman zaman da okur kurbanın (hatta dedektifin ya da bu rolü oynayanın) kim olduğunu bulmak durumundadır; öyküdeki araştırmacı da aynı sonuçlara varıp başka suçların işlenmesine engel olabilir. (Bu biçimin, örneğin TV polisiyeleri ve polis dizileri için en basit senaryo örneğini oluşturduğu görülmüştür.)

8- Cinayet: Olayın nedenlerini, koşullarını ve sonuçlarını konu alan öyküler. Burada olay ve olayın çözülmesi, suçlunun cezalandırılmasından daha önemlidir.

9- Tarihi gerçek suç öyküleri, causes célebres'in yeniden kurgulanması: Aydınlanmamış hakiki cinayetler ya da başka suçlar ele alınırken, mevcut malzemedeki motifler (nedenler) ya da suçun işlenişine götüren uygulamalar yeniden öykü için kurgulanır; ya da somut veriler bir yana bırakılıp kurmaca bir öykü oluşturulur.

10- Psikolojik-gerilim: Eylem çatısını başka edebiyat kategori-

lerinin ilkelerinden ödünç alan, fakat dikkatini daha çok suçluyla kurban bazen de suçluyla "dedektif" arasındaki psikolojik ilişkinin belli başlı yanlarına yönelten kitaplar.

11- *Suspence Stories:* Burada ilk planda sözkonusu olan bir tehdit ve gerilim atmosferinin yaratılmasıdır. Olup biten zaman zaman akla mantığa uygun bir nedensellik bağlamı içine yerleştirilmeye elverişli olmayıp, rasyonel bir müdahaleden kaçar.

Polisiye romanları ve polisiye öyküleri polisiye-cinayet edebiyatının özel bir biçimi olarak gösterilirler; bir başka olasılık da bunları *mystery story*'nin (tür adı: Mystery) özel bir biçimi olarak görmektir; "Encyclopaedia Britannica"da *mystery stories (esrarengiz öyküler) riddle stories, ghost stories* ve *dedektive stories* için üst kavram olarak belirtilir. (Amerikan dilinde ise Mystery, bir üst kavram olma niteliğini kaybedip dedektif edebiyatının anlamına bürünmüştür. Polisiye-cinayet edebiyatının bir yanda bilmece öyküsü ile, öte yanda hayalet öyküleri ile oluşturuluşu, bu akrabalık, daha çok biçimin oluşum evrimiyle ilintilidir.

Mystery Story'nin ilk adımları, konu düzleminden baktığımızda, uygarlığın başlangıcına kadar gerilere gider. Dorothy Sayer'in *"Great Short Stories of Detection Mystery and Horror"* adlı derlemesinde, çalışmasına başka şeylerin yanı sıra İncil'in sonradan eklenmiş parçalarından ve *Aeneis*'ten bölümler alması anlaşılır nedenlere dayanmaktadır. Cinayet-polisiye edebiyatının ilk örnekleri kehanette, halk bilmecelerinde, hatta skolastik mantık ve matematik alanında sezgisel bir yoldan ortaya çıkmış olabilirler. Bu türde, biçim ve içerik ancak 19. yüzyılda "buluşabilmişler" ve böylece ancak geçtiğimiz yüzyıl sonunda yerleşikleşen türün, polisiye (dedektif) edebiyatı tanımı da geçerlilik kazanmıştır. Dedektif romanının ne olduğu konusundaki çok sayıda yorumlardan biri, bu roman türünün, küçük burjuva sınıfıyla birlikte yepyeni ve son derece istikrarsız bir sınıfın oluşmaya başladığı bir dönemde bilimsel düşüncenin ve ilerlemeye duyulan inancın kardeş katli, insanların

birbirlerini öldürmeleri gibi insanlığın en eski dertlerinden birine uygulanması anlamına geldiği yorumudur. Mystery türü içinde olayın bilmecesi çözülüp araştırma bir sonuca vardığı gibi, meşum, hayaletimsi, doğaüstü olan boyut da aşılıp ortadan kaldırıldığından, dedektif edebiyatının, Richard Gerber'in düşündüğünün aksine, daha çok rasyonalizmin bir yan ürünü mü, yoksa romantizmin gayri-meşru çocuğu mu sayılması gerektiği tartışması yararsızdır. Bu edebiyat rasyonel ile rasyonel olmayanın (romantik olanın) birleştirilmesini temsil eder. Sözgelimi gotik romanın (Gothic novels) etkisi ve bu etkiye muhalefetin kendisi, varlıklarını yanyana hissettirirler. Çünkü büyük olasılıkla, eğlencenin kendisi ancak rasyonalizm ve romantizm arasındaki bir tür dengeyle oluşturulabilir. Olayın sırrı ve soruşturma "birbirlerini geliştirir, etkileşimde bulunur ve aslında sadece aynı kurmacanın birbirini tamamlayan ve diyalektik bir bağ içinde bulunan iki yönüdürler." (Boileau / Narcejac).

Belki de bu saptamaya, dedektif edebiyatının, (daha sonra etki yaratıcı bütün kısa öyküler gibi) edebiyatta, olayın sonundan, yani olayın esrarından ve bu esrarın ortaya çıkarılması anının birbirlerine değdikleri noktadan geriye kurulduğu ilk tür olduğu açıklaması eklenebilir. Esrarın, kendi üzerindeki örtünün kaldırılma uğrağı ile buluştuğu noktada salt bir ortaya çıkarmanın ötesine geçen gizli bir alt-söylem açığa çıkabilir. "Böylelikle polisiye hikâye biçimi çok öncelerden başlayarak bugüne kadar her türden propagandanın taşıyıcı aracı olarak kullanılagelmiştir: Örneğin Dickens'de polisi savunmak, Poe'de burjuva ilerleme düşüncesinin propagandası, Chesterton'da katolik propaganda, Doyle'da savaş propagandası, Chester Himes'de siyasal propaganda ve ırk çatışmaları karşısında tavır alış, Harry Kemelmann'da dinsel azınlıkların konumunu savunucu propaganda öne çıkar. Böyle bir propagandanın, polisiye hikâyesi içine yüzeysel biçimde, onunla kaynaştırılmadan eklenmiş olması, dolayısıyla sadece türün kitlesel etkisinden yararlan-

mak istemesi mümkün olduğu gibi, propaganda amaçlı alt metnin sunulan biçimle tamamen bütünleşmiş olması da olanaklıdır; böylelikle dedektif romanı hakiki bir sorunsal romanı haline gelebilir." (Paul G. Buchloch/Jens P. Becker). Demek ki polisiye türünün donmuş gibi görünen katı biçiminin birçok sosyal, kültürel ve elbette moda etkilere açık olduğu, bu türün tamamen gündelik yaşantı deneyiminin biçimlerine ve "popüler" düşüncelere yakınlığından belli olmaktadır. Örneğin Mario Paz dedektif romanını "pozitivist burjuva masalı" olarak tanımlar ve gerçekten de gerek dedektif romanında gerekse de popüler edebiyatın bütün biçimlerinde, doğrudan masala uzanan bir yol bulmak mümkündür; ve burada söz konusu olan ne (geleneksel) bir biçimin, ne de bir içeriğin sürdürülmesidir (her ikisinin de seslerini duysak bile) asıl bir sorunun sürdürülmesi sözkonusudur. Öte yandan polisiye roman da, Henri Lefebvre'in sözünü ettiği gibi "gündelik dünyayla ilişkinin hızla koparılması" olarak da anlaşılabilir.

Buchloch ve Becker, estetik ölçütlere dayalı değerlendirmelerin işe yaramazlığını gözönünde tutarak dedektif yazını için betimleyici bir model oluşturmayı denemişler:

1- Olayın figürlerinin birbirine göre konumu

Polisiye roman, diğer roman biçimlerinden çok daha fazla belirli, tipik figür konumları gösterir ve böylece tür olarak melodrama yakınlığını (gerek dramatik, gerekse de anlatım biçimi yönünden) doğrular. Ortaya çıkan kişilerin sayısı sınırlıdır: bunlar tipikleştirilmişlerdir; meslek, tavır ve davranışlarıyla yaşadıkları dönemin toplumlarına uygunluk gösterirler; aynı zamanda bu kişiler – Colin Watson'ın 20'li yılların dedektif romanında gösterdiği gibi – dönemlerinin düşüncesinin de temsilcisidirler. Dedektif öyküsünün en önemli kişisi, tanım gereği dedektiftir. Dedektifin karşısında kimliği ve suçu ortaya çıkarılacak olan suçlu bulunur. Suçlunun kurbanı çoğu kez önemsizdir. Bununla birlikte bütün kişiler,

sırayla zanlı durumuna (*red herring-motiv*) düşebilmeleri için, kurbanla herhangi bir ilişki içinde bulunmak zorundadırlar. Dedektif, olayların gelişmesi esnasında bir dizi kişiyi (çoğu kez okurun sempati duyduğu kişilerdir bunlar) suç zanmından kurtarır." (Buchloch/ Becker)

2- "Setting"

Polisiye roman ve hikâyede figürlerin sayısının çok sınırlı tutulması, toplumsal gerçekliğin bütünü içinden belli bir "dilimin" öne çıkartılıp anlatılmasına yol açmakla kalmaz, bu dilimi mutlaklaştıran polisiye tür, gerçekliğin içindeki önemsiz, sıradan, kıyı bucakta kalmış şeylerin çok büyük bir ağırlık kazânmasına yol açar; dolayısıyla aynı şekilde konstrüksiyonlarına yaramayan şeyleri de dışta bırakıp olayı, çok az sayıda kulise indirger. Bunun en uç örne-ği, üstelik dış dünyadan tecrit edilmiş, kapalı ya da çeşitli nedenlerle olayın terk edilemeyen tek bir mekânda geçtiği *Closed Room Mystery*'dir. Mimarinin (eski kır evi), doğanın (ada), ya da tekniğin (egzotik bir ülkenin ortasında Avrupa uygarlığının tekerlekli egemenlik alanı olarak Şark Ekspresi), kendilerine özgü bir yasallıklar alanı elde etmelerine yol açan ve bunları birer hapishaneye dönüşt-üren bu daraltma ve sınırlama, elbette gotik romanın düşünce dünyasından kaynaklanmıştır. Dedektif edebiyatı da yüzyılımızın ortalarına kadar, uzaklardaki lanetlenmiş geçmişe ve düşlere işaret eden mimariye bayılırdı.

3- "Who - how - why"

Dedektif romanında gerilim, dedektifin (ve bizim) karşı karşıya bulunduğu(muz) şu üç sorudan türer: Katil kim? Cinayeti nasıl işledi? Ve neden işledi? (Elbette sorular her zaman aynı sırayla sorulmaz.) "Bu sorulardan birinin ötekinden daha ağırlıkta olması, belli tipte dedektif öykülerinin ortaya çıkmasına neden olur: Gelişime yönelik tarihsel değerlendirmede -19. yüzyılın düşünce ve

tin tarihi geleneğine bağlı olarak insanın bilme ve öğrenme yeteneğinin ve ediminin ne olduğu sorusunu odağa yerleştiren- Poe'ya özgü bilmece tipinden, sorunu, eylemin uygulanması ve nihai bilmecenin çözülmesi olan (bu 1890 ve 1920 arası dönemin teknolojik merakına uygundu) hikâye tipinden geçerek, nedensellik sorununun ağır bastığı (bu, 20. yüzyılın psikanalitik merakına denk geliyordu) öyküler biçimine kadar" uzanan bir sınıflandırma yapılabilir. (Buchloch/Becker).

Bu betimleyici düzenlemeye, yazarın, doğal olarak, deyim yerindeyse polisiye edebiyatının belli bir "klasik" tipi için geçerli olabilecek pragmatik "kuralları"nı da eklemek gerekir. S. S. Van Dine (Willard Huntington Wright'dir) "dedektif öyküleri yazmanın yirmi kuralı"nı açıklamıştır: "Dedektif öyküsü bir tür düşünce oyunudur. Hatta bunun da ötesinde bir tür sportif yarışmadır. Ve dedektif öyküleri yazmanın, yazılı olmasa da, son derece açık, bağlayıcı yasaları vardır; edebiyata uygun bir bilmece keşfeden ve kendisini önemseyen herkes, bu kurallara uyar. Anlayacağınız, burada bir araya getirilen ilkeler, yer yer bütün önemli dedektif yazarlarının pratiğinden çıkan, yer yer de dürüst yazarın vicdan duygularını yansıtan bir tür yasalar demetidir:

1- Okurla dedektif muammayı çözmek için aynı olanaklara sahip olmalıdır. Bütün belirtiler belirgin biçimde saptanmalı ve dile getirilmelidir.

2- Okur, suçlunun haklı olarak dedektife de uyguladığı hile ve aldatmacaların dışında kasıtlı hile ve aldatmacalara hedef olmamalıdır.

3- Bir aşk öyküsü içermemelidir. Görev, birbirini seven bir çifti nikâh masasına götürmek değil, bir suçluyu adaletin önüne çıkartmaktır.

4- Hiçbir zaman, dedektifin ya da soruşturma memurlarından birinin suçlu olduğu ortaya çıkmamalıdır. Bu, hileden başka bir şey olmaz, parlak bir peniyi beş dolar diye yutturmakla aynı

şeydir, yanlış beklentilerin uyanmasına neden olur.

5- Suçlu, rastlantı sonucu ya da nedensiz bir itirafla değil, mantıklı çıkarsamalarla bulunmalıdır. Herhangi bir polisiye sorunu rastlantıyla ya da nedensiz itirafla çözüme kavuşturmak, okuru bile bile yanlış izleri sürmeye göndermek ve başarısızlığın ardından da, ona, araştırmalarının nesnesinin zaten cepte olduğunu söylemekle eşanlamlıdır. Bunu yapan yazar, okuruna kötü bir oyun oynuyor demektir.

6- Dedektif romanının bir dedektifi olmalıdır; sadece, bir şeyi ortaya çıkaran kişi dedektiftir. Dedektifin görevi, birinci bölümde suçu işleyen kişiye işaret eden belirtileri toplamaktır; eğer dedektif sonuca, sözkonusu belirtileri analiz ederek varamıyorsa, bu durumda dedektif sorunu, matematik ödevini çözüm kitabından kopya çeken bir öğrenciden farksız biçimde çözmüş demektir.

7- Dedektif romanında mutlaka bir ceset olmalıdır ve bu ceset ne kadar "cansız" olursa o kadar iyidir. Cinayetten daha hafif bir suç yetmez. Önemsiz bir olay için üç yüz sayfa fazladır. Sonuçta okurun çabası ve harcadığı enerji ödüllendirilmelidir.

8- Cinayet salt doğal araçlarla çözülmelidir. Gerçeğin ortaya çıkarılması için görünmez yazı, düşünce okumak, ispiritizma toplantıları, kristal küreye soru sormak vs. yasaktır. Okurun, kendi aklını, akılcı davranan bir dedektifin aklıyla yarıştırdığında, şansı vardır, ancak eğer ruhlar dünyası ya da metafiziğin dördüncü boyutuyla yarışmak zorunda kalırsa, oyunu baştan kaybetmiş demektir.

9- Ortada sadece bir dedektif, yani sadece bir akıl yürütme kahramanı, sadece bir *deus ex machina** olabilir. Bir probleme üç, dört ya da daha fazla dedektif koşmak, sadece ilgiyi çok dağıtmak ve doğrudan mantığı kesintiye uğratmak anlamına gelmez, aynı zamanda okurun şans eşitliğini yok eder. Ortada birden fazla dedektif olduğunda, okur, çıkarsamalarını hangisine göre yönlendireceğini

---

* *deus ex machina: tepeden inme, ilintisiz, (yapay) çözüm*

bilemez. Bu, okurun tek başına bir takımla yarışması gibi bir şeydir.

10- Suçlu öyküde az çok önemli bir rol oynamış biri, yani okurun tanıdığı ve ilgi duyduğu biri olmalıdır.

11- Yazar, suçluyu hizmetçilerden seçmemelidir. Bu, meselenin özüne yan çizmektir: Bu durumda çözüm çok kolay olacaktır. Suçlu tartışmasız saygın, normal olarak kuşku çekmeyen biri olmalıdır.

12- Ne kadar cinayet işlenmiş olursa olsun, ortalıkta tek bir suçlu bulunmalıdır. Elbette suçlunun sürekli bir yardımcısı ya da ortakları olabilir, ne var ki bütün yükü bir çift omuz üstlenmelidir: Okurun bütün öfkesi tek bir günah keçisinde yoğunlaşabilmelidir.

13- Gizli derneklerin, cemaatların, mafyaların vs. bir dedektif öyküsünde yeri yoktur. Büyüleyici ve gerçekten güzel bir cinayet böylesine toplu bir sorumlulukla iflah olmaz biçimde bozulacaktır. Elbette bir dedektif romanında katile sahici bir şans verilmelidir; fakat katilin sırtını gizli bir topluluğa dayandırmak fazla olacaktır. Kendisine saygısı olan birinci sınıf bir katil de zaten bu tür koşulları reddeder.

14- Cinayet yöntemi ve cinayeti çözme yolları akılcı ve bilimsel olmalıdır. Demek ki sahte bilime ve tamamen hayali ya da spekülatif yöntemlere, polisiye romanda (*roman policier*) göz yumulamaz. Bir yazar bir kez, Jules Verne gibi fantezi dünyasına dalmışsa, dedektif edebiyatının sınırlarını aşmış ve artık serüvenin henüz ayak basılmamış enginlerinde dolaşıyor demektir.

15- Olayın gerçekliği her zaman net olmalıdır, okurun bu gerçekliği görebilecek kadar zeki olduğu varsayılır. Demek istediğim, okurun, olay çözüldükten sonra kitabı bir kez daha okuduğunda, çözümün bir ölçüde nasıl hep kendini dayattığını, belirtilerin nasıl suçluyu işaret ettiğini ve kendisinin dedektif kadar akıllı olmuş olması durumunda, son bölümü okumasına gerek kalmaksızın olayı nasıl çözebileceğini görebilmesi şarttır. Zeki oku-

run çoğu kez bilmeceyi çözmesi doğaldır.

16- Bir dedektif romanı, uzun betimlemelerin yer aldığı pasajlar, önemsiz konular üzerine edebi ayrıntılar, ince karakter analizleri, "atmosfer" yaratmak için yoğun çabalar içermemelidir. Suçların ve çıkarsamaların konu edildiği bir öyküde bu unsurların asli önemi yoktur. Bu unsurlar, öykünün eylemini bloke eder ve ortaya bir sorun koymak, bu sorunu analiz etmek ve başarılı bir biçimde çözmekten ibaret olan temel amaçla ilgisi bulunmayan nedenleri öne çıkartırlar. Öte yandan roman, gerçek etkisi uyandırabilmek için yeterli ölçüde betimleme ve karakter çizimi içermelidir.

17- Bir dedektif romanında, cinayetin sorumluluğunu, hiçbir zaman bir profesyonel katil üstlenmemelidir. Hırsız ve haydutların suç eylemleri, yazarlarla mükemmel amatör dedektiflerin değil, polisin meselesidir. Gerçekten büyüleyici bir cinayet, iyilikseverlikleriyle tanınan bir kilise görevlisi ya da yaşlı bir bâkire tarafından işlenmiş cinayettir.

18- Dedektif öyküsünde hiçbir zaman, cinayetin kaza ya da intihar olduğu ortaya çıkmamalıdır. Heyecanlı bir soruşturma serüvenini böyle bir heyecanlı başlatıp sıradan bir şekilde bitirmek, yazara güvenen iyi niyetli okuru yanıltmak anlamına gelir.

19- Dedektif öykülerinde bütün cinayetler kişisel nedenlerle işlenmelidir. Uluslararası komplolar ve savaş politikası başka bir yazınsal kategoriye -örneğin gizli servis öykülerine- girer. Oysa cinayet öyküsü, deyim yerindeyse, "rahat" kalmalı, okurun gündelik yaşam deneyimlerini yansıtmalı ve bastırılmış istek ve duyguları için belli bir sübap oluşturmalıdır.

20- Credom'u yuvarlak bir sayıyla bitirebilmek için, bu 20. maddede de kendisine güvenen hiçbir dedektif romanı yazarının başvurmayacağı bazı hileleri saymak istiyorum. Bu hileler çok kullanılmıştır ve türün okurlarınca çok iyi bilinir. Söz konusu hileleri kullanan herhangi bir yazar yeteneksizliğini ve orijinallikten yoksunluğunu itiraf etmiş olur: a) katilin kimliği, olay yerinde bulunan

bir izmaritin, şüphelilerden birinin içtiği sigara markasıyla karşılaştırılması sonucu ortaya çıkarılır. b) Katilin, kendisini ele verecek kadar korkmasını sağlayacak bir ruh çağırma seansı yapılıyormuş gibi davranılır. c) Sahte parmak izleri. d) Cinayet anında başka yerde bulunulduğuna ilişkin sahte kanıt. e) Havlamayarak, içeri girenin yabancı olmadığını gösteren ipucunu veren köpek. f) Sonuçta cinayetin, zanlı olmakla birlikte suçsuz olan kişiye benzeyen ikiz kardeşine, ya da bir yakınına işletilmesi. g) İğne ve uyuşturucu damlalar. h) Polis girdikten sonra kapalı bir mekânda işlenen cinayet. i) Suçun ortaya çıkarılması için sözcük-çağrışım testleri. j) Sonunda dedektif tarafından deşifre edilen şifre, ya da şifreli mektup.

Bir sürü tanınmış dedektif romanının, S. S. Van Dine tarafından konulan kurallardan en az birini ihlal etmiş olması, bu kuralların "doğruluğunu" ortadan kaldırmaz; bu kurallar aslında edebiyat niteliği taşıyan düzeyli polisiye edebiyatın, yazar ile "aydın" okur arasındaki sözleşmenin ifadesinden başka bir şey değildir. Bu kurallar, öncelikle, ileri derecede hayali olanın, gerçeklikten uzaklaşmışlığın derecesini belirlerken, aynı zamanda her şeyi oyunsu olana indirgeyip onunla daraltmanın koşullarını betimledikleri gibi, okurdan verileri birleştirme becerisini test etmeyi de amaçlarlar. Bu sonuncu boyut, önemli bir rol oynasa da, polisiye edebiyatın gene de bir başına eğlendirici olmasını sağlamaya kesinlikle yetmez. Klasik dedektif romanının katillere, kurbanlar ve suçlulara, sanki onları bir satranç oyunundaki taşlara indirgemek istermiş gibi, öylesine acımasız, öylesine kalpsiz davranması dikkat çekicidir (ama buna rağmen sözkonusu olanın insanlar olduğunu gene de bilir bu roman). Orada güzel ve iyi ayarlanmış cinayetler vardır; her şey ironik ve hayali, gerçeklikten uzak bir biçimde hayata geçirilmiştir. Cinayeti uydurmak, kafadan yaratmak bir sanattır. Yazarların bizi yanlış yollara sevketmeleri mümkündür; çünkü onların işi budur; bizi yanıltacak yazınsal tekniklerin ustasıdır onlar.

Bundan sadece üç yıl sonra Raymond Chandler, polisiye ve de-

dektif romanındaki temel ilkelere ilişkin düşüncelerini kaleme almıştır:

"1- Polisiye roman, gerek olayın başlangıcını oluşturan koşullar, gerekse de olayın aydınlatılması bakımından inandırıcı biçimde gerekçelendirilmelidir. İnandırıcı koşullarda, inandırıcı kişilerin, inandırıcı eylemlerinden oluşmalıdır; inandırıcılığın ise büyük ölçüde bir üslup sorunu olduğu unutulmamalıdır. Bu kural, en olmayacak figürü kimseye inandırıcı gelmediği halde, zorla katil yapan bir hileyle elde edilen sonuçları dışlar. Bu kural, Agatha Christie'nin "Şark Ekspresindeki Katil" gibi, sanat düzeyi kusursuz oyununu da dışlar. Eserde, olayların tümü, cinayeti hazırlama amacına dönük, gerçekte kimsenin kolay kolay inanamayacağı fantastik bir ön-öyküye dayanır. Her yerde olduğu gibi burada da inandırıcılık, gerçeklerden ve olgulardan kaynaklanmayıp, yaratılan etkiyle elde edilir; ve bir yazar, daha az yetenekli bir başka yazarın elinde aptalca etki yapacak bir öyküyle başarı kazanabilir.

2- Polisiye roman, cinayet yöntemleri ve cinayetin aydınlatılmasıyla ilgili olarak gerçekçi olmalıdır. Öyle fantastik, hayali zehirler, yanlış doz yüzünden beklenmedik etkiler vb. nedeniyle ölümlerden kaçılmalıdır. Susturucular (bunlar işlev görmezler çünkü susturucu ile namlu uyumlu bir bütün oluşturmazlar), kapı kollarında kıvrılarak yükselen yılanlar olmamalıdır. Dedektif, eğitim görmüş bir polis memuruysa, buna göre davranmalı, mesleğe özgü ruhsal, zihinsel ve fiziksel yeteneklere sahip olmalıdır. Sözkonusu olan bir özel dedektif ya da bir amatörse, gülünç duruma düşmemek için, en azından polisin rutin çalışmalarını bilmek zorundadır. Polisiye roman, okurun eğitim seviyesini dikkate almak zorundadır. Sherlock Holmes zamanında itirazsız kabul edilebilen şeylerin, Sayers'de, Christie'de ya da Carter Dickson'da artık kabul edilmesi olanaksızdır.

3- Polisiye roman, figürler, çevre ve atmosfer bakımından gerçekçi olmalıdır. Polisiye roman, gerçek bir dünyada yaşayan insan-

ları anlatmalıdır. Elbette polisiye roman fantastiğin bir öğesini de içerir. Zaman ve mekânı sıkıştırıp daraltmakla, olası ve inandırıcı olanın ötesine geçer. Yani olayları hazırlayan koşullar ne kadar gerçekliğe uzaksa olayın sonraki akışı da o kadar eksiksiz, kılıkırk yararak yol almalıdır. Çok az sayıda polisiye roman yazarı, karakter betimlemesi konusunda yeteneklidir; fakat bu, karakter betimlemesinin gereksiz olduğu anlamına gelmez. Olaydaki sorunun (çözülmesi gereken bilmecenin) her şeyden daha önemli olduğunu söyleyenler, karakter ve atmosfer yaratma hususunda kendi yeteneksizliklerini örtmeye çalışmaktadırlar. Karakterler (genelde) çeşitli biçimlerde yaratılabilir: figürlerin düşünce ve duygularına giren, bunları tanıtan öznel yöntemle, sahnede (tiyatroda) uygulanan nesnel ya da dramatik yöntemle, yani kahramanın sahnedeki görünüşünü, tavır, dil ve eylemlerini kullanarak ve bugün belgesel üslup olarak tanınan olaylar üzerinden gitme yöntemiyle. Son yöntem, özellikle bir resmi rapor kadar kuru ve duygusuz olmaya çalışan polisiye roman için geçerlidir. Ne var ki, hangi yöntemle olursa olsun, özel, dikkati çekici bir şey yaratılacaksa, karakterler de yaratılacaktır.

4- Esrarengizlik ögesi bir yana bırakılırsa, polisiye romanın eylemi (konusu) akılcı bir içeriğe sahip olmalıdır. Bu düşünce, polisiye alanındaki bazı klasik yazarlar için devrimci, ikincil derecede yazarlar için ise son derece tiksindiricidir. Fakat buna rağmen doğrudur. Bütün iyi polisiye romanlar ikinci kez, bazıları ise tekrar tekrar okunur. Okur ilgisinin tek nedeni olaydaki bilmece ögesi olsa, bu sözkonusu olamazdı. Yıllara eskimeden karşı koyan polisiye romanlar, tartışmasız iyi edebiyatın kalitesini taşırlar. Polisiye roman, kendine özgü bir renge, itici güce ve uygun ölçüde çekiciliğe sahip olmalıdır. Sıkıcı bir üslubu dengeleyebilmek için bir sürü ayrıntıyı kılıkırk yararak öne çıkartmaktan başka çare yoktur. Aslında pek işe yaramayan bu numara, İngiltere'de arasıra başarılı olmuştur.

5- Polisiye romanın yapısı, gerektiğinde olayları kolayca açıklanabilecek kadar basit olmalıdır. En ideal açıklama her şeyin kısa bir olay içinde toplanıp anlaşılabilir kılınmasıdır. Ne var ki (karmaşık olayları sondaki tek bir olay içinde açıklayabilecek) türden buluşlara pek sık rastlanmaz; bunu başarabilen yazar kutlanmalıdır. Olup bitenin açıklanması -film dışında- kısa olmak zorunda değildir, zaten bu çoğu kez olanaksızdır. Önemli olan ilginç olması, okurun bu olayları heyecanla izlemesidir; kusur ve boşluklarla dolu bir hikâyeyi ayakta tutabilmek için, hikâyenin içine çok sayıda yeni ya da okurun o zamana kadar tanımadığı figürle kurulan yeni bir hikâye kullanılmamalıdır. (Olup biteni açıklayayım derken) okurdan anımsaması beklenemeyecek kadar önemsiz bazı durumların uzun uzadıya yeniden biraraya getirilmesi yoluna gidilmemelidir. (Nihai) bir açıklamanın üstesinden gelmek kadar zor bir şey yoktur. Pek akıllı olmayan okurları hoşnut etmek için gereğinden fazla laf edilirse, bu kez de entelektüel okur öfkelenecektir. Böylece, polisiye roman yazarının karşılaştığı zorluklardan sadece birine işaret etmiş oluyoruz. Polisiye roman, bütün okur kitlesinin ortalamasına hitap etmelidir, ne var ki onun, aynı yolla herkesin ilgisini uyandırması beklenemez. Üç katmanlı romanın ilk günlerinden bu yana, edebiyatın hiçbir türü, böylesine çok değişik okur tarafından okunmamıştır. Yarıaydınlar Flaubert okumazlar; aydınlar ise genel olarak, tarihsel roman olduğunu iddia eden, günümüz zevkine uygun tarihsel pisliği okumazlar. Fakat herkes -ya da hemen hemen herkes- zaman zaman polisiye roman okur. Şaşılacak ölçüde çok sayıda insan ise neredeyse polisiye roman dışında hiçbir şey okumaz. Ne var ki (sondaki) aydınlatma (olayları açıklama) konusu, farklı kültürel seviyelerde olan okur kitlesi gözönünde tutulduğunda, neredeyse çözümlenemez bir sorundur. Belki de "baskı altında elde edilenin dışında bir açıklama yolu yoktur ve bu böyle de kalmalıdır" diyen, önüne her getirileni kabullenen geniş midelileri bir yana bırakırsak, en iyi çözümü Hollywood kuralı sunmaktadır. (Bu kural, açıklamanın herhangi bir biçimde

baştan beri olayların eşliğinde gelişmesi ve bunun birdenbire değil küçük dozlar halinde yavaş yavaş verilmesi kuralıdır.)

6- Esrarın çözümünü makûl bir zekâya sahip okurun bile bulamaması gerekir. Bu ilkeyi koruma, ama gene de zeki sayılabilecek okura karşı dürüst kalabilme sorunu, dedektif romanı yazarken zorluk yaratan iki unsurdur. Şimdiye kadar yazılmış olan en iyi polisiye öykülerden bazıları, (örneğin Austin Freeman) zeki okur karşısında sonuna kadar sır perdesini koruyamamışlardır. Ne var ki katilin kim olduğunu tahmin etmekle bu tahmini akıl yürüterek savunabilmek iki ayrı şeydir. Okurların zekâ seviyeleri farklı olduğundan, bazıları hünerle gizlenmiş çözümü yakalayabilirler, bazıları apaçık ortadaki olaylara rağmen aldanmadan edemeyeceklerdir. (Herhangi bir modern okur, Sir Arthur Conan Doyle'un "The Red-Headed Leaque"iyle yanıltılabilir mi? Günümüzün herhangi bir polis memurunun şöyle rutin bir aramada, Edgar Poe'nun "The Purloined Letter"indeki gizlenmiş mektubu bulamaması olanaklı mıdır? Fakat gerçek polisiye roman hayranlarını sonuna kadar yanıltmak ne gerekli, ne de arzu edilir bir şeydir. Yarıanlaşılabilir bir polisiye öykü, okur için, tamamen anlaşılmaz olan bir polisiye öyküden çok daha çekicidir. Sis perdesini kısmen aralamış olmak, okurun kendini beğenme duygusunu okşar. Önemli olan, yazarın kitabın sonunda dağıtabilmesi için geriye biraz sis bırakmasıdır.

7- (Esrar üzerindeki) sis perdesi aralanmaya başladığında çözüm de kaçınılmaz bir çözüm olarak dayatmalıdır. Yayımlanmış bütün polisiye romanların en azından yarısı bu kurala uymaz. Bu polisiye romanların cinayet çözümlerinin, inandırıcı, kaçınılmaz olmamanın da ötesinde aynı zamanda zorlama oldukları apaçık görülür; çünkü yazar ilk baştaki katilin çok kolay fark edilip bulunabileceğini anlamıştır.

8- Polisiye romanda her şey aynı anda denenmemelidir. Olay, ortaya çözülmesi gereken bir bilmece atıyor ve soğuk, entelektüel bir havada geçiyorsa vahşi serüvenler ya da tutkulu bir aşk öyküsü

de içerebilir. Terör atmosferi mantıklı düşünme koşullarını yok eder. Olay, kişileri cinayete sürükleyen ince düşünülmüş psikolojik baskı üzerine kurulmuşsa, aynı zamanda, okullu bir kriminalistin coşkusuz, ruhsuz analizlerine yer verilmez. Dedektif hem kahraman hem de tehdit edici güç, katil ise hem eziyet çeken kurban hem de karanlık bir cani olmalıdır.

9- Polisiye romanda katil ille de ağır ceza mahkemesince olmasa da, şu ya da bu biçimde cezalandırılmalıdır. Yaygın kanının aksine, ceza bulma zorunluluğunun ahlâki kaygılar ile ilgisi yoktur. Bu, biçimin mantığı içinde yer alan bir zorunluluktur. Bu son olmaksızın öykü, müzikte öteki akorlarla dağıtılmamış tek bir akor gibi, geride bir gerginlik duygusu bırakır.

10- Polisiye roman okura karşı gerektiği şekilde dürüstlük içinde olmalıdır. Gerçi bu sık sık söylenir, ama anlamı pek de kavranmış değildir. Bu bağlamda dürüstlük ne anlama gelmektedir? Olayların gözler önüne serilmesi yetmez, bunlar açıkça sergilenmeli ve düşünce üretmeye zemin sağlayıcı nitelikte olmalıdırlar. Okur önemli yollamalar ya da olgulardan mahrum bırakılmamalı, zamanla bunların önemi, yanlış vurgulamalarla azaltılmamalıdır. Önemsiz olaylar ise, önemliymiş görüntüsü verecekleri tarzda sunulmalıdır. Olgusal gerçeklerden sonuçlar çıkarmak dedektifin görevidir; ancak okurun da dedektifin akıl yürütmelerini izleyebilmesini mümkün kılacak kadar, onun düşüncelerini sınırlı da olsa okura aktarmak gerekir. Kriminal romanın temel kuramı, olayların gereken tamlıkla ve ayrıntılarıyla aktarılmış olmaları durumunda, okurun, olayların herhangi bir noktasında kitabı kapayıp çözümün önemli noktalarını anlatabilmesini öngörür. Ne var ki bu beceri, olguların bilinmesinden daha fazlasını, sıradan, acemi okuyucunun bu verilere tamamen güvenebilmesini, kendisine sunulan olgulardan doğru sonuçlar çıkarabilmesini şart koşar. Okurdan, özel ya da artık gündemde olmayan bilgilere ya da önemsiz ayrıntıları anımsayacak doğaüstü bir belleğe sahip olması beklenmemelidir. Çözüm için bu unsurlara gereksinim duyuluyorsa, okurun eline gerek-

li malzeme verilmemiş demektir; bu durumda okura sunulan şey, gerekli malzemenin içinde saklandığı açılmamış bir pakettir.

(...) Elbette polisiye edebiyat biçimine bağlı, onun koşulladığı ince aldatmalar vardır. Sanıyorum bir zamanlar, polisiye romanda belirleyici yanın, bir öykü içinde, gerçekten olup biten ile görünürde olup bitenin öyküsü olmak üzere, iki öykünün bulunduğunu, söyleyen Mary Roberts Rinehard'tı. Hakikatin ortaya çıkarılmasının şart olduğunu varsaymak zorunda olduğumuza göre olayı aydınlatmayı sağlayacak bir yöntem de varolmalıdır. Aslında sorun sadece derece sorunudur. Bazı numaralar, kaba oldukları ve ortaya çıkarılır çıkarılmaz, geriye çözecek hiçbir şey kalmadığı için, okura hakaret edicidirler. Bazıları, çok hoş olmadıkları konusunda kuşkuya kapılınsa da -anlamları fazlaca anlaşılmayan raslantısal bir yan bakış gibi- rafine ve ince oldukları için, eğlendiricidir. Bütün "ben-anlatımlar", açık ve samimi görünümü verdikleri halde, ince bir aldatmaca suçlamasına hedef olabilirler; çünkü dedektifin sözlerini, yapıp ettiklerini, duygusal tepkilerinin çoğunu açık-seçik verdikleri, dedektifin asıl düşüncelerini okurdan saklarlar. Dedektifin bir sonuca vardığı, fakat okuru bu konuda bilgilendirmediği, yüksek sesle düşünmekten aniden vazgeçtiği ve son derece büyük bir itinayla da olsa düşüncelerinin kapısını okura kapattığı bir an (ki bu anı birçok tecrübeli okur kolayca fark eder) gelecektir. Geçmiş yıllarda, okurların henüz masum olduğu ve aslında bir şeylerin yolunda gitmediğini anlamaları için kafalarına kalın bir sopayla vurulması gerektiği zamanlarda, dedektif genellikle şunları söyleyerek yapardı bunu: "İşte olgular ortada. Eğer bu olguları dikkatle gözden geçirirseniz, sizin de, bu tuhaf olaylar hakkında bir dizi olası açıklama bulabileceğinizden eminim." Bugün bu, daha az çabayla gerçekleşiyor, fakat kapıyı kapatmanın etkileri de gözden kaçacak gibi değil. Bu konuyu kapatırken, dedektif romanında, oyunu dürüstçe oynama sorununun tamamen mesleki ve sanatsal nitelikte bir sorun olduğu ve (aldatmanın) hiçbir ahlaki sorumlu-

luğu bulunmadığını da eklememiz gerekir. Tayin edici etmen, okurun dürüst oyunun kuralları içinde mi yanıltılacağı, yoksa ona "faul" mü yapılacağı sorunudur. Mükemmele ulaşmak olanaksızdır. Tam açıklık, esrarengizliği yok edecektir. Yazar, ne kadar iyiyse, hakikate o kadar yakın duracak, anlatılmaması gerekeni o kadar ustaca gizleyecektir. Bu beceri oyununda ahlak yasalarının yeri olmadığı gibi, ayrıca oyunun kuralları da sürekli değişir. Böyle olması zorunludur. Okur her an biraz daha zekileşir, uyanır. Sherlock Holmes zamanında, yüzünü bir atkıyla gizleyerek kütüphane penceresinin arkasında saklanan uşağın, kuşku çekmesi mümkündü. Bugün böyle bir davranış uşağın anında kuşkulular listesinden çıkarılmasına yol açar; çünkü çağdaş okur, bu türden bir yanıltıcı ışıkla yönlendirilmeyi reddetmekle kalmaz, aynı zamanda da hemen yazarın kendisini doğru izden saptırıp, yanlış bir izin peşine düşürmeye çalıştığı kuşkusuna kapılır. Kolayca geçiştirilen her şey güvensizlik yaratır; kuşkulular arasında adı geçmeyen her figür kuşkuludur ve dedektifin bıyıklarını kemirmesine, yüzünün ciddi bir ifadeye bürünmesine neden olan her şey, dikkatli okur tarafından, haklı olarak, önemsiz görülerek bir yana atılır. Bu notların yazarı, okuru yanıltmak için bir ölçüde dürüst ve başarılı tek yöntem olarak geriye kala kala, sadece okurun dikkatini yanlış soruna yöneltme yolunun kaldığını düşünmektedir; yani pratikte okurun, onu yan yollara sevkedecek bir muammayı çözmesini (çünkü kesinlikle okurun bir şey çözmesi beklenir) sağlamak gerekir; çünkü bu durumda okur, asıl sorunun yanından geçip gidecektir. Bunu sağlamak için bile bazen küçük bir aldatmaca gerekir."

Dedektif-Katil Oyununun Psikolojisi

Edebiyat tarihi yazarları, aynı zamanda polisiye edebiyat yazarları da, katili bulma yöntemlerini, sık sık değerlendirmelerine ölçü alır ve okur nezdinde başarı ya da başarısızlığın nedeni olarak (aynı za-

manda bir yazarın mesleki içtenliğinin denektaşı olarak) işin bu yanını göz önünde tutarken, dedektif figürüne yeterince önem vermeyip onu geçiştirme eğilimi gösterirler; bunun nedenlerinden biri belki de, dedektif figürünün, dedektif edebiyatını, kendisiyle arasına mesafe koymak istediği popüler kültürün diğer türlerine yakınlaştırması, kaliteli polisiye romanın ise kendisini özellikle bu popüler edebiyatın üstünde görmek istemesi, kaliteli polisiye ile popüler kültürün bu ürünlerini ayrı tutmaya çalışmasıdır. Bununla birlikte katili bulma yöntemi istendiği kadar öne çıkartılsın bu kişi, yani dedektif olmaksızın, bu yöntemin hayata geçmesi düşünülemez.

Dedektif bir yandan eğlence edebiyatının tipik kahramanı olarak görülür: kendisinden insan olarak tamamen kopmamamız için yeterince insani zaaflara sahip ideal bir semboldür o. Edebiyat alanında bir dedektifin kombinasyon yeteneği, ipuçlarını değerlendirme becerisi ne kadar şaşırtıcıysa, kişisel kaçıklıkları, handikapları ve zaafları da çoğunlukla o kadar fazladır. Öyle ki klasik dedektif, genellikle sevimsiz, biraz küstah, yanına yaklaşılmaz biridir. Çoğu kez, dedektifin yanında, okur ile dedektif arasında aracı işlevi de gören, alçakgönüllü, sempatik bir ortalama insan bulunmasının nedenlerinden biridir bu. Dedektifler, küstah, bazen de yapay tavır ve tarzlarıyla, çevrelerine ve özellikle sözkonusu "vakaya" dönük her türlü duygusal bağı ve katılımı kesinlikle işlevsiz kılar, ruhsuz, heyecansız, mantıklı bir figür gibi davranırlar.

Anglo-Saksonların "*The Great Detective*" olarak sınıflandırdığı klasik dedektif, her zaman biraz karikatürümsü bir yan içerir; ancak elbette hayranlıkla belirlenmiş sevecen bir karikatürdür bu. Kendisi bir figür olarak o kadar salt akıldan ibarettir ki, bedeni ancak ne işte kullanılacağını bilemediği bir tür şaka olabilir; kendisine verilmiş olan bedeni, aklının karşısında zehirli maddelerle, aşırı kilolarla ve hareketsizlikle vb. "zararsız" hale getirmeyi yeğlediği verimsiz bir parçasıdır onun. Bu ilişki bir viktoryen mite uygun düşebilir. Dedektif, bedensel olanın mantıksal olanın yararına kü-

çültülüp aşağılanmasının canlı örneğidir. "Vakanın" aydınlatılması da, sonuçta, düşünsel olanın bedensel olana karşı zaferinin yansısından başka bir şey değildir. Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Lord Peter Wimsey, hepsi dünyayı, özellikle de dünyanın ahlaksal çelişkilerini matrak bir eğlence haline getirirler. Dedektif, neredeyse hemen her zaman yüksek tabakadan, *leisure-class*'tan gelmesine, rastlantı sayılamayacak bir sıklıkla da soylu olmasına rağmen, sıradan insanların ve lümpen-proletaryanın davranış ve ilişki biçimlerini, onların ritüellerini çok iyi tanır ve bilir, "yeraltı dünyası"nda kendini tıpkı zengin evlerinde olduğu kadar rahat hisseder. Yeraltı dünyası karşısındaki tavrı, sömürgecinin sömürge karşısındaki dostça ama otoriter tavrı gibidir.

Great detective, bedene düşman olduğu kadar, Sherlock Holmes gibi bir dünya kaçkınıdır da; depolamış olduğu hayat bilgisi "birikimi"nin kesin kanıtlarına rağmen *düşünen bir makinedir o;* "vakayı", kabuğundan çıkmaksızın, o çılgınca yapmacık yuvasını terk etmeksizin çözmeyi yeğler. O, en aşırı durumda bir *armchair detective'dir* (masabaşı dedektifi). Dünyaya tek açılımı bu dolaylı, alabildiğine yabancılaşmış kapıdır.

Büyük Dedektifler'i, suçun ortaya çıkarılmasına katkısı olmadığı sürece, ne katilin gerekçeleri ilgilendirir, ne de ceza, adalet ve yasallığın kurulması hakkında en ufak bir fikirleri vardır. (Dorothy Sayers'in Lord Peter'i bu tür unsurları düşünmeye başladığında hırsını yitirir.) Suçluyu buldukları andan itibaren olayla bağıntılı her şeyden büyük sıkıntı duymaya başlarlar. Onları büyüleyen polisiye bir sorundur; bundan kesinlikle etkilenmez, kendilerini hiçbir zaman toplumsal ahlakın temsilcisi ve öznesi olarak görmezler. Öncelikle, kendilerine yönelik olarak algıladıkları rasyonel bir meydan okuma sözkonusudur ve mesele, hayat ile, olaylar ile aralarındaki uzaklığı haklı kılacak gerekçe olan üstünlüklerinin kanıtlanmasından ibarettir. *Büyük dedektif* romanı, bir kez "vakadan" hareketle değil de dedektifin kişiliğinden yola çıkı-

larak okunduğunda, olayların değil de dedektifin iç dünyasının hareket motifi olarak dünyadan bir el-ayak çekme, ona katılmama dünyaya yabancılaşma durumu ortaya çıkar; dedektif bu yabancılaşmayı, kehanetler çözerek, sorunlar hallederek ve vakayı gün ışığına çıkartarak binbir güçlükle elde edip meşrulaştırır.

Büyük dedektif, yalnızlığı ve sabit fikirliliği bir alın yazısı değil de kendi seçtiği bir ayrıcalık olan, doygun, tatmin olmuş bir Kaptan Ahab'tır. Dünyayı, kötüyü yenerek değil, adını koymak suretiyle kötünün gücünü sınırlayarak "kurtarır" Toplumun kendisine sağlanan bilgiyle ne yapacağı- olay karşısındaki tavır ve tutumlarıyla aynen dedektiflere benzeyen sanatçı ve bilim adamlarının durumunda olduğu gibi- toplumun kendisine kalmıştır ve dedektifi hiç ilgilendirmez. O kendi üstünlüğünü kanıtlamış, deyim yerindeyse, şu içkin hıristiyan ütopyasını gerçekleştirmiştir: Ötekinin kurtarılması, kurtarıcının kendisinin de tutkudan, çelişkiden kurtulmasına yolaçar. Ve bu kurtuluş, genelde, hıristiyanlığın "ötekini seveceksin" biçimindeki zor yerine getirilir buyruğu olmaksızın gerçekleşir. Cisimleşmiş kurtuluşun cisimleşmiş kötüyü gerektirmesi gibi, büyük dedektif de *büyük suçluya* (*master criminal'*e) gereksinim duyar. Bu kötü, çok ünlü bir ters çevirme örneği olan "Fantoma"da olduğu gibi, bir kahramana da dönüşebilir. Bu iki devin arasında geçen böyle bir düellonun tekrarlanmasıyla kişileşmiş kurtarıcı olan tinsel varlık ile kişileşmiş kötülük olan ikiyüzlülük arasındaki düellolarda- "olayı çözme" girişimi, göze çarpabilecek her türlü sosyal gerçeklikten uzaklaşır. Dedektif edebiyatının bu tür ikili mücadele ritüelinde donmuş klasik formülü sonraları bir düzeltme gerektirmiştir.

Dedektif, kendisini aşan bir işe, bir göreve bağlıysa bir insanlaşma süreci yaşar. Bir polis memuru olarak, ne suçun toplumsal bileşenlerine karşı küstahça bir kibirlilik tavrı takınabilir, ne de suçlunun cezalandırılmasına kadar varabilecek bir sürecin yükümlülüğünden kendini kurtarabilir. Freeman Wills Croft'un Müfettiş

Joseph French'i, veya Georg Simenon'un Komiser Maigret'i, dünyanın düzensizliğinden ve kargaşadan insan olarak da etkilenmeden yapamazlar, ikisi de Sherlock Holmes tipinin asla kabul etmeyeceği bir şey geliştirmişlerdir: Merhamet.

Büyük dedektife bir başka alternatif olarak, otuzlu yılların başında, Amerika'daki polis örgütünde ya beceriksizlik ya da rüşvetçilik egemen olduğundan, daha eksiksiz bir *law and order*'i (yasa ve düzeni) savunan, hayal kırıklıklarına uğramış profesyonel özel dedektif ortaya çıkar. Özel dedektif (private-eye) Pinkerton Acentası'nın firma sembolünden türetilmiş bir kavramdı; Chandler'in Phil Marlowe'u, en azından bir Pinkerton-dedektifinin sahip olabileceği kadar kimliğinde westernli bir şeyler de barındıran, hırpalanmış, yorgun ama kulağıkesik adalet savaşçısıdır. Yaratıcısı, "eğer onun gibilerin sayısı artmış olsa, dünya daha güvenli bir yer olurdu," der.

Hard boiled (sert, çetin ceviz dedektif) romanlarının özel dedektifinin, rahat bir araştırma için artık pek fırsatı yoktur; kellesini doğrudan doğruya ortaya koymak zorundadır; yaşamı hayatı tehlikededir ve kendisini sıkça ahlaki baştan çıkarmalara karşı da savunmak zorundadır. "Dedektif, demokrasi için tek başına savaşır" da diyebiliriz; dedektif insanın kendi kaderini tayin hakkını tehlikeye sokan yeraltı iktidar bağlantılarını parçalar. Ne var ki her zaman kendi adaletini uygulama bencilliğine düşme tehlikesi içindedir. Sam Spade'in ve Philip Marlowe'un ardılları, James Hadley Chase, Mickey Spillane veya Ian Fleming'in kahramanlarıdır.

Bu kahramanın dert ve kaygıları farklıdır; onlar dünyanın içindedir. Arzularını ve hayatta kalmayı düşünür, bu yazarların kahramanlarının ötekilerden farklı bir kinizmi vardır.

Ed McBain'in romanlarında olduğu gibi, bir polis dedektifi ekibinin olayların tam göbeğinde yer aldığı Amerikan polis romanları, belgesele yeniden dönüş anlamına gelir. Burada birey geri plana çekilir ve alanı, polisin soruşturma "mekanizması"nın, fişlerin, bil-

gisayarların, küçük işlemlerin, ancak sayısız başarısızlığın toplamından ortaya çıkabilecek olan başarının görülmesini sağlayacak biçimde bunlara açar. Suç da bu özelliklere uygun gerçekçi biçimde anlatılır. Bunun bir başka çeşidi gerçi biraz "gerilim" türüne yakınlaşmış olan polisiyedir ki, burada dedektif bizzat bir olayın entrikası içine çekilir ve çözüm bulma süreci bir ölçüde onun hayatta kalma mücadelesiyle özdeşleşir; ya da kendini değilse bile yakını olan bir insanı kurtarmak zorunda kalır.

Geleneksel dedektif edebiyatından *hard boiled school*'a geçişi gösteren bütün farklılıklara rağmen, her iki dönem için de çok sayıda değişmez saptanabilir. Sadece Van Din'de ve Chandler'de değil, birçok başka örnekte yazarın her zaman okura karşı hilesiz davranması, "kirli" numaralar kullanmaması, bağıntıları, sadece olayların mantığı içinde sunulan bilgilere dayanarak adım adım ortaya çıkarması beklenir. Bu tür *fair play*'in (dürüst oyunun) vurgulanması (yazarlar her zaman göz kırparak bu dürüstlük çağrısına yan çizmeyi başarmışlardır) her dedektifin yazarlara güvensizlik duymasına yol açacaktır.

Dedektif romanı, aslında her zaman bir insan avı öyküsüdür; bu avın sonucunu -polisiye öykünün kurmacası uyarınca- güvenilir bir üstünlük ya da fiziksel güç değil, olaylardan ve "küçük düzensizlik"lerden (zaman zaman da davranış biçimlerinden, fakat daha ziyade psikolojik sorunlardan çok "alışkanlıklar"dan) sonuç çıkarma biçimindeki zihinsel çaba belirler. Dedektif edebiyatını, türün ve yorumcularının ondan ne anladıklarına bakmadan, "aykırı" biçimde ikinci bir kez okuyacak olursanız, bütün bu katili bulma oyununun, dedektifle okur arasındaki açık ve görünürdeki hilesiz yarışmanın, sadece işin bir parçasını oluşturduğunu, gerçekte aynen sportif bir gösteri ya da gerçekçi bir gezinti gibi stilize edilmiş ritüel insan avı anlatımlarından başka bir şeyi hedeflemeyen bu edebiyatın özünü değil de, önemsiz bir yanını meydana getirdiği kuşkusuna kapılabilirsiniz. Bütün bunların yanısıra bazı çalışma-

ların yazınsal, şiirsel "artı-değeri", seks, *action*, felsefe, güzellik, ideoloji de aslında ana çizgiden sapma sayılabilirler.

Bu kuşku, en azından bu edebiyat okurunun tavrı değerlendirildiğinde, kanıtlanabilir: Ortalama okur, dedektif romanını asla bilmece olarak görmez; hangi okur not alır, "kuşkulu" pasajları tekrar tekrar okur vs.? Dedektif edebiyatını "oburca" yutarız genelde. Devamını bile bekleyemeyiz, beklediğimizde de katilin bulunmasında en çok sezgilerimize güveniriz. Nasıl dedektif edebiyatının gerçek suçla hiçbir ilişkisi yoksa (en azından geleneksel biçiminin), gerçek mantıkla da herhangi bir alakası bulunmaz.

Girişte belirtildiği gibi, türün dayanıklılığı ve sağlamlığı, formüllerden ve tematik klişelerden, stereotiplerden çok, temelinde yatan "sorun"dan ya da "sorunlardan" ileri gelmektedir. (Bu arada elbetteki romanın sorununu -Boileau/Narcejac klasik "katil kim" romanlarına "sorun-romanı" demektedirler- türün sorunuyla karıştırılmamalıdır.) Dedektif edebiyatı, suç üzerine fanteziler üretir ve bunu zengin çeşitlilikle ve farklı tarzlar geliştirerek de olsa, çok belirli bir biçimde yapar. Bu fanteziler, ahlaki-politik kurumların talepleriyle ve sansürün mümkün her biçimiyle daha da deforme edilmiş umutların, arzuların ve sorunların çözümlerini de içermek zorundadırlar - zaten fantezilerin başka ne amacı olabilir ki?

Fantezilerin hepsinde başlangıçta mutlaka cinayet, suç ve servet edinme vardır, ardından kovuşturma ve ceza gelir. Sosyoloji bize, cezanın mantığı ve anlamıyla ilgili olarak, cezanın, saldırganlıklarını ve "suç güdüleri"ni (asıl suçludan farklı olarak) dizginlemiş ve şimdi saldırganlıklarını suçluya yöneltme hakkını kazanmış olanların (cezalandırıcıların) ödülü olduğunu öğretiyor. Artık idam meydanlarında kafaların kesilmesini seyretmiyoruz; doğrudan insan avına da katılmıyoruz (ya da ender katılıyoruz); artık edebiyatımız, sinemamız, basınımız, televizyonumuz vb. var. Ve dedektif romanı da (bu arada biraz antikalaşmış bile olsa) bizi, başlangıçta kendisiyle özdeşleşmiş olma ihtimalimiz yüksek suçluların

izlenme ve yakalanma süreçlerine katan kamusal gösteri biçimleri arasında yer alıyor. Etraftaki herkes kuşkuludur, dolayısıyla da suçlu ile başlangıçta hemen her zaman özdeşleşmemiz doğaldır üstelik onlara sempati bile duyabiliriz. Olay baştan itibaren tuhaf bir belirsizlik içinde kalır hep: Cezadan hiç sözedilmez; fakat suçlunun adil bir cezaya çarptırılma olasılığının altı çizilir.

Dedektif romanı aslında, cinayetin kabul edilmiş, kutsallaştırılmış, ritüelleştirilmiş, "uygarlaştırılmış" biçiminden başka bir şey olmayan bir insan avı içerdiğinden, biz de, kutsallığını ve meşruiyetini sadece kurbanın suçlu olmasıyla elde eden bir insan avı "suçuna" katılmış oluruz. (İşaret edilmesi gereken bir başka husus da, çözümlemelerin bütün mantıklılığına rağmen, Poe, Doyle ve ardıllarında sık sık başvurulan sezgisel akıl yürütme biçimidir: önsezilerine başvuran dedektifler -yaratıcıları gibi- kendilerini zanlıların yerine koyar, onların hareket tarzlarını düşünce modelleri içinde yeniden üretmeye çalışırlar. Dedektif, bir katil gibi düşünme yeteneğine sahip olmalıdır; yoksa işe yaramaz biri demektir.) "Dedektif ve adalet maskesi altında suçlunun izini süren insan, fantezisinde, "izlediği" katil kadar, hatta daha kötü suçlar işleme olanağı tanır kendisine," diye yazar Paul Reiwald, Emile Gaboriau'nun "L'Affaire Lerouge" romanından kahraman Levoq'un yaşlı rehberi Pere Tabaret'in amatör dedektif olarak faaliyet göstermesinde etkin olan motifleri açıkladığı bir bölümden alıntı yapar: "Kendime benzeyenleri avlamak için kitap peşinde koşmaktan vazgeçtiğim bugün, sana güle güle cansıkıntısı. Hey, bu olağanüstü bir şey! Budalanın birinin tavşan avlama hakkı için 25 Frank ödediğini görünce sadece omuz silkiyorum! Gerçekten olağanüstü bir şey. Bu durumda insan avı bambaşka bir şey. Evet! Bu kedi-fare oyununun bütün değişimlerinin beraberinde getirdiği heyecan bir bilinse, bütün dünya Rue de Jerusalem'e koşar, *Sûrete*'nin hizmetine yazılırdı."

Kahramanlarla birlikte, "tanrıların" -dedektifler tanrıdır çünkü-

koruyuculuğu altında, takip etmenin ve saldırganlığın tadını çıkarırız. (Bu kahramanlar zamanla aşamalı olarak "dünyevileşme", "mitolojiden arınma" sürecine katlanıp insanlaşmak zorunda kalmışlar ve dedektiflik, ruhlarının derinliklerinde insan avından duydukları hazzın bir parçası olmaktan çıkıp ayrı insani bir hazza dönüşünce, kahraman erotik ilişkilere girdiği ölçüde de mitliğini kaybetme süreci hızlanmıştır. Dedektifin harika kişisel eğilimleriyle insanlaştırılması (keman çalan Sherlock Holmes "tanrısallaştırılmış *Holmes*'un diğer yönünden başka bir şey değildir) sadece görünüşte bir insanlaşmadır; çünkü dedektifin yürüttüğü insan avına okurun katılma olanağı, ancak dedektifin hepimizi aynı anda ve kapsamlı biçimde bir tanrı gibi kötüden korumasıyla bir anlam kazanır. Dedektif edebiyatı, ürkek ve sinsi şiddet düşkünü insanlardan çok, ürkek ve sinsi şiddet düşkünü bir çağın edebiyatıdır. Dedektif her şeyi bilir, her şeye muktedirdir ve her yerde hazır ve nazırdır; o, bir mit figürünün, burjuva çağında olabileceği kadar, bilgiç, becerikli ve ulaşılabilir, elaltında olma özelliklerini taşır.

Dedektifin sağladığı düzen, sosyal barışın, insanın psişik iç rahatlığıyla birleştiği bir uzlaşma biçimidir. Herhangi bir skandalın önüne geçmek için bir dedektifin ne kadar sık görevlendirildiğini görmek şaşırtıcıdır; hatta dedektifin görevinin sadece skandalları örtmek olduğunu bile sanabilirsiniz. Kurumların (otellerin, demiryollarının vs.) adlarının kötüye çıkmasını engellemek zorunda olması gibi, aynı sıklıkta, sosyeteden genç bayanların adlarının lekelenmesini de engellemek onun işidir. Ve sık sık, izlerin (politik) geçmişe gereğinden fazla geri götürülmesini önlemek zorunda kalır. Bir suçun kaynağı, ne kadar sık, Hindistan ya da Güney Afrika'nın puslu geçmişlerinde yatar, Boer Savaşları'nda ya da Bokser Ayaklanması'nda zanlılar ne kadar sık bilmece dolu roller oynamışlardır; ama aynı zamanda, namuslu, soylu bayanlar da ünlü ve karanlık adamlarla ne kadar sık ilişki kurmuşlardır. Ne var ki çoğunlukla, bu tür belirtilerin daha kaynağına varmadan suç

aydınlanır ve erkeklerin politik geçmişine ya da sosyeteden kadınların erotik öykülerine giden yolların, neredeyse istisnasız boş bir kuşku ve yanılgıyla döşenmiş oldukları görülür. Anlayacağınız dedektif romanında, toplumun ve devletin kolektif suçları da bireyselleştirilip "özelleştirilir" Dedektif romanı suçlular yakalanıp cezalandırılıyormuş gibi bir izlenim bırakır. *Sosyete*, ahlaki olarak ayakta kalabilmek için kendi içindeki "pislikleri" feda eder. Elbette dedektif bir "aydınlatıcı"dır, fakat aynı zamanda engelleyici, bastırıp kaydırmaya yardım eden biri olduğu da kesindir. "Vaka"yla birlikte, yine sosyete'nin geçmişine ve bugününe açılan kapıyı da "kapar"

Yani, Viktoryen çağın damgasını yemiş dedektif romanında sözkonusu olan sadece rasyonalizasyon, akıl yoluyla suçluyu bulma değil, bir ölçüde örtbas etme, "özüne ilişkin olmayan" olayların gizlenmesidir. Özel dedektifin resmi polise ve adalete kıyasla sağladığı avantaj, kendi dileğince (fazla "özel" şeyleri), dile getirmeme hakkını kullanabilmesidir. Bu durum onu, insanların, kamu düzeni temsilcilerinden çok daha kolay sırlarını kendisine açabilecekleri bir kurum haline getirir. Elbette özel dedektifin günah çıkartılan papaz ve psikiyatristi andıran bir yanı da vardır ve zorda kalmadıkça kendisine duyulan güvene ihanet etmeyeceğinden emin olunabilir. Dedektif, her şeyin içyüzünün anlaşılabileceğini, fakat her şeyi mutlaka davul çalarak bildirmek zorunda olmadığını gösterir; o, Viktoryanizmle alay edilen bir çağda hâlâ gerçek bir Viktoryendir.

Dedektif, hem mimari, hem de psişik açıdan sınırlanmış, belirlenmiş kapalı bir çevreye istemeden girer. Sorunlar çıkartan suskunluk duvarını zorlamaz o. Ona dokunmaz bile. O, varolanı korumak zorundadır; ayrıntıdaki düzeltmeler, bütünün korunmasına hizmet edecektir. Bir dedektif bir devrimciden başka her şeydir.

Dedektifin içine girdiği çevre, dolayısıyla kendisi sosyal bir kurumla ya da sosyal bir seremoniyle sınırlanmıştır. Viktoryen çağın

bir "katil kim" romanının suç zanlıları, raslantı sonucu ya da istedikleri için değil, herhangi bir ailevi ya da toplumsal ritüelin yerine getirilmesi amacıyla bir araya gelirler. Bir yanda yıl dönümü, doğumgünü, iş toplantısı, öte yanda insanların grup oluşturmak zorunda kaldıkları gemi ya da tren yolculuğu gibi seferler. En aşırı örnekte sosyete üyeleri bir adada buluşurlar; sürekli canları sıkılır ya da durmaksızın kavga ederler. Cinayet, bu kapalı topluluklardaki uzlaşmaların tiyatrodan başka bir şey olmadığını gösterir. Durmadan birbirlerinin çevresinde dolanır, birbirlerinden hoşlanır ya da nefret ederler.

Bununla birlikte burada herhangi bir cesedin aslında yaşayanlardan ilkece hiçbir farkı yoktur; canlıların işlevi neyse onunki de hemen hemen odur. Dedektif romanı, (genelde dış baskı sonucu) bir araya gelen, aynı zamanda iç çelişkiler nedeniyle sürekli patlama tehlikesiyle karşı karşıya bulunan ve örtbas etme zorunluluğundan (skandal korkusundan) ötürü de tehlikenin giderek büyüdüğü bir grubun oluşumunu anlatır ya da sahneler. Bu grubun bütün üyeleri kuşku altındadır. Herkes herkesin cinayet işlediğinden ve başka cinayetler de işleyebileceğinden kuşkulanır. Kolektif suçluluk duygusu geliştirilmiş grubu bu duygudan ancak dedektif kurtarabilecektir.

Bu grup ilişkisi, polisiye edebiyat incelemelerinde tekrar tekrar anlatıldığı gibi, yazarların, sırayla herkesi suçlamayı meşrulaş-tırmak ve olayları geometrik bir düzleme yayıp kuşbakışı altında tutmak amacıyla olağanüstü durum yaratabilmeleri için kullandıkları teknik bir araçtır. Ne var ki bu kapalılık ve öbekleşme, dayanışmanın ne olduğunu bilmemesine rağmen her zaman ortak davranan burjuva sınıfına işaret eden bir sınıf-metaforudur da. Ve nihayet, yine böyle "zorla oluşmuş bir birliktelik" (Horst Conrad) olan ailenin bir metaforudur. Bu grup, ayrıca, ideal ile gerçekliğin birbirinden feci şekilde kopuşunun belirtisi ve yansısıdır. (İdeal, burada kural ve seremonilere gönüllü uymak anlamına gelir.) Zorunlu

oluşmuş grup "iş yeri"ndeki ilişkilere varana kadar, bütün toplumsal öbeklenmelerin de bir yansısıdır. Dedektif romanından alınan zevk, son tahlilde, sosyal ilişkilerin en yabancılaşmış biçimini temsil eden bu öbekleşme durumuna yönelik örtük eleştiriye bağlanabilir. Dedektif romanı, toplumsal gruplaşmalara, sosyeteye, kurumlara, aileye dönük bir intikam alma olarak başlar, ama bütün kurumların onaylanmasıyla ve onlarla uzlaşmayla son bulur.

Dedektif edebiyatı, merkezden yönetilen bir sanayi toplumunda, her gün yeniden üretilen sınıfsal bağımlılık ve baskı ilişkileri zemini üzerinde hareket eden oyunsu durumlar yaratır. Gündelik yaşamın görünürde anlamlı ve aslında çoğunlukla usandırıcı hiyerarşik düzen sistemleri (bu oyunsu durumların içinde) patlak verircesine çıkarlar ortaya. Saygın kişilerin ve önde gelenlerinin bu düzen dünyasının hemen ardında, bu kişilerin birdenbire bir cinayetle herhangi bir ilişkilerinin bulunduğunun ortaya çıkmasıyla derin bir uçurum belirir. Bir dedektif öyküsünün anlattığı olay, okurun, bunaltıcı günlük yaşamın baskıları karşısında duyduğu hıncı, herhangi bir tehlikeyle karşılaşmaksızın, edebiyat aracılığıyla kusmasını sağlar. Öykünün başlangıcında cinayet vardır; ceset, ancak, olayın hemen ardından karanlığa saklanan anonim bir gücün kurbanı olduğu ölçüde önemlidir. Okur, nedenlerini öğrenme ve asıl faillerinin üzerine gitme olanağı bulamadığı bir adaletsizliğin tanığı olur. Suçlunun ortaya çıkarılması süreci, asıl bilmeceyle birlikte, kuşkululer grubu içinde, irili ufaklı kötülüklerden ve gayrimeşruluklardan meydana gelen bir bağımlılık sistemini de deşifre eder. Dedektif edebiyatının yarattığı bu oyunsu durum, anonim faillerin anonim bir kurbanı olma ihtimalinden duyulan gizli huzursuzluğun egemen olduğu bürokratik bir sosyal çevrede, oyun aracılığıyla okurun hakiki durumuna uygulanabilir. Cinayet, Brecht'in dediği gibi, görülebilir, kavranabilir nedenleri olmayan bir sonucun kolektif biçimidir. Katili bulma süreci, aynı zamanda, idari üstyapıdaki entrikalar ve engeller ağını gözler önüne serer. Bu

yüzden, okurun intikam alma gereksinimine, bu iş için öngörülmüş devlet organları değil de, bağımsız, başlarına buyruk özel dedektifler yardımcı olur. Bu dedektifler, büro hiyerarşilerinin karmakarışık cangılı içinde adeta 'adalet partizanları' olarak görev yaparlar." (Conrad)

Anlayacağınız, dedektif romanı, sosyete'nin "bürokratik" öbekleşmelerini cinayet ve suçla yüzyüze getirir. Dedektif edebiyatı, söz konusu grupların ideolojisini, hem eleştirilen hem de onaylanan bu bürokratik öbeklerin niyetlerinin özünü su yüzüne çıkarır. Sherlock Holmes, suçluyu, ne karakterinden, hatta ne de hareket tarzından fark eder; ayakkabısını bağlayış biçimi ele verir onu. (Çok farklı karaktere sahip olan Komiser Maigret birçok kez mesleğinden kuşku duyma noktasına bile yaklaşmıştır. Klasik dedektif edebiyatında, insan, kişiliğiyle değil, ayrıntılarla, aksesuarlarıyla katıksız ve başkalarınkiyle karıştırılamaz dış görünüşüyle ötekilerden ayrılır. Öyle görünüyor ki tür, göstergenin sadece gösteren düzlemiyle ilgilenip gösterilen düzlemini hiç umursamaz. Bu türün önkoşul olarak gördüğü şey; gösteren düzleminde anlamlar üretip gösterilene ulaşmak, hayatta zaten eğilim olarak vardır. Yararlı mantık, son tahlilde, her türlü yaşantının üstündeki kabuğun kırılması, yeri "iç" olması gereken her türlü melaneti defetmek demektir.

Dedektif edebiyatında, nihayet, insanlığın tarihinde, duyumsal algılarda gerçekleşen değişiklikler, yani gözün tarihsel evrimde öteki duyular karşısında üstün hale gelişi de yansır. Göze yansıyan görüntü, yani görme, düşünme ve tasarlama karşısında (deyim yerindeyse kesin-bilgi karşısında) zafer kazanmakla kalmaz, aynı zamanda, sosyal çevrenin "bütün" olarak kavranmasında görme, düşünceden daha üstündür. Görmek inanmaktır/inanmanın yerine geçer. Dedektif romanının arka planının oluşturulmasında insanın sosyal evrimi kadar büyük kent toplumlarının ortaya çıkışı da katkıda bulunur (her ne kadar bu roman başlangıçta büyük kent mer-

kezlerinde geçmese de). Tür, sosyete katilini, içinden kaçıp kurtulmanın olanaklı olduğu, bütün izlerin yok edilebileceği, içinde meşum ittifakların hüküm sürdüğü bir büyük kent "cangıl"ıyla karşı karşıya bırakır. Gerçek suçların mekânı olan yeraltı dünyası, tür için, görüşün bulanıklaştığı, loş bir bölgedir. Bu dünyada hiç kimse, uzun süre kalmak istemez; caniler ve komplocular da. Dedektif romanı *Hard boiled school*'a geçerken büyük kent şiirine, "tuhaf kendine özgü bir büyük kent pastorali"ne, "çobanların smokin altında tabanca kılıfı taşıdığı bir arkadya asfaltı"na dönüşür (Ulrich Suerbaum). Dedektifin kendi yaşam alanının egzotikleştirilmesi, yabancı, uzak bir dünyaya dönüştürülmesi, sadece dedektifin "av nedenleri"nin aydınlatılmasına, dolayısıyla da işlevinin güçlendirilmesine katkıda bulunan bir adım değil, aynı zamanda, varlığını *yöntemden* çok *uslüba* borçlu olan uzaklığın yeniden kurulması gerekliliğine karşılık gelir. Tür içindeki aksiyonu yoğun öyküler, cinayeti Chandler'in dediği gibi, anlaşılır cinayet işleme nedenleri olan kişilere dayandırdığından oyunun ayakları biraz yere basar. Toplum gangsterlerle ittifak yapmaksızın varolamaz. Bu anlayış, paradoksal biçimde türe tamamen yeni bir öğe kazandırmıştır: Ahlakçılıktır bu öge.

Meşum-olan(*) ve Burjuva İnsanının Yaşadığı Odalar

Meşum ve tehlikeli olan, ilk bakışta ne kadar paradoks görünürse görünsün, "aydınlanma" hareketinin bir ürünüdür; fantezinin kolunu kanadını kırmış ve doğanın ruhunu yok sayıp ondan sadece akılcı yasalarını ortaya koymasını isteyen aydınlanmanın. Gecenin içinden gelen ses, ormandaki hayaletin sesiyse, güvenlik değilse bile, kesinlik söz konusudur. Her dehşetin arkasında, bir hayaletin

---

Meşum ve fantastik konusunda; bkz. Ütopik Sinema; Sinemanın Temelleri 1.

"kişiliği" olarak, doğadan kopup ortaya çıkan bir parça doğa vardır. Ancak bir kez, hıristiyan ve aydınlanmacı (babaerkil) iktidar açısından, doğaya ruh atfetmek yasaklanınca, açıklanamaz olan şeyler de meşum, acı verici şeyler olarak kalmıştır. Her şeyin yasalara bağlı olduğu ilkesini bir ölçü olarak kullanan bu aydınlanma, yasanın denetleyemediği ve açıklayamadığı her olay karşısında insanın çaresizliğe sürüklenmesine yol açmıştır. Böyle olunca da her aydınlatılmamış ya da henüz aydınlatılmamış şey, bir tehdit haline gelir; sonuçsuz herhangi bir bağıntı, ya da görünürde ilinti ve bağlamlılıklardan yoksun bir şey insanları hasta eder.

İnsan ve doğanın açık seçik, anlaşılır yasalara göre hareket etmeleri gerektiği düşünüldüğünden, bundan her türlü sapma aydınlanma için çıplak bir dehşetin başlangıcı olur. Meşum-olanın yasalara uygunluğu söz konusu değildir; işlevi, sürekliliği yoktur; zaman ve mekânı aşar; bazen nedeni, bazen de sonucu yoktur. Meşum-olan bizden tamamen bağımsız bir varoluş içerisindeymiş gibi görünür; evrenin -bizim keşfettiğimiz- işleyiş kurallarına göre hareket etmez. Artık gözlerimize inanamayız. Sadece pasif izleyiciler olmamıza ve meşum-olanın belki de bizimle hiçbir alışverişi bulunmamasına rağmen, o bizi gene de can evimizden vurur. Meşum ve tehlikeli olanın herhangi bir sorumluluğu ve sistemi yoktur; en korkuncu da önceden hesaplanamaz ve açıklanamaz olması değil önceden hesaplanabilirliği ve açıklanabilirliği ilkece geçersiz kılmasıdır.

Meşum-olanın karşısında insanlar, başka zamanlardaki planlı ve akılcı davranışlarını yitirirler; geleceklerinden olduğu gibi geçmişlerinden de koparılmışlardır; ya da geçmişle gelecek, bağıntısız ve sığınma imkânı tanımayan bir şimdiki zamanın tehdidinden başka bir şey değildir artık. Olup biten, yani görüntüler, (aydınlatıcı-yapılandırıcı) görme faaliyetinden, kendine bir görüntü uydurma gücünden daha ağır bastığında ve nesneler salt görüntü unsuru olarak öznelere karşı üstünlük sağladıklarında durum meşum ve tehli-

keli olur hep. Bu, aslında bizim görmememiz gerekendir.

Meşum-olanı ya bir güldürüye, ya görünürleşmiş bir tehdide dönüştürerek ya da bir rasyonalizasyon süreci içinde meşum olmaktan çıkartıp halletmeye çalışırız. Birinci durumda –dramatizasyondan arındırılarak ya da aşırı dramatize edilerek kesinliği giderilmiş olan– çelişkiden duyulan haz yoluyla meşumu komikleştirerek ondan kurtuluruz. İkinci durumda erotik içeriğini (ve istenen cezayı) kabul ederiz ve nihayet üçüncü durumda yani meşum-olanı akılla kavranırlaştırma durumunda meşum-olanı bilgiyle sağaltılabilecek bir bilgisizlik hastalığının belirtisi olarak kavrarız. Meşum-olanı karşılamada gerçekten kabul edilmiş olan, sadece üçüncü durumdur.

Gerçekten de Sigmund Freud'un söylediği gibi, meşum-olan kaydırılıp bastırılmış olanın az çok kamufle edilmiş biçimde yeniden geri dönmesi anlamına geliyorsa (uygarlık düzeyi ne kadar yüksekse, bastırma ihtiyacı duyulan şey o kadar artar) meşum-olanı akılcılaştırma süreci, bastırılmış olanı yeniden o eski haline getirme, bildik bir şeye dönüştürme biçimindeki sonsuz bir süreç anlamına gelecektir; başlangıçta, kesinlikle, dehşet verici ya da korku uyandırıcı olmamış olan bir şey, kaydırıp bastırmaya maruz kalmış (zorla "unutulmuş", mitolojide aşılıp korunma durumunda olduğu gibi kültürel dönüştürüme uğramış ya da fiziksel olarak imha edilmiştir) ve basınç artmışsa, "görülen lüzum üzerine", meşum -olanın içinde bu bastırılmış olan yeniden kapımızı çalacaktır; içinde hoş olan ve olmayan duyguların birbirine karıştığı bir güven yitirme durumunun sonucu olarak; ve biz bir kez daha bir dönüştürme (bastırma) yaparız ve (görünürde) meşum-olanı bilinene dönüştürürüz.

Hiç kuşkusuz, dedektif romanında olduğu gibi, gönüllü olarak boyun eğdiğimiz bu süreç –hiç bitmeyecek ve daha çok merak uyandırıcı bir süreç olsa da– bir bütün olarak olumlu etki yapmak zorundadır. Neredeyse bir klişe olan dedektif romanları, öncelikle

uykuya dalmaya ve tatilde okumaya elverişlidirler; bunun nedeni, sadece önemsiz oluşları değil (bütün teknik mükemmeliyetlerine rağmen yine de totolojiklerdir), gerçekten sakinleştirici, rahatlatıcı olmalarıdır. Dedektif romanları ne dünyanın esrarını ne de çelişkilerini çözerler, ama bütün sırların prensipte çözülebilir olduğunu kanıtlarlar. (Tersi bir tutum alan Patricia Highsmith gibi yazarlar, gene de büyünün değil, psikolojinin belirlediği paralel ve düşsel dünyalara götürerek, esrarengiz, bilinmeyen alanı sınırdışı edip bu paralel dünyalara kaydırırlar.)

Yatışma, rahatlatma tek başına, sonuçta her şeyi akılla açıklanmasından değil, tersine rasyonallikten geçici bir süre kurtulmamızdan ileri gelir. İnsan kendisini tamamen anlatıcının/dedektifin ellerine bırakır ve birkaç akıl-dışı ara istasyondan geçerek, onaylanmış ve benimsenmiş hedefe götürüldüğünü bilir. Öznel duygular (en azından görünüşte öznel duygular) onaylanır ve "paralel bir dünyada" aşılıp korunurlar. Başlangıçta hayal gücüne, hatta fantastik olana serbestçe hareket olanağı tanınır, çok değişik kişiliklere, sempati ve korkularımızı bölüştürürüz. Her şeyi mümkün görürüz. "Fantastik olan, bilginin duygusal bir biçimi, bunun da ötesinde, mizah ve ironinin yanısıra –ününü akıl-dışılığa ve subjektivizme borçlu olan– romantik özgürlüğün özgül bir biçimidir." (Claus Reinert).

Fantastik başlangıç koşullarının, oturma odasındaki cesedin ve nesnelere uğursuzluk dolu lanetli bir hayat veren bütün kuşkulu izlerin, sonunda her şeyin kesinlikle aydınlanacağı dikkate alınarak, keyfi çıkarılır. Başlangıçtaki birçok olasılık durumunun yerini ("olasılıklar dünyası" sözünü E.T.A. Hoffmann söylemiştir), adım adım, kısmen katılımımız dışında, kısmen de bizim katılımımızla, olasılıklardan sadece birinin doğru ve gerçek olduğu bilgisi alır. Dedektif romanı bizi "romantik kandırmacalar"dan kurtarması beklenen rasyonalizmin bir duasıdır. Dinsel bir olayla yapısal benzerliği rastlantısal olmayan bu süreç, bizi bir kâfirlikten, doğallıktan,

çok biçimli tanrılar dünyasından, akılcı, hıristiyan, babaerkil bir sınıfın düzenine taşımak ister. Geleneksel dedektif edebiyatında bu tarzda sağlam yerleşmiş akılcılığın büyük olasılıkla akılcılığın öteki yüzünden başka bir şey olmayan hıristiyanlıkla kesinlikle birleştirilebilir olduğunu, örneğin, kahramanı Father Brow'ın sahte bir rahibin suçunu kanıtladığı, Gilbert K. Chesterton'un bir öyküsünün şu bölümü gözler önüne serer:

—"Ayrıca mesleğimin bir başka yanı da sizin rahip olmadığınızı anlamamı sağladı.

—"Ne?" diye sorar hırsız şaşkınlıkla.

—"Akla saldırıyordunuz," der rahip Brown. "Gerçek teologlar böyle yapmaz."

Dedektif Romanının Sosyal Coğrafyası

"Dedektif öyküsü, Eric J. Hobsbown'ın, ekonomik bakımdan, 'borsa simsarlarının yeşil alan kuşağı dediği ve savunucularının, her sabah, *Daily Mail* tipi (1896) yeni gazetelerle silahlanmış olarak büroları işgal etmek için harekete geçtiği politik tutuculuğun kalelerine" benzettiği bir alan oluşturma bakımından muazzam zaafları vardır. Bu mahallelerden birinde bir villanın salonunda aranıp bulunması gereken bir ceset vardır hep. Dedektif öyküsü böyle bir coğrafi alanı bela ve kuşkuyla doldurur. Bir Doyle öyküsünü okurken, okur, banka soyguncularının soylu olabileceğini, kentin parlak binalarının arka avlularında suçun hazırlandığı adı var-kendi yok şirketlerin oluştuğunu öğrenir. Suça teşne miras avcısı için öldürücü zehirli yılanı saklayacak en uygun yer kasalarıdır. Hatta "Stockbroker's Clerk"de ceset Mavson Williams finans merkezinin dev kasasında bulunur (Horst Conrad). Dedektif romanı, hem bir suç edebiyatı, hem serüven edebiyatı, hem dinsel darbı-mesel, ahlakitoplumsal aklın onaylanması, ve aynı zamanda da "iktisat-edebiyatı"nın bir biçimidir. Herhangi bir yerde, öngörülmemiş direnişlerle karşılaşan dolaşımdaki para, insanların uğursuz ve kaçınıl-

maz sahip olma tutkusunun yanı sıra, ceset üretiminin temel nedenidir.

Dedektif romanının başlangıcında, suçluluk ögesini hem kendisinden koparıp ayıracak, hem de siyasadan arındırarak, küçük-burjuvazinin tahakküm ve egemenlik biçimini onaylayabildiği ölçüde onu memnun edecek şekilde *upper class*'ın (üst sınıf) suçluluğunun "ortaya çıkarılması" yer alır. Böylelikle suçlu bir sınıf, içi suçlu kaynayan, fakat eğilim olarak özarınma gerçekleştirebilecek bir sınıfa dönüşmüştür. Sonuçta "kader-romanı" olarak bilinen türde olduğu gibi kaderin darbesini en fazla zenginler yediği gibi, burada da en fazla tehlike ve tehdit altında olanlar gene zenginlerdir. Popüler kültürde kanserden ölen zenginin, yoksuldan çok daha korkunç bir kozmik (tanrısal) adalete maruz kalması gibi, dedektif romanında da, öldürülme tehlikesiyle karşı karşıya bulunan zengin, merhamet duygularımızı özellikle ayaklandırır. Türün katilleri, hem bu sınıfın egemenliğine karşı bir protestoyu, hem de bu egemenliğin onaylanmasını temsil ederler.

Burjuva oturma odası ve iyi döşenmiş kır evi daha baştan meşum ve tehlikelidirler. Bir yanda bütün bu kılıfların, örtülerin, pelüşlerin, çekmecelerin, duvar raflarının, kutuların yeraldığı donanım, Walter Benjamin'in belirttiği gibi, değerli şeyleri, "sahip olmayanın dünyevi bakışları"ndan korumak ve böylece daha baştan her şeyin örtülü ya da sahibi için de esrarengiz hale gelinceye kadar kapanan gizlerin taşıyıcıları olarak görünmesini sağlamak amacına hizmet eder. Yani 19. yüzyıl sonunun büyük burjuva mobilyasında, nesneler (eşya, kültür, zenginliğin dili, düzenin sağlamlaşması) yukarıdan aşağıya denetimden, ama daha çok da aşağıdan yukarıya denetimden kaçmaya çalışırlar. (Örtülü, gizli zenginliklere bunca yakın olmasına rağmen gene de onlara uzakta tutulması gereken hizmet personeliyle ilişki de bu duruma uygun bir karmaşıklıkta gelişir. Bugün, katilin bahçevan, uşak ya da mürebbiyeler arasından çıkmasının gülünç bir klişeye dönüşmüş olmasına

şaşmamak gerekir.) Öte yandan bu bolluk, eksikliği gizler; ve arkasında kasanın gizlenmiş olduğu günbatımı tablosuna kadar, bütün dekor ve süslemeler, olabildiğince utançla gizlenmiş görünmesine rağmen, yine de burjuva kültürünün dört bir yanından boğucu ve aşırı abartık bir biçimde patlak vermişçesine boy gösteren cinselliği temsil eder ve onun yerini alır. Böylelikle her şey iki kat kuşkulu hale gelir.

Burjuva oturma odasında olup biteni soruşturan dedektif, nesneleri yeniden denetlenebilir kılarak yitirilmiş demokratik düzeni bir ölçüde yeniden kurar. Nesneler, pelüşün altında gizlediklerini yeniden ortaya çıkarırlar; bastırılmış, kaydırılmış suç (nesnelerin elde edilişlerinin tarihsel/politik/sosyal haksızlığı ve gayri-meşruluğu) ve bilinçdışına bastırılmış tutku, engellere ve anahtarlara (*clues*/ipuçlarına) dönüşür. "Dedektif edebiyatında *clue* olmayacak kadar önemsiz ve sıradan hiçbir şey yoktur. *Clues-sistemi*, gündelik yaşamın küçük önemsiz nesnelerini kullanarak, çok zor fark edilir olmalarına rağmen, son derece önemli bazı norm sapmalarını algılamamızı sağlar. O zamana kadar çok alışılmış, çok bilinen, gündelik rutin haline gelmiş şeyler, örtülü çifte anlamlarla donanır ve böylelikle suçun tehlikeli belirtisi haline dönüşürler. İpucu-anahtar sistemi, ikinci bir yabancılaştırıcı anlamsal bağıntıya tabi olur." (Horst Conrad)

Başka bir deyişle burjuvazinin çevresine kurduğu tartışmalı huzur dünyası, dedektif romanında, içerdiği korku ve ürküntüler yönünden incelenir: her türlü toplumsal zenginlik ancak ve ancak başka insanların pahasına edinilmiş olabilir (cinayet de, işte bu şiddete, zora dayalı sömürünün en gelişmiş biçimidir sadece.) Polisiye türünün cinayet entrikalarında, burjuva sınıfı, tarihsel suçlarını bireysel suç olarak ter gibi dışarıya atar. Ama öte yandan dedektif, burjuva sınıfı adına cezalandırılacak suçluları, kurban törenine uygun insanları bularak burjuvaziyi barış ve huzura kavuşturur; geride kalmış ve bir ara zanlılar olarak kuşkunun ateşinde yanıp sonra temize çıkmış olanlar huzur ve barış kalelerine nihai ve meşru

biçimde yerleşebileceklerdir artık. En azından bir sonraki cinayete kadar.

Oysa cinayetler, burjuvanın tamamen kendisiyle başbaşa olduğu yerlerde, öncelikle evinde ve bürosunda değil, kendi yaşam biçimini kutladığı, inzivaya çekildiği kır evinde, lüks yolcu gemisinde, sayfiyede, casino-kumarhanede, hipodromda ve çoğunlukla, bir ölçüde içeriksiz bir tapınmanın, burjuvazinin alameti farikası olan ritüellerinin törensellikle gerçekleştirildiği, sosyal bir dinin kiliselerine benzetilen otellerde işlenir.

Polisiye romanın kitlelerin okuduğu bir popüler tür haline geldiği dönemde, otel olgusu, "Edward tarzı" mimari biçim içinde (*Savoy, Imperial, Ritz vs.*) burjuvazinin kendini kavrayış tarzının önemli bir etmeni haline geldi. Büyük oteller, burjuvazinin bir anlamda soyluları alaya aldığı "şatolar"a dönüştü; dışarıya karşı sınır çekmeye yarayan, içerdeyse huzur ve gevşemeyi hedefleyen bir tahakküm mimarisiydi otel. Ve yine aynı dönemlerde, insanların üyesi oldukları ya da olmadıkları ve kendisini, dışındaki dünyaya karşı son derece çeşitli, "hassas" ritüel ve simgelerle sınırlayan bir topluluk anlamına gelen "sosyete" kavramı gelişti. Burjuva sınıfının sosyete denen bu tiyatro biçimi gelişmemiş olsaydı, dedektif romanı böylesine popüler bir tür haline büyük olasılıkla gelemezdi. O dönemin sosyetesinin üzerine, halkın demokratik ruhu, dedektifin kişiliğinde, sosyete içinde her şeyin yolunda gidip gitmediğine bakan bir gözlemci yollar. Beriki yatakların altına, kartlara bakar; çekmeceleri çeker, dolapları açar; kendinden emin otoriter bir tarzla emreder: Bu kapıyı da açın! İçerde ne var? Sosyete yaptıklarını sıradan ölümlülerden gizleyebilir, fakat oyun bittiğinde dedektifin "her şeye burnunu soktuğu"nu ve rezillikleri keşfettiğini bilir, ama pisliğin kokusunu almasına karşı onun da yapacağı bir şey yoktur. Bu çevrede karşılaştığı yüksek yaşam düzeyinin tuzağına düşmez dedektif; o her zaman soğukkanlı ve satın alınamaz biridir; çünkü kendisi de böyle bir debdebe içinde yaşayabilecek olanaklara sahip

olmasına rağmen, bu tür bir hayatı anlamlı bulmamaktadır.

Tam da otel idaresinin, gizliliği bir güvenlik seremonisiyle birleştirme, incinebilir durumda olan burjuvaları, gerçeklikten estetik bir yoldan kurtarma çabasının göbeğinde lobide bir ceset bulunması bizi hınzır bir sevince boğar. Dedektif romanında cesedin ortaya çıkması, korkunç olmaktan çok, burjuva dürüstlük aldatmacasına karşı yönelmiş belli bir anlamda müstehcen, kâfirce bir sövmedir. O nedenle tür içinde, suçlar, böylesine aşikâr kuruldukları ve "yapay" oldukları için değil, aslında insanlardan çok kurumları hedef aldıkları için bizi etkilemezler. Sosyete'nin kendi kendisiyle başbaşa olmak istediği bir anda, dedektif edebiyatı onun ayakları dibine küstahça birkaç ceset fırlatır ve yakayı eleveren bu topluluğun nasıl isteriyle tutulduğunu büyük bir keyifle izler. Hangi kisveye bürünürse bürünsün, dedektif romanı, entelektüel bir eğlence olmaktan çok, entelektüeller için, yani varlıklarını fabrika ile burjuvazi arasında kalan üçüncü alanda sürdüren, burjuva tahakküm sisteminin politik, ekonomik ve kültürel küçük işlerini gören, ama buna rağmen *society*'e hiçbir zaman gerçekten dahil olamayanlar için bir eğlencedir. Böylece tür, küçük-burjuvazinin hem intikamı, hem de sırtının sıvazlanması anlamına gelmektedir.

Dedektif romanının asıl derdi, kesinlikle adaletin ve düzenin (yeniden) sağlanması değildir. Ne dedektif yasaya her zaman harfiyen uyar –o, daha çok, bir kez daha yasaların biraz dışında davranmak "zorunda kaldığında" (polise kıyasla ona üstünlük sağlayan da budur) kendisini anlayacağımıza güvenir– ne de dedektifin sağladığı düzen, yasama sistemine uygunluk anlamında meşrudur; bu, (sosyal) aklın kutsanması olarak kendi kendisini meşrulaştıran bir düzendir. Kendisine evlenme yasağı uygulayan, herhangi bir toplumsal bağ içinde bulunmayan dedektif, aslında sadece aldatıcı bir düzen sağlar; sosyete'yi korkutur, bir anlamda uyarır; bu sayede sosyete, bir parça kendi içine çekilir, ukalalıktan, gevezelikten, atıp tutmaktan, aşağılamaktan, en azından bir an için vazgeçer –derken eski kötü eğilimleri yeniden depreşip güçlenenler, ta ki ustaca giz-

lenmiş yeni bir cesedin peşinde sınırlarına geri çekilmeye zorlanana kadar sürer bu.

Bununla birlikte dedektif, ne sosyeteye eleştirel gözle ve kıskançlıkla bakan küçük-burjuvazinin ne de sosyete'nin açık müttefikidir. Belki sadece daha değerli bir üst toplum sistemi adına geçici bir düzelme sağlamaktadır. Dedektif bu işlevi tam bir kendini beğenmişlikle yerine getirir. Sherlock Holmes, kamuyu fazla zorlayacağını düşündüğünde müşterilerinin karıştıkları işleri okurdan gizler. Dolayısıyla dedektif, sadece sınıf ile sosyal çevrelerin arasında kalan çizgide değil aynı zamanda kamusal alan ile özel, kişisel alan arasındaki sınırda faaliyet gösteren bir kişidir. Dedektif ikide birde alınyazısı rolü oynar ve psikoloji ipuçlarını çözme mantığının yerini ne kadar çok alırsa, dedektif de o kadar çok, yoldan çıkmışların kurtarıcısı olur. Komiser Maigret için dendiği gibi "alınyazısı çizen" odur. Dedektifin bu biraz ürkütücü gücünün, ister istemez, bağışlama becerisiyle azaltılması zorunlu olmuştur.

Dedektif sosyete içinde sadece (görünürde) huzur ve barışçı bir dünya ile değil, aynı zamanda, yabancı, uzak, egzotik olan ile de karşılaşır ve nasıl ki bu görünüşteki huzur ortamı, burjuvazinin sosyal alandaki tahakkümünü ve belirleyici olma talebini nurlandırıp güzel gösteriyorsa, egzotik de sömürgecilik talebini ve bununla bağıntılı bütün düşlerini güzelleştirir. Egzotikle huzur dünyası birbirlerine tahammül edemezler; biri ötekini dışlar; o nedenle dekorasyon en öldürücü silahlara dönüşür.

Örneğin egzotik bir dünyayı temsil eden sömürgelerden öldürücü zehirler, kamalar, yılanlar, esrarengiz yazılar, defineler, çift tabanlı kutular ve zehirli ok atan borular gelir. Bu egzotizm ile, burjuva toplumunun uygarlığı arasındaki çelişki, katili bulma faaliyetinde aşılıp ortadan kalkar; bu egzotik de aslında meşum ve tehlikeli olanın bastırılmış bir biçimidir. Burjuvazi bir anlamda, yabancı olanı, özgün yerinden koparıp yabancı olanın uğursuz bir yaşama başladığı ve intikam almaya çalıştığı Avrupa'ya (Ameri-

ka'ya), yani kendi evine getirmiştir; yabancı olanın gaspedilmesi felaketi bizi sevindirecektir, fakat dedektif burada da gene düzeni sağlar. Mimarinin ve iç mekân düzenlemesinin egzotik olanla birlikte yaygınlaştırılmasının yanısıra zenginliğin "örtülmesi"de, biçimlerin dağılmasına yol açmıştır. Zenginliği gözden saklamak için onu çocukça ve bâkir, masum bir dışgörünüşle sunma çabalarından söz edilebilir; tıpkı günümüzde zenginliği kıskançlıktan korumak için onu nesnel, olgusal ve işlevsel bir görünüm sunacak şekilde düzenleme gayretlerinde olduğu gibi. Klasik dedektif romanı, korkutucu Çin porselenleri çevresinde dolanıp durur. Viktoryen eşyanın muazzam şekilsizliği (ağzına kadar dolu mekanlar, biçim bolluğu) şunu anlamak için yeterlidir: Burada tekin olmayan bir şeyler var. Bu durumdaki burjuva dünyası, tamamen yanlış, yanıltıcı ve çok anlamlı olanın üzerine kurulmuştur. Migren ağrısı çeken bir kadına benzer bu dünya; konuşmaz ve acı çeker. Sevginin çokluğu ya da azlığı bu acıyı azaltıp çoğaltmaz. Dedektif açık seçikliğe, çok anlamlılıktan kurtulmaya duyulan özleminin çocuğudur.

Burjuva için barınmak ve yaşamak neredeyse özdeş olduğundan (gittiği yerlerde önce "barınmak" zorunda olduğu otellerin donanımlarında görüldüğü gibi) ruhu evinde, konutunda yatar. Deyim yerindeyse konut onun kişiliğinin ve tarihinin koruyucu zırhıdır ve dedektif, bu zırh ne kadar güçlü görünüyorsa, ardında o kadar korkunç şeylerin dönüyor olması gerektiğini gözler önüne serer. Ne var ki dedektif bu zırhı parçalamaz, bu zırhın içine girer ve (gizli?) kapılarından çıkıp gider. Elbette bize zırhın arkasında yaşananlara ilişkin bazı bilgiler verir, fakat kesinlikle bütün bildiklerini söylemez; bilmek istediğimizden ve bilmemiz gerekenden kesinlikle fazla olmaz verdiği bilgi.

Ceset, bu eşya, ıvır zıvır bolluğu içinde ne kadar yersiz ve şok edici görünürse görünsün, burjuva konutlarının mezar eşyasının adeta davet eder göründükleri cesetlerin de burjuva malikânesi

görünümündeki bu anıt-mezarlarda kendilerine uygun bir yer bulmalarının derin bir iç tutarlılığı vardır. 19. yüzyılın altmışlı yıllarından doksanlı yıllarına kadar, koskocaman, oymalardan geçilmeyen büfeleri, palmiyenin koruduğu karanlık köşeleri, parmaklıkların koruduğu cumbaları ve vızıldayan gaz lambasıyla o uzun koridorların bulunduğu burjuva eşya-düzenlemesi, aslında sadece cesedin barınması için uygundur. Bu sedirde, teyze, ancak öldürülebilir! Mobilyanın ruhsuz zenginliği, ancak cesedin mevcudiyeti karşısında gerçek bir konfora dönüşür. Polisiye romanlardaki şark manzarasından daha ilginç olan, burjuva konutundaki dolup taşan eşyada biçimlenen şarktır: İran ve Osmanlı halıları, sedirler; lamba ve soylu Kafkas kaması. Ağır, kat kat kilimlerin ardında evin beyi borsa senetleriyle ofisini kutlar; divanın üzerinde gümüş kınında asılı duran o kama –güzel bir öğle sonrasında onun, rutin yemek üstü rehavetine ve yaşamına son verinceye kadar– o kendisini şarklı bir tüccar, miskin büyücü hanlığında tembel bir paşa olarak hissedebilir. Adsız bir katili, kabına sığmayan, tombul yaşlı kadının kibar âşığını titreyerek beklemesi gibi bekleyen burjuva evinin bu niteliği polisiye yazarı olarak, belki de yazılarında burjuvanın şeytanlıklarının bir parçası belirgin biçimde ifadesini bulduğu için -hak ettikleri övgüyü bulamamış olan bazı yazarlarca ortaya çıkartılmıştır." (Walter Benjamin)

Daha sonra "suç mahalli" olarak kent, evin ve burjuva konutunun yerini almıştır; ve türün topografisinde sadece suçla ve cinayetle bağıntılı şeyler ete kemiğe bürünebildikleri için –suçun işlendiği yerin dışında başka bir yer yoktur– dolayısıyla dedektif edebiyatında kent betimlemeleri de belli bir yerdeki meşum ve tehlikeli olanın betimlenmesine dönüşür." "Burjuva konutunun eşyası ve manzara, romanın dilinde kendileri olarak ortaya çıkmazlar; burada, onları dille anlatırken yaşadıkları dönüşüm, onları betimleme amacı taşımaz. Hammett'i okurken San Francisco'dan sadece oraya özgü özellikleri, Chandler'i okurken Los Angeles'ın yıkık dökük

mahalleleri ve lüks caddeleri, Gardner'i okurken Kaliforniya'nın villaları ve motelleri, F.R. Lockridge ve Margaret Scherf'i okurken New York'un belli yalıtılmış mahalleleri, Margot Neville'i okurken Sidney, Arthur W. Upfield'i okurken Avustralya kasabaları ve çiftliklerinin topografisi üzerine bir şeyler öğreniyorsam eğer, olayların olup bittiği bu yerlere ilişkin bilgilenmem bu yerlere ilişkin bir şey öğrenmem değil de, sadece ve sadece suç mahalleriyle ilgili bilgi sahibi olmam anlamına gelir. Mekâna, o yerlere ilişkin bir şeyler öğrenmem, bu yerlere ilişkin dilsel betimleme sayesinde değil de, olay mahallinin bütünü sayesinde mümkün olur. Romanda anlatılmamış olanın izinin yeniden sürülmesi, topografik bilgiler sayesinde mümkün olur. Suç mahalli olarak belirlenen sahne, pitoresk ya da romantik anlamda bir manzara olarak değil de, tipolojik belirtiler taşıyan yaşam alanı olarak görünür. Polisiye romanın kurduğu model, önce tipik insani faaliyetlerin izlerini korumuş bir "bölge" olarak görünür; bu yer bu gene bu faaliyetlerini izlerinin toplamından oluşmuş bir şey değildir, tersine bu "bölge" olaydaki kişilerin kendilerinden daha fazla insani olanı temsil eder; psikolojiden, "mutluluk ve acı"dan, kolektiflikten vb. izler taşır. İnsani olan sahnede nesneleşmiş görünür." (Helmut Heisenbüttel).

Dedektif romanının tasarladığı dünya, insanı soru sormaya davet etmektedir; çelişkileri öylesine aşikârdır. Ne var ki bu sorular bütünle değil, ayrıntılarla ilgilidir ve dedektif de zaten bu soruların sadece "vaka"yla ilintili kalmasını sağlayan kişidir. Gerçi sosyete'nin zorunlu çifte standartlı ahlakı inkâr edilmemektedir ama, bu çelişkide, sadece vaka tarafı öteki taraftan, sosyetenin varoluşundan ayrılmış olur. Dedektif romanında (neredeyse) hiçbir zaman katilin devindiği sosyal alan hakkında tek bir önerme (cümle) bulamayız.

İç Düzenden Dış Düzene

Dedektif ve polisiye romanlarının başarısını sağlamak için derin psikolojik açıklama modelleri her zaman varolmuştur (her ne kadar böyle metinlerin sayısı, edebi ya da estetik türleriyle kıyaslandığında son derece az olsalar da). Örneğin psikanalizci Geraldine Pederson-Krag, geleneksel psikolojinin saplantısı sayılacak açıklamaya dayanarak, cinayetlerin çocukluk dünyasının şu ünlü travmasının sembolü olduğuna işaret etmiştir: Çocuk için bir bilmece olarak kalan, anne-babanın cinsel ilişkisine tanık olma travmasının, çocuğa açıklanmasının elbette yaşamsal gereği vardır. Gece anne ile baba arasında nelerin olup bittiğinin, koyu lekelerin ve esrarengiz seslerin neye işaret ettiğinin anlaşılmaz sözcükler ve imalarla neler hakkında konuşulduğunun, üstü kapatılması, keşfedilmesi gerekenin ne olduğunun, şiddetin ne anlama geldiğinin, neyin kurban edildiğinin açıklanması zorunludur. Ete bütün bu ölümcül nüfuz ediş, çocukluğumuzda eline düştüğümüz ve hiçbir zaman tamamen kurtulamadığımız merakın yeniden uyanmasını sağlar.

"Dedektifle birlikte bu karanlık bölgelere giderek", diye sonuç çıkarır Garaldine Pederson-Krag, okur, "bilinç altında anımsadığı çocukluğunun çaresizliğini ve korku-suç-duygusunu" aşar. Charles Rycroft bu düşünceyi ele almış ve saldırganlık boyutunu da bu modelin içine katarak geliştirmiştir. Okur, dedektifin yanısıra suçlu ve kurbanla da özdeşleşir. Bu modelde cinayete kurban gidenler, hiçbir suçluluk duygusu geliştirmeden öldürülüp kendilerinden kurtulunabilecek anne-babayı temsil etmektedirler. Rycroft "ideal dedektif öyküleri"nin, kahramanın suçlunun kendisi olduğunu keşfettiği öyküler olduğunu ileri sürer (oysa bu yapı, dedektif romanı yazarlarınca genelde saygın olmayan bir tarz olarak reddedilir –burada saygın olmama sözcüğü kesinlikle iki anlamlı bir etki yaratmaktadır). Polisiye romanın erken dönemlerinde, daha çok Gotik romanda, dedektifin katil olması durumu, birçok modern polisiye romanda –örneğin Patricia Highsmith'ın romanlarında ol-

duğu gibi– görülmektedir; ve nihayet bu model Edgar Wallace'ın ünlü romanlarından birinin temelini oluşturmuştur.

Elbette dedektif romanının, Ödipus efsanesiyle akrabalığını, aile yapısının derin bir dönüşümle karşı karşıya kalmış göründüğü bir zamanda geliştirmesi rastlantı değildir. Karanlık bir geçmişin açığa çıkarılması, bir kimliğin yitirilmesi ve kazanılması ve kurban, bütün bunlar, kurtarıcı etkisi hiç de azalmamış Ödipus-mitinin son derece alçakgönüllü ve serbest bir yorumu anlamına gelir. Dedektif edebiyatının da "hakikat"e ve kurtuluşa duyulan özlemin bir ifadesi olduğu artık herkesçe bilinmektedir.

Ama okurun kurtulma, bir tür manevi arınma gereksinmesi olmasaydı, dedektif romanı özel bir edebiyat türü olarak herhalde zor tutunur, dolayısıyla işlevsizleşirdi. Dedektif romanının betimlediği ve başlangıç nedenini Ödipus-mitinin anne-babaya yabancılaşma, nefret ve sevginin birbirinden kopması deneyiminin ya da başka bir deyişle, insanın günah eğiliminin oluşturduğunu varsayabileceğimiz o bulma, açığa çıkarma ve "kurtarma" süreci, herkese değil de, sadeçe Ödipal sendrom içinde ve bu sendromla yaşayan insanlara hitap edebilirdi. Oysa dedektif romanı, aynı burjuva ailesi, burjuva dürtüsü, onun kaderine dönüşmüş bu dürtü ve burjuva toplumu gibi evrenseldir; Ödipal kompleksle sınırlanamaz o. "Dedektif öykülerinin tipik okurunun kendisi de, aynı benim gibi, bilinç altında günahkâr bir insan olmanın acısını çeken insandır" (W. H. Auden) Cinayetin nesnesi olan kurban sayesinde, bir masumiyet düzeninin yeniden kurulması da aynı zamanda, babadan nihai olduğu düşünülen bir kopuşun modelidir. Dedektif romanı mitinde anne-babadan kopuşla günahtan uzaklaşmak aynı şeydir.

Uç bir modelle betimlenecek olursa, dedektif romanında, annebabanın çocuk tarafından "öldürülmesi" ve bunun ardından gelen, suçtan arınma anlatılır. Bu roman, insanın kendisinin konumuna bağlı olarak, ayakları üstüne ya da başaşağı konmuş bir masaldır. Böyle bir arınmanın, günahtan uzaklaşmanın en basit biçimi,

cezalandırılmasına neden yan çizmeye çalıştığı anlaşılabilir; bunun nedeni, başkasına aktardığımız kendi suçumuzdan kaynaklanan adaletsizliğin su yüzüne çıkmasına engel olmak eğilimidir. Dedektif türü, yapısını, sihir ritüellerinin (kurban, suçu aktarma) ve akılcı bir ideolojiyle karşıladığı hıristiyan travmalarının içinden çıkartıp geliştirir. Tür, bu üç öğeden biri tartışmalı olduğu ölçüde değişikliğe uğrar.

Dedektif romanı, kusursuz, tipik bir popüler bir mitos, çözülemez çelişkileri taşımaya yardım edecek olan örtülü, bir öykü içine ambalajlanmış bir ritüeldir. "Başlangıçta suç vardı; polisiye edebiyatın okunmasının temel nedeni, gördüğümüz gibi, dinsel bir nedendir. Ritüel ya da sembolik kurban sayesinde, grubun ya da bireyin suçu ortadan kaldırılmaya uğraşılıyordu. Bu çaba elbette hiçbir zaman tamamen başarılı olmamıştır, çünkü polisiye edebiyat düşkünü iyi ile kötüyü içinde barındıran biridir ve içindeki aydınlık ve karanlık ruhlar, yani dedektifle suçlu, birbirleriyle sonsuza kadar mücadele ederler. Birçok klanda kurban, kutsal sayılmaktadır; ve kurban edilmeden önce çoğu kez, insan görünümlerinin yokedilmesi ve yerini şeytanın hatlarının alması için, kurban ve törene katılanlar maske ve bu amaçlı giysilerle donanıp ortaya çıkarlar. Dedektif romanında ise sadece sıralama farklıdır; suçlu, önce topluluk tarafından kabul gören, hatta saygın bir kişi olarak çıkar sahneye. Ancak romanın sonunda maskesi düşürülür ve bu maskenin ardındaki yasa-dışı kişinin gerçek yüz hatlarını görürüz. Dedektif, topluma zarar veren kötülüğü sinsice arzu eden, sonra da onu kaynağına kadar, kullandığı bütün maskeleri düşürerek acımasızca izleyen dokunulmaz büyücüye benzer. Suçlunun dedektif olduğunun ortaya çıktığı dedektif romanlarına karşı sıkça duyulan itiraz, kısmen sosyal karakterlidir –zira böyle bir durum bu yasanın dibini oyar– kısmen de dinsel niteliktedir, çünkü bu eserlerde karanlığın güçleriyle aydınlığın güçleri birbirine karışır ve birleşirler." (Julian Symons).

Dedektif romanının iyiyle kötüyü birbirinden net bir şekilde ayırması talebi, yüzyıl sonlarına doğru türün "klasik" evresinde, türün içinde yasaya uymanın ve yasasızlığın (iyi ve yasal olan her zaman ve mutlaka aynı şey değildir) birbirinden net biçimde ayrılması ve hukuk ile düzenden yana kesin bir tavır alış biçiminde gelişti. Ne var ki bu netlik, türün gelişmesinde her zaman varolmamıştır (ve bugün de öyle olup olmadığı tartışmalıdır). Türün tarihinin başlangıcında kahraman çoğu kez bir alçaktır ve en saygın dedektifte bile asosyal bir yan görülür; ne de olsa dedektif, popüler mitolojinin gelişmesinde haydutların meşru oğludur. (Bu kopukluklar sadece Sherlock Holmes'un uyuşturucu tutkusunda ve depresyonlarında ifadesini bulmaz.)

François Vidocq'un, dedektif romanının isim babası olmasında, türün esinlediği ama gene inatla, geldiği gibi geri kovulan felsefeden de bir parça bir şey bulmak olanaklıdır: tipik bir "üstün-insan" olarak dedektif, büyüleyiciliğini, "normal" bir insanın önüne konan engelleri ve sınırları aşmasına borçlu olan çelişik bir kişidir. Balzac'ın kendisini örnek alarak yarattığı Vautrin'i şöyle der: "Bir milyon insan arasında her şeyi, hatta yasaların koyduğu sınırları bile aşan on kişi vardır ve ben bunlardan biriyim."

Dedektif romanının, önermelerini son tahlilde resmi-kamusal ahlakla örtüştürmesi, her zaman dış baskısız olmamıştır herhalde. Ne var ki tür, en şaşalı evresinde varlıklı burjuva yurttaşının, içinden gündelik yaşamın gerek günahlarının gerekse de başkaldırısının sürülüp atıldığı dünya tablosunun karşılığında bol bol para kazanacak şekilde çoğaltmıştır. Bu romanın konusu, can sıkıntısının ve son derece yersiz, müstehcen bir belirti gibi oturma odasına konulmuş cesetten başka bir şeyin tehdidi altında bulunmayan güvenilir bir dünyada geçer. Bu dünyada cinayet dışında neredeyse hiçbir suç (daha sonra *hard boiled* polisiye romanlarında olduğunun aksine), özellikle de evlilik kurumuna karşı ihlaller yoktur (evin kadını belki kocasını öldürür, fakat ne pahasına olursa olsun başka bir adamla yatmaz).

Yani türün içinde "sosyal denge" birçok düzlemde korunur: küçük-burjuvaziye, sosyete'nin ahlakının dört dörtlük olduğu ve kara koyunlardan temizlendiği konusunda güvence verilir; sosyete'nin ayrıcalıklarının dokunulmazlığını garantilenir; sosyete üzerinde sembolik bir "denetim" uyguladığı gibi, sosyete ile ötekiler arasına mesafe konur: dedektif bizden aldığı görevle annebabaların yatak odasına ve sosyetenin villasına bir göz atar. Dedektif romanı sosyal değişim tehlikesini ortadan kaldırır, aynı zamanda, evlerimizde günahkârlık duygusunun bizi boğması tehlikesini de önler.

Birinci Dünya Savaşı'ndan önce çok hayati bir baskıya karşılık gelmiş ve uygun düşmüş olması gereken türün bu sosyal işlevi, İngiltere'de dedektif-edebiyatının hemen hiç değişmediği iki savaş arası dönemde, biraz biçimselleşmişti. Türün dünyası göz göre göre gerçek-dışı bir hale gelip rasyonellikten uzaklaştı; ya da başka bir deyişle; türün romanlarının geçtiği, "garden" partilerin, o değme uşakların, gül ağaçlarının, kır evlerinin boy gösterdiği sosyete dünyasının nesli kesinlikle tükenmemişti gerçi ve mutlaka hâlâ politik gücü de vardı, ama burjuva egemenlik ilişkileri içinde sosyete artık büyük esrarengiz etmen olmaktan çıkmıştı. Sosyetenin dünyası artık egzotik değil, sadece sahte bir huzur ve barış dünyasıydı, ya da iyice rezildi. Ve her zaman egemen gücün yanında olan, ama gene de çeşitli sosyal gerilimlerle dolup taşan tür de, bu koşullara ayak uydurarak, eski ritüellere bağlı, sosyal, politik ve ekonomik değişimlere gözlerini kapayan tutucu bir tür haline geldi.

Buna koşut olarak da gerek kurgusu gerekse özenle seçilmiş egzotik ayrıntıları bakımından öne çıkan daha ziyade üslupçu bir yazım tarzı gelişti. Dedektif romanı da 1929 yılında dünya ekonomik kriziyle ve sosyal huzursuzluklarla birlikte burjuva dünyasının başına bela olan sarsıntıları bastırıp kaydırmanın sayısız araçlarından biri olmuştu. Böylece paradoksal bir biçimde, en hain, "en hastalıklı" cinayetler, görülenin ötesinde gerçekte yitirilmiş "esenlikli

bir dünya"nın kalesi haline gelmişti: dedektif romanının psişik "hakikati" sosyal "hakikat"inden uzun ömürlüydü.

Böyle olunca da (sosyal) masaldan ister istemez grotesk oluştu ve İngiltere'de tür, örneğin gotik korku unsurlarının katılmasıyla (Edgar Wallace örneği), aynı zamanda ironiyle (hatta felsefe ve teolojiyle) yeniden canlanırken, türün hep başka bir sosyal işlev taşıyageldiği Amerika'da, dedektifin büyük kent sokaklarında yeniden doğuşu iyice belirginleşti. Klasik dedektif romanı, statükonun hizmetindedir; o, mülkiyetin adil dağıtılmış olduğunu iddia eder. Oysa yeni polisiye roman, artık bundan o kadar emin değildir. İkinci Dünya Savaşı geleneksel dedektif romanının kesin olarak defterini dürdü; en azından, bu romanlardan alınan zevki salt nostaljiye dönüştürdü. Dedektif artık dünyamızın başka karanlık sınırlarına, gangsterlikle burjuvalar arası mafyavari ilişkiler alanına, komplocu ittifaklar çukuruna, farklı "sahneler"e salınmakta. Dokunulmazlığını çoktan yitirmişti o ve artık bizi öyle kolay kolay kurtaramazdı; hatta kendisinin biraz "kurtuluşa" gereksinimi olabilirdi.

Yeni Kahramanların Doğuşu

Suç

Aslında suç, dünyada en doğal şey gibi görünmektedir; başarısız olan, özendiği ve elde edemediği şeyleri, gerekli fiziksel güce sahip olduğu ölçüde, başarılı olandan alır. Fakat ancak onun ya da yakınlarının intikamından korkuyorsa veya haksızlık yapmış olmayı hazmedemiyorsa, ötekini öldürür. Haksızlık yapmış olma bilinci, insanlık tarihinde epeyce erken, genel olarak insanın insan niteliğine kavuşmuş olmasından daha önce ortaya çıkar, toplumun -ve dolayısıyla insanın- oluş sürecinin başlangıcında vardır. Bu müthiş çekici ve çaresizlik dolu bir duygu, huzura kavuşturabilecek herhangi bir eylemi talep eden bir huzursuzluk duygusudur.

Genel kuralların ihlali anlamında haksızlık, tarihin motorlarından biridir.

Kültür çevremizi etkileyen ilk cinayet kardeş cinayetidir ve ilginçtir, maddi sıkıntı nedeniyle değil de, (bu neden sonra ortaya çıkmış, sadece dolaylı bir sonuçtur), birinin, yani çoban Habil'in kurbanını kabul ederek onaylarken, diğerinin, köylü Kabil'inkini kabul etmeyerek sevgisini ondan esirgeyen Tanrı'ya yani babaya duyulan sevgi nedeniyle işlenmiştir. Babatanrı, hıristiyanların tarihindeki ilk cinayetin hem nedenidir hem de cezalandırıcı merciidir. Ve bu yaradılış öyküsünün ürünü olan insanlar, alnında bir işaret taşıyan katilin ardıllarıdırlar. (Bugün yaşayan bütün hıristiyanlar.)

Böyle bir durumun katlanılacak yanı yoktu. Bu yüzden yaradılış mitosuna fantastik bir yan eklemek zorunluydu. Âdem ile Havva'nın, çatışmayla hiçbir ilgisi bulunmayan, ne katil ne de kurban olan, Şit adında üçüncü bir oğulları oldu. Yani Âdem'den sonra hıristiyanların babası odur. Fakat bu rivayete hiçbir zaman tamamen inanmadı kimse. Nuh, hâlâ Habil ile Kabil'in soyundandı ve hep öyle de kaldı; Nuh'un soyundan gelen ardılları da katildi. Uygarlık tarihi, cinayeti engelleme ve "kadınların onurunu savunma" girişimlerinin tarihidir. Susan'ın boyun eğmek istemediği iki hırslı şehvet düşkünü yaşlının yalanının açığa çıkması ve onların aleyhine yönelmesi zorunluydu: Bunun için bir yargıca (Hz. Sü-leyman) ve avukata (Daniel) gereksinim vardı; Hz. Süleyman'ın yanındaki Daniel de bir dedektiftir; doğru zamanda doğru soruyu sorar (yaşlı erkeklerin, kendilerini temize çıkarmak için Susanna'ya yükledikleri, genç erkeklerle işlediğini öne sürdükleri günah, hangi ağacın altında gerçekleşmişti); gerçeği gün yüzüne çıkaran bir tuzaktır bu; Charlie Chan ya da Nick Charles da bundan daha iyisini beceremezlerdi. Fakat Daniel de bir peygamberdir; manevi kurtuluşun geldiğini görür. İnsanlığı kurtarmak için tek başına "doğruyu" bulmak yeterli değildir.

Ne var ki, hâlâ bir başka biçimde hep içimizdeki suçla, yani suç

eğilimiyle birlikte yaşıyoruz. Refahı biricik ve en büyük hedef ve vaat olarak gören küçük burjuva için suç, çoğunlukla tek "insani" çıkış yoludur. "Öyle görünüyor ki, eğer gece, varlıklı efendinin gündüzü değerlendirdiği gibi değerlendirilebilirse suç, insanı bir gece içinde zengin eder. Hiç kuşkusuz, yoksullar için, yani engellenmiş sömürücüler için, yeraltı dünyasına, bu kasaplar ve soytarı şenliğine girmek fikri süreğen bir çekiciliğe sahiptir." (Ernst Bloch).

Böylece herkes suçu düşler; ve popüler kültürümüzün tamamı bunun etrafında döner, bu düşü yaşamamız için bizi aşağıya, yeraltı dünyasına çeker bu kültür, aynı zamanda da gerçekten batmamızı engeller (ya da sadece, küçük, apaçık suçları işleme kararımızı onaylar). İçinde suç bulunmayan bir öykü, aşksız bir öykü kadar enderdir. Toplumların gelişme süreci içinde "yanlışlıkla" ruhumuzun çok yakınlarına gelen suç, işlenmek için cesaret, zekâ ve sinirsel güç talep etme gibi bir dezavantaja sahiptir sadece. Günlük tutum ve davranışımız aslında "suçlu" tutumudur, kendi yararımızı artırıp başkalarının zararını çoğaltmayı hedefler. Bize öğretilen, toplumun "suç" dediği ayan beyan suç niteliği taşıyan her şeyden olabildiğince uzak durmak, ayakta kalabilmek için ister istemez "suç" işlerken bile yasadışılık, aşağılanmışlık noktasına ulaşmaktan kaçınmaktır. Yoksa bizim toplumlarımızda gerçekten "iyi" bir insan sadece deli olarak hayatta kalabilir.

Suç, (normal durumda) toplumca kabul görmüş hedefler olan, paraya, nüfuza, güç ve iktidara ulaşma amacıyla çabalarken mümkün olan en üst verimliliğe ulaşma yolunun öteki adıdır. Politik düzlemde hala benimsediğimiz gibi, amaç gerçekten araçları meşru kılıyorsa, suçlu, toplumumuzun baş aktörü olmalıdır (eğer değilse tabii). Fakat suçlu nedir, kimdir? Çok genel olarak: isteklerini, mevcut bütün araçları kullanarak yerine getiren biri. Bu tür suçlular gerilimde, polisiye-gangster ve dedektif romanlarında (elbette ki uygun kılıklarda ve boyutlarda western ya da bilim-kurguda)

karşımıza çıkarlar. Ne var ki sadece dedektif romanında, bu suçlu, bu kadar yakınımızda, yanıbaşımızdadır.

Demek ki biz, tarihin geriye uzanan tanıklığından çok daha önce, katillerin aramızda yaşadığının bilincindeyiz ve herkes gibi biz de zanlı olabileceğimizden, aleyhimize yanlış kanıtlar sunulduğunda bir avukatın, bir savunucunun ortaya çıkması özlemiyle yaşıyoruz. Katilden korunma, onu insanların arasından ayıklayıp çıkarma umudu, suçu ve failini aydınlatma umudu olmaksızın varolamaz. Dedektif edebiyatı da, sonuçta, çok şekilli, vahşi doğayla, bu doğanın zenginlikleriyle birlikte, onun gizlerini ve korkularını da çekip alan insanın mitosuyla doğanın mitosunun kaynaşmasının özgül bir biçiminden başka bir şey değildir. İnsanla toplum arasındaki cephelerin arasında, toplumla katil arasındaki cephe de bulunur.

Toplumsal iktidarın meşruluğu yukarıdan, sevgili Tanrı tarafından ve tarihten olduğu kadar, gönüllü (ya da daha doğrusu pek gönüllü olmayarak) bütünün yararı için iktidar taleplerinden vazgeçen alttakilerin, çok sayıdaki küçük iktidar ve güçlerinin birikimi ve toplamı olarak, aşağıdan da sağlanır. En çok güvenilmesi gereken kerte, bizleri keyfilikten ve güvensizlikten koruyan, düzenli bir yaşamı tehdit eden kötüyü etkisiz kılan üsttekilerdir. Dolayısıyla, her iktidar, her zaman, alttakilerce suçla nasıl başa çıktığına bakılarak da değerlendirilir. Öte yandan bu mantıkla hiçbir iktidar, suçun kökünü asla tamamen kurutmak istemeyecektir; çünkü suç, bu iktidar ve tahakkümün varlığının meşruluğunun ve gerekliliğinin bir parçasıdır. Bu arada, sosyal anlaşmazlıkların bir parçası da her zaman, suçun nasıl tanımlanacağıyla ilgili olacaktır. "İlk suç"un, yani kutsal kitaplardaki kardeş katlinin yanısıra en yakın suç, mülkiyete, ahlaka, iktidara karşı yönelmiş ihlallerdir. Bu nedenle, yukarıdakilerin denetimindeki her iktidarın eğilimi, yukardakilere (ve iktidara) zarar veren her şeyi suç olarak sınıflandırmak olacaktır.

İktidarda olmak demek, ceza vermek demektir. Bu cezalar, hani eğer iktidara tamamen keyfilik egemen değilse, asgari ölçüde meşru bir zemin gerektirirler. Dinin buyrukları içinden bile suç motifinin belli bir ölçüde araştırmasının yer aldığı, artan ölçüde karmaşıklaşan bir hukuki-fesefi mekanizma gelişmiştir. Ne var ki gerekli olan sadece cezalar değildir; suçluların ele geçirilmesi ve bunların "normal" insanlardan özenle ayırdedilmesi de şarttır; ve aydınlanma hareketi toplumsal organizasyonların içine yayıldığı ölçüde, suçlunun fiilini hiçbir ikileme yer bırakmadan ispatlamak da kaçınılmaz hale gelmiştir. Ceza da, her iki taraf açısından meşrulaştırılmak zorundadır: Eğer suçlunun teşhisi konusunda anlaşma sağlanmışsa otorite ceza verecektir.

Bundan sonra suçlu "kurban edilir"; suçluyla birlikte gizli arzularımızı hapseder, ya da onları da infaz ederiz. Normal insanı denetimi ve etkisi altına alabilen, suçluya karşı kin duygusu, aynı zamanda, bastırmak zorunda olduğumuz kendi içtepilerimize duyulan kindir. Bu yüzden suçlu "av"ına ve suçlunun bertaraf edilmesine duygusal olarak da katılırız. Anlayacağınız toplum, içindeki suçluları, sadece çelişkileri, "adaletsizliği" veya haklarından yoksun bırakılmış marjinal gruplar üreten bir hareket dolayısıyla üretmez; mutlaka ekonomik kökenli olması gerekmeyen genel bir hoşnutsuzluk temelinde "kurbanlar"a duyulan dolaysız ihtiyaç da "suçlu" üretir.

Polis

Nasıl ki devlet erkinin organları bir zamanlar dış ve iç etkinlikte bulunmak üzere "ordu" ve ordudan ayrılıp ortaya çıkmış olması gereken "polis" biçiminde ayrıldıysa, daha sonra da, polis erkinin bir caydırıcı bir de icracı olmak üzere iki bölüme ayrılması kaçınılmazlaşmıştır. Caydırıcı yan, yani "bekçiler", kişileri ve onların malını mülkünü korumakla yükümlüydü; diğerinin görevi ise failleri yargı önüne çıkarmak, halkı denetlemekti. Savaşta ajanlar-

dan yararlanıldığı gibi, tahakküm ve iktidar erkinin korunması için casuslar da görevlendirilir. Suçla mücadeleyi politik muhalefetle mücadeleden ayırmak, hiçbir zaman mümkün olmamıştır ve suçluların cezalandırılması eylemi, her zaman, haz ile korkunun birleştiği bir gösteri olagelmiştir.

Büyünün ya da gözle teşhisin, failin suçunu kanıtlamadığı yerde, fail, ortaçağa kadar, kovuşturmalar karşısında çoğunlukla az çok güvencedeydi. Ceza ritüelinin, toplumsal olarak etkili olabilmek için, ille de gerçek suçluyu bulmak zorunluluğu yoktu. (Elbette uygarlık tarihinin önceki aşamalarından birinde, gizlenmek için gerçek kimliğini terketmek ve saklamak, suçlarını kabul ve itiraf etmeye yanaşmamak, bugün sanılabileceği kadar basit ve "doğal" değildi; aydınlanma öncesi dönemde büyük haydutlar ve katiller sırf kimliklerini gizlemeyi içlerine sindiremeyip susmayı becerememediklerinden cezalandırılmışlardı). Suç, kendi kültürünü ve altkültürünü yaratmıştı ve suçlu kendisini koruyan, ancak ona yükümlülükler de getiren sınıfının ya da en azından kendi kastının üyesiydi. Bu sınıf/kast, zaman zaman bir ölçüde güçlü olmuş ve geniş coğrafi alanlara yayılıp kimi sosyal mekânları işgal edebilmişse de, üst iktidarlar aleyhine politik ittifaklara giremediği sürece, bir bütün olarak sosyal "barış" için tehlikeli sayılmamıştır. Dilenciler, yankesiciler, katiller, fahişeler kentsel topluma aittiler; onların yeri orasıydı. Ve suç, böylesine örgütlü olduğundan, öngörülmüş sınırların dışına çıkmaya, yerini terk etmeye yeltendiği anda ve yerde onlara karşı mücadelenin de örgütlü olması gerekliydi; suça karşı mücadelenin en alışılmış biçimi (egemen güçlerin yararına olduğu ve suçla mücadeleye ilgi duydukları ölçüde) "cezalandırma seferberliğiydi."

Bu durum ancak, (küçük) burjuva sınıfının ve burjuva maskesi altındaki arzularını tatmin için öldüren, çalan ve izlerini silmeyi bilen suçlu ve cani tipinin başkalaşmasıyla birlikte değişti. Eyleminin yarı çapı, en üst tabakadan en alt sosyal tabakalara kadar uza-

nabilen bu suçlu tipini; - salt dürtüleri yüzünden öldüren ve suç işleyen bir failin bu yüceltilmiş burjuva "biçimi"ni -, çalışkanlığın, sabırın ve toplumla uzlaşmanın ödülü olarak ekonomik ve sosyal başarıyı gören sınıf ahlakı içine yerleştirip kaynaştırmak son derece zordu. Böyle olunca da bu burjuva ahlakı suç eğilimlerine karşı, düşünülebilecek en kuşkulu aksiyoma dayalı ifadeyi koydu: suç, işlemeye değmez. Polis, bu cümleyi doğrulamak için vardı. Bu yüzden, burjuva dünya düzeninde polis, ahlaki bir kurumdur, ne yapıp edip suçluları bulmak zorundadır. Polisten korkmak gerekir; polis kurumunun kendisi hayaletimsi bir niteliğe de bürünmüş ve bizzat kendisi bir ölçüde insanları belasından koruyacağı o gizli örgütlerden biri haline gelmiştir. Polis önünde herkes (potansiyel) suçluya, zanlıya, haklardan yoksun birine, hatta bir riyakâra, aşağılanan birine, uyruğa dönüşür. Polisin karşısına açık gözlülükle çıkmak bile, kendi başına cezayı gerektiren bir davranış olabilir; susan yurttaş aslında kendini şu duygudan kurtaramamaktadır: polisin, kendisine resmen verilmiş olan görevlerden başka görevleri vardır.

Dedektif

Yeni bir burjuva (roman) kahramanı olarak dedektifin doğuşu, suçluyu bir akılcılaştırma sürecine teslim etme zorunluluğunda olduğu kadar, polis organizasyonlarının klasik modelinden duyulan güvensizlik ve korkuda da temellenir; çünkü bu modelde, burjuva yurttaşların kâbuslarından bazıları, demokratik talep ve umutlarının gerçekleşmesinin olanaksızlığı adeta cisimleşmiş, ete-kemiğe bürünmüştür. Polis aygıtının ister içinde, ister dışında olsun, gerek dedektif, gerekse de edebiyatın ve popüler mitolojinin ondan önceki karakterleri, bu aygıtın ıslahı taleplerinin ifadesidirler. Dedektifin cisimleştirdiği adalet, neredeyse insanüstü tarafsızlığı ve fiziksel şiddete başvurmama özelliği, polisten (artık) beklenmeyen, ama korunmak ve keyfi despotluğa maruz kalmamak için birileri-

nin temsil etmek durumunda olduğu özelliklerdir. Aygıt olarak polis çoktan, aydınlanma sonrası dünyanın kendisini ondan korumak zorunda olduğu şeyin, hatta "meşumluğun" bir parçası olmuş, karanlığın, akıl-dışı olanın, sözü edilmeyen ya da unutulmuş yasalara göre işleyen bir şeyin ögesine dönüşmüşken, dedektif suçu şeffaf hale getiren ve en önemlisi de yaptıklarının hesabını veren açık bir kişilik olarak ortaya çıkar. Dedektifin bizi, "insani yüzleri"ni yitirme tehlikesiyle karşı karşıya bulunan polisin ve hukukun güç ve iktidarıyla barıştırması beklenir. Dedektif, geçmişten kalmış, hayvani, öldürme heveslisi içtepilerine karşı zafer yeteneğini, mantıklı düşünerek işleten bir insan olduğu için, yapabilir bunu.

"Düşünüyorum, öyleyse varım. Ne var ki düşünmek zordur" Ve insan sürekli düşünemez; insan düşünceyi boşlar boşlamaz kendini bir şey sanma eğilimi uyanıp insanı yönlendirmeye başlar ve tehdit şekillenir" (Boileau/Narcejac). Dünyayı düşünerek kavrama çağrısıyla birlikte, insanın düşünmediği anlardan, ölümden, düşten, kendinden geçişten, tutkudan, çılgınlıktan duyduğu korku (ve düşünmeme anlarına duyulan gizli özlem de) artar. "Düşünüyorum, öyleyse varım"ın ardından: "Düşünüyorum, öyleyse korkmuyorum" gelir. Ancak yaşam pratiği bu aksiyoma çok isteksiz boyun eğer. Aklın egemenliğini doğal olanın, duygunun ve sezginin üstüne koyan aydınlanma hareketi, korkuyu yok edemediği gibi, üstelik durmadan yeni korkular üretmiş, korkuyu günlük hayatın içine sokmuştur. Aydınlanmanın her "hamlesi" deliliğin, romantiğin ve (estetik) isyanın yeni biçimlerine yol açmıştır. Ve belli bir coğrafyadaki politik-mitik hareketlerde olduğu gibi (örneğin serüven ve western kahramanlarının hareketlerinde) delilik, romantik ve estetik asilik hareketlerinde de, en uç sınırlarda gezinen araştırmacı, bilimadamı ve dedektif gibi (kahraman) figürleri ortaya çıkar.

"İnsanın dramı artık, tanrısal olan ile insani olanın sınırlarında değil, düşünceyle düş arasındaki, rasyonallik ile imgelem gücü

arasındaki sınırlarda gerçekleşir. Düşüncenin gölgede kalan öteki yüzünde her şey, hatta cinayet bile mümkündür. Dedektif, bilinçdışının yarattığı ürkütücü yaratıklarını savuşturmaya yardım eder; dedektif olmasaydı Dr. Jekyll, Mister Hyde'a savunmasız teslim edilmiş olacaktı. Dedektif, akıtılan kan karşısında bile, itidalini korumak zorundadır. Ve nihayet, dedektif, benliğimizi saran korkuyu, sözcüklerle, bir suç ve suçlu-öyküsüyle, cinayet ve cani öyküsüyle süsleyip gizlemek zorundadır; çünkü bu, bizi büyüleyen ve aynı zamanda tiksindiren suçun -kör, şiddete dayalı eyleminde- değişmez bir durum değil, bir başlangıcı ve sonu -son yeni bir başlangıç olsa da- bulunduğu izlenimi yaratır çünkü suçlu yakalandıktan sonra, sanığa zor uygulayan devlete, hukuka teslim edilir. Aslında ceza, adil olarak nitelendirilse de, aynı şekilde, arkaik olanın, bilinçdışının, mucizevi, gizemli ve ürkünç olanın bir parçasıdır, dolayısıyla rasyonel olanın bir ürünü değildir; bu yüzden de, eski dedektiflerin cezayla ilgilenmek istememeleri anlaşılır bir şeydir. O nedenle önemli olan cezalandırmak değil, intikam almak değil, aksine olayı aydınlatmaktır" (Seeßlen/Kling). Dedektif, bütün dünya meşum olana dönüşmüşken, araya başı sonu olan bir dinlenme boşluğu sokar.

Tarihsel Örnekler

Ne var ki popüler mitoloji, ondokuzuncu yüzyılda popülerleştirilmiş aydınlanma hareketinin belli başlı travmatik sonuçlar yaratan yan etkilerine tepki vermek için, bu kahramanları kullanmış olsa da bunları tamamen başına buyruk şekilde kafadan uydurmamıştır. Edebiyattaki imgelerinden çok farklı olsalar da, gerçek hayatta dedektifler vardır ve bunların faaliyetleri gerçekteki geleneksel polis çalışmasına alternatif oluşturuyordu.

Edebiyat alanındaki bütün dedektiflerin prototipi olarak genelde, eski mahkûm ve gizli polisin kurucusu Fransız maceraperest

François Vidocq görülür. Vidocq, kriminalistik tarihinin gerçekten ilk "dedektifi" değildi, fakat insanların fantezisini, o zamana kadar sadece devlet adamlarının, kralların, generallerin, haydutların ve ünlü metreslerin hoşlandığı ölçüde uğraştıran ilk dedektifti. Vidocq'un yaşam öyküsü serüvenlerle, kaçışlarla ve kılık değiştirmelerle başlar (onbeş yaşındayken evden bir aktrist ile birlikte ve kadın giysileri giymiş olarak kaçar). Kılık değiştirmek Vidocq'un en büyük tutkusu haline gelmiştir. Vidocq kısa zamanda, hiçbir hapishanenin tutamadığı -çoğunlukla kuşkulu namus meseleleri nedeniyle sürekli hapse giriyordu- hapishane firarisi olarak ünlendi. Soğukkanlılığı, yalan söyleme yeteneği, aynı zamanda bir parça da gözü kara cesareti Vidocq'u, serüvenler ciddiyet kazandığı durumlarda da daha uzun süre hapis cezasından korudu. Nihayet Bagno'da kürek cezasına çarptırıldığında, üç kez daha kaçtı; ancak her seferinde yakalanıp geri getirildi (yine de kaçışıyla on yıl özgür kalmayı başarmıştı).

Anılarında Vidocq şöyle yazar: "Kader bana doğru dürüst bir yaşam şansı tanımadı. Kaçak bir mahkûm olarak tek seçeneğimin ihanete uğramak, ya da ihanet etmek olduğunun bilincindeydim. Vidocq Bagno'da bir tutsaklıktan kurtulmak için muhbir olarak görev yapmaya başladı. Suçluları (gerçekten onlara dahil olmasa da) herkesten iyi tanıyan, çift taraflı oyunu uzun süre gizli kalan gizli ajanlıktan, haydutların soygunlarına bizzat katılan; haydutların suçüstü yakalanabilmeleri için onlarla eylem planlayan ajan provakatörlüğe geçen Vidocq nihayet, öncelikle eski mahkûmlardan seçilmiş kendisine ait bir polis örgütünün yöneticisi oldu. "Vidocq'un yöntemi suçüstü yakalamaktı. O dönemlerde henüz suçlu albümü, teşhis masası, parmak izleri, fotoğraflar, bilimsel yardım gibi olanaklar yoktu. Vidocq'un kullandığı silahlar bütün dedektiflerin ilk silahlarıdır. Suçluların dostluğunu kazanmak sözkonusuydu; gözetlenmeleri ve izlenmeleri gerekiyordu. Açık ve anonim ihbarlara güvenmek zorunluydu. Bu unsurlar suça karşı mücade-

lede Vidocq'dan sonra da önemli bir rol oynadılar. Bugün de hâlâ oynuyorlar" (Walter Gerteis).

Vidocq, kılık değiştiren bir dedektif, usta bir tuzakçıydı. Suç çevrelerine ve bu çevrenin insanlarına karşı, kendine özgü nefretle karışık bir sevgi besleyen, mantıktan, akıl yürütmekten "cinayet dili"nin analizini yapmaktan, kısacası, kendisiyle olay arasına mesafe koymakla yükümlü "modern" dedektiften fersah fersah uzak bir insandı. Fakat edebiyat alanında dedektif figürünün Vidocq'u örnek alması belki, Vidocq'un "mitik" konumunun belirtisidir. Vidocq, toplumla suç arasındaki sınırda, kuşku uyandıracak kadar usta bir biçimde kendisini suçluların yerine koyabilmektedir. Bu dedektif, herhangi bir katilin ne ve nasıl düşündüğünü bilen biridir, zaten üstünlüğü de, Vidocq'un kimliğinde en kararlı prototipini bulan suçlu ile ruhunun derinlerindeki gizli yakınlığında yatar.

Vidocq, 1832'de kendi kurduğu "Brigade de Sûreté"yi bırakınca, bu polis bölümünün adı "Service de la Sûreté" olarak değiştirildi ve artık sabıkalıların burada görev almaması kararlaştırıldı. Böylece Vidocq türünden dedektifler, kibar ve saygın sosyal çevrelerden kovuldu ve meşrulukları ellerinden alındı (bu tür "temizlik eylemleri" elbette ki bütün gizli polis örgütlerinde, sadece bir "egzersiz" olarak kaldı). Vidocq 1828 yılından 1830 yılına kadar birkaç cilt tutan anılarını yazarak, geleceğin dedektif-edebiyatının temel taşını koymuş oldu. Görevden ayrılmasından sonra Paris'te, herhalde dünyanın bütün özel dedektif bürolarının ilki olan, Ekonomik Bilgiler Bürosunu kurdu. Vidocq'un polisiye edebiyatı üzerindeki etkisi ise kalıcı oldu; ikinci sınıf polisiye yazar ve eser hırsızları, avam polisiye romanının yeni ortaya çıkmış bir biçimini pazarlamak için onun adını kullanırlarken, François Vidocq'un kişiliği önemli edebi eserlerde de hortlak gibi dolaşmaya başladı. Honore Balzac'ın birçok romanında görülen "yeraltı dünyasının burjuva maskesi takmış adamı"na Vidocq'un vaftiz babalığı yapmış olduğu kesindir; ve Victor Hugo'nun "Sefiller"inde bir soy-

lu olan kaçak kürek mahkûmu Jean Valjean ve sonunda Valjean tarafından ahlaki bir yenilgiye uğratılarak intiharı seçen acımasız insan avcısı müfettiş Javerte da Vidocq'tan çok şey taşıyorlardı. Vidocq'un suç ve suçla mücadele betimlemelerinin, Eugène Sue'nin "Paris'in Esrarı" ile onun çok sayıda taklitçileri, aynı zamanda Charles Dickens'in veya Edgar Allan Poe'nun türün daha sonraki özelliklerine yakın düşen çalışmaları üzerinde doğrudan ya da dolaylı etkisi vardır.

"Modern edebiyatın polis tipine modellik eden, tarihin ilk ünlü polisidir: Fouché'nin arkadaşı Vidocq. Kendisi de hüküm giymiş ve birçok caniyi Napolyon'un içişleri bakanlığına muhbir olarak hizmete zorlamış eski bir haydut olan Vidocq, menkıbesini yalnızca pratikteki sınırsız alçaklığıyla değil, aynı zamanda 1828'de yayımlanan yalan *Anılar*'ı ile kendisi hazırlamıştır. Balzac'ın Bibi-Lupin'ine, Victor Hugo'nun Müfettiş Javert'ine açıkça örneklik eden, bu anlaşılmaz ve dehşet verici tipti; yaptıkları ve zihniyeti, günün birinde J. Edgar Hoover, Heinrich Himmler ve Beria gibi değişik ama aynı ölçüde kötü karakterlerde filizlenecek tohumlar taşımaktaydı. (Ernest Mandel, 31, Hoş Polisiye V.A.)

Vidocq, popüler edebiyatta önemli bir yeri olan soylu haydut mitini, halk kahramanı "soylu haydut" efsanesini sarsan bir kişilikti; ama aynı zamanda efsanevi haydut imajının egzotik, romantik atmosferini de yaşatıyordu. [Haydut öykülerinin Batı'da toplumca benimsenmiş saygın bir gelenek olarak yaşayabilmelerinin kökeninde, bunların feodal rejime karşı direnişi simgelemeleri yatmaktaydı. Hobsbawm'a göre ilk asiler ya da "toplumsal haydutlar" özel bir tür soyguncuydular. Devlet ve tahakkümcü-egemen sınıflar için yasadışı olan bu haydutlar, feodal-tarım toplumunda köylülüğün geleneklerine saygılıdırlar. Anto Blok ise bu haydutların aslında merkezi iktidarlara karşı yerel merkezkaç güçlerle birlikte hareket ederek köylülüğü pekala sömürebileceklerini gösterip haydutlara ilişkin yazınsal geleneğin muğlak karakterine dikkati

çeker. Bunların lümpen karakterleri, onların burjuva demokratik devrimlerin habercisi bile olmalarını önler. Nathan Weinstock'a göre gerek feodalizme gerekse doğuş halindeki kapitalizme karşı popülist-küçük burjuva bir insanın temsilcileriydi onlar. Gene de devrimci burjuvazi, feodalizmin zalim baskısı karşısında haydutun temsil ettiği adalet özleminin yanındaydı. Liberal ya da devrimci burjuva yazarların, bizzat devirmeye çabaladıkları feodal sisteme başkaldıran soylu haydutu mazur göstermeleri anlaşılır bir şeydir. Haydut edebiyatındaki toplumsal karşı çıkış geleneği, efsaneleşmiş bir tarihten çıkıp, halk masalları, şarkılar ve sözlü bilgiler biçiminde varlığını sürdürdü. Orta sınıf, burjuva, hatta aristokrat kökenli yazarlar (Cervantes, Fielding, Le Sage, Defoe, Schiller, Kleist, Byron, Shelley) bu geleneği edebiyatla kaynaştırmışlardı. (E.M., Hoş Polisiye, V.A.)

Toplum kentlerde yoğunlaşıp tarımsal olma özelliğini kaybettikçe, (feodal) düzene karşı olma anlamındaki suç da çekiciliğini yitirmiş, hatta burjuva toplumu bireyinin omuzlarında bir yük olarak onu rahatsız etmeye başlamıştı. Yavaş yavaş gelişen Vidocq' tan farklı dedektif tipinde, geleneksel haydut edebiyatındaki asi tipinin başınabuyrukluğunu, kılık kıyafet değiştirip gizlenmesini, (tebdili kıyafetle halk arasına karışmasını) ve maceraperestliğini anımsatan bir şeyler vardı. Ayrıca türün tarihindeki bütün dedektifler, ne kadar iyi gizlerlerse gizlesinler ve ne kadar ölçüsüz bir snobizme bürünmüş olurlarsa olsunlar Vidocq'un kişiliğindeki şüphelilikten, yasak olana eğilimden bir şeyler taşırlar. Ve her dedektifin içinde bir anarşist gizlidir.

Başka bir dedektif "mucidi", Vidocq'tan çok önce, bir tür dedektif-örgütü kurmuş olan yazar ve sulh yargıcı Henry Fielding, esrarengiz serüvenci Vidocq'un tam tersiydi. Fielding "Tom Jones"uyla (1749) İngiltere'de realist romanın esin kaynaklarından biri olmuş ve onsekizinci yüzyılın Al Capone'u olarak tanımlanmış efsanevi haydut Jonathan Wild üzerine bir hiciv ("History of the

Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great" -1743) yazmıştı. Yazar olarak Fielding, suç ile toplum arası ilişkiyle ilgilenmekteydi; sulh yargıcı olarak onu etkileyen ise çürümüş İngiliz polis sistemiydi; bu sistem bu fahri sulh yargıcının yanına, halkın vergilerine ve bağışlarına muhtaç olan, dolayısıyla da onu rüşvete eğilimli kılan ve hırsızların korkulan düşmanı olmasını anlaşılır şekilde engelleyen fahri bir polis memuru da yerleştirmişti. ["Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında orta sınıfın ve aydınların büyük çoğunluğu esas olarak polise düşmandı. Çoğu Batı ülkelerinde devlet aygıtı hâlâ, bir tarih hatasıyla, yarı feodaldi; bir kurum ki, ona karşı, burjuva sınıfı, kendi ekonomik ve toplumsal iktidarını pekiştirme çabalarında, kavga vermek (ne kadar tutarsız olursa olsun) zorundaydı. Devletin zaten burjuva olduğu yerlerde -İngiltere, Fransa, Belçika, Hollanda ve genç ABD- pazar yasalarının kendi iktidarlarını sürdürmeye yeteceğinden emin olan liberal burjuvazi, devletin zayıf kalmasını tercih ediyordu. Devlet harcamaları bir savurganlık olarak, artık değerden, biriktirilebilecek sermaye miktarını azaltmaktan başka bir işe yaramayacak, üretken olmayan bir kesinti olarak algılanıyor, polis kuvveti bireysel haklara ve özgürlüklere el uzatmaya niyetli, zorunlu bir bela olarak görülüyordu. Ne kadar zayıf olursa, o kadar iyiydi.

Her halükârda, polise düşman olunmasının çok daha pratik bir nedeni vardı. İflas Yasası, en azından İngiltere'de, müflisliği hâlâ bir suç olarak tanımlıyordu. Hapis yatanlar içinde katilden ve hatta hırsızdan çok borçlu vardı. Yargıçlar, polis ve hapishane görevlileri, şiddet içeren suçlardan çok daha fazla borçlarla, banka çekleri ve senetlerle uğraşıyordu. Buna göre onların başlıca kurbanları Dickens'ın ölümsüzleştirecek biçimde çizdiği Bay Micawber tipinde ve *Kasvetli Ev* adlı romanında öylesine unutulmaz biçimde betimlediği gibi- orta sınıf esnaf ve onların kibar müşterileridir. Sınai disiplin henüz bütün yurttaşlar üzerinde, 20 şilin geliri olanın 21 şilin harcama hakkını kendinde bulamayacağını benimsetecek ka-

dar yer etmemişti. Aradaki boşluğu kapatacak tüketici kredisi henüz ortaya çıkmamıştı. Öyle ki orta sınıfların bütün hukuk sistemi ve yasal uygulamalara düşmanlık eğiliminde olması şaşırtıcı olamazdı." (31-32, Ernest Mandel, V.A.)

Son derece şiddetli ve sert ceza yasası da, Londra'yı suçun her an her yerde ortaya çıkmasından koruyamıyordu -bir dilim ekmek hırsızlığı, aynı cinayet gibi ölümle cezalandırılabiliyordu; öyle ki suç değerlendirilirken ahlaki bir orantılama yoktu. 1748'de Fielding polis yargıcı olarak Londra Bowstreet'te suçu olay yerinde engelleyecek olan polis memurlarından bağımsız, sabit maaşlı bir polis birliği kurdu. "Her işe koşan polis memurlarının tersine 'Bowstreet Koşucuları'nın tek bir görevi vardı, suçlularla mücadele etmek. Bunlar, üzerlerine giydikleri kırmızı yelekle tanınıyorlardı. Silahları bir sopadan ibaretti. Ayrıca, gürültüsüyle hırsızları ürkütüp yardım çağırabilecekleri bir kaynana zırıltısı taşıyorlardı. İngilizler, polislerinin elinde başka silahlar görmek istemiyorlardı. Londralı polis memurları bugün hâlâ bu silahları taşırlar. Sadece 1880'lerde kaynana zırıltısının yerini sinyal düdüğü almıştır.

'Bowstreet-Koşucuları' öyle görünüyor ki, haklarında farklı değerlendirmeler bulunsa da, hiç de kötü dedektifler değillerdi. İçlerinden biri, zarif Towsend, uzun yıllar boyunca Kral III. Georg'un özel dedektifliğini yaptı. Hiçbir zaman on kişiden fazla olmadılar. 1800 dolaylarında milyonluk kent Londra'da, gece bekçileri dışında, toplam 300 polis bulunuyordu. Karşılarında ise, herhangi bir polis memurunun gündüz gözüyle bile girmeye cesaret edemeyeceği üsleri ve meyhaneleriyle suçlu tümenleri durmaktaydı (Walter Gerteis).

"Bowstreet-Runners" örgütü de kendini ebedileştiren yazınsal bir anıt kazandı. Diğerleri gibi, dedektif yazınının öncüsü olma hakkını talep edebilecek bir kitaptı bu: "Richmond: Scenes in the Life of a Bowstreet Runner, Drawn up from his Private Memoranda by Richmond" (1827). Kitap önce başarı elde edemedi ve

1845'te, yeni başlıklarla, "suç edebiyatı"nın ve polis otobiyografilerinin artan oranda rağbet gördüğü bir dönemde yeniden basıldı. Fritz Wölcken, Almanya'da da yayınlanan bu otobiyografilerin bazılarını biraraya toplamıştı: "Bu türden eserler için, 'Waters' takma adıyla yazan ve ilk cildi 1857'de Almanca'ya çevrilmiş olan William Russel'ın 1856 ve 1859'da yayınlanan iki ciltlik "Bir Kriminal Polisin Anıları" adlı yapıtı tipiktir. Bu ekolün diğer kitapları ve yazıları şunlardır: 'Charles Martel' (Thomas Delf): 'Eski Bir Dedektifin Günlüğü', 1860, 'Waters', 'Aydınlanmamış Suçlar', 1862, 'Bir Fransız Dedektifinin Deneyimleri', 1863, Andrew Forrester Jun.: 'Bir Özel dedektifin İfşaatları', 1863, Robert Curtis: 'İrlandalı Polis Memuru'. Yetmişli yıllarda, yani Sherlock Holmes'un yıldızı parlamadan kısa süre önce, bu tür kitaplar şaşırtıcı ölçüde başarılı olabiliyordu: James McGovan'ın 'Yakalandı, Ya da Londralı Bir Dedektifin Yaşadıkları' 1878'de yayınlandı, onsekiz ayda beş baskıya ulaştı ve 1890'da onbeşinci baskısını yaptı.

Burada Poe'nun temellendirdiği anlamda bir dedektif edebiyatının sözkonusu olmadığı son derece açık biçimde, türün sonraki tarihinden geri bakıldığında anlaşılmaktadır. Bu geleneğin yüzyılın sonuna doğru ikiye ayrıldığı görülür; bu gelenek bir yandan gerçek suç raporlarının anlatılması şeklinde sürdürülmüş bir yandan da "Nic Carter" ve "Sexten Blake" gibi ucuz serüven fasiküllerinin de varlığını korumuştur. Fakat ne kadar kapsamlı olursa olsun hiçbir edebiyat tarihi bu iki akımdan söz etmemiş, hiçbir kavramlar sözlüğü bunları almamıştır. Sadece, basılmış kitaplar kataloğunda ve büyük kütüphane listelerinde bunların adına raslanır. Burada dedektif edebiyatının en tayin edici tutkusu olan keşfetme tutkusundan bu edebiyat tarihinin hiç nasibini almamış olduğunu görüyoruz.

1829 yılında, İngiltere'de, profesyonel polis teşkilatı kullanılmaya başlanınca, İçişleri Bakanı Sir Robert Peel (İngiliz polisinin iki takma adı "Bobby" ve "Peeler" onun adından türetilmiştir), halk

arasındaki adını, merkezinin bulunduğu caddeden -"Scotland Yard"- alan "Metropoliten Police"i kurdu. Ve 1843'te İngiliz polisinin ilk dedektif örgütü, "Criminal Investigation Department" de burada doğdu; bu örgüt kendisini "önleyici polis"ten farklı olarak "keşfedici" polis olarak tanımlıyordu. Dış görünüş olarak polis olduğu anlaşılmayan bu *plain clothesman*'e (sivil polise) Londra halkının güvensizliği daha uzun süre devam etti. Öte yandan, daha sonra yazın alanındaki dedektiflerin vazgeçilmez yöntemlerinin çoğu ilk kez burada denendi. Vidocq tarzı dedektifin "romantik" kahraman kişiliği yanında Scotland Yard dedektifiyle birlikte, bilimsel yöntemlerden yararlanan teknokratik dedektif tipi ortaya çıktı.

Suç çevreleriyle içli dışlı olan dedektifle, "bilimsel polis" sayılabilecek dedektifin yanısıra, Amerika'da, ücreti özel bir firma tarafından ödenen, ancak kendisi toplumun hizmetinde olan dedektifin üçüncü bir tipi gelişti. 1850'de Chicago'da Allan Pinkerton tarafından kurulan "Pinkerton National Detective Agency", başarısını, bu dönemde Amerika'da henüz, federal devletlerin sınırlarını aşabilen polis sisteminin bulunmamasına borçluydu. Bu ajans, çalışmasının şiddeti ve yöntemiyle, sadece benzer birçok girişimlere örnek olmakla kalmaz, FBI'ın gayri resmi öncüsü de bu ajanstır. Resmi devlet makamlarının hizmetinde olduğu kadar özel müvekkiller adına da iş yapar; görevi, müvekkillerinin her zaman mutlaka toplumun çıkarlarıyla özdeş olması gerekmeyen çıkarlarını takip etmektir. Sermayenin bir tür özel polisi haline gelmeleri nedeniyle, kırsal Batı'yla endüstriyel Doğu'nun halkı tarafından sevilmezler; Batı'da sömürü aracı olarak görülen demiryolları şirketlerinin hizmetinde, Doğu'da ise emek mücadelesi dönemlerinde grev kırıcı olarak nefret toplamışlardır. Sonraki on yıllar içinde Pinkerton-dedektifleri Batı'da, öteki 'suçların' yanısıra, Jesse James-Çetesi, Younger-Çetesi, Reno-Çetesi, Black-Barts, Sam Bass, John Wesley Hardin ve Butch Cassidy ile sundance Kid de

dahil Wild Bunch'ın kovuşturmalarıyla öne çıktılar." (Joe Hembus). Pinkerton ajansının yaratmış olduğu, daha çok kuşkulu bir toplumsal ahlaka sahip, bir şiddet adamı olduğu kadar bir hilekâr da olan, bir yandan koşulsuz satın alınabilir, öte yandan ödemeyi yapan müvekkilinin çıkarlarına koşulsuz sadık dedektifin, kendisini, popüler mitolojide kahraman olarak kabul ettirme konusunda işi zordu. Batı'nın halk kahramanlarını, özgürlük düşünü yok eden bir haindi o. Fakat hiç kuşkusuz, dayanıklılığında, inadında, direncinde enerjisinde, ve zekâ üstünlüğünde büyüleyici bir şeyler de vardı. Nick Carter, kente inmiş kovboydu; Nat Pinkerton ise kovboyu yenilgiye uğratan kişiydi.*

Mit Olarak Kriminoloji

Detective story'nin ve polisin bireysel dehasıyla ilgili mitin tam da İngiltere'den kaynaklanması, belki de sadece İngiliz polisinin kamu kurumu olarak geleneğiyle değil, aynı zamanda İngilizlerin, gerçekliğin hoş olmayan yanlarını romantik biçimde güzelleştirme yeteneğiyle de ilgilidir. Dedektif edebiyatı kendisini ender olarak -ve İngiltere'de daha da ender olarak- kriminolojik gerçekliğin yansısı olarak görmüş olsa da, rahatlatıcı bir varsayım olan, her poliste, romanlarda anlatılan türden bir dedektifin en azından şöyle bir miktar özelliğinin saklı olduğu varsayımı türü ayakta tutan önkoşullardan biridir. Hâlâ, 1976 yılında bile Greater London *commissioner*'i, polis müdürü, Sir Robert Mark, Scotland Yard'ı 'mitten arındırmak" ve kamuoyuna, bilim adamı olan ve görevini özenle yerine getiren bir polis imajı vermek istediğinden söz ediyordu. Bu yeni memur tipi, itinalı, dikkatli çalışan, havasıyla etrafı etkilemek-

*Bkz. Bu diziden yayımlanacak olan "Western" cildi: "*Butch Cassidy ve Sundance Kid*" adlı film.

ten çıkmış bir görünüm sunacaktı. Ne var ki, Mark, aynı zamanda tantanalı bir tutuklamaya basınla televizyonu davet edip, böylece kendi dedektif filmini "sahneye koymadan" edemiyordu. Dedektif edebiyatı türü zaman zaman ne kadar gerçek dışı görünse de, o kadar çok bağımlıdır; aynı zamanda bir sanat ve gözüpeklik karışımı olarak polisin reel kriminolojik mitini destekler.

Polis dedektifinin İngiltere'deki popülaritesi (bir araştırmaya göre Büyük Britanya'da -hemşirelikten sonra- en sevilen ikinci meslektir) bir yandan, en tepedeki polis dedektifi dahil, herkesin, sokakla ve suçla ilişkiyi ve bağlantıyı tamamen yitirmemek için, kariyerine üniformalı devriye polisi olarak karakol dışında başlamak zorunda olmasıyla; öte yandan İngiliz polisinin, başka ülkelerdekinden daha fazla yetkilere sahip, adaletten daha fazla bağımsız olmasıyla açıklanabilir. Böylece İngiliz polis dedektifinin imajı, bir yandan tüm çalışanların ortak deneyim olarak başvura-bilecekleri polis mekanizması içindeki "dürüst" kariyer anlamındaki Scotland Yard geleneğinden öte yandan ses getirici başarıları olanaklı kılan bürokratizm dışı nispeten bağımsız hareket tarzından oluşur. İngiliz polis dedektifinin bu görüntüsünün polis edebiyatının gelişimine belirleyici etkiler yaptığı kesindir. İngiliz ve Amerikan dedektif edebiyatında, dedektif tiplemeleri arasındaki büyük fark, elbette ki sadece edebi geleneklere bağlı nedenlerle açıklanamaz.

Ondokuzuncu yüzyılın ortasında polis örgütü kurulduğunda polis dedektifinin hiç de doğal ve olağan sayılmayacak bu olumlu görüntüsüne, sayısız makalede (bu arada gerçekten varolan) "bütün hırsızların öğretmen karşısındaki öğrenci gibi karşısında durdukları" Müfettiş Field kişiliğini anlatan Charles Dickens ve Wilkie Collius gibi yazarların eserlerinin katkısı az değildir. Wilkie Collins de dedektif romanları için örnek olarak gerçek bir Scotland Yard Müfettişini almıştı; "kırlaşmış saçlarıyla yaşlıca bir adam, sefil, kuru... yüzü bir balta kadar keskindi, teni bir sonbahar yaprağı

gibi sararmış, kuru ve solgundu. Açık renk, çelik grisi gözleriyle, sanki senden, senin bildiğinden fazlasını beklermiş gibi bakması şaşırtıcıydı... Yürüyüşü sessiz, sesi melankolikti, kuru uzun parmakları, pençeyi andırırcasına kıvrılmıştı..." (Edmund Wolf'tan alıntı).

Bu kesinlikle bir mitosun yaratılışıdır; olup biteni "rasyonelleştiren" dedektifin kendisi, kesinlikle rasyonel bir kişilik değildir. "Collins, iz süren kötü vicdanın bu melodramik çizimiyle yetinmez, yarattığı Komiser Muavini Cuff'ı bireysel insani özelliklerle donatmıştır; kuru bir mizah duygusu, gül yetiştirme tutkusu, mükemmelden ziyade metodik bir zekâ; ve böylece Komiser Yardımcısı Cuff *'Moonstone*'da, Müfettiş Bucket'ın yanında, sosyal menşei aynı, ona eşdeğer biri olarak yer alır. Önemsiz, küçük değişikliklerle sık sık taklit edilen iki tiptir bunlar. Dickens ve öncelikle Wilkie Collins, dedektif romanının bütün "made in Britain" ürünlerinin en has İngiliz karakterli atalarıydılar. Somerset Maugham bu konuda şöyle diyordu: "Geleceğin edebiyat tarihçilerinin, yirminci yüzyılın ilk yarısındaki İngiliz edebiyatını ele aldıklarında, "en ciddi" öykücülerin üzerinde çok kısaca durmaları, onun yerine, dedektif edebiyatının sınırsız ve çok çeşitli ürünleri üzerinde yoğunlaşmaları pekâlâ mümkündür."

Polis İngiltere'ye geç geldi; ama bir kez geldikten sonra, gerek gerçekte, gerekse de edebiyat alanında başka hiçbir ülkede olmadığı kadar abartılıp "şişirildi" Gerçekliğin simya yoluyla yanılsamaya dönüştürülmesi ve buna uygun olarak, yanılsamayı gerçeklik olarak algılamaya hazır oluş, (...) İngilizler için doğaldı. En azından, Fransızların örgütü Le Sûreté, Scotland Yard gibi bir mit haline gelmemiştir ve *'roman policier'*, suçlularla suçluları kovuşturanların birlikte yaşadıkları ve yaşamak zorunda oldukları o alacakaranlık sınırına az çok derin bir bakış sunar, oysa *dedective story* en karanlığı en aydınlığa, suçun kanlı gerçekliğini mantıklı bir problemin iç rahatlatıcı biçimde gülümseyen çözümüne dönüştürür" (Edmund Wolf).

Görev yapan memur polislerle ilgili bu ideal tasavvurun dahi amatöre ve centilmene yansıtılması, edebiyat alanında suçu ve suçla mücadeleyi "gerçeklikten koparma" (mitleştirme) sürecinin doruğa tırmanmasına yol açıp onu kusursuzlaştırdı. Böylece dedektifin (sosyal casusun) görüntüsünde, sadece ahlak bozukluğu, çürümüşlük, şiddet, politik güç değil, aynı zamanda gerçek polisin birlikte yaşamayı öğrenmek zorunda olduğu başarısızlık da silinip yok ediliyordu. Nihayet bir tutkuya dönüşmüş bu kriminolojik mit, sadece sistemin ideolojik temelini sunan rasyonelliğin değil -aşırı bireysel özgürlüğü aşırı sınıf çelişkileriyle birleştiren bir ülkede- özellikle zor ve karmakarışık olan sosyal barışın da aldatıcı bir kutsal ışığa bürünmesini sağlıyordu. (Ernest Mandel, V.A.)

Romandaki dedektifin sağladığı güvenlik, gerçeklikteki dedektife yansıtılır ve orada ona aktarılmış kalır. Böylece her suçun içinde örtülü olarak bulunan uygarlığa saldırı, her polis çalışmasında onun ayrılmaz parçası olan kin duyma gibi, kolayca "yıkanıp" atılır. Gerçekte polis -polis olmayan herkesin potansiyel hasım olarak davrandığı- anonim, her yerde hazır ve nazır, bürokratik-askeri bir güç olma ile her bir polisin kendi bildiği gibi, zaman zaman suça iştirakten zorbalığa ve şiddete başvurmaya kadar uzanan kendi suçla mücadele yolunu araması ve yargıç rolünü oynaması biçimindeki iki aşırı uç arasında yer alır. Yani faşist polis kâbusuyla anarşist polis kâbusu arasında duran bu türün kriminolojik miti, bu iki yan arasındaki yerde suça karşı mücadelenin katlanılabilir bir tablosunu tasarlamak, "uygarlığın" gerektirdiği güvenliği sağlamak, suçla suç olmayanı her koşulda ayırdetmek, her ahlaki ütopyanın takıntılı talebi olan suç ile masumiyeti birbirinden ayırma talebini karşılamakla yükümlüdür.

Türün sağladığı bu "iç rahatlatıcı etki", Almanya'da, ilginçtir, sağdan, ırkçı kesimden gelen eleştiriye katlanmak zorunda kaldı (dedektif edebiyatının olumlanmasındaki kopukluk, ve savaş sonrasında Alman halkının bu alanda duyduğu "telafi etme gereksini-

mini", türün Nasyonal Sosyalistlerce hor görülmesine de bağlamak pek de yanlış olmaz). Batı demokrasileri için adeta yazınsal bir tür olan dedektif romanı, 1942'de Helmut Günther tarafından şöyle eleştirilmişti: "Özerk insan düşü" -yazar, türün ideali olarak bunu görüyordu- "zorunlu olarak kan bağına dayalı ulusal olan her şeyin yadsınması ve yok edilmesine, kaderci-trajik olan her şeyin boğulmasına yol açar. Polisiye romanın sonuçta üstüne dümen kırdığı hedef uygar eğilimlerin ideal durum olarak düşledikleri güvenliktir. Liberal Batı, öncelikle Anglo-Sakson ülkeler, polisiye romanın klasik temsilcilerini üretirler.

Kriminal (polisiye-dedektif-suç) romanının ortamı, uygarlığın başarılı, züppe, kendini özgür ve güvenli hisseden, ruhsuz insanın ait olduğu o refah, lüks ve para dünyasıdır: sözkonusu olan, elementar, doğal ve asıl olanın tehdidinden kurtulmuş, ama işte tam da bu yüzden ruhunu yitirmiş ve teknolojik uygarlığın muhtaç olduğu bürokratik-idari mekanizma tarafından, bir dişli çark, bir işlevsel parça olarak bu mekanizmaya kolayca bağlanabilecek bir insan türüdür. Bu insan artık yaşamın acı ve sevinçlerinden, varoluşun iniş ve çıkışlarından habersizdir. Kriminal romanda insan modern ve uygar, kentli, kibar biridir."

Burada, hissedilir derecede "halkçı" eğilimli bir teorisyen tarafından kriminal roman eleştirisiyle uygarlığın eleştirisinin birlikte sunulması, raslantıdan başka her şeydir. Yazar, bir toplumun suçla ilişkisine, öncelikle de suçla mücadele gücüne sahip iktidar ve yetkeyi yansıtan kriminolojik mitin politik karakterine dikkat çekmektedir. Yazarı rahatsız eden şey, savaş sonrası Almanya'yı yeniden kurma yılları olan ellili restorasyon yıllarında türe yöneltilen eleştirinin altını çizdiği "suça övgü", sapıklıklardan alınan zevk, bilinçaltı anarşi değil, tam tersidir; yazar polisiye-dedektif türünün yarattığı "güvenlik" (yanılsamasına) özerkliğe, şaşırtıcıdır ama (faşizmin sözcüsü olduğu halde) bürokrasiye bile bozulur. Gerçekten polisiye roman da, Batı demokrasilerinde, politik iktidar

ile ya da sermayenin iktidar ile emeklerini satarak ge-çinen insanların varoluşları arasında arabuluculuk yapmakla yü-kümlü olan o muazzam kültürel, ekonomik, sosyal sistemin bir parçasıdır. Bu muazzam, Batı demokrasilerine özgü ekonomik-sos-yal ve kültürel sistem, işçi sınıfı ile kapital arasında uzlaştırıcı köp-rüler kurmaya çalışırken, kendini bir bakıma her türlü toplumsal müdahalenin ve kapitalist pazarın üstünde bir yerde aynı ölçüde kurabilmekte ve uygarlığın çok belli bir biçiminin yol almasına destek olurken, aynı zamanda "ilkelliğin" bir biçimini de önerip durmaktadır; (Günther bu ilkelliği faşizmin mantığı gereği anlaşılır biçimde eleştirmektedir: "Bu yeni-ilkel [Batı] dünyasının tamamen yoksun olduğu şey, her türden bağdır.") Arabuluculuğun, sermaye ile emekçi ve halk arasındaki uzlaşmaz çelişkiyi çözmeksizin bu çelişkinin çizdiği alan içinde bu katmanları birbirine bağlamanın bu alelade ilkel ve kitlesel biçiminin yerine Naziler kendilerine özgü bir mitoloji biçimi koymuşlardı; bu mitolojide "uygarlık" ve "ilkellik" halkçı (popülist) bir anlam zemininde tanımlanıyordu. Bu halkçı mitosta suç, siyasal rakibin "bambaşka" ve "insani-olmama" niteliğinde ve elbette ırkçı (faşist) mitolojide de güçlendirici bir uğrak olarak ortaya çıkıyordu.

Anlayacağınız, polisiye türünde, aydınlanmanın ve uygarlaşma özlemlerinin iyi kötü kalıntıları olan kırık dökük parçalara bile tahammülü yoktu halkçı-nasyonalist anlayışın. Kitleyi birbirine "bağlama", halkçı ruhu diriltme yerine rasyonel "açıklama, muammayı çözmek" konamazdı; ve gerek polis, gerekse dedektif, "savaşçı"/asker gibi daha somut, daha tasarlanabilir işlevler karşısında gerilemek durumundaydılar.

Her ikisini de reddetmesine rağmen, aydınlanmanın ve romantizmin gayri meşru çocuğu olan faşizm, dedektif romanında gerçekleşen romantizmle aydınlanma arasındaki uzlaşmayı reddetmekteydi. Faşizmin polisiye türünü reddetmesinin bir başka nedeni de, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıldaki adalet reformuna doğrudan

bir tepkiyi temsil etmesiydi. Faşizm bu reformun çok gerilerine düşmeyi amaçladığı gibi, nasyonal-sosyalist devlet gerçekten de uygulamada bu gericiliği hayata geçirmişti.

Bu arada türün, kendisini yavaş yavaş insancıllaştıran adaletle ilişkisi, aydınlanmanın öncü ilkeleriyle ilişkisi gibi kesinlikle çifte değerlidir. Uzmanlar bugün hâlâ, dedektif edebiyatının romantizmle onun edebiyat ürünlerinin mi, yoksa aydınlanma ile aydınlanmanın yarattığı düşünce ve olguların mı (suçluların suçlarının kanıtlanmasında mistiğin ve metafiziğin ortadan kaldırılması) çocuğu olduğunu tartışıyorlar. [Gerçekten de feodal, aydınlanma öncesi toplumlarda, suçları ispat etmenin ve suçlunun maskesini indirmenin başlıca yolu işkenceydi. Masum insanlar dehşetli acı içinde, işkence altında ölüyorlardı. Kanıt toplama sürecini şekle bağlaması, bunu burjuva değerlerin ilkelerine dayalı kurallara bağlamasıyla ondokuzuncu yüzyılın ceza hukuku, ne kadar sınırlı ve çelişik bir adım olmuşsa da, insanın kurtuluşu yolunda tarihsel bakımdan ileri doğru bir adımdı. (Mandel, 63, V.A.)

Polisiye edebiyatı, romantizmin mi yoksa aydınlanmanın mı çocuğu sayılır sorusunu daha da öteye götürüp, polisiye romanında korkunun tadını mı çıkarıyoruz, yoksa kendimiz için dünyada düzeni mi güvence altına alıyoruz? diye sorabiliriz. Dedektif romanı, suçu kanıtlamak adına işkencenin ve "eziyete dayalı sorgunun" bir yana bırakılmasını, böylece suçluların suçlarının kanıtlanmasında yeni bir sorgulama biçiminin uygulanmaya konması zorunluluğunu mu yansıtmaktadır, yoksa bu yeni bahaneyle sadece suça, gizemli olana, insan toplumunun içindeki bilmeceye yeni bir yol mu aralamak istemektedir?

Elbette soru, uzmanların tartıştıkları birçok soru gibi yanlış sorulmuştur; aydınlanma hareketi ile romantizm akımı arasında o kadar kesin görünen antagonizmanın kendisi ve bunun yansısı olan dedektif aslında modası geçmiş, salt kafadan uydurma bir figürdür. Dedektif, deyim yerindeyse "gerçek" polise karşı (devlete karşı)

sanatçı ve bilim adamı bileşiminden oluşmuş bir figürdür. Cinayetse romantik anlayışa ve ruha uygun bilmecedir. Bu cinayet, E.T.A. Hoffmann'ın yapıtlarında da daha o zaman (19 yy) görüldüğü gibi, her türlü akılsallaştırma çabasına direnen, model bir hukuk olayıdır; aydınlanır aydınlanmaz, işkenceye, eziyete başvurmayan "yeni" hukuk sisteminin, ne intikam, ne kin, ne de kurban tanıyan bu sistemin üstünlüğünü gösterir. Aydınlanma, suçu olabildiğince sistemli ele alarak, suça muhatap olma korkusunu önlemeye çalıştı. 19. yüzyılın adalet reformları sırasında ortaya çıkan ve dedektif yazınının kehaneti olarak da yorumlanabilecek bütün bu tuhaf hukuk davaları koleksiyonları, bir yandan olası suçların, öte yandan meşum, akılla denetlenemeyen romantik korkunun sistemleştirilmesine hizmet ederler. Kriminolojik mitin eğri-büğrüsü çoktur. Fakat bu dedektif mitosu olmaksızın, yaşamımızın gündelik yollarında sahip olduğumuz bir parça güven kalıntısının da bugün yerinde yeller eserdi. Öyle görünüyor ki, mutlak düzen ile mutlak düzensizliğin sosyal intiharları arasında yalnızca bu kriminolojik mit yer almaktadır.

Dedektif Edebiyatının Evreleri

Dedektif Edebiyatının İlk Adımları

Dedektif öykülerinde, eline bir şey geçeceği için değil de, öncelikle, büyülendiği, karşı koyamadığı muammanın çözümüyle ilgilenen birinin çözdüğü sorunlar, bilmeceler, muammalar ve esrar sözkonusudur. Ancak bu ayrım, daha önce gösterildiği gibi ("Mit Olarak Kriminoloji" bölümüyle karşılaştırınız), tür içinde sonradan yapılmış bir "rota düzeltmesi"nin ürünüdür. Dedektif türünün ilk biçimlerinde ise kendilerini "dedektif" olarak kanıtlamak zorunda olan kahramanlar bu işe kesinlikle hayatlarını koyarlar. Polisiye hikâyelerin tarihinin İncil'deki kehanet mi, "1001 Gece Masalları"nda mı, halk-bilmeceleriyle mi, yoksa "Zadig"de (1747) dikkat çekici bir muamma çözme örneği sunan Voltaire'le mi başlatılacağını tartışmak pek yararlı olmasa gerek. Zadig, kraliçenin, kaybolmuş köpeği ve atının durumlarını, hem de onları görmeden anlatır; bildiklerini sadece bazı ipuçlarından çıkartır. Başına da belayı alır; çünkü hayvanların boyunu belirleyip hatta atın nalının gümüş olduğunu söyleyince kraliçe, bunu nasıl bildiğini açıklayıncaya kadar Zadig'i kırbaçlattırır. Oysa at belirli bir yükseklikte bulunan bir çalıya sürtünmüştür. Zadig, atın boyunu buradan tespit

etmiştir. Kuyruğu ise belirli bir dairesel alan içinden toz kaldırmıştır; Zadig taşların üzerinde nal izlerini keşfetmiştir. Daha sonra Sherlock Holmes da buna çok benzer biçimlerde sonuçlara varacaktır ve Sherlock Holmes'da da, onu sonuca vardıracak, deyim yerindeyse, "klinik" tanılardaki gibi kılı kırk yaran ayrıntılar sözkonusudur.

Henry Fielding'in "Jonathan Wild"ında (tam adı: History of the Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great" - 1743) bu ince ayrıntılardan suçun ortaya çıkartılışının ilk örneklerinden birini buluruz: *gothik novels*'in korku öyküleri sonuçta, muammayı akıl dışı mistik alana yollamak, oraya ait kılmak için yazınsal bilmece yapısını benimsemiştir. Her zaman çözülmeleri sözkonusu olmasa da burada muammalar ender olarak kanıtların rasyonel değerlendirilmesiyle açığa çıkartılır.

Bu yüzden birçok yazar ilk William Godwin'ın 1794 yılına ait "Things as They are, or: The Adventures of Caleb Williams" (Caleb Williams'ın Serüvenleri-1931) romanını ilk "polisiye roman" olarak tanımlar. Burada sözkonusu olan, zorba komşusu Tyrell'i öldürmüş olduğundan kuşkulanılan sempatik görünümlü taşralı asilzâde Falkland'dır: Ancak Falkland mahkemede beraat eder; Tyrell'in yanında çalışanlardan biriyle oğlu mahkûm olurlar; çünkü kendilerinde ölünün bedeninde saplı kalan parçaya tam uyan kırık bir bıçak bulunmuştur. Caleb Williams, yıllar sonra sekreter olarak Falkland'ın hizmetine giren bir delikanlıdır. Elinde Falkland'ın cinayetle ilişkisi bulunduğunu gösteren ipuçları çoğalır ve Caleb Williams —deyim yerindeyse amatör dedektif olarak— gerçeği keşfedene dek iz sürer: Falkland gerçekten Tyrell'in katilidir. Asılanlara karşı kullanılan suç delillerini Falkland tahrif etmiştir. Caleb de Falkland tarafından tahrif edilen suç delillerinin kurbanı olur; Caleb'in eşyaları arasına mücevherler gizleyen Falkland Caleb'i hırsızlık suçuyla tutuklattırmıştır. Caleb yeniden özgür kaldığında, Falkland'ın kendisini ortadan kaldırmak için izlediğini fark

eder. Ondan ve ajanlarından kurtulmak için çeşitli kılıklara girmek zorunda kalır. Sonunda, bitmek bilmez cefa ve eziyetlerden sonra, her şeye rağmen, eski efendisini mahkeme önüne çıkarmayı ve adaletin yerini bulmasını sağlamayı başarır.

"Frankenstein"ın yazarı Mary Wolstnorecraft-Shelley'in ilk kocası Godwin, aslında sınıfsal imtiyazları güvence altına almakla yükümlü kendi döneminin hukuk sistemine karşı bir roman yazmayı denemiştir. Bu dönemin "beylik edebiyatı"nın ve bu edebiyatın öncellerinin çoğunun polemik özellikler göstermesi gibi, suç ve mahkeme kararlarıyla ilgili neredeyse bütün yazınsal anlatımlar ahlak ve adalet üzerine yazınsal olarak süslenmiş tartışmaları içerirler.

Türün daha sonraki temel özelliği olan akılcı davranma, burada amaç için kullanılan bir araçtır; aynı şey dedektif edebiyatının başka bir öncüsü, Eugène François Vidocq (1775-1857) için de söylenebilir (buna ilişkin olarak "Yeni Kahramanların Doğuşu" bölümünde "Tarihi Örnekler" başlığına bakınız).

Polis/dedektif, polis dedektiflerinin sayısız biyografik raporlarının yayınını izleyen Charles Dickens'in çalışmalarında gerçek kahraman haline gelmiştir. Gotik romanın mirasçısı olan *sensation novelistler*, korku ve sansasyona duyulan ilgiyi, belgesel olana, "gerçek olan"a duyulan ilgi ve eğilimle birleştirdiler ve bunların en ünlü temsilcilerinden biri olan Dickens suçu ya da olayı akıldışı ve mistik olanın içinde aramayıp, tersine burada ve şimdi olanın içinde romantik (akıldışı) ve melodramik olanı yakalamaya çalışmıştır. Suçu ve suça karşı mücadeleyi gerçekçi bir zeminde tematize etme eğilimi bakımdan anlaşılır bir şeydir bu tavır. Buna, ayrıca adalet reformları, polisin gelişimi, nihayet edebiyatın yansıttığı suç ve suçun nedenleri konusunda uyanmakta olan, sosyal bilinç eklenebilir. Böylelikle gerek korkunç olan, gerek romantik olan gerekse de "gerçek olan" edebiyat aracılığıyla ortak bir paydada buluşurlar.

Dickens'ın polis ve kriminalistik karşısındaki tavrı, 1850 son-

rasındaki yazı ve romanlarında, başlangıçtaki olumsuz tavrından farklıdır. Ama aslında başlangıçtan itibaren Dickens'ın dedektif-kişilikleri, gerçek polislerin suretiydi: ve çözmekle yükümlü oldukları olaylar da basının tartıştığı gerçek olaylardan esinlenilerek kurulmuşlardı. Charles Dickens'ın portresini çizdiği dedektifler, sadece birer yan figürler olarak ortaya çıktıkları yerde, ve özellikle de bu durumda kendi döneminin gerçek hayattaki polislerine benzerler. Örneğin "Oliver Twist"teki (1838) iki *Bowstreet runners*, Blathers ve Duff, birer muamma çözme ustası olmaktan çok, komik sahneler yaratmaya yararlar. Dickens'ın eserlerinde dedektiflerin olayda daha büyük rol oynaması, bir sigorta şirketinde çalışan Nadget'in, şirketini zarardan korumak amacıyla bir cinayeti aydınlattığı "Martin Chuzzlewit"ten (1844) itibaren başlar. Nadget, romanda profesyonel "ajan", gerçek bir "av köpeği" olarak sunulur ve olayların akışı 1835 yılında zehirle işlenen bir cinayetin, kurbanın bağlı olduğu sigorta şirketi tarafından aydınlatıldığı gerçek bir olaya çok benzer. Dedektifi ilgilendiren şey, adaletin yerini bulmasından çok, şirketinin zarara girmesini önlemek olduğu için, bu romanda onu yönlendiren motivasyon onun kişiliğini tartışmalı bir ikileme yerleştirmektedir. Ancak "Martin Chuzzlewit"te dedektifin tuhaf, güvensizlik duygusu uyandıran davranışının nedeni gene de bu değildir. Nadget iyinin yanında yer almasına rağmen, bize pek o kadar sempatik gelmez: "hırpani", adeta "küflenmiş" etki uyandıran, "küçük, yaşlı, kurumuş bir adam" olan dedektif, başarılı olmakla birlikte gene de mutsuz bir kişi görünümündedir. Görünüşü, mutlaka saygı duyulması gerekmeyen yöntemleriyle uyum içindedir. Sürekli suçluluk duygusu çekiyormuş, aynı zamanda karanlık güçlerle ilişkideymiş izlenimi verir, şeytani bir şeyler vardır onda. (Bir defasında kapıyı "sanki bir cinayet planlıyormuşçasına özenle" kapatır; o, "sırların adamı" olarak "kalacaktır", "o esrarengiz biri olarak doğmuştu... Nasıl yaşadığı, nerede yaşadığı ve hatta ne olduğu bir sırdı".)

Dickens çizdiği bu polis portresiyle popüler bir yargıya uygun davranmış olabilir; bunun ötesinde Nadget, gerçek iletişim yeteneğini yitirmiş olan nazik kentsoylu insanlardan oluşan yeni bir sınıfın insan portrelerinden biriydi. İletişimsiz bu insanlar aynen Nadget gibi, duyguları ölmüş, taşlaşmış insanların esrarını ortaya çıkarmaya çalışırken, kendilerini de birer esrarengizlik haline getirirler. Bu kişilik, Dickens'ın eserlerinin sayısız varyasyonlarında ortaya çıkarken, yazarın polis ve dedektifler hakkındaki görüşleri de değişir. Bu revizyon döneminin koşullarıyla açıklanabilecek tipik bir gelişmenin sonucudur.

Dickens'ın kurduğu "Household Words" dergisinde, 1850 ve 1853 arası, polis ve kriminolojik aydınlatma çalışmasına ilişkin, aralarında "A Detective Police Party" ve "Three Detective Anecdotes"un da bulunduğu bir dizi makale yayımlanmıştı. "On Duty With Inspector Field"de Dickens, yazarın kişisel dostu haline gelen bir polis memuruyla gece görev yapan bir polis devriyesini anlatmaktadır ve bu polis herhalde Dickens'ın polisle ilgili düşüncesini olumlu yönde değiştirmiş ve Dickens'ın diğer dedektif kişiliklerine örnek oluşturmuştur.

Müfettiş Field/Wield ve başka polislerin suçu ortaya çıkarma yöntemlerini tanıttıkları Dickens'ın anlatımlarında, kurmaca ile gerçek birbirine karışır. Bu metinlerde, sonraki hakiki hayattaki ve öykülerdeki dedektiflerin birçok davranış tarzı, en başta da sık sık kılık değiştirmeleri, olay yerinde tuzak kurmaları ve ipuçları aracılığıyla zanlıyı adalete teslim etmeleri anlatılır. Polisi cinayetten çok hırsızlık ilgilendiriyormuş gibi görünür, dahası Dickens'ın anlattığı polisler insan hayatından çok mülkiyeti korumak konusunda kararlıdırlar. Bu arada Dickens'ın polis konusundaki düşünceleri gitgide -bazı çağdaşları tarafından biraz yadırganan- doğrudan bir polis hayranlığına dönüşmüştür. Dickens'ın hayran olduğu polis, aynı zamanda bir serüvenci ve yazarın umut bağladığı sosyal ilerlemenin temsilcisiydi. Böyle bir işleve sahip bir dedektif, insani,

fakat gülünç özellikler taşıyan, (yapmacık konuşmalara kadar varan) bazen aşırı zeki hareket eden akılcı bir kişiliğe bürünmüş bir kimlikte, "Bleak House" (1853) romanındaki Müfettiş Buckett olarak yeniden ortaya çıkar. Dickens dedektifi her şeyden önce koruyucu bir işlev içinde gösterir -Müfettiş Buckett tek boyutlu bir kahraman olmayabilir, fakat her zaman ona ihtiyaç duyulan yerdedir ve dünyanın son tahlilde akla uygun olduğuna ilişkin inancı korumayı başarır.

Genelde, Dickens'ın yazı ve romanlarında oluşturduğu dedektif kişiliği, *sensation novelist*'lerin işine pek yaramıyordu; hatta Dickens'ın dedektif kavrayışına saldıran veya onu alaya alan eserler bile yayımlandı. Ancak, eğlence edebiyatında, alışılmış, ancak daha az kahraman bir figür olan dedektifi, 1868'de yayımlanan "The Moonstone" (Aytaşı) romanı ile anıtlaştıran, Dickens'ın dostu ve çalışma arkadaşı Wilkie Collins, bu bağlamda bir istisna oluşturur. Önce Dickens tarafından çıkarılan "All the Year Round" dergisinde basılan bu roman, gerçekten -Boileau ve Narcejac'ın, türün, sadece tek bir vaka ve onun çözümü üzerinde yoğunlaşmış romanlarını adlandırdıkları bir tanımla- salt bir "problem romanı" olarak da kurulmuştur. Konu, İngiliz subayı Herncastle'ın Hindistan'da çalınan elması etrafında döner; Herncastle daha önce elmasın bir Brahman olan bekçisini öldürmüştür. Taş, güzel Miss Verinder'e armağan olarak tekrar İngiltere'de ortaya çıkar. Üç Brahman, Miss Verinder'in nişanlısı Mr. Franklin'i, kız uyurken odasından taşı çalması için trans haline sokarlar. Ortaya akıl karıştırıcı ipuçları çıkar; kuşkular kuşkuları izler. Romanın son üçte birlik bölümünde sahneye çıkan çavuş Cuff, muammayı sonunda aydınlatır.

Poe'nun Dupin'inin yanı sıra herhalde edebiyattaki bütün dedektiflerin atası olan çavuş Cuff, tıpkı Dickens'ın dedektifleri gibi, çekicilikten uzak, daha ilk izlenimde sevimsiz görünen bir adamdır; "Hiddetli, yaşlıca bir adamdı; kemiklerinin üzerinde bir gram et yokmuşçasına, acınacak derecede zayıftı. Mütevazı siyah elbise-

ler giyerdi; fakat boynunda her zaman beyaz bir kravat olurdu. Yüzü bir balta gibi keskin, teni, sonbahar yaprağı gibi solgun, kuru ve pürtük pürtüktü. Çelik grisi gözleriyle insanın yüzüne, sanki orada insanın kendisinin bilmediği bir şeyi arıyormuş gibi şaşkınlık uyandırarak bakardı. Yürüyüşü sessizdi, neredeyse yumuşak denebilirdi adımlarına; sesinin melankolik bir tınısı vardı; çok uzun parmakları kuş pençesi gibi kıvrılmıştı. İnsan onu rahip ya da cenaze levazımatçısı gibi bir şey sanabilirdi; ama asla gerçekte ne olduğunu tahmin edemezdi." Dedektiften edindiğimiz ilk izlenim budur; Dickens'ın dedektifi "Martin Chuzzlewit"e epeyce benzeyen, aynı zamanda tuhaf ve biraz şeytani bir kişilik. Fakat tutkulu bir gül yetiştiricisi olan ve arasıra büyük bir alçakgönüllülükle araştırmalarından ve hatta kendisinden söz eden dedektifin başka yanlarını da tanırız. Dupin'den farklı olarak, Cuff'ın insan olarak da kendine özgü bir büyüleyiciliği vardır.

Ezra Jennings Cuff'un tam karşıtı olan kişiliği temsil eder; gündüzleri bir doktorun yanında asistanlık yapan, geceleri ise esrarın fantezi dünyasına sığınan ve romanın akışı içinde daha sonra anlaşıldığı gibi, bir zamanlar yanlışlıkla suçlanarak mahkeme önüne çıkarılmış, bu yüzden hayatının mahvolmasına ramak kalmış genç amatör dedektiftir.

Bruff ve Murtwait kişiliklerinde, dedektife benzer başka iki kişilik daha sunan roman, olayın çözümlenmesini bunlardan birine bırakmaz; aksine dedektiflerden her birine, esrarın aydınlanması için kendine özgü önemli bir adım attırır. Böylece romanın eylemi olaylar boyunca muammayı çözmeye yönelik araştırma ve akıl yürütmelerin çeşitli biçimlerinin test edilmesini sağlayan bir araç gibidir. Dolayısıyla bu biçimleri zaman zaman gözden kaçırdığımız bile olur. Zaten sorunun çözümü asıl ana çizgiyi oluştursa da, romanın birçok öğesinden sadece biridir. Romanın daha sonraki kriminal romanlarla ortak yanı, okurun eylemin güdümüyle yanlış yola sokulması ve yanlış sonuçlar çıkarmaya yönlendirilme-

sidir; dedektifin de (ya da dedektiflerin de) bu yanıltıcı izleri sürüyor gibi görünmeleri bunun nedenlerinden biridir.

Dedektif, Poe'nun Dupin-öyküleriyle (bk. bir sonraki bölüm) çalışma yöntemini bulurken Dickens ve Collins'in çalışmalarında da dedektif "kişi" olarak yaratılıp geliştirilmiştir. Dedektif bu romanlarda hem olayların içindedir hem de olay ile kendisi arasında uzaklık vardır. O, bu ortaya çıkma ve mesafeli durma tavırlarını birleştiren kişidir; bu karışım, kendisini olayın merkezine koymadan olaya/probleme girişini kolaylaştırır. Bu kişilik, çok çeşitli biçimlerde olaylara ve ortamlara uyum sağlıyordu; biraz üstün-insandı o, fazlasıyla da insani; onda bir parça şeytanilik bir parça koruyucu meleklik birleşmişti. Ezra Jennings'le Müfettiş Cuff arasında hayal gücümüzü çalıştırarak çok çeşitli karışımlar oluşturup, eklemeler yapabiliriz. Ancak bu ikisinin ideal bileşimi olan Sherlock Holmes kişiliğinde ve bunların oluşturdukları çekirdekte türün tarihindeki hemen hemen bütün dedektiflerin kökenini buluruz.

Edebiyatta önce amatör dedektifin bir polisiye kahramanı olarak polislere karşı zafer kazanmasının çeşitli nedenleri vardır. Bir kere, amatör dedektif, *gothic novels* ve *sensation novels* mirasıyla, ayrıca ondokuzuncu yüzyılın ortalarına doğru İngiltere'de zaten itibar yitiren "polisten" daha kolay uyum sağlıyordu. "The Moonstone" ile Arthur Conan Doyle'un yayımladığı "A Study in Scarlett", arasında kalan dönemde dedektif edebiyatının gelişimine önemli bir katkı yok gibidir. Dickens'ın "The Mystery of Edwin Drood"u etkisiz bir fragman olarak kalır; Collins'in dedektif edebiyatındaki daha sonraki denemeleri de sonraki bütün öteki çalışmaları gibi, gözden kaçmayacak bir yetenek yitiminin izlerini taşırlar. Öte yandan 1870'li ve 1880'li yılların karakteristik özelliği yeteneklerin azlığı ve ürünlerin vasatlığıydı. Ancak bu dönemin edebiyatı, dedektifin sunuluşunda sonuçta son tahlilde analizi pek mümkün olmasa da dikkate değer bir değişiklik gösterir. Ellili yılların düzyazı

edebiyatında polis saygıyla ve hayranlıkla yansıtılmışken, şimdi bu ö-zellikler yerlerini hayal kırıklığına ve kinizme bırakmışlardır (Lan Ousby).

Bu tutum ve yaklaşım değişikliği, modern İngiliz polisinin kamusal alandaki ilk güven bunalımı denebilecek gelişmeyle bağıntılı olabilir: o dönemde rüşvet skandalları patlamış, değişik olaylarda polisler açıkça ajan provakatörlük yapmışlar; kimilerinin yasalara aykırı, kirli işler çevirdikleri kanıtlanmıştı. Bu tür olaylara yönelik eleştiriler Sheridan Le Fanu'nun "Checkmate"i (1870) ve Wilkie Collins'in, bir polis dedektifinin, çözüme kavuşturması için kendisine verilen bir cinayet olayında, katili gizlemek amacıyla bilinçli olarak sustuğunu itiraf ettiği "Who Killed Zebedec" gibi öykülerde de yankısını buldu.

1878 ile 1884 arasında "Criminal Investigation Department" bütünüyle yeniden düzenlendi; ne var ki (hâlâ nispeten küçük) İngiliz polis örgütünün hiç kuşkusuz bu sayede artan etkinliği de, Londra sokaklarında terörün egemen olmasını ve heyecan yaratan bazı olayların karanlıkta kalmasını engelleyemedi. "Karındeşen Jack" olayında alevlenen isteri dalgası, polise duyulan güveni sıfır noktasına düşürdü. Polis katilleri yakalayamıyorsa, bunu bir başkasının, belki de bir "danışman-dedektif"in yapması gerekiyordu. Edebiyattaki dedektifin ilk "doğuşu" polise duyulan saygıdan kaynaklanmışsa, ikinci "doğuşu"nun kaynağı korku ve güvensizlik, tek başına polis tarafından yeterince korunamama duygusudur.

Dedektif Edebiyatının "Babası": Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe; Avrupa'yâ olağanüstü özlem duyan, romantik; püritenliğin ve pragmatizmin dünyasında saplantı derecesindeki "tutkunluğunu", erotik fantezilerini gittikçe daha tuhaf, daha acaip kılıklara büründürmek zorunda kalan, böylece hep akıl-dışı dünyalar keşfeden, ama mantıki kavrama yeteneğinin zaferini görmek

isteyen Edgar Allan Poe, "Mantığın Öyküleri" yerine "Rasyonalizasyon Masalları" diye çevirmenin daha akıllıca olacağı "Tales of ratiocination"la korku romantizminin (diyalektik) bir düzeltmesini sundu. 1841 yılında "The Murders in the Rue Morgue" da, bir "*closed room mystery*" veya "*loocked room mys-tery*"nin ilkel modelini yarattı: Olay, görünüşe göre içine ne girilebilen ne de içinden dışına çıkılabilen bir mekânda geçer. Auguste Dupin'in muammayı çözme faaliyeti tanık ifadelerine (farklı uluslardan tanıkların her biri failin başka bir dille konuştuğunu duyduğuna inanmaktadır) ve nesnelere dayanarak gelişir. (Dupin, görünürde çivilenmiş pencerelerden birini sadece bir yayın tuttuğunu keşfeder) ve nihayet cinayetlerin, zincirinden kurtulmuş bir orangutan tarafından işlendiği sonucuna varır.

Dupin, bir yıl sonra yayımlanan ve gerçek olaylara dayanan "The Mystery of Marie Rogét"nin de kahramanıydı. Öykü, (gerçektekilere benzeyen) gazete küpürleri biçiminde verilir, yanında Dupin'in bunlardan çıkardığı sonuçlar yer alır. Böylece Dupin, tüm *armchair detective*'lerin, yani bir olayı çözmek için koltuğundan pek kalkmayan, sadece gazete haberlerine, polisten veya asistanlarından gelen bilgilere göre hareket eden dedektif tipinin atası unvanını hak eder.

Dupin çevresinde dönen üçüncü bir öykü, "The Purloined Letter" (Kaybolan Mektup) 1844'te yayımlanmıştı; bu öykü de, dedektif edebiyatı içinde araştırmanın başında en olanaksız, en uzak görünen çözümün sonuçta doğru, hatta en tartışmasız çözüm olduğu anlayışından hareket eden anlatımların örneğidir. Öyküde kaybolmuş bir belge sözkonusudur ve Dupin bu bölgeyi sonuçta, en az ihtimal verilen yerde, yani mektupların korunduğu dosyada bulur.

Dickens ve Wilkie Collins, dedektif romanının öncüleri sayılabilecekleri gibi, Poe da dedektif kısa öykülerinin babası ve böylece türün, romandan ziyade kısa öyküler üzerinden gelişen

Amerikan dalının atasıdır. İngiltere'de tür, suç-ve polis romanı içinde gelişirken, türün kahramanının Amerikan varyasyonu başlangıçtan itibaren bir amatör dedektifti.

"Dedektif edebiyatını incelemek için, 'The Murders in the Rue Morgue'un bütün yapısını iyice kavramak gerekir, çünkü bu ilk dedektif öyküsünü kaleme alırken, Poe'nin hangi anlayıştan hareket ettiği ancak bütün yapının çözümlenmesiyle anlaşılabilir. Öykünün birçok basımında *analytical mind* (analitik akıl/düşünce) üzerine tanıtım denemesi ve özdeyiş eksiktir. Browne'ın, 'Urn Burial'inden yapılmış bir alıntı, insan zekâsının bizzat yarattığı bütün bilmeceleri gene insan zekâsının çözebileceğini iddia eder. Bu saptama, dedektif öyküsü bakımından suçlu tarafından kurnazca üstü örtülen bir olayın dedektifin akıl ve becerisi sayesinde ortaya çıkarılabileceği anlamına gelir. Dedektif öyküsünün çözümüne uygulandığında: anlatılanda gizli olan şeyin, anlatımın seyri içinde ortaya çıkarılacağı demektir bu. Bunu izleyen genel düşüncelerde Poe, bu tür muammaları çözme yeteneğinin geliştirilip kusursuz hale getirilebileceği tezini savunur. Bu düşüncelerin doğruluğunu göstermek için de Dedektif C. Auguste Dupin'in öyküsü kanıt olarak anlatılır" (Paul G. Buchloch/Jens P. Becker).

Yani Poe aslında hem ilk dedektif öyküsünü, hem de türe ilişkin ilk teoriyi bir arada kaleme almıştır. Fakat aynı zamanda okuru, iki kadının ölümüyle sonuçlanan "inanılmaz" cinayette işin içine insanüstü ya da doğaüstü unsurların karışmış olabileceği sonucuna yönlendirerek aklın kurduğunu aklın çözebileceği tezini de bizzat kendisi gözardı etmiştir. Buradaki ipuçları insanı sadece yanlış değil, tamamen mantıksız sonuçlara da götürür. Ama hemen ortaya atılan karşı deliller, aslında insan tarafından yaratılmış muammalardan başka bir muamma olmadığını gösterirler.

Elbette ki bu mantıki süreç, tümüyle akıl kurgularına bel bağladığı için, genellikle deneyimi, hayatın somutluğunu dışlar. Raslantıya arasıra göz yumulsa bile; fakat insanların "anlamsız", saç-

ma, akla uymayan davranışlarına -hayatta mümkün olan bu davranışlara- yer yoktur. Başka bir deyişle, dedektif edebiyatında, insanların, hemen bir anlam veremediğimiz tüm özellikleri ve davranışları gerçeklerin okurdan gizlenmesi ve saptırılması, izlerin yok edilmesi, bu öykü tekniğinin zorunlu sonucudur. Başlangıçta aynen psikolojinin yaptığı gibi, dedektif edebiyatı da, insan varlığının muammalardan, bilinemezden tamamen kurtulmuş olduğu bir ideal durumu varsaymak zorundadır. Çünkü ancak bu durum varsa, dedektif, sonsuza kadar insan ilişkilerinin "bilmecesini çözmek"le uğraşan bir Sisifus'tur. Bu görevin yerine getirilmesi objektif olarak mümkündür, çünkü pürüzsüzlük aşikârlık, muammalardan arınmışlık durumu nesnel olarak vardır bu anlayışa göre. İnsanlar ne kadar mükemmel olurlarsa olsunlar gene de sınırlı sayıdaki dedektifin çözebileceğinden çok daha büyük bir hızla muamma ve sorun yaratırlar. Demek ki elde edilmek istenen, ideal suçsuzluk durumu, ona hiçbir zaman ulaşılamayacağı için, rasyonel olarak ulaşılması mümkün bir ulaşılmaz metafizik olarak kalır. Paradoks çözülemez, fakat hayatın belirli yanları için yeterli açıklamalar getirilir; dünyanın neden anlaşılabileceği, ama gene de neden hâlâ anlaşılamadığı açıklanır. Dedektif romanının, *cross-word puzzle type* (çapraz bilmece) olarak tanımlanmış olan tipi, anlatım araçlarını tamamen dedektif romanındaki metafiziğinin hizmetine sunmak zorundadır.

Poe, daha "The Purloined Letter" adlı öyküsünde dedektif Dupin çevresinde dolaşıp duran olayların belli başlı öğelerini terk eder. "The Murders in the Rue Morgue"ta olup biteni akılcı bir yoldan açıklamak için kuramsal kanıtların ortaya atılması; "The Mystery of Marie Rogét"de ise, son tahlilde başarısızlığa uğramış olsa da, Dupin'in, akıl yürütme modelini gerçek bir vakaya uygulama girişimi, Poe'nun bir yana bıraktığı ögelerdir; hatta cinayeti öykünün eylemine çıkış noktası olarak alma eğiliminin yok olması, dedektifin romantik bir marijinal olma özelliğini kaybetmesi

de bunlara eklenebilir. (Dupin, artık kendinden sonraki dedektiflerin çoğu gibi, sosyetenin saygın bir "üyesidir", dolayısıyla da kimliği çevresindeki karanlık, esrarengiz bütün havayı kaybetmiştir.)

Ayrıca fantastik, akıldışı çözümlere yönlendirebilecek sahte, yanıltıcı ipuçları ve "vakanın" çevresindeki koşul ve durumları gösteren gerçek bir tehdit de yoktur artık. Poe, "Kaybolan Mektup"ta kendi yarattığı türü terk etmeye başlar; ve tür ancak çok sonradan dar anlamda da olsa, Poe geleneğine geri dönecektir.

Nihayet, 1844 yılında yazılan "Thou Art the Man" eski eserlerin bir parodisidir, ama bu öykü uzun süre bir parodi olarak kabul edilmemiş ve yazarın "elinden kaçmış bir yapıt" olarak en kötü roman kategorisinde değerlendirilmiştir. Metinde eski öykülerin tüm unsurlarının karikatürize edildiği görülür: Katil, "Old Charly Goodfellow", bildiğimiz ortalama Amerikalıdır; okura, işin içinde fantastik bir öğe olduğu sezdirilmez; fantastik öge, cesedi vantrilog hüneriyle "yaşam"a döndüren kahramanın hokkabazlık hilesi olarak çıkar ortaya. Katil suçunu itiraf ettikten sonra düşüp ölür. (Ayrıca bu öyküde Dupin görünmez.)

Poe'nun dedektif öykülerinde ve yapıtlarının birçok bölümünde, paradoks ilişkiler gözler önüne serilir: "The Murders in the Rue Morgue"da en açıklanamaz görünenin aslında en kolay açıklanabilir şeydir, "Mystery of Marie Rogét"de tersine, göze en çok çarpan, en kolay görünen çözümün, aldatıcı çözüm ya da ipucu olduğu ve "The Purloined Letter"de herhangi bir şeyin, gizlenmeyip göz önünde tutularak nasıl gizlenebileceği gösterilir (Gilbert K. Chesterton, ilerde katile cesedi bir savaş alanında ölülerin altına gizlettirerek bu düşünceyi doruğuna çıkaracaktır.) "Gelgelelim Poe bu paradokslar ilkesini ortaya koyduktan sonra artık yazarlık ilgisini tüketmişti; dedektif öyküsü, onun maymun iştahını kabartmaya başlamıştı: Poe, bir Erle Stanley Gardner ya da E. Philipps Openheim değildi. Poe için önemli olan sinirleri önce gerip sonra gevşetmek değil, tutkuyla ele alabileceği, işleyebileceği bir

ilkeydi. "Thou Art the Man", Poe'nun, kendisi için artık anlamsızlaşmış bir edebiyat türüne sunduğu parodik bir reddiyedir. İlkel öykü yapısı, abes üslup, bunların hepsi yüz yıl erken gelmişti -Poe parodisiyle, ucuz ve yaygaracı 'gerilimli polisiye edebiyatı' kitaplarının yüzlerce yazarının- onlarca yıl ciddi ciddi kaleme almış oldukları ve bugün hâlâ okur bulan şeyi, abartılı biçimde önceden gerçekleştirmişti" (Fritz Wölcken).

Elbette Poe, sadece edebiyata meraklı olduğundan değil, geçimini sağlamak için de yazıyordu. Yani okurlarının isteklerini tümüyle gözardı etmesi olanaksızdı; okurlarıyla onlara ters düşmeyecek bir diyaloğa girmek zorundaydı. Edgar Allan Poe'nun, "ucuz edebiyatın" birçok türünün atası olarak görülebilmesinin nedeni onun, romantizm ile rasyonalizm arasındaki kendine özgü yerinde değil, öteki deyişle düşünce tarihindeki bu birleştirici konumunda değil, belki de daha çok çalışmasının maddi koşullarında aranmalıdır. O, yeni bir medyatik araç olan magazin için ideal tekniği geliştirmiştir; Poe bu dergilerin otuzu için çalışıyordu ve bunlardan beşinde geçici olarak yayıncılık yaptı. Sözkonusu dergilerin ihtiyaçları öncelikle kısa öykülerden ve *serial fiction*'dan, yani çoğunlukla üç bölüm halinde basılan öykülerden oluşuyordu. Poe, kesinlikle bu medyatik araç tarafından geliştirilmiş olan formüllerle çalıştı ve neredeyse her zaman, okurun şu ya da bu biçimde alıştığı anlatım biçimlerini kullandı. Ayrıca yayıncı olarak François Vidocq üzerine bir makale dizisi yapan Poe, Dupin öykülerinde, son derece popüler melodramatik cinayet öyküleri biçimine, küçük ama belirleyici bir darbe vurmuştur. Poe dedektifiyle, cinayetten daha büyüleyici olan bir kişilik, bir yirminci yüzyıl kişiliği yaratmıştı.

Sherlock Holmes

Dedektif figürü çok çeşitli unsur ve örnekten; Vidocq'da tanım-

lanan suçlu tipinden, Raffle tarzı centilmen-hayduttan, Poe'daki akılcı teorisyenden; Dickens'daki polisten, Simenon'daki burjuva psikolog, bilimci, muhabir, kovboy, serüvenci, avare, sanatçı gibi kişilerden oluşur. Tüm dedektiflerin herhalde en ünlüsü olan Sherlock Holmes'da bunlara bir başka örnek daha eklenir: Doktor. İskoçya'nın Edinburgh kentinde doğan Arthur Conan Doyle, orada tıp öğrenimi görmüştü; cerrahi bölümün gerçekteki yöneticisi, danışman dedektif Holms'la en azından iki ortak özelliğe sahip Joseph Bell adında biriydi: Joseph Bell, meslektaşlarının çoğunlukla gözden kaçırdığı küçük klinik belirtilerden hastaların hastalığının gerçek niteliğine ilişkin sonuçlar çıkarmasıyla ünlüydü; başka insanlarla, özellikle de öğrencileriyle ilişkilerinde kinik, küstah tavrıyla tanınıyordu. Conan Doyle, herhalde kendini bu doktorun hayran bir yardımcısı olarak hissetmişti; Bu doktor, sonradan Holmes öykülerinde küçük sevimli bir evirtimle Dr. Watson haline geldi. Conan Doyle de para sıkıntısı nedeniyle eğlence edebiyatıyla ilgilenmeden önce köy doktoru olarak çalışmayı denediği için, Watson-Holmes ilişkisinde biraz da Conan Doyle - Profesör Bell ilişkisinin izlerini bulmak mümkündür; ve bu "ideal" ilişkinin bir model olarak Holmes öykülerinin başarısına katkıda bulunmuş olması da çok mümkündür. Gerçekten de dedektif gözünün, doktorun "teşhis eden gözü" ile ortak yanı çoktur ve Holmes, ince endamından kartal burnuna kadar, dış görünüm açısından birçok noktada yazarın saygıdeğer hocasına benzer.

Doyle, "A Study in Scarlett" (İntikam Tutkusu) ve "The Sign of Four" (1890) olmak üzere iki romanının ardından, bundan böyle denize açılan, yabancı diyarlara ve egzotik ülkelere giden serüven unsurlarını kullanmayıp, öykülerinde çok bilinçli biçimde Poe'ya dayanmaya başlamıştır. Genellikle bitmiş vakalar üzerine kurulu öyküleri asıl kişilerle yan figürler sayesinde süreklilik kazanırken bu model Doyle'a en uygun ve doğru model olarak görünür. Ne var ki "A Study in Scarlett"de Sherlock Holmes, dostu Watson ta-

rafından yapılan Auguste Dupin karşılaştırmasını öfkeyle reddeder; çünkü ona göre Dupin, acemi bir çaylaktır. Holmes tipi, Poe'nun figüründen çok açık biçimde yararlanmış ve Doyle'un kullandığı neredeyse bütün ögeler, Poe'da daha önce başka bir biçimde varolmuşlardır; dolayısıyla biraz beklenmedik bir yazınsal başarıdır Doyle'unki. Öncelikle failin belirlenmesi doğrultusundaki akıl yürütme faaliyetinin, kahramanın zekâsı karşısında neredeyse okurdan daha çok şaşıran bir anlatıcı aracılığıyla okura iletilmesi ya da dedektifin gazete haberlerinden sonuç çıkarması gibi özellikler Poe'da daha önce görülmüştü. Nihayet Holmes'la Dupin'in ortak yanlarından biri de meşum, ürkütücü veya alışılmamış olanın içyüzünün, alışılmış, görünürde normal olandan daha kolay kavranabileceği düşüncesidir.

Öte yandan belli bir ideolojinin, hayatın, akılla kavranacak bir determinizmi temsil ettiği kuramının, eğlence edebiyatına aktarılması bakımından da Conan Doyle, Poe'nun devamıdır. "A Study in Scarlett"de, askeri doktor olarak Hindistan'da hastalanmış ve tedavi için Londra'ya gelmiş olan ve önceleri bir süre esrarengiz Holmes ile evini paylaşan Watson, bir gazetede her insanın gizli düşüncelerinin salt akıl yürütme yoluyla, salt dış davranışların gözlemlenmesiyle ortaya çıkartılabileceğini söyleyen bir makale ("Yaşam Kitabı") okur. Doğru uygulandığında bu yöntem matematik bir denklem kadar yanılmaz ve kesindir. Buna kanıt olarak da elde başka hiçbir bilgi olmasa bile, örneğin tek bir damla sudan, Atlantik Okyanusu'nun veya Niagara Şelalesi'nin varlığının ve biçiminin kanıtlanıp belirlenebileceği öne sürülmektedir. Sonuçta Dr. Watson, makalenin yazarının, kahvaltı masasında, karşısında oturan Sherlock Holmes'dan başkasının olmadığını öğrenir. Aslında dedektif edebiyatı alanında Doyle'un bütün yapıtları bu determinist iddiayı destekleyen pratik ispatların kullanıldığı somut örneklerdir.

Bununla birlikte Doyle'un yapıtları bu katı determinist ilkeye

göre yazılmış olsalar da, rasyonel bir ideal olmayıp, gerek insan doğasına gerekse de insan zekâsına aktarılmış her şeyin önceden belirlendiği öğretisinin bu metafiziksel-dinsel determinizmin dünyevileştirilmiş bir yansısıdırlar. Aslında dedektif romanı "insan bedenselliğine yönelik bir tapınma" olduğu kadar, alınyazısına da bir övgüdür. Ancak Conan Doyle'un bu romanında yer alan makaledeki talepler, Profesör Bell ile Sherlock Holmes'un başarabileceklerinin çok ötelerine uzanan taleplerdir. Poe'yu Dupin öykülerini yaratmaya yönelten duygulara çok yakın, metafizik düzleme uzanan taleplerdir bunlar. Parçalardan akıl yürütme yoluyla, teke, özele varma faaliyeti sayesinde dünyanın, istisnasız ve sınırlamasız bütün dünyanın anlaşılabileceği iddiası gibi büyük bir iddia anlamına gelir. Niagara Şelaleleri ve Atlantik Okyanusu, raslantısal görünüş biçimleriyle her bir su damlasında sadece içerilmiş olmakla kalmazlar, aynı zamanda insan zekâsının onu kavrayacağı biçimde içerilmişlerdir. Bu tanıma ve kavrama Oklid geometrisinin kesin matematik tarzında gerçekleşir" (Fritz Wölcken).

Dedektif türü içinde ve türe paralel olarak, ama iyice popüler bir düzlemde, raslantı ortadan kaldırılır ya da etkisizleştirilir aslında. Var olan her şey akla uygundur; sabit, kendileriyle hep aynı kalan kuvvetler sayesinde işlevselliğini elde eder, tarih de (doğa ve insanlık tarihi de) küçükten büyüğe, yer değiştiren niceliklerin ağır basmaları ya da geriletilmeleri sürecinden başka bir şey değildir. Bu düşüncelerin, sosyal kontekse uygulandıklarında burjuva demokrasilerinin de temel ilkelerini oluşturduklarını söylemek bile gereksiz doğa yasalarının pozitifliğinden bunların akla uygunluğu ve mutlak geçerliliğinden hiç kuşku duymayan anlayış, burjuva demokrasilerinin de gelişmesinin pozitif akla uygun olduğu anlayışıyla desteklenir; ama bu doğal sosyal düzlemin pozitifliğine hep bir karşı güç olarak - meşum (akıl dışı) olan eşlik eder. Burjuva demokrasileri bu meşum olanın tehdidi altında kabul edilirler. Burjuva bilinci, bu meşumu önleyecek garantileri arar ve bunları (pa-

radoks bir şekilde) demokrasi öncesi ya da demokratik olmayan güçlerde bulur (Dikta, Faşizm). Böyle bir güç, imajinasyon düzeyinde (toplumu kontrol ederek) aynı zamanda demokrasinin korunmasını sağlayan ama gerektiğinde demokratik davranış biçimlerini her zaman yürürlükten kaldırabilecek dedektiftir. Böylelikle Sherlock Holmes'dan James Bond'a düz bir yol uzanır.

Ne var ki "A Study in Scarlett", sadece asıl olayın çerçevesini çizen öykü yönünden, bildiğimiz anlamıyla bir dedektif romanıdır; arada Amerika'da Batı'ya yerleşme dönemine uzanan, epeyce uzun polisiye olmayan bir serüven öyküsü vardır. Londra'da bir evde öldürülmüş bir Amerikalı bulunur ve hemen ardından İngiltere'de bir Amerikan vatandaşı daha cinayete kurban gider. Polisin danışmak için başvurduğu Sherlock Holmes, geçmişe, Mormon göçmenleri içinde on yıl öncesine dayanan bir olaya işaret eden ipuçları bulur ve olayı çözer.

Conan Doyle'un, iki romandan hemen sonra ortaya çıkan öyküleriyle Sherlock Holmes, herkesin tanıdığı ve yazar tarafından amaçlanmamış derecede "gerçekliğe" sahip bir kişilik haline gelmiştir. Çünkü Holmes bu popülerliği, böyle bir kişiliğe duyulan genel bir ihtiyaçtan çok, yazarın alçakgönüllü zanaatsal yeteneklerine borçluydu. Dedektifin gerçekten varolduğuna uzun süre inatla herkes inandı ve Conan Doyle, kendisini aşan kahramanından bıkıp "Sherlock Holmes'un Anıları" öyküsünde, Holmes'u baş düşmanı Profesör Moriarty'e öldürttüğünde, okurlar arasında öylesine bir protesto fırtınası koptu ki, Conan Doyle, figürü yeniden canlandırmak zorunda kaldı. "Sherlock Holmes'un Anıları"nda, Watson aldatılarak olay yerinden uzaklaştırıldıktan sonra, dedektifle baş düşmanı Moriarty dövüşürlerken, birlikte Reichenbach Boğazı şelalelerine düştükleri için, Holmes'u diriltmek pek o kadar kolay değildi.

Doyle'un roman biçimiyle geri döndüğü "The Hound of the Baskervilles" ile, olayı, dedektifin ölümünden sonra geride bırak-

tığı notlardan derlenmiş bir serüven gibi vermeyi denedi. Fakat halk dedektifin yeni öykülerini okuma isteğinin yanısıra, onu da sağ görmek istiyordu; asıl mesele kahramanın ölümünün kabullenilmemesiydi; böylece yazar 1903'te "Boş Evin Serüveni" öyküsünde kahramanının, hain saldırıdan kurtulmuş olarak Londra'ya geri dönmesini sağladı.

Holmes, bir ölçüde protestan alınyazısı düşüncesinin dünyevileştirilmiş bir biçimi (ve böylece sömürü ve sefalete rağmen sosyal bir uzlaşma için ideal) olan pozitivist bir kahramanı haline gelmişti. Holmes, kendisinden önce türün hatta genel olarak popüler mitolojinin yarattığı hiçbir kişiliğinin ve kahramanın yapamadığını başarmış genel sosyal uzlaşmanın ifadesi ve garantörü olacak kadar dönemin ruhunun ve anlayışının tüm erdemlerini tek bir kişide bir araya getirip birleştirmiş ve böylesine uyumlu ve bu kadar basitleştirilmiş olarak anlatabilmiştir. Conan Doyle, öykülerini, bir dedektif öyküsünün özü üzerinde yoğunlaşmayı engelleyen her şeyden temizlemişti. Cinayet/akıl-yürütme/çözüm üçgeninin kuruluşunda, Sherlock Holmes'un evreninin temelini oluşturan felsefe, kendiliğinden anlaşılır bir önkoşul olarak içselleştirilmişti. Buna rağmen Holmes öyküleri de, dedektifin kişiliğini ve onun serüvenini ilginç kılmak için, gerçek bir dedektif öyküsünün onlarsız düşünülemeyeceği romantik, "gotik" akıl-dışı uğraklara da yeterince sahiptir. Holmes, hareket tarzı itibariyle bir pozitivisttir; mantıklı bilim âşığı yaşam tarzı itibariyle ise ele avuca sığmaz bir geç-romantiktir. Günlerini karartılmış odalarda geçiren, uyuşturucu alan, kendi içine gömülebilen, kendisine Joris Carl Huysmans'ın bir figürü gibi yapay bir dünya yaratabilen Holmes, içyüzünü ne kadar anlayabilirse anlasın, gerçek hayattan hep kaçar. Ve hasımları her zaman, bazı fantastik yanları olan kişilerdir; bunlar zaman zaman sadece morfin düşleri, halüsinasyonların oyunu da olabilirler. Egzantrik ve görünürde uyumsuz biridir Holmes; kendi yasalarına göre yaşar, kısacası, romantizmle pozitivizmin canlı uzlaşmasıdır.

Halk katmanlarının her köşesine ulaşan Sherlock Holmes sevgisinin gerisinde, kitaplardaki belli başlı diyalog bölümlerinde ipuçlarını akılla değerlendirme yönteminin iyice popülerleştirilmesi, daha doğrusu bu yönteme olağanüstü işlevler vehmedilmesi yatıyor olabilir. Kitapların yayımlandığı dönemde hızla genel ve moda ifadeler haline gelen bu tür "Sherlockizma"lar örneğin bugün "Asteriks"de sık sık karşımıza çıkan "bu Romalılar kafayı yemiş", gibi sevilen popüler sözlerle ya da pozitivizm yerine bir tür kadercilik koymuş olan pop şarkılarda ya da ucuz romantik parçalarda rastladığımız kimi sözlerle yaklaşık aynı değere sahip olmuş olmalı. Bu moda sözler ve tekerlemeler birbiriyle "mesafeli" iletişim kurmanın, Holmes ile Watson'ın içinde bulunduklarından daha az dramatik olan durumlarda da, karşılıklı gözlemleri ve çıkarılan sonuçları birbirine iletmenin bir biçimidir. Akıl yürütme sürecinin diyaloglara ayrıştırılarak çözümü, elbette ki işin püf noktasını ele vermenin yanısıra bunu anlamaya da hizmet eder. (Bir örnek: "Dikkatimi çekmek istediğiniz herhangi bir nokta daha var mı?" - "Evet, köpeğin geceki tuhaf davranışı." - "Ama köpek gece hiç bir şey yapmadı ki" "Tuhaf olan da bu zaten." Holmes'un bundan çıkardığı ders şöyle: "Çıplak bir gerçekten daha yanıltıcı bir şey yoktur." Holmes üstünlüğünü gösterir: "Stoke Moran'e varmadan önce, orada bir vantilatör bulacağımızı biliyordum.")

Holmes'un başarısının anlaşılmasını sağlamakta belirli ölçüde kilit rol oynayan bu ve benzeri metin bölümlerinde Doyle'un figürünün başarılı yönteminden aldığı zevk, aşikâr bir şekilde görülür. Yazarın kendi buluşlarından duyduğu gurur da diyebiliriz buna. Bu gurur, Dr. Watson figürü aracılığıyla, bir ideoloji hiçbir zaman olamayacağı kadar naif ama alabildiğine ince ve zekice, kolektif bir gurur olarak halka yayılabilmiştir. Holmes sadece olayı, yani romantizmle pozitivizm arasındaki çelişkiyi kendi içinde "kahramanca" aydınlattığı için değil, bir dönemin umutlarını ve isteklerini en mükemmel biçimde cisimleştirdiği için de mitolojik bir figürdür.

Sherlock Holmes, kültürel-politik bir ele geçirme sisteminin mızrak ucu olarak görevini, cesareti kırılmaksızın, evet sevinçle yerine getiriyordu; oldum olası halkın da katılımıyla popüler mitolojinin kahramanları üzerinden iletilen üstünlük duygusu, Holmes'ta güce başvurma özelliğini terkedip yerini hileye/mantıklı olana bırakmıştır ve salt burada bile başarının başka bir açıklaması saklıdır. Bu, bir ölçüde serüveni içselleştirme, akıl ve muamma alanına çekme edimidir: Keşfedilmemiş dünyalara coğrafi gezilerin yerini, çözülmemiş olayın sosyal coğrafyasına yapılan geziler alır; "barbarlar"ın meydan okumasının yerine, barbarlığa, cinayete geri dönüşle birlikte zekânın cinayete (cinayetin de zekâya) meydan okuması geçer; kültürel tahakküm kurma taleplerinin yerini Sherlockizm alır; vs.

Holmes, polisin romantik alternatifidir, aynı zamanda bu kurumun son derece akılsız olduğunu, nihayet pozitivist anlamda düşünme yeteneğine sahip olmadığını gösterir. Elbette ki burada polise yönelik eleştiri (daha sonraki eleştiriler gibi) onun denetlenilemez, ya da bürokratik nitelikteki tahakkümüne değil, tersine suçla ilişkisinde etkisiz ve çekingen kalmasına bir tepkidir. Polis, beceriksizliğiyle Holmes'un yarattığı üstünlük duygusunu ters yönden sağlamlaştıran, neredeyse yapay bir zıt figürdür; o, dedektifin başarısını daha da parlak gösteren başarısız, beceriksiz kişidir. Polis (daha uzun süre) özel dedektifin yeraltı dünyasıyla yapabildiği türden gayri resmi anlaşmalar yapamaz. Örneğin Holmes, "Baker Street Irregulars" diye adlandırılan (Baker Street Sherlock Holmes'un bürosunun bulunduğu yerdir) ve kendisi için gözetleme ve casusluk hizmetlerini üstlenen gençlerden kurulu küçük bir orduya sahiptir.

Conan Doyle'un romanlarında ve öykülerinde tekrar tekrar karşılaşılan retorik bir formül, günümüzde işlenen suçu, karanlıkta yatan bir geçmişe, örneğin Amerika'nın Batısına, Klu-klux-klan cinayetleri dönemine, Hindistan'da sömürge savaşlarına, veya Avust-

ralya'da altın arayıcıları dönemine geri götürür. Sık sık (ve herhalde bir yanılgı sonucu) bu yazınsal saplantıların öykülerdeki çeşitli tezahürlerinin, yazarın zayıf noktaları olarak sınıflandırılabileceğine dikkat çekilmiştir. Gerçekte ise, türün sonraki biçimlerinde artık orijinleri tanınamayacak kadar rafineleştirilmiş olan bu formülleşmiş saplantılar türün sağlamlaşmasında önemli ölçüde katkıda bulunmuşlardır. Suçu rasyonel yoldan çözme girişimi aslında artık çoktan durulmuş, barış ve huzura kavuşmuş bir dünyada canice ilişkiler veya caniliğe yol açan ilişkiler biçiminde henüz tamamen deşarj olmamış bir kalıntının üstüne gitmek anlamına gelir. Geçmişten, egzotikten artakalmış, uzak, uygar olmayan barbar bir ülkede geçen olayları çözmeye çalışır. Holmes, o karanlık geçmişten kaynaklanan gizleri çözen, batmış, kanla bastırılmış kültürlerin barbar kalıntılarını alteden adamdır. Ancak bunu yaparken de öncelikle bir aracıdır; romantizm ile pozitivizm arasında olduğu gibi, barbarlık ile uygarlık arasında bağ kurup, bir arada yaşama olanaklarının oluşmasına aracılık eder. Böyle bir çelişki, ayrıca yazarın rasyonalist dedektif öykülerinin ve Jules Verne ile H.G. Wells'i örnek alan gelecek (ya da bilim-kurgu) romanlarının yanısıra iki ciltlik "Spiritüalizmin Tarihi"ni kaleme alan yazarın kişiliğinde de okunabilir. Düşünce tarihinin bölünmesi; birbirlerine karşı mücadele etmekten ziyade birbirlerini güçlendiriyormuş gibi görünen rasyonalizm ile mistisizm arasında diyalektik bağların kurulması; akılcıl olanı akıl-dışı olandan ayırma; bu ikisini bağlantısız yanyana koyma, ama gene de akıl-dışı olanı akılcılığın yapılandırıcı dünyasıyla bütünleştirme girişimleri. Dolayısıyla Doyle'un spritualizmi meşrulaştırma girişimi, onu dinin bir uzantısı olarak anlama girişimi değildir. Doyle, tamamen hıristiyan ideallerine dayalı ve insana, akıldışı sipirituel olanın tehdidinden korkmayı öğreten bir eğitimin ardından dine iyice kuşkuyla yaklaşmaktaydı. Doyle'un spritualizmi, rasyonalist sistemin içine katmaya çalıştığı onu adeta bilimsel olarak açıklamaya uğraştığı bir metafizik parçadır.

Sherlock Holmes, en azından bizimle paylaştığı olaylarda sadece akılcıl olanın dünyasında dolaşıp durur. Yine de onun geceleri tamamen akıl-dışı dünyalara uzandığını biliyoruz. Açık-seçik kavranabilir ve tamamen açıklanabilir dünyanın karşısında açıklanamaz olanın inkâr edilemez dünyası vardır ve sadece Holmes, yazarın rızasıyla, ya da onun rızası olmaksızın bu dünyalar arasında gidip geldiği için, günün kahramanıdır ve bunu teknolojik zekâsını kullanarak yapar. Kaderi dünyayı, evreni kendine boyun eğdirmek olan insan Doyle'un bu bağlamdaki dolaylı açıklamalarının gösterdiği gibi, bir sistem, bir tarih, kurallar ve düzenler. çerçevesine sokulabilecek mistik güçler tarafından etkilenir veya tehdit edilir.

Mistik, akıl-dışı, spritüel güçler, teknolojik (babaerkil) zekânın (gücün) hayatın dışına kovup bastırmak zorunda olduğu "şeyin" asıl dışavurumudurlar. Rasyonalizm ile irrasyonalizm arasındaki gelgitin sonucu, zorlama nevrozunun gelişmesidir. Bu dünyadaki rasyonellik (akılcılık) ile mistik dünyadaki irrasyonallik (akıldışıcılık) arasında ikiye bölünmüşlük, bu aşırı iki uç arasında adeta ortadan yarılmış olma durumu, Sherlock Holmes'un, bu iki yandan birini -tam anlamıyla temsil etmeksizin- kayıtsız şartsız savunabilen biri haline gelmesine yol açar. Sherlock Holmes öyküleri katıksız pozitivist, akılcı-bilimsel çözümlemeye dayalı dedektif edebiyatının hem başlangıcını, ama hem de gidebileceği en uç noktayı temsil ederler. Daha Doyle'un hemen ardından gelen yazarlar bile, Holmes'un aynı zamanda hem aşırı akılcı hem de romantik-sezgisel, olan çözümleyici düşüncesinin yanına, Holmes'un hiç farkında olmadığı aynı zamanda da onun dünyasında hiçbir işe yaramayacak bir özellik sokarlar: İnsan sarraflığı'dır bu.

Kitle Edebiyatı'nın Kahramanı Olarak Dedektif

Poe cinayet öyküsünü keşfetmiş olmaktan çok onu yapılandırmış, ahlaksal ve rasyonel açıdan ölçülebilir hale getirmişti; O, okurun

arzuladığı şeyi sunuyordu. "Poe dehşeti ve korkunç olanı popülarize etmedi; dehşetli ve korkunç olanda uzmanlaştı; çünkü bunların popüler olduğunu görmüştü" (Howard Hacraft).

Poe yayıncılarla sürekli mücadele eder ve okurun gereksinimlerini karşılamaya çabalarken zaman zaman "piyasaya uygun" davranmıyordu. Oysa Fransız Emile Gaboriau kendi üretim koşullarıyla tam bir uyum içindeydi. "Gaboriau, 1863 yılında '*Pays*'da romanı '*L'Affaire Lerouge*'u yayımladığında bir tefrika yazımfabrikasında muhabir olarak çalışıyordu. Bu kriminal tefrika roman ancak 1866'da kitap olarak ikinci baskısı yapıldığında başarı kazandı. Gaboriau, beş romanında da görülen bir dedektif figürü geliştirmişti Lecoq'la. Gaboriau'nün kriminal romanı Fransız tefrika romanının esrarengizlik tematiğine, özellikle Sue'ya dayanıyordu. Diğer dayanak noktaları ise Vidocq'un Anıları ve J.F. Cooper'in yazılarıydı. Gaboriau'nün tefrika romanının yapısını ve iletim biçimlerini bu yayın tarzının görev ve işlevleri belirliyordu: Gaboriau da çatışmasız hiçbir figür ve heyecansız hiçbir cümle yoktur, çünkü okurun ilgisi hiçbir bölümde azalmamalıdır. Gaboriau okura Lecoq'la özdeşleşme için 'sıradan' bir adam sunarken okurlara ve onların beklentilerine, örneğin Sue veya Poe'dan çok daha fazla hitap ediyordu. Dedektif figürü burada, yayın organıyla okurlar arasında işlevselliği olan bir bağlantı aracı olduğunu gösterir" (Knut Hickethier/Wolf Dieter Lützen).

Arthur Conan Doyle, dedektif figürü Sherlock Holmes'daki başarısını, kendisine yaygınlaşma olanağı sağlayan medyaya borçluydu. Doyle önce, "A Study in Scarlett" ile Gaboriau tarzında büyük çaplı bir çalışma denedikten sonra, bunu izleyen dönemde temel olarak, Poe'nun geliştirdiği kısa öykü biçimini kullandı. Bu dönemde çok yaygınlaşan eğlence dergileri ve ucuz kitaplar için bu biçimin ideal olduğu görülmüştü. Reprodüksiyon tekniklerinde devrim olması dolayısıyla reklam alma olanağının gündeme gelmesiyle, periyodik yayınlar, birkaç yıl içinde kitlesel bir pazarın

sağlanmasını sağlayacak kadar ucuzladı. Bu pazar, okurların isteklerini yerine getirmeyi bilen yetenekli yazarlara yönelik bir "açlık" geliştirdi. Özel ajanslar magazin yazarları arıyorlardı; böylece öteki polisiye edebiyatın yanısıra yavaş yavaş bütün Sherlock Holmes öykülerini basacak olan Amerikan dergisi "The Lippincott's Magazin"in ilk keşfettikleri arasında Conan Doyle da yer almıştı.

Dergilerde doğmuş bir dizi kahramanı olarak dedektif, 1860 dolaylarında Amerika'da ortaya çıkan roman fasikülleri "Dime Novels"de doruğuna ulaştı. Nihayet Avrupa'da da, "halk romanı"nın o zamana dek alışılmış biçiminin yerini, gezici kitapçılar tarafından haftalık olarak eve teslim edilen, olay ve entrikanın bitmek tükenmek bilmeyen şekilde dallanıp budaklandırıldığı ve çeşitli varyasyonlara sokulduğu, yazarlar tarafından, abonelerin ilgisi sürdükçe devam ettirilen o kapsamlı öykülerin yer aldığı bu yeni eğlence türü aldı. Eğlence edebiyatının esas olarak bugün de hâlâ varolan temel türleri burada ortaya çıkar: Western, macera, aşk, fantastik ve dedektif edebiyatı.

Bu eski dizi roman dedektiflerinin çoğu kendilerine örnek olan büyük Sherlock Holmes'a az çok bir şeyler borçluydular fakat bu roman dedektiflerinin çoğunda "yüksek" dedektif romanı için pek etkili olmayan bir unsur öne çıkıyordu: aksiyon. Kahraman kendisini, klasik bir *armchair detective*'inin asla girmeyeceği tehlikelere atar ve suç ile burjuva iktidarı arasında politik-ekonomik bir bağlantının bulunduğu o karanlık dünyayla gittikçe daha çok karşı karşıya gelir; kent organize gangsterlikle birlikte bir asfalt cangılına dönüşmüştür. Klasik dedektiflerdekinden çok farklı olarak, yüzyılın başında ortaya çıkan ve kısa süre içinde Avrupa'ya da ihraç edilen dizi dedektifi, sadece çözümleyici akıl yürütmenin işleviyle belirlenmez; o kimi tuhaflıkları olan bir düşünce makinesi değil, kahraman olarak, kendisine yansıtılan düşlerin ve isteklerin taşıyıcısıdır. Macera ve Western kahramanlarından kimi özellikler "ödünç alır" Maceraları, Almanya'da da 1907 yılından beri "Nick

Carter, Amerika'nın En Büyük Dedektifi" dizisinde yayınlanan dizi dedektiflerinin en ünlüsü Nick Carter, Avrupa'nın o zamana kadar aklının ucundan geçirmeyeceği bir kahramandır. "Nick Carter, Kit Carson ve Buffalo Bill'in mirasına konmuştur, Carter onların kırlarda geçen serüvenini büyük kent dünyasına taşır. Böylece, duygunun yeni bir türüne uygun düşen yeni, renkli, yürekli bir plastik dünyayı bilinçsizce yaratmış olur. Şantiyeleri, inşaat çitleri boş arazileriyle uyumsuz kaotik bu çelişik kent (...) kolayca içinde her şeyin -özellikle olağanüstü olanın- yaşanabileceği korkunç bir cangıl haline gelir. Burada zekâ oyunlarına hemen hemen hiç yer yoktur. Yeraltı dünyası ancak kimsenin tanımadığı ve ilk ateş eden olma kararlılığında biri tarafından fethedilebilir ve araştırılabilir. Nick Carter artık, kalaslardan ve betondan oluşan metropolde yalnız adamın kahramanlık türküsüdür" (Boileau/Narcejac).

Yani dizi dedektifi edebiyatı, eğlendirme iddiasıyla gerçekliği genel olarak dışladığı söylenen, gerçekte ise ideal burjuva düşüncelerini taşıyan klasik, burjuva, tutucu dedektif edebiyatında bir tür tashihtir. Buna karşılık Nick Carter gibi "proleter" bir dedektif, yeni cephenin, yabanıllık ve barbarlık alanı ile ahlaki ve kültürel alan arasındaki sınırın kentlerin bağrında yattığını bilerek büyük, kent batağında dolaşır. Klasik dedektif, romantik kırsal huzurun boş zaman ve melankolinin (üst-burjuva sınıfı idealinin); egemen mimari ve sosyal sınırların kahramanıysa, Nick Carter türü yeni dedektif de endüstrileşmenin, proleterleşmenin kahramanıydı. Bu dedektif (arada bir gerekse de) çok ender olarak toplumda işlerin yolunda gidip gitmediğine bakıyordu; tersine, öncelikle daha az gizemli ve normal insanlar açısından daha az mahrem olmayan yoksul mahalleleri ve iş dünyasını araştırıyordu. Fakat önceki *who done it* (Katil Kim?) dedektifi gibi o da, kontrolümüz dışına çıkma tehlikesi bulunan bir dünyada bizim vekilimiz, gücümüzdü.

Dedektif türü, dizi roman biçimi için, her dizinin eylemini oluşturan ve çözülmesi gereken bir entrikalar yapısı sayesinde, adeta

biçilmiş kaftandı. Değişmeyen kahraman figürünün karşısına bu arada gittikçe daha fantastikleşen ve tuhaflaşan çok çeşitli (süper) suçlular çıkabiliyor ve her sayı yeni bir şeyler sunulabiliyordu. Örneğin Nick Carter "suçlular kralı Carruther"le, ya da "Dişi Şeytan Inez Navarro"yla uğraşıyor, "Dedektifler Kralı Nat Pinkerton" "Hudson Korsanları"yla veya bir "şantajcılar Kulübü"yle mücadele ediyordu. Conan Doyle'un yarattığı kişilikle adından başka ortak yanı kalmamış olan dizi kahramanı Sherlock Holmes ise, örneğin "Boston'dan Bir Genç Kız Katili" ya da "Londra Vampiri"yle mücadele etmek zorunda kalıyordu. Dizi romanlarda çoğunlukla basında yer alan gerçek olaylar canlandırılmaktaydı. *Who done it* (katil kim?) romanı olasılıklar ve mantıksal dayanaklar iletmeye çalışırken, dizi romanlarda sözkonusu olan otantiklikti.

Bu tür dizi romanların üretimi, yüzyılın başlangıcından, Birinci Dünya Savaşı sırasında ve Almanya'da Nasyonal Sosyalist egemenlik döneminde kısa kesintilerle zamanımıza kadar sürmüş; yazınsal ve tematik esaslar açısından nispeten çok az şey değişmiştir. Ne var ki kahramanlar bir ölçüde bürokratlaşmışlar, meşruiyet taleplerinin artık "kent kovboyu"nun meşruiyet talebiyle fazla bir ilgisi kalmamıştır. Polis dedektifinin veya özel dedektifin değişken popülaritesi muhtemelen dönemin ruh haline ve devletin meşruluğu tartışmalarına bağlanabilir. "Başlangıçta Nick Carter gibi bağımsız özel dedektifler ya da Sherlock Holmes gibi hobi dedektifleri ağır basarken, şimdi alana, görevli FBI ajanları ve polisler egemendir. Özel dedektifler bugün kural olarak elinden hiçbir şey kurtulmayan polis mekanizmasıyla sıkı bağlar içinde sahneye çıkıyorlar veya sadece G-men'in gizli adı olarak hizmet ediyorlar. Nick Carter gibi özel dedektifler, uzun süredir "ricat" halindeler. Örgütlü suç karşısında sürekli başarı kazanmaları, yüksek teknoloji kullanan gerçek polis mekanizması gözönüne alındığında inandırıcı olmaktan çıkmıştır. Bugün Nick Carter gibi fantastik özel do-

nanımlar kullanan özel dedektif sayısı fazla değildir. Bugünkü diziler içinde Pabel Yayınevi'nin aynı adlı dizisinden çıkan "Kara Yarasa" olarak bilinen özel dedektif Antony Quinn böyle bir istisnadır. Kara pelerini, maskesi ve gizli teknik işlemlerle sağlanan gece görebilme yeteneğiyle daha ziyade Süper-man ve Batman ailesine aittir. FBI ajanları Jerry Cotton/Bastei, Komiser X (Jo Walker)/ Pabel ve FBI Müfettişi Rex McCormick (Marken Yayınevi'nden çıkmaktadır) bu alana öncülük etmektedir. Her yayınevi kriminal dizileri repertuarını, serbest, özel dedektif ile polis mekanizmasının çeşitli bileşimlerinden oluşturduğu kahramanlarıyla tamamlıyor. Cliff Corner, Glenn Collins, Larry Kent, Mr. Chicago (Eliot Ness), John Camenon, John Cain, Allan Walton, Müfettiş Kennedy, John Drake ve daha birçokları" (Hickethier/Lützen). Bu arada bu alanda da cep kitapları önplana çıkmış ve dikkatler temel olarak Tie-ins kriminal-televizyon dizilerine çevrilmiştir.

Gerçi herhangi bir polis örgütüne bağlı olarak çalışan, fakat bunun dışında tamamen kendi başına buyruk da hareket eden dedektifleri ("Şef", "Charlie'nin Melekleri", "Görevimiz Tehlike" vs.) karşımıza getiren bir sürü TV-dizisi buna çok benzer bir eylem yapısı sunmaktadır. Jerry Cotton ve Komiser X de, altmışlı yıllarda dizi filmlerin kahramanı olurken, seksenli yıllardaki arzın büyük bir bölümünü sevilen kriminal-televizyon dizisi kahramanları çevresinde dönen romanlar meydana getirmektedir

Amerika'da Dime Novel'lerin yerini yüzyıl başlangıcında yavaş yavaş Pulp-Magazin aldı. Gerçi kısa öyküler, resimli romanlar ve şiirler, mektuplar ve bulmacalara kadar varan her türlü malzeme içeren Pulp'ların yazınsal kalitesi ve biçimi oldukça değişkendi. Bütün bunlar çoğunlukla, demiryolları ve uçuş serüvenlerinden, çiftlik romanslarına kadar çeşitli temalar çevresinde dönmekteydiler ancak Tony Goodstone'un ifade ettiği gibi ilk planda "orta tabakaya ve alt tabakanın okul eğitimi görmüş bölümüne" hitap ediyordu.

Pulp'ların ilkbaharlarını yaşadıkları (en azından yayımlanan magazin sayısı açısından) ilk birkaç on yılda, sözkonusu magazinlerde geliştirilen yazınsal biçimler, öncelikle, ideolojinin ve gerçekliğin birbirinden çok uzaklaştığı ve zenginlerin (aleni) bir lüks hayat sürdükleri, yoksulların ise insan onuruna pek yakışmayan yoksul semtlerde yaşadıkları demoralize edici sosyal bir duruma tepki gösteriyorlardı. Orta kesim ve proletarya, her an, içindeki sefaletten ancak suç yoluyla kurtulma olasılığı bulunan gettoların subproletaryası durumuna düşmeyi hesaba katmak zorundaydı. Bu korku, yükselmeyle ilgili Amerikan düşünün arka yüzüydü ve bazen büyük eylemlerden, bazen daha da büyük tehditlerden sözeden popüler edebiyatın fantazilerine de egemen oluyordu. Pulp'ların sunduğu sadece bir kaçış edebiyatı değildi; aynı zamanda adaletsizliği ve patlamaya yatkınlığı kolay kolay gizlenemeyecek olan bir duruma ilişkin örtük yazınsal bir yorumu da içeriyordu. Serüven, polisiye ve bilim-kurgu magazinleri çoğunlukla yüksek yazınsal bir düzlemde yenilikler getirip edebiyat alanında deneylere girişmenin itici gücünün damgasını vurduğu bir anlatım biçimi aracılığıyla adaletsizlik ile patlamayı birleştirdiler. Joseph Conrad, Rudyard Kipling, Mark Twain, H.G. Wells veya O.Henry gibi yazarlar, Pulp yazarlarıydılar. Ama "Tarzan mucidi Edgar Rice Burroughs veya romantizmi ile heybet ve heyecan veren ifade tarzını Western'in tall tales'ine getiren Western-Story'nin yenileyicisi Max Brand gibi bitmek tükenmek bilmeyen destanların yaratıcıları da, Pulp magazinlerde yayın yapıyordu.

Pulp-magazininin Dime Novels karşısındaki avantajı (1919'da son Dime Novel dizisi "Time New Buffalo Bill Weekly" bir Pulp magazinine dönüştürüldü), daha geniş bir çeşitliliğin yanı sıra, medyanın teşvik ettiği yeni yeni denemelere girişebilme hazzına zemin sunmasıydı Bir dizinin bir sonraki sayısı, çoğunlukla yayıncıların, projenin okurlar tarafından olumlu karşılandığından emin olmalarından sonra hazırlanıyordu. Böylece vasat başarıya

sahip bir diziyi sürdürmek yerine, yeni anlayışları denemek yeğlenmekteydi. Pulp magazinleri mutlaka sabit bir kahramana bağlı olmadıkları için, bir dizi içinde de yenilikler denenebiliyordu. Lindbergh'in okyanusu geçmesinden tutun da sansasyonel polisiye olaylara varana kadar her aktüel olay, Pulp'larda yansımasını buluyor, savaş sırasında yapılan evliliklerden Batı'daki son "vahşet" patlamalarına kadar her sosyal sorun konu ediliyordu. Elbette Pulp'lardaki öyküler ve çizimlerde her türlü teknik ilerlemeye de yer veriliyordu. Pulp'lar, Amerikan yaşamının her yönünü dramatize ediyor ve "mitleştiriyor", "alttan gelen bir kronoloji" işlevine bürünüyorlardı. Eğlence edebiyatının yeni teknik ve satışa yönelik biçimi, sadece değişen bir yazınsal teknikle (kısa öykünün rönesansı) değil, değişen bir ruh haliyle de atbaşı gitmekteydi. Pulp edebiyatının romantik öz ama vurucu tarzı naif, iyimser Dime Novel'in tam karşıtıydı.

Dedektif türünün ilk Pulp magazini 1919'dan itibaren Street&Smith tarafından yayımlanmaya başlamıştı: "Detective Story Magazine", yayıncı olarak belirtilen "Nick Carter" adlı birinin himayesinde çıkıyordu. Gangsterlerin, içki yasağı ve caz kültürünün altın çağı olan yirmili yıllarda, "Gangster öyküleri", "Racketeer öyküleri" veya "FBI öyküleri" gibi pulp'lar yayımlandı. Daha sonra daha çok "The Shadow" "The Spider" vs. gibi gizemli dedektif kişiliklerini tanıtan Pulp'lar yaygınlaştı.

"Yazarlar için Pulp'lar gerçek birer altın madeniydi. Sözcük başına bir Cent aldıkları söyleniyordu; fakat yayıncıların çoğu beş Cent ödüyordu. Bunalım yıllarının en zor döneminde Max Brand gibi çalışkan yazarlar, Hollywood yıldızlarıyla denk bir gelir elde edebilmekteydiler. Bunun ötesinde yüzlerce konu başlığı altında toplanmış Pulp'lar, birçok genç yazara, ilk kez kamuoyu önüne çıkma ve yeteneklerini geliştirme olanağı sunuyordu. Birçok yazar öykülerini ya film şirketlerine satabiliyor ya da Hollywood'da senaryo yazarlığına yükseliyor (ya da tersine düşüşe geçiyordu.) Fa-

kat yazarlar, Pulp'ları öncelikle hoşa gittiği için yazıyorlardı. Dönemin duygusal iklimini kavramış olan pulp öyküleri, genel olarak yoğun aksiyonlu, naif ve zorbaydı. 5000 sözcüklü bir öyküye yazarlar, De Miles'ın aşırı uzun İncil-destanlarındaki kadar çok enerji yüklemekteydiler. Motiflerin ahlaki önermeleri çoğunlukla püritendi; kahramancaydılar, seks ise arasıra sadece ima ediliyordu; çünkü böyle yayınlar daha postanede sansür ediliyordu. Ama bu kadar çok aksiyonun olduğu yerde seksi kim arardı zaten; (Tony Goodstone). Elbette erotizmin viktoryen tarzı, tehdit altında bulunan dişi masumiyetine ilişkin sahneler, kendi eroslarını oldukça saldırgan gösteren kadınlara karşı uygulanan şiddet, Pulp'ların neredeyse özel alameti farikasıydı.

Otuzlu yıllarda süper kahraman, fantastik gelenekleri ve aynı şekilde fantastik hasımlarıyla alana egemenken, Pulp dedektifleri arasında maskeli kahramanların yanısıra, kriminal edebiyatın yeni bir biçimini temsil edenler ün sahibi oldular. Yirmili yılların Pulp'ları, öncelikle dedektif öyküsünün *crossword puzzle type* dedektif öykülerinin klasik modeline göre öyküler çıkarmışlardı. (Ekte çoğunlukla dedektif bulmacaları veriliyordu.) Yeni tarz dedektif önce "The Black Mask" magazininde, Caroll John Daly gibi yazarların öykülerinde ortaya çıktı; ne var ki bunlar aksiyon yapısını değil sadece kahramanın karakterini değiştirmişlerdi. Ancak yayıncı Joseph T. Shaw ve onun tarafından sunulan yazarlarla yirmili yılların ortasında tür içinde tarz ve yapı da değişti. Shaw öncelikle, ona göre "öykülerini yeni tarz bir sağlamlık ve yoğunlukla anlatmayı bilen" Dashiell Hammett'i teşvik etti. "Black Mask"-Magazin, daha sonra *hard-boiled* kriminal romanlarının okulu olarak tanımlanan yazarların rezervuarı haline geldi ve başka magazinler, öncelikle karakterlerin ve kahramanların kişisel rekabet çatışmalarına dayanan bu tarzı taklit ettiler. Burada suç sadece olayları harekete geçirici uğraktı. Shaw şöyle diyordu: "Olayların geçtiği or-

tam anlamındaki sahne, plot*'tan daha önemlidir. Çünkü plot zaten iyi sahneleri mümkün kılabilmek için hazırlanır. Benim için ideal esrarengiz öykü, son bölümünün olmadığını bilinmesine rağmen okunacak olan öyküdür." Dedektif edebiyatının bu türü, klasik olanı tamamen bir kenara itmeksizin kendisini kabul ettirdi. Daha küçük ustalar, işi otuzlu ve kırklı yıllarda bu tarzın elbette zaman zaman kendi parodisini yapmaya kadar vardırdılar.

Artan kâğıt ve imalat masrafları yüzünden İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Pulp'ların sonu geldi. Comics'ler ve TV Pulp'ı motiflerin bir bölümünü özümseyip sürdürdüler. Pulp'ların ardıllarının bir biçimini *male magazines,* yani aksiyon, şiddet ve seks dolu erkek-magazinleri oluşturuyordu; diğeri, Paperback'lerin sürekli gelişimiyle ortaya çıktı. Her iki biçim de sansürle, Pulp'ların ettiğinden daha az mücadele etmek zorunda kaldı; dolayısıyla burada da, Mickey Spillane gibi seks-cinayet, sadizm ve gericiliğe boyun eğen dedektif edebiyatının *hard boiled school*'unun yozlaşmasına yol açılmış olması şaşırtıcı değildir.

Bilim-kurguda olduğu gibi dedektif edebiyatında da az sayıda magazin, ellili yılların sonrasına kadar dayanabildi (örneğin "Black Mask"-Magazini, Almanya'da kitap biçiminde yayımlanan "Ellery Queens Mystery Magazine"in içine alınmıştı. Ancak tarz oluşturan yazınsal medya olarak magazinler işlevlerini ellili yıllarda yitirdiler.

Cep kitabı, dedektif türünün yeğlenen medyası haline geldikten sonra, roman yine dedektif öyküsüne üstün geldi. Yazarların adı örneğin dizilerden, ya da önceden olduğu gibi yayıncıları belirli bir çizgi izleyen magazin adlarından daha önemli olmuştu. Piyasanın ajanslar aracılığıyla nispeten kısa sürelerle örgütlenmesi, tek tek yayınevlerinin programlarının uzmanlaşmadan gittikçe daha fazla

* Plot: Epik ya da dramatik bir edebiyat parçasının, filmin, eylem çatısı ve akışını veren metin.

uzaklaşmasına yol açtı. Bir yazar, dedektif ve polisiye edebiyatının çeşitli dizilerinde yazıp yayımlanabilmekteydi. Böylece türün gelişiminin, artık "okullar" ya da bir medya çevresindeki gruplaşmalarca değil de, hemen hemen sadece tek tek yazarlar tarafından etkilenmesi söz konusuydu. Buna rağmen bazı dizilerin belli bir yazar tercihleri vardır ve (Fransa'da kara diziler"i düşünün) ve bu yazarlar okurun zevkine belirleyici etkilerde bulunabilir.

"Polisiye romanların kitlesel tüketimi, uygarlığın gelişmesiyle ilgili bir olgudur. Cinayet hakkında roman okumak bizzat cinayet işlemekten daha iyidir. Üstelik bu özel kaydırma biçiminin gerçekleşmesini mümkün kılan zaman çerçevesi, dedektif romanının kitleselleşmeye başladığı anı oldukça kesin bir biçimde saptamamıza olanak sağlar. Kitle okuryazarlığının -ve de buna yol açan ekonomik ihtiyaçların- tarihsel dinamiği veri alındığında, bu olayın daha önce gerçekleşmesi mümkün değildi. Çünkü milyonlarca kişiyi kapsayan ortak bir dilin (kelime hazinesinin) gelişmesi oldukça yenidir. On dokuzuncu yüzyılın büyük bölümünde "aşağı" ve "üst" sınıfların oldukça farklı kelime hazineleri vardı.

Ama eğer dedektif romanlarının kitlesel tüketimi belli bir uygarlık düzeyinin (hatta uygarlık gelişiminin diyelim) sonucu ve göstergesi ise, bu aynı zamanda aynı uygarlığın parçalanmış, çelişkili ve kendini inkâr eden doğasını da göstermektedir. Ne de olsa saldırgan dürtüleri yüceltmek (kaydırmak) için cinayet kitapları okumaktan daha yüksek, soylu ve insanca yollar vardır. Burjuva uygarlığı aynı zamanda hem uygarlık hem de uygarlığa karşı isyandır; uygarlık ve özümsenmemiş (ya da yarı özümsenmiş) bir uygarlık. Pazar yasalarının gizli eli, fabrika disiplininin katı kuralları ve çekirdek ailenin, otoriter okulların ve baskıcı cinsel eğitimin (ya da eğitimsizliğin) despotizmiyle zorla kabul ettirilen -bunların tümünün birey üstünde diktatörce bir disiplin uyguladığı- bir uygarlık.

Burjuva uygarlığı, insanların, inandıkları için değil ceza korku-

suyla saygı gösterdikleri yasalarla dayatılan uygarlıktır. Sayısız tatminsizliklerden doğan -ve bunlara yol açan- bir uygarlık. Yeni iştahlar uyandırması gereken yeni metaların üretimi, sermayenin giderek büyüyen yeniden üretimini olanaklı kılan mekanizmalardan biridir. Ve burjuva uygarlığı, şiddetten doğan ve "uygar yaşam"ın kıyılarında giderek artan şiddete yol açan uygarlıktır: sömürge halklarına karşı şiddet; yoksullara karşı şiddet; yabancılara karşı şiddet; topluma ayak uydurmayanlara karşı şiddet; kadınlara karşı şiddet; zaman zaman da proleterya isyan halinde olduğunda bizzat ve asıl proletaryaya karşı şiddet. Bu koşullar altında şiddet dürtülerinin yüceltilmesi (kaydırılıp popüler sanatta ortaya çıkması) (bizzat şiddet uygulamak yerine) başkalarının şiddet deneyimlerini (öykülerde) paylaşma biçimine bürünmesi garip mi?

Otuzlarda ve kırklarda polisiye romanın kitlelere yayılışını anlamak için bununla bir başka toplumsal olgu arasında bağlantı kurmalıyız: "eski" orta sınıfların "yeni" orta sınıflara dönüşümü. Bu yıllarda bağımsız çiftçi, zanaatkâr ve esnaf sayısı azalırken teknisyen, memur ve hizmet sektörü denilen kesimde çalışanların sayısı arttı. Ücretli emek bu yeni mesleklere kitlesel bir çapta girdi. Bu toplumsal dönüşümler, milyonlarca yeni insanın katılmış olduğu çalışmanın kapitalist örgütlenişinin geniş çapta yayılması demekti. İşte bu insanlar arasında (ve yalnızca az sayıda sanayi proletaryasının üst kesimlerinde) dedektif romanları için büyük bir pazar oluştu. Agatha Christie'nin okuyucuları "saygın" varoş insanları, özellikle kadınlardır. Ödünç kitap veren özel kütüphaneler Christie hayranlarının bir kalesiydi. John Sutherland'e göre (Kurgusal Yapıtlar ve Kurgu Sanayii, s. 97) Alistair MacLean okuyucuları çoğunlukla orta sınıf ya da biraz üstündeki tabakaların üyesi olup az ya da orta düzeyde entelektüel, orta yaş ve üstündeki erkeklerdir. Dilys Winn'in (Cinayet Mürekkebi [A.Ş.]) için yapılan bir kamuoyu yoklamasına göre -tabii gırgır değilse- polisiye roman okuyucuları, çoğunlukla 25 ila 35 yaş arasında, üniversite diplomasına

sahip olduklarını söyleyen kişiler ve çoğunlukla (azalan oranda) avukatlar, reklam yazarları, öğretmenler, kütüphaneciler ve evde çalışan kadınlardır. -en azından ABD'de böyledir. Dolayısıyla dedektif romanı okuma ihtiyacı, nesnel proleterleşmelerinin etkisi altında, bu toplumsal tabakaların, kendine özgü toplu psikolojik ihtiyaçlarında aranabilir.

Çiftçiliğin çöküşü, kırlardan büyük göç, metropol kentlerin (yirminci yüzyılın ortalarında, ondokuzuncu yüzyılın ortalarından çok daha hızlı) büyüyerek iç içe girmeleri, ev ile iş arasındaki uzayan mesafe, havanın pislik ve gürültüyle giderek kirlenmesi, rutin bir çalışma sisteminin getirdiği sinir gerginliğinin şiddetlenmesi; işte bütün bunlar kafayı başka bir şeyle yorma yönünde güçlü bir ihtiyaç yaratmaktadır. Bu ihtiyaç sigara ve alkolle, sinemayla ve nüfusun okuryazar kesiminde de polisiye romanla -daha sonraki bir aşamada da gittikçe artarak benzer bir işlevi ve içeriği olan televizyonla- giderilir. [Mandel, 91-92]

Bayağılıktan Kaçma Çabası Gösteren Dedektif Edebiyatı

Dedektif öyküsü her zaman "edebiyat"la "bayağılık" arasında gidip geliyor gibi görünen ve bu yönüyle sadece bilim-kurguyla benzerlik göstererek, "yüksek edebiyatta" da kolayca başarılı olabilecek ya da olmuş yetenekleri çekmiş bir türdür. Öte yandan birçok yazar, çalışmalarında ister yazınsal biçim aracılığıyla, ister bir amacı ileterek, bayağı ucuz eğlence malzemesinin sınırlarını aşmayı denemişlerdi. Dedektif romanı, akılsal kurulmuşluğu sayesinde laik, dinsel ya da başka unsurlarla yüklenmeye uygundur. Polisiye edebiyat türü bir yandan eşsüremli bir model oluştururken (türün popüler mitoloji içindeki konumu budur) ona bir de art-süremli bir boyut atfedilmek istenmektedir. (Polisiye yazarlarının tarihe tepkileri anlamında).

Türün koşullarına karşı çıkmaksızın, dedektif edebiyatını soylu-

laştırmayı bilen İngiliz yazarlar arasında en ünlüsü, mutlaka, Rahip Brown figürüyle alışılmamış bir dedektif yaratan Gilbert Keith Chesterton'dır. Dedektif olarak hem polisleri hem de suçluları aynı ölçüde şaşırtmayı bilen Rahip, aslında bir misyonerden başka her şeydir. Daha çok dünyevi olan akıl-yürütme ve sonuç çıkartma tutkusuyla türün kaynaklandığı ve propagandasını yaptığı rasyonalizmin her türünün katoliklikle kesinlikle uzlaştığını açıkça göstermektedir. Brown, dedektifler arasında dış görünüş olarak daha çok silik kişiliklerden biridir ve tüm dedektifler gibi kendini beğenmiş olsa da, bunu gizlemeyi iyi becerir. İlk çıkışını 1909'da "Mavi Haç" öyküsüyle yapan Rahip Brown, yaratıcısı tarafından şöyle tarif ediliyor: "Yüzü kuru ve toparlak, gözleri ise Kuzey Denizi rengindeydi. Eli kolu her zaman zorlukla taşıdığı kahverengi kesekâğıtlarıyla doluydu. İkidebir elinden düşürdüğü eski püskü kocaman bir şemsiyesi vardı. Geri dönüş için biletinin hangi bölümünü kullanması gerektiğini bilmeyen birine benziyordu." Bu zavallı görünüşün bu adamın çevresini çok dikkatli gözlediğini gizlemeye yaradığını söylemek bile gereksiz.

Rahip Brown, çağdaşlarının kaba, sıradan kahramanlarının özellikleriyle birçok ortak yanı bulunsa da, gerek fantezisinin ani ve tuhaf sıçrayışlarıyla, gerek grotesk kıyaslamaları, şaşırtıcı paradoksları ve gerekse de metropole özgü şiirselliğiyle öne çıkıp ayrıca, dedektif öyküsünün meşru bir sanat biçimi olduğuna her zaman inanmış bir yazarının özgüveni sayesinde ötekilerden üstün hale gelir, Rahip Brown ilk öyküsünün sonunda kahverengi kesekâğıtlarının çoğunu ve şemsiyesini kaybeder ama asıl çalınmak istenen değerli mavi haçın bulunduğu kesekâğıdını kurtarır. Rahip Brown diğer öykülerinde de bu değerli haçı kimselere kaptırmayacaktır: mavi haç, serseriler, hırsızlar, zorlu gaspçılar, şantajcılar ve bazen, çok ender de olsa, katiller arasında gizlediği dini bir değerli parçadır. Brown, daha ilk öyküsünde, amatör bir dedektif olarak başarılarının sırrını ele verir. Süreç içerisinde dost olduğu

hırsız Flambeau'yü dolandırıcılık konusunda sahip olduğu kapsamlı bilgisiyle şaşırtır: günah çıkaran suçlular sayesinde bu konuda çok şey öğrenmiştir. Günah çıkarma sandalyesi dedektifin okulu olarak çıkar karşımıza: -hem de sadece hilelerin öğretilmesi anlamında değil- 'Mesleği gereği durmadan başkalarının günahlarını dinleyen bir adamın, insanların içindeki kötüyü bir ölçüde tanıyabileceğini hiç düşünmedin mi?' Rahip Brown'ın kötüyü anlama konusunda gerek ahlâki gerekse dinsel bir koku alma yeteneği, bir sezgisi vardır; suçluyu ipucu ve kanıt bulmadan önce tahmin eder" (Georg Hensel).

Rahip Brown'ın gerçek hasımları suçlulardan çok, ezeli kuşkucular, kendilerini dışa kapatan insanlardır; daha baştan karşılarına çıkan her insana, akla gelebilecek en kötü şeyi yakıştıran, Dupin ve Sherlock Holmes gibi akılcıların tam karşı tipidir Brown. O da mantığını kullanmayı bilir, ne var ki Rahip Brown'ın öncelikle varlığından emin olduğu bir şey daha vardır: o da iyinin kendisidir. "Akla saldırdınız, hiçbir gerçek teolog bunu yapmaz", diyor Rahip Brown. Doğru değilse bile, küçücük bir ütopya.

Dorothy Sayers'ın yarattığı, ilk olayını "Whose Body?"de çözen Dedektif Lord Peter Wimsey, başka bir karakterdir. Bu Lord Peter Wimsey çözdüğü olayları hobi olarak gören mükemmel bir züppe, bir aristokrattır. Nihayet, klasik dedektif romanının ünlü kahramanlarının çoğu, bizzat üst sınıfların bir üyesiydi... Muhakkak ki bu dedektiflerin çoğu, Marx'ın terimleriyle söylersek, gerçek işlevler üstlenmiş kapitalistler değil, burjuva meraklılardır, ama gene bu da, hâkim sınıf içinde işlevsel işbölümüne dayalı olan burjuva toplumuna özgü bir şeydir." Dorothy Sayers'in ilk romanları gerilim bakımından değilse bile, titizlik ve dikkat yönünden Agatha Christie'ninkilerden üstün olan dedektif romanının *crossword puzzle type*'ının zirvesidir. Ancak Sayers'le birlikte biçim kendi hayatını yaşamaya başlamış, başına buyruklaşmış ortaya çelişkiler çıkmıştır. "Gaudy Night"la Sayers dedektif öyküsü zanaatını bir

ölçüde yansıtma çabası gütmüştü. Lord Peter'in nişanlısı bir polisiye roman yazmaya çalışır; roman kişiliklerine psikolojik, bildik, sade insani boyutlar kattığı ölçüde, romanı kurmakta daha çok zorlanır. "O zaman bulmaca yönteminden vazgeçip değişiklik olsun diye, gerçek insanlar üzerine bir roman yazmalısın", der amatör dedektif. Sanki bu düşünceyi benimsemiş gibi yazar sonraki dönemde, üzerine dedektif edebiyatı "kılıfı" geçirilmiş, bir ölçüde toplumsal edebiyat özelliğinde bir metni kaleme alır. Tipik dedektif romanının kendilerine kapılarını kapattığı sosyal sorunlar büyük bir güçle geri dönerler, örneğin Dorothy Sayers'in son dedektif romanı "Busman's Honeymoon"da dedektif, yapıp ettiklerinin meşruluğundan ve hukuka uygun olduğundan kuşku duymaya başlar; bir insanın idamından sorumlu olduğu için acı duymaktadır. "Bir katilin esenliğiyle ilgili ciddi kaygılar taşıyan biri, katilin suçunu kanıtlamaya uygun değildir: "Klasik dedektif romanında muzaffer burjuvazi, karanlığın güçleri karşısında aklın zaferini kutlar. Ama zafer asla nihai ve tam değildir. Hâlâ bir başka katil, hâlâ bir başka çelişkili ipuçları yumağı köşebaşında gizlenmiştir. Ve Dorothy Sayers'in kahramanı Lord Peter Wimsey'in (Doğal Olmayan Ölüm, 1927) romanında haykırdığı gibi, "Yakalanan katiller başarısız olanlardır. Gerçek anlamda başarılı olanlar, meçhul olanlardır." Dizi kahramanı olarak gelişmeden yoksun olan ve bu yüzden Dorothy Sayers'in bütün diğer roman figürlerinden daha uzun süre her türlü değişikliğe direnen Lord Peter, beylik şablonu yıktı ve böylece kendisini dedektif olarak işe yaramaz hale getirdi" (Georg Hensel).

Rahip Brown suçluları anlamayı öğrenmiş, Lord Peter Wimsey ise sorumluluk duygusu sayesinde insan avı tutkusundan aklını kullanarak vazgeçmiştir; Georges Simenon'ın Komiser Maigret'si ise bir *racommodeur*; suçluyu belirli koşullar altında, onu suça iten nedenleri anladıktan sonra serbest bırakan bir yazgı düzenleyicisidir. Burada artık geleneksel dedektif romanında görüldüğünün aksine sözkonusu olan suça bağlı sorun değil, öncelikle insanlardır. Suç

burada, insanın "umutsuzluğu"nun, mutsuz ve bağımlı yaşamının sonucu olarak küçük-burjuvazinin içinden yükselir. Kendisi de artık biraz melankoliyle tanımlanan komiser Maigret'nin pek düzen sağlayamadığı, sadece anlayabildiği dünya, sonuçta büyük trajedilere yol açan bir sürü küçük özel trajediden oluşmaktadır.

1973 dolaylarında yazınsal üretimini küçük "Mahrem Anılar" ile sınırlamadan önce Simenon, çok sayıda kitap yayınlamıştı -bir romanını en fazla iki hafta içinde bitiriyordu, çünkü o kendi yarattığı bir çevrede daha fazla "yaşayamazdı" Toplam olarak yaklaşık 215 roman yayınladı (kariyerinin başlangıcında çeşitli takma adlarla kaleme almış olduğu kitaplar bu sayıya dahil değildir), bunların büyük bölümü Fransız Komiser Maigret figürü çevresinde dönen romanlardır.

Georges Simenon (...)kendisinin de belirttiği gibi 13 yaşına kadar çok dindardı, hatta papaz olmayı istemişti. Sonra, cinselliği ilk tadışıyla birlikte "Gördüm ki suç ve günah hakkında bütün söylenenler saçmaymış. Duyduğum bütün günahların hiç de günah olmadığının farkına vardım," der. (Sunday Times'daki röportaj, 16 Mayıs 1982). Dokunaklı otobiyografisi Mahrem Anılar'ı okuduğumuzda derinlemesine mutsuz ve günah yüklü bir insanı keşfederiz. Sekiz bini fahişe olmak üzere on bin kadınla yattığıyla övünür ama açıktır ki ilk başta kadınlarla olmak üzere, gerçek insan ilişkileri kuramamıştır. ("Bir kadın ne kadar sıradan olursa, o kadar çok "kadın olarak görülebilir, sözkonusu eylem de o kadar anlam kazanır.") Aşırılığı, sarhoşluğu ve bencilliğiyle ailesini derinlemesine mutsuz ettiğinin farkındadır ve kızı MarieJo'nun intiharından en azından biraz suçluluk duymaktadır.

Yine de Müfettiş Maigret, küçük burjuva yurttaşların en sıradanıdır. Dürüst bir günün yorgunluğu ve kazancıyla karısına dönmenin mutluluğunu duyar. Bir fahişeyi, hele binlercesini ziyaret etmeyi asla hayal etmeyecek biridir. Yazarın yaşaması gerektiğine inandığı yaşam, kitaplarında yer alır. Ama bu inanç ne denli dü-

rüsttür? Çünkü biraz para yaptıktan sonra (mutlaka milyonlar olması gerekmez) kendisi ne de olsa bir seçim yaptı. Zayıflığından ötürü yalnızca toplumsal ahlak açısından değil, aynı zamanda kişisel mutluluk açısından da, hatalı bir seçim yaptı. Kendisinin de Paris günlük gazetelerinden Le Monde'a açıkladığı gibi (13 Kasım 1981): "Beni sürükleyen hayattır... Kenar mahallelerde sefaletin yayılıp dünya ölçeğinde örtüştüğünü gördüm. Zenginleri gördüm ve onların sefahat âlemlerine katıldım," der.

Komiser Maigret tipi ilk kez, 1929'da yayımlanan "Pietr-le-Letton" romanında ortaya çıkmıştı; Paris, Quai des Orfèvres 36'daki, ikinci evi haline gelmiş bürosundan, Müfettiş Lucas, Lapointe, Janvier ve Torrence'den oluşan küçük bir timle birlikte başkentte, bazen de taşrada ve hatta yurtdışında olayları çözen, yaklaşık 45 yaşında heybetli bir polistir Komiser Maigret. Küçük ihtiyaçları ve istekleri olan, piposunu, bir kadeh şarabı, sobanın çıtırdamasını, ev yapımı erik rakısını, sevgisini susarak gösteren Madam Maigret'nin yaptığı güzel ev yemeklerini seven bir pleptir o. Maigret, uzak geçmişte kalmış bir zamandan gelen, insanlığın soyu tükenmiş bir sınıfının temsilcisidir; belki de bu yüzden insanlarla ilişkilerinde bu kadar duygusal, bu kadar anlayışlıdır; hastalıkları iyileştirirken, hastalığa yol açan "her şey anlaşılamasa"da, insanın bütününü görmek gerektiğini bilen bir doktordur Maigret. Hiçbir zaman yargılamaz, hiçbir zaman mahkûm etmez; suç işlemiş olan insanların itiraf ederek kendi kendilerini kurtarmalarına izin verir. Öfkelenir, fakat öfkesi uzun sürmez.

Sadece 1931 yılında Simenon'un sekiz tane daha Maigret-romanı yayımlanmış, ayrıca Maigret'nin "yol göstericiliği"nden vazgeçildiği ve okurdan anlayan dedektif olmasının beklendiği bazıları psikolojik- sayısız kısa romanlar bunu izlemiştir. "Simenon kendisine 'Kısa Balzaclar' (Marcel Aymé) şeref unvanını kazandıran çalışmasıyla birçok portre yaratmıştı; düzenli koşullar altında küçük, burjuva bir suç meydanıydı burası. Ve daha 1932'de

sinema ilk kez bir Komiser Maigret konusu temin etti kendisine; bu arada "La nuit du carrefour"u beyaz perdeye Jean Renoir'ın aktarması elbette raslantı değildir. 1972'de Simenon, "Maigret et Monsieur Charles" romanıyla Maigret tipine kesin olarak veda etti, daha önce çeşitli defalar kahramanını emekliye ayırmış, ancak daha sonra yine bürosuna, görev başına çağırmıştı.

Maigret'de, hem polise hem de yazara "sıkıcı" gelen profesyonel suçlulara ender olarak rastlanır; onun "müşterileri" 1950'de yayınlanan "Les Mémoires de Maigret" (Maigret'in Anıları) kitabında dendiği gibi "günün birinde, hiç beklemedikleri bir anda birini öldüren, sizin benim gibi insanlar olan" suçlulardır; Maigret-romanları, Patricia Highsmith, Boileau/Narjerac, Ross MacDonald, Margaret Millar, Stanley Ellin ve başkalarının temsil ettiği modern gerilim romanına geçici olarak işaret ederler, dedektif burada artık olayın çözümünün değil, bunun ardında yatan insan gerçekliğinin arayışı içindedir. Kendisinin de ait olduğu küçük insanların dünyasını adımlar durur. Evet, o liberal küçük burjuvazinin tüm pozitif özelliklerinin toplamıdır. "Maigret bir mittir, mitler ise statik olur: değiştirilebilirler fakat ilkece başkalaştırılamazlar, aksi halde güçlerini yitirirler. Maigret'nin Quai des Orfèvres'deki bürosundan şileplerin Seine nehri üzerinde Pont Saint-Michel'in altından geçerken bacalarını indirişlerini izlediğini; bitmez tükenmez sorgulamalar sürerken Brasserie Dauphine'den sandviç ve bira alındığını; Bayan Maigret'nin çiçekli ev kıyafetleri giydiğini, kocasını güzel yemeklerle, suskunluk ve sessizlikle şımarttığını; Maigret'nin baldızının her yıl Elsass'dan gelirken beraberinde erik rakısı getirdiğini okumak isteriz" (Georg Hensel). Herhalde ancak sadece, kendisini bütünüyle alışkanlıkları ve iç huzuru içinde güvencede hisseden biri Maigret kadar anlayışlı olabilir.

Maigret'nin ve yazarın, okuru kişiler arasındaki anlaşmazlıklara katma yöntemi aynıdır. İçinde hakikatin yattığı basit-olanın arayışıyla gerçekleşir bu. "Düzyazısının açıklığı klasikleşmiştir: sürekli

basit cümleler kullanır ve her cümle yeni bir şeyi saptayarak öyküyü ileriye götürür. Simenon olguları yanyana dizer: sonuç çıkarma okura bırakılır. Yarattığı kişiliklere Simenon'un baktığı kadar serinkanlı bakmayan bir okur, onun kışkırttığı sonuçları çıkaramaz: Simenon'u okuyan biri, kendi kendisini yakalamak zorunda kalır. Simenon okurlarına, insanın kendisini anlamasıyla bağıntılı olan şehvetli bir acı verir. 20. yüzyılda insanların gerçekten nasıl yaşadıklarını, neler hissettiklerini 21. yüzyılda öğrenmek isteyen biri Simenon'u okumak zorundadır. Başka yazarlar toplum hakkında daha çok şey bilebilirler, fakat hiç kimse tek tek insanlar hakkında onun kadar bilgi sahibi değildir. Simenon'un sık sık bir doktora benzetilmiş olması şaşırtıcı değildir, zaten Komiser Maigret'nin de doktorlarla ilişkisi gayet iyidir. Quai des Orfèvres'deki Dr. Paul ile bir sırdaş gibi konuşur ve karısıyla birlikte her ay ziyaretine gittiği ve evine davet ettiği tek insan Dr. Pardon'dur. Parisli bu doktorun evinde, son derece isabetli biçimde ifade edildiği gibi 'bu barışçıl huzurlu, ama biraz cansıkıcı buluşmalara önem kazandıran', yağlı, hazmı zor pirinç pastası vardır.

Bütün yetenekli köylü çocukları gibi, ya doktor ya da avukat olması gereken Maigret, tıp öğrenimine, başladıktan iki yıl sonra son vererek hem doktor hem de avukat olmuştur: "Maigret ile Bakan"da kelimesi kelimesine şöyle denmektedir kriminal komiser hakkında: 'Herhalde kendisini, en zor durumda çağrılan ve hastanın kaderinin ellerine teslim edildiği bir doktor sanıyordu'" (Heisel).

Maigret tipinde okurun, dedektife duyduğu mesafeli hayranlık duygusunun yerini samimiyet, hatta sevgi alır ve dedektif kişiliğine başka boyutlar ve insani derinlik kazandırma yönündeki başka girişimler gibi, bu da, dedektifin yazınsal bir figür olarak kendi kendini aşması eğilimine yol açar. Patricia Highsmith'in dünyası ne kadar "soğuk"sa, Simenon'un dünyası o kadar "sıcak"tır; oysa her iki yazar da, suçu, insanı hazırlıksız yakalayan, hem kurbanı,

hem tanıkları, hem de suçluyu şaşkınlığa uğratıp onların toplumdan dışlanmasına neden olan insani bir davranış olarak göstermeye çalışmışlardır. Highsmith'in artık dedektif türü kapsamına sokulamayacak çalışmaları da, Simenon'un kriminal eylemle görünür kıldığı "çıplak insan" diye adlandırdığı şeyin çevresinde döner. Suçun içinde ve suç aracılığıyla olduğu gibi kendisine geri yansıtılan, *home habillé*'i- giyinmiş, örtülü ya kendini kılık kıyafeti arkasına saklamış insan olarak sosyal işlevini artık kaybetmiş ve nasılsa öyle ortaya çıkmış "çıplak insan"ı- görünür kılma çabası, modern psikolojik polisiye edebiyatının herhalde temel meselesi olmuştur. Bunun yanı sıra, Harlem gettolarında iki siyahi polis dedektifinin faaliyetini anlatan Chester Himes ve dedektifin, "aydınlatma" sanatında Talmut eğitimi almış bir Rabbi kimliğini taşıdığı Harry Kemelmann gibi yazarlar da sosyo-eleştirel içerikler denerler; aynı şey yeni bazı Alman polisiye yazarları için de geçerlidir. Buna karşılık "mantıki dedektif" artık başka bir yüzyılda kalmış gibidir. Maigret, yumuşak fakat meselenin köküne kadar inen tarzıyla Sherlock Holmes'e nihai kesin darbeyi indirmiştir.

Agatha Christie'den Edgar Wallace'a

İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası dönem, İngiliz polisiye romanı için yeni bir bahardı; polisiye okumak halk sporu gibi bir şey haline gelmişti. Dorothy Sayers ve türün "The Big Bow Mystery" (1892) adlı tek romanıyla *closed room mystery* ve "olanaksız cinayet"e ilgi duyulmasını sağlayan Israel Zwangwill gibi, ya da örneğin "The Murder of My Aunt" (1934) ile güldürü dalının gelişmesine önayak olan Richard Hull gibi (bunlar bazı uç örneklerdir) yazarların çalışmalarına dayanarak, İngiltere'deki polisiye edebiyatı, çeşitli yazar yeteneklerini kendine çeken, işin erbabı için bol çeşitli ve biraz eli ayağı düzgün bir tür haline geldi. Fakat polisiye romanın, türe yakınlık duymayanların da tanıdığı ve İngiliz

dedektif romanıyla adları eşanlamlı hale gelmiş tartışmasız en popüler iki yazarı Agatha Christie ve Edgar Wallace'tır. Bunlar türü o kadar basitleştirebilmiş ve belirli yaşama tarzlarını kullanarak o kadar süsleyebilmişlerdir ki, bu yazarların yapıtları adeta ulusal anlayışa katkıda bulunmuştur. Agatha Christie, zorlama "Katil Kim?"i gittikçe daha komik *plot-twists* ile donatırken, Edgar Wallace (daha çok üstünkörü kurulmuş) polisiye romana tuhaf ve fantastik unsurlar ekliyor ve bir sansasyonlar yığınıyla çalışıyordu.

Agatha Christie en ünlü tiyatro oyununun yanı sıra ("Fare Kapanı", 1975'lerde yaklaşık 25 yıldır Londra'daki bir tiyatrodaki gösterimini sürdürmekteydi) öncelikle kendi ifadesine göre Sherlock Holmes'un bir tür kopyası denebilecek ufak tefek, bir parça züppe Belçikalı, özel dedektif Hercule Poirot'nun çevresinde dönen romanlarla tanındı. Başlangıçta hep biraz gülünç etki uyandıran ve "küçük gri hücreleri"yle övünme gibi tuhaflıklar sergileyen bazen usandırıcı bir eğilime sahip bu dedektifin, gerçeklikten ve psikolojiden uzak, fakat buna karşılık masallardaki tipler ve olaylarla büyük benzerlikler gösteren "vakaları" çözmesi gerekiyordu. Dedektifin kendisi bir sabit fikrin, yani düşüncenin, duygusallık ve tutku üzerindeki zaferinin cisimleşmesinden başka bir şey değilken, kuşkulu kişilerin çevresindeki halka ise çeşitli tutkuların şematik metaforlarından oluşur: metaforlardan bir tanesi korku, diğeri intikam, üçüncüsü hırs, dördüncüsü kıskançlık,vb. "anlamına gelir" Agatha Christie'nin romanlarındaki kişiler bu metaforların şifrelerine dönüştüklerinden; dolayısıyla insani özelliklerini kaybettiklerinden okurda bu kişilere karşı rahatsız edici duygular oluşmaz; yazar, öldürülen veya tehdit edilene acınmasına asla izin vermez, evet; onun kadar titizlikle öldüren başka bir yazar yoktur bile denebilir; çünkü çoğu kez öldürülen insanın hatırlanmasını bile, salt bilmece bahanesine dönüşmüş, kurbanın dışındaki cinayetle ilintili bir olguya dönüştürür. Biz sürecin bilincine varmadan, yazar düşüncelerimizi öylesine yönlendirir ki, mantıksal düzeyde ne

kadar şaşırtıcı olursa olsun, olup biten her şey bizi tatmin eder; bize "adil" gelir. Sonraki polisiye romanlarda görülebilen, ahlaki yargı gücümüzü sınayan o hafif duygu-gıdıklanması, duygularımıza yönelik küçük tahriklere raslanmaz onda; bir Agatha Christie romanında "serbest hareket etmek" kesinlikle olanaksızdır: Yazar okuru oyalar, bir ön öykü geliştirmek için kendine zaman tanır; okuru birkaç cesetle karşı karşıya bırakır ve kitabın çözümüne yaklaşıldığı son çeyreğinde onu iyice sarsar. Çünkü her seferinde şaşırtıcı bir çözüm atılır ortaya; okur tam gerilimin atlatıldığına inanırken, bu çözümün yanlış olduğu görülür ve yine işte asıl çözüm bu dedirten yeni bir çözüm sunulur. Bu olay üç ya da dört kez tekrarlanabilir.

Agatha Christie'nin romanlarındaki iç mekânlar, bildik, tanıdık olanlar ile egzotik olanların kendine özgü bir karışımıdırlar; ya yabancı bir ülkede uçak, gemi, tren vb. gibi hareket halinde olan İngiliz mekânlar ya da yabancı bir nesnenin (ya da bir kimsenin) zorla içine girdiği yerli mekânlar sözkonusudur. Suç, içerisi ile dışarısının, (Aile) ve Ben ile dünyanın birbiriyle kesişme noktasında gelişir. Agatha Christie'nin birçok romanında ilginç bir şekilde iç ile dış arasındaki bir mekân sözkonusudur: aslına bakılırsa gerçek bir iç mekân sayılmayacak yerler (bir uçağın, bir yataklı vagonun içi; bir Nil vapurunun arka güvertesi gibi), çevreyi tamamen ölü manzaraya dönüştürmeksizin duyargalarını oraya uzatan içmekânlar; oda muamelesi gördükleri için birer iç mekân karakteri kazanan manzara kesitleri" (Helmut Heissenbüttel). Nasıl ki duygular ancak bir tarz biçiminde bir davranışla sınırlanıp belirginleşince algılanırlarsa, doğa ve hayat da ancak sınırları belirlenmiş bir yapıya kavuşmuş biçimde işlevselleşirler; bir şey sadece bahçe olarak sınırlı bir mekânda büyüyebilir. Ne var ki Agatha Christie'nin romanındaki kahramanı, işlenmemiş araziyle bahçe arasında kararsız durumdadır.

"Tutkuların üstesinden gelebilmek için önce dünyayı dışta

bırakmak gerekir. Kapalı mekândaki herkesin suçu işlemek için bir nedeni olduğu ortaya çıktığından, kapalı mekanın içine geri çekilmiş insanlarda nihayet kolektif bir suçluluk duygusu ortaya çıkar (bk. Sigmund Freud: Totem ve Tabu) Suçsuzlar, arınmış ve manen kurtulmuş olarak, mahkeme yerini, bu kapalı mekânı terk ederler. Bu türden, bir ölçüde dinsel polisiye romanların anglo-sakson dünyada kaydettiği olağanüstü popülariteyi anlamak için, herhalde püriten protestan dininin geleneksel düşünce mirasına bir göz atmak zorunludur. Protestanlıkta ne günah çıkarma ne de yeryüzünde işlenen günahların kefaretini ödeyerek bağışlanma diye bir şey yoktur; yani inancı gereği, vicdanıyla başbaşa kalacak olan kimse için, kurtulma isteği, karşı konulmaz bir istek olarak ona egemen olmalıdır. Günaha, eyleme, daha doğrusu suç eylemine dönüşmüş tutku karşısında, dinin hizmetindeki her püriten,cemaat dağılır. Suçlu, dedektifin zorlamasıyla elde edilen açık itirafla, iyi ile kötü arasındaki yıkılmış sınırı tekrar kurar. Çoğunlukla kendi infazını bizzat gerçekleştiren suçlu, böylelikle çevresini, onun affedilip affedilmeyeceği konusunda alınması gereken zor karardan kurtarır. Polisiye romanın teolojisi'nde kurtuluş, suçun ortaya çıktığı, suçlunun kendi vicdanıyla başbaşa bırakıldığı andır. Herkesin içinde günah yaşar; fakat bir tek kişi, yani katil, ona yenik düşmüştür ve ölümüyle diğerlerini temize çıkarır. Klasik polisiye roman merhamet bilmez; bu yüzden yeni polisiyeden ve zorbalık konusunda pek de cimri davranmayan *action* edebiyatından daha gaddar, daha insanlık dışıdır. Bir Hercule Poirot, hasımlarına, örneğin Chandler'in Marlowe'u ya da Kemelsman'ın Rabbi Small'ü gibi acımaz" (Seeßlen/King). Fakat gene de adalet rolünü oynar, "Murder on the Orient Express"te olduğu gibi, suçluların adalete teslim edilip edilmeyeceğine o karar verir.

"The Duchess of Death" (Ölüm Düşesi) diye anılan yazar, gittikçe artan modası geçmişliğin pek kimseyi rahatsız etmediği romanlarında, roman kişilerinin ve mekânlarının yaydığı -ve olayın

aydınlatılmasından sonra da yeniden sunmayı vaadettiği ilkesel bir güvenceyle birlikte varolan- bir huzur ve rahatlık ortamı içinde kuruluş ritüelini yansıtır. Toplam 84 kitap (ancak bazıları takma adla kaleme alınmış romanslardır) ve toplam 300 milyon baskıyla Christie, genel olarak en başarılı polisiye yazarıdır. Daha kırklı yıllarda Agatha Christie, yaşlanmış Poirot'un aniden öldüğü "Curtain. Poirots·Last Case" romanını yazmıştı. Ne var ki roman ancak 1975 yılında yayınlandı. Biraz horoz kılıklı Belçikalı dedektifin yanısıra yazar 1930'da onun tam zıddı bir tiplemeyi, "gri hücreler"i yerine zaman zaman sezgilerini de oyuna katabilen amatör dedektif Miss Marple'i yarattı.

Agatha Christie'yle karşılaştırıldığında Edgar Wallace bir zevksizlik ustasıydı. Kitapları anormal katillerle, hayvani yaratıklarla, gizli örgütler ve sadist paranoyaklarla doluydu. Ucuzun ucuzu kitle romanının bu türden öğelerinin bir araya getirilmesinden ibaret sayısız polisiye, gene de Wallace'nin popülerliğinin kıyısından bile geçememiştir. Agatha Christie'de olduğu gibi Wallace'da da, basit, içine kolayca girilebilir bir dünya modeliyle karşılaşırız; bu model insanın manevi kurtuluşuna ilişkin belirtilere eşlik eder: "Bay Wallace'da dünya mimarisi, ortaçağda oynanan dini konulu oyun sahnelerinin mimarisine çok benzemektedir. Yukarıda, gökyüzünde Büyük Britanya Kralı, Bakanlar, Scotland Yard polis memurları (Baş melek; ölmüş olanlar) mert, dürüst şerif, uysal, terbiyeli cellat, iyi yürekli cezaevi müdürü vardır. Bunların altında, çalışan, eylemden eyleme koşan insanların yaşadığı yeryüzü. En altta: suçluların cehennemi. Wallace'da son iki düzlemin arası, psikolojik bakımdan en ilginç yerdir: 'Araf'tır burası; boşvermiş günahkârların sonradan kurtarılacak olan günahkâr kızın, daha sonra polise yardım eden günahkar dolandırıcının; fakat her şeyden önce en esrarengiz Wallace figürünün: 'yarı insan', yarı hayvan, *missing link*'in; yani maymundan insana geçişin henüz bulunmadığı varsayılan ara halkası. Lağımlarda, pis ara sokaklarda, yeraltındaki

kullanılmayan gaz borularının içinde, bodrumlarda, gizli geçitlerde ve lahitlerin içinde barınan insan demeye bin şahit isteyen mağara yaratığının; yaşadığı yerdir burası, bütün serserilikleri uygulayan ama kesinlikle serseri olmayan; suçun bütün yükünü taşıyan, suçlu yaşayan ve bir çocuk gibi dokunaklı bir masumiyet içinde ölen mitolojik tek gözlü devdir o.

Edgar Wallace'ın romanlarındaki polis/dedektif, örneğin Agatha Christie'deki kahraman figüründen farklı olarak, sadece gerçeğin bulunması sürecini hızlandıran katalizör değil, aynı zamanda manevi kurtulmayı bekleyen ve bunu haketmiş görülen insanları isyan ettirmek için Arafa inen iyilik elçisidir. Fakat aynı zamanda hep biraz Öridis'ini yeraltı dünyasından kurtarmak isteyen Orfe'dir de. O hem serseri, hem hayvan hem de melodram geleneğine uygun olarak mirasına konmaya çalışan kötü akraba tarafından tehdit edilmektedir. Böylece dedektif Wallace'ın her romanında aynı işlevi görür: mantık ve adaletine güvenilebilecek "metafizik" bir karşıt dünyanın yaratılması ve onaylanmasıdır bu. Agatha Christie'de olduğu gibi Wallace'da da cinayet, aslında ürkütücü ve sarsıcı değildir. Çünkü kurban başlangıçtan itibaren bu rol için belirlenmiştir. Bu romanlarda belirli tipte bir insan, biraz pejmürde, kendi durumundan habersiz, genellikle sadece bir cinayetin kurbanı olmak üzere ortalarda dolaşan fakat kötü niyetli olmayan bir insan vardır. Diğer kurbanlar, bizzat haksızlığa karışmış olanlardır. Katıksız, korkunç yarı hayvan yaratık (Wallace'in üzerinde çalıştığı "King Kong"da da cisimleşmiştir), farkında olmadan temsil ettiği kötü tutkuların uzaklaştırılması anlamında ölmek zorundadır; kötü adamın ise adaletin varlığının göstergesi olarak ölmesi gerekir; kötü adam neredeyse her zaman, başkalarını öldürmeyi düşündüğü biçimde ölür. İki yazarda da, gerek Christie'nin gerekse de Wallace'ın tarzlarının ve mantıklarının eskimişliğinin hatta ölmüşlüğünün ötesine geçen kalıcı yan, teolojik (tanrıbilimsel) boyutun onların romanları aracılığıyla kendine bir "cemaat" edinmişliğiyle mümkün olmuştur.

Philio Vance'den Ellery Queen'e Amerikalı Dedektifler

Holmes, Poirot veya Lord Peter Wimsey'in Amerika'daki ardılları arasında, Dedektif Philio Vance, yeni bir muamma çözme yöntemi uygulamasından çok, polisiye "problem romanı" onunla doruk noktasına ulaştığı için, önce çıkmaktaydı. Yaratıcısı S.S. Van Dine (Willard Huntington Wright'ın takma adı), kahramanı şöyle tarif eder: "Epeyce kısa boylu, zayıf, adaleli ve zarifti. Düzgün yüz hatları ona güçlü ve sert bir ifade veriyor, fakat aynı zamanda hiç hoş olmayan kinik bir soğukluk da katıyordu. İtici gri gözleri, düz, ince bir burnu, hem gaddar, hem de çilekeş olduğunu ele veren bir ağzı vardı. " Gastronomiyle ilgili incelikleri olduğu kadar klasik kültürü de çok iyi bilen dedektifin yardımcısı tarafından anlatılan olaylar, kurgu olarak, İngiliz problem-romanıyla daha çok psikolojik durumlara dayanan Amerikan polisiye romanı arasında bir yerdedir; edebiyat eleştirmenlerinin yargısına göre bu romanlar türün her iki biçiminin kötü eğilimlerini buluştururlar; ne *crossword puzzles* olarak ciddiye alınabilirler, ne psikolojik açıdan mantıklıdırlar, ne de sosyal ortamın otantik yansımasını verirler. Burada gördüğümüz yenilik, dedektifin kaçıklığının ve insan-üstülüğünün saçmalık derecesine vardırılmasıdır. "Oysa resmi bir görevde çalışmayan bir bilgin, birçok bilim dalında yetenekli bir amatör olan Van Dine, dedektif romanını 'yüksek' kültür mirasıyla donatmaya çalışıyordu: Kitaplarına sayısız dipnotları koyar, akıl yürütmelerini yazınsal örneklerle, ya da latince alıntılarla beslemeyi severdi. 'The Benson Murder Case' (1927), ile gerçekliğe yabancı ve hep biraz darkafalı etki uyandıran romanlara başladı; bunu 'The Canary Murder Case', 'The Greene Murder Case" izledi ve 'The Winter Murder Case'e kadar (1939) bu böyle sürdü" (Seeßlen/Kling).

Philo Vance, Van Dine'ın romanlarında az bulunur aptallıkta ve karacahil insanlar yığını olarak görünen polisten aşikar bir biçimde üstündür. Savcı Markham de zaten yardım taleplerini kendi me-

murlarından çok amatör dedektife yöneltir. Amatör dedektif ise karmaşık bir olayı çözdükten sonra zaman zaman adaletten önce davranmaya hazırdır. "The Greene Murder Case"de (1927) Philo Vance, suçlu olarak teşhis ettiği kişinin savcının gözü önünde intihar etmesine -bunu engelleyebilecekken- göz yumar. "The Bishop Murder Case"de de (1929) yasa uygulayıcısı işlevini üstlenir ve şu ünlü benzetmeyle kendisini savunur: "Bir çıngıraklı yılanı adaletin karşısına mı çıkartırsınız? Çılgın bir köpeği mahkemede mutlu mu edersiniz? Dillard gibi bir canavara yardım etmek gibi bir merhamet duygusu hissetmiyorum; zehirli bir sürüngeni sindirmeye çalışırken onun başını ezmeyi tercih ederim." Hiçbir İngiliz dedektifi Philo Vance kadar içtenlikle adaleti bizzat yerine getirme isteğini belirtmez ve zarif görünümü romanın bazı sahnelerinde, onun aslında bir katil olduğu gerçeğinin üstünü örtemez. Gerçi daha önce Sherlock Holmes da bir katilin ölümüne en azından göz yummuştur :"Dr. Grimesby Roylott'un ölümünden dolaylı olarak suçluyum, ama itiraf etmeliyim ki Watson, bu suç vicdanımı çok fazla rahatsız etmiyor" der Holmes "Lekeli Kemer"inin sonunda. Oysa, adaleti kendi elleriyle uygulama "hakkı", Amerikalı dedektiflere çok çekici gelmiş gibi görünmektedir.

Philo Vance'in meşru ardılı, Rex Stout tarafından yaratılmış dedektif Nero Wolfe tipi oldu; Nero Wolfe da yaşamın hoş yanlarına bağlıdır; orkide yetiştirir, yemek ve sanat düşkünüdür. Philo Vance onun kadar züppe ve kendini beğenmiş değildir, Stout, aşırı mağrur ve ağır kanlıdır -olayları aydınlatmak için yazı masasından kalkmaya pek gerek duymaz. Olay yerinde gerekli araştırmaları, ipuçlarını toplama rolünü de üstlenmiş olan asistanı Archie Goodwin'e yaptırır. Dedektif-kişiliği burada adeta düşünen makine figürü ile street wise (sokaktan bu makineye bilgi toplayan) ajanı arasında bölünmüştür. Nero Wolfe'un insan avından zevk aldığı söylenemez; karşılığında müşterilerini hiç utanmaksızın söğüşlediği işine gönülsüz soyunur. Tamamen benmerkezci, masraflı bir

yaşama tarzı vardır. Agatha Christie'de de narsist biri, dedektif olarak karşımıza çıkar; "sorun-romanının bunalımının ve bu romanın dayandığı dünya görüşünün sonucudur bu. Gerçi Sherlock Holmes de gururluydu (gurur, salt düşünsel-ahlaksal üstünlüğün belirtisidir); fakat narsist değildi. Buna karşılık Nero Wolfe, yazınsal metnin kuruluşunu sağlamak bakımından 'boş' bir kişilik olduğu gerçeğini, kişisel kaçıklıklarını sürekli dile getirerek gizlemektedir. Sorun-romanında okurun dikkatinin büyük bölümü, dedektife değil entrikaya yöneliktir. Bu durum Nero Wolfe'u ve yazarını incitiyormuş gibi görünür; ve o elindeki tüm olanaklarla kişiliğini ön plana çıkarmaya çalışır" (Seeßlen/Kling). Ne var ki Wolfe, kendi Dr. Watson'ının -Archie Goodwin'in- başına buyruklaşmasını engelleyemez. Bir dedektifin işini bu kadar büyüleyici hale getiren her şeyi, tehlikeyi, aşk, dostluk ve seksi dedektif değil de, yardımcısı yaşar.

Sık sık vurgulandığı gibi, bir sineğe bile zarar veremeyen Nero Wolfe da, ortaya çıkardığı suçlunun ölümüne isteyerek yol açma eğilimindedir. O da kendisini polisten üstün görür. Daha sonraki bir Nero Wolfe romanında, "The Doorbell Rang"de (1965), dedektif FBI ile çatışmak zorunda kalır; polis örgütü dıştan sorgulandığında tehlikeli olan ve asli görevden çok kendilerinin ve kendi dokunulmazlıklarının korunmasını önemseyen bürokratik-teknik iktidar mekanizmasının negatif-ütopik bir karikatürü gibi görünmektedir. Wolfe'un bu mekanizma içinde olup bitenleri araştırması, zorla ve bürokratik tehditle (lisansı elinden alınacaktır) engellenmek istenir. Olayların seyri içinde, özel dedektif de, polis de, birçok kez yasaları çiğnerler; ama doğrudan doğruya yasaları eleştiren ve onlara rakip olan dedektiftir. Ancak türün Amerika'daki gelişiminde, kendini yasaların üstünde görmesi, özel dedektifin ahlaki üstünlüğü zedelemez; tıpkı daha sonraları, yetkisini aşan polisin de üstünlüğünden hiçbir şey kaybetmemesi gibi.

Hukuk, polis, ve adaleti şahsen uygulama ilişkilerinde Philo

Vance ve Nero Wolfe "Amerikalı"dırlar; ama cinayeti çözme tarzlarında ise hâlâ biraz "İngiliz", züppelikleriyle de İngiliz centilmen-dedektifin parodisi gibi görünürler. Buna karşılık olayları yazı masasında oturarak değil, barlarda, caddelerde, istasyonlarda ve otel lobilerinde çözmesi gereken yeni özel dedektif ise tepeden tırnağa Amerikalıydı. Tek başına mantığa kuşkuyla bakıyor, daha çok yeraltı dünyasının ritüelleriyle ilgili bilgilerine güvenmeyi yeğliyordu; iki kere iki kaç eder biliyordu ve 'örnek' aldığı Nick Carter'ın yaptıklarını uygulama cesareti vardı (bk. "Kitle Edebiyatının Kahramanı Olarak Dedektif" bölümü).

Nick Carter ilk çıkışını, "The Old Detective's Pupil, or The Mysterious Crime of Madison Square" öyküsüyle 18 Eylül 1886 tarihli "New York Weekly" dergisinde yaptı. John Coryell'in yarattığı figür, sonraki dönemde her hafta bir Nick Carter öyküsü üreten Frederick Marmaduke Van Rensselaer Dey tarafından sürdürüldü. Bu yeni tip dedektif, sigara, içki içmeyen; küfür etmeyen erdemli bir adamdı. Yazar, din dersinde çocuklara okunamayacak bir Nick Carter öyküsünü asla yazmayacağını vurguluyordu. (Bu ancak, ahlâka aykırı davranmanın "cemaate" dahil olmayan bir insana şiddet uygulamaktan daha ağır bir günah sayıldığı püriten dindarlık zemininde anlaşılabilir. Nick Carter hoş ama ayıp sayılan bazı şeylerden vazgeçebilirdi; ama şiddetten asla vazgeçemiyordu ve bir suçluyla karşılaştığında, onu ele geçirebilmek için yalana başvurduğu bile oluyordu. Nick Carter da izini sürdüğü suçluların ölümüne en azından onaylayarak göz yuman dedektiflerdendi.)

Gerçi Nick Carter çoğunlukla fantastik düşmanlarla ve hep her türden çılgın bilginlerle karşı karşıya geliyordu; ne var ki yöntemleri kesinlikle gerçekçiydi. Suçluyu, suç işlerken yakalayana dek kovalıyordu; ardından gelen ise asla normal bir tutuklama değil, karşılıklı tehdidin bütün olanaklarının kullanıldığı bir final showu oluyordu. Nick Carter aslında daha çok düşmanlarına özgü olan şeytani bir dehadan çok, duygularına ve mücadele içgüdülerine güvenmek zorundaydı.

Yazar ikilisi Frederic Dannay ve Manfred B. Lee tarafından (Ellery Queen takma adı altında) yaratılmış olan roman dizisi kahramanı Ellery Queen, polisiye edebiyatı ve özel dedektif romanı yazarı olarak sunulur. Queen zaman zaman polis memuru olan babasının yardımıyla olayları nispeten geleneksel yollardan çözer. Örneğin finalde, aralarından gerçek faili seçmek için şüphelileri biraraya toplamayı sever. Ancak olaylar, özel dedektif Queen'i zaman zaman, Amerika'nın ve bu ülkenin toplumsal uzlaşma ve kurallarının ortadan kalktığı bir kâbus gibi görünen durumlara örneğin birçok öykünün odağındaki hayali coğrafya olan Wrightville'e- götürür. Queen, gerçekten hasta, kökleri çürümüş bir dünyada "çalışır"; öyle ki olayın çözümlenmesi de bu dünyayı daha huzurlu, daha yaşanabilir hale getiremez. Bütün figürler az çok kaçık izlenimi yaratırlar; eylemleri hem tuhaf, hem zalimcedir; bunları rasyonalize etmek asla mümkün değildir. Amerikalı özel dedektif, yasayı kendisi uygulayan, kendisinin dışında hiçbir şeyin meşru kılmadığı araçlarla düzen sağlayan uyanık biri olabilir; ancak o aynı zamanda tutkuyla İsa'nın altın kadehini arayan kahramandır; bazen de birilerini kurtarmak için bir tür Amerikan cehennemine inen Orfe olur. Oysa kendi kendisini kurtarmak için, henüz yapacağı çok iş vardır.

"Private Eyes"

Popüler Amerikan mitolojisinde özel dedektif, tıpkı gerçek polisle sözümona olağanüstü bir işbirliği içinde olan Scotland-Yard dedektifi gibi, ne Amerika'da ne de başka bir yerde özel dedektifin gerçekliğiyle pek az benzerlik gösteren (ama bir bakıma da gerçekliğe çok yakın düşen) bir figürdür. Edebiyattaki özel dedektifin kullandığı özgürlükler, gerçek dedektifin aklının kıyısından bile geçmez. Özel dedektiflik lisansı için başvuran biri, New York kentinde en az üç yıl polis teşkilatında çalışmış ve sabıkasız olmalıdır.

ABD'de "özel dedektif" tanımı bile yasaktır. Bunların silah taşımalarına bile sadece olağanüstü durumlarda izin verilir. Gerçek özel dedektif, çoğunlukla sıradan işlerle; binaların korunması, aldatan eşlerin veya hırsızlık yaptığından kuşkulanılan çalışanların izlenmesiyle uğraşan, hiç de kahramana benzemeyen bir kişiliktir. Ve kesinlikle adalet savunucusu olmaktan çok uzaktır. "The Friends of Eddie Coyle"un yazarı Georg V. Higgins, şöyle demektedir: "Normal özel dedektif, evden kaçmış evli kadınları adı kötüye çıkmış motellerde suçüstü yakalamakla ünlüdür. Gerçekten ciddi durumlarda insanın karşılaşabileceği en kötü şey de özel dedektiftir. Biraz ciddi bir davada karşılaştığım tek dedektife isnat edilen suç yasadışı silah taşımaktı. Ve o ağlıyordu."

Yani eğer özel dedektifin "çalışması" ortalama vatandaşı bu kadar az ilgilendiriyorsa ve ilgilendirdiği durumda da rahatsız ediyorsa, o zaman edebiyattaki özel dedektif, varlığını meşru kılmak için, insanların güvenliklerini emanet ettikleri söylenen bir mesleği temsil etme argümanını bir yana bırakmak zorundadır Amerikalı özel dedektif, edebiyattaki varoluşunu, bir yandan polise karşı duyulan belirli bir genel güvensizliğe borçludur; o, bir anlamda bir polisin düzeltilmiş, "daha özgür" görüntüsüdür. İngiliz amatör dedektifinden farkı, gerek profesyonelliği (onun çözdüğü cinayetler oyun değillerdir; aşağı yukarı hep hayatı sözkonusudur), kibar yeraltı dünyasına karşı çifte standartlı tutumu ve çalışırken bedenini kullanmasıdır. Ayrıcalıklı bir sınıfa mensup değildir; tersine zaman zaman hoşuna gitmeyen işleri de üstlenmek zorunda kalacak kadar hayatını kazanmak için mücadele etmesi gerekir.

Öte yandan Amerikalı özel dedektif, kovboyun mitolojik devamıdır. Bu (efsanevi, yazınsal, filmsel) kovboy, uygarlıktan kaçan fakat aynı zamanda uygarlığın yolunu açan adamdır; sürekli kötüyü, şiddeti kabul eden bir ahlakçıdır o; "zorunlu günahları" nedeniyle, ardıllar için araştırıp bulduğu yerlerde bir türlü huzura eremeyen ezeli izcidir; o, özel dedektifi bir "intikam meleği" ve "Ya-

sadışı" olarak gören ve bu görüşlerine katıldığımız W. Ruehlma'nın dediği gibi, halkını Kutsal Topraklar'a götüren, ancak bizzat oranın nimetlerinden yararlanmaması gereken Musa benzeri bir kişiliktir; Jack Schaefer'in romanında dendiği gibi, "yapılması gerekeni yapan" "Shane" (bk. "Western-Sineması" cildi), diğerlerinin işlemesine gerek kalmaması için günahı bizzat işleyen biridir. Ama o, Batı'nın birçok büyük efsane kişiliği gibi hem yasa temsilcisi hem de yasadışı olarak çalışabilir; yasanın öte tarafına da geçebilir; "ahlâki dokunulmazlık"ları bulunduğundan bizler tarafından mahkûm edilmeksizin gerektiğinde yasaların sınırını aşabilmeleri kovboy ve özel dedektif mitosunda içerilidir. Raymond Chandler özel dedektifi, "düşünmeksizin ve herhalükârda bu konuda tek bir söz etmeksizin" içgüdüsel olarak iyiyi yapan "namuslu bir adam" olarak tanımlar. Ama kovboy gibi bu özel dedektif de, zaman zaman sağlıksız bir şiddet zevki geliştirir; kadınlara karşı her zaman koruyucu şövalye gibi davranmaz ve kimi zaman özellikle alkolün etkisi altında hiç sempatik olmayan bir herife dönüşebilir. Özel dedektif, kovboy gibi, bir (uygarlık) idealinin yerleştirilmesi ya da ayakta tutulması amacıyla barbarca kurallara göre işleyen, düşmanca, ama büyüleyici bir sisteme karşı mücadele eder. Bu barbarlığı da içeren uygar idealin mimarları, sonunda onunla bağdaşamayacak kadar iyi birer kişi olup çıkmış ve ona karşı mücadele eder olmuşlardır.

Klasik "katil kim?"lerden çok farklı olarak *private eye* figürü etrafında dönen romanlarda ve öykülerde, oyun, hele entelektüel bir oyun kesinlikle sözkonusu değildir; ya da onun suçla ilgili komployа karşı yürüttüğü mücadele, acı bir gerçektir. "Mesleğini sever", çoğunlukla başka bir olanağı yoktur çünkü; fakat özel dedektif sadece iki şey için çalışır: para ve meslek onurunun korunması. Toplumun yarattığı bahçe, cangıl tarafından tehdit edilmek üzeredir. Burada bir "fail" değil, sadece gizli bir ilişkiler örgüsü sözkonusu olabileceği için, herkes suçludur. Yalnızca, kendisini

meşruiyet sınırı içinde davranma zorunluluğu da dahil bütün toplumsal zorunlulukların baskısından kurtarabilen özel dedektiflikten, bir masumiyet statüsünü yeniden kurması beklenebilir. Bunu yaparken dedektif kendi masumiyetini nihai biçimde yitirecektir.

Klasik dedektif, failin suçunu kanıtlar ve suç nedeni kendisinde acıma duygusu uyandırmışsa, zaman zaman suçlunun kaçmasına izin verir. Cezalandırma onu ilgilendirmez pek. Dedektifin motifi, tehdit altında olanların korunmasıdır. Çoğunlukla suçlunun cezalandırılmasını da üstlenen Amerikalı özel dedektif ise, çok farklıdır: Onun motifi ceza ve intikamdır. Aslında o, uyanık, suça başkaldıran ve resmi makamların başarısız kaldığının görüldüğü yerde kendi adaletine başvuran örgütlenmiş -vatan- sevgisidir. Özel dedektifin uyguladığı şiddet, çoğunlukla kendiliğinden bir dinsel boyuta da sahiptir; inanmayanlara karşı şiddetin haklılığını savunan püriten inancın devamıdır bu. Kahraman demokratik değil, ahlaki görevle hareket eder, ahlaki talepleri sert (ve gerçek dışı) olduğu ölçüde, daha zorba, evet daha sadistçedir. (Türün herhalde en vahşi romanlarının yazarı olan Mickey Spillane "Yehova-Şahitleri" tarikatının eski bir üyesidir.) Özel dedektif, ne "kader çizici" ne adalet ve yasa savaşçısı ne de kendisinin ve başkalarının haklarının hayata geçirilmesini savunan kararlı bir yurttaştır; o, şiddetin gücü ve gündelik hayatın ahlaksal çürümüşlüğü yüzünden karşılaştığımız irili ufaklı binlerce aşağılanmanın kefaretini, bu durumun sorumlularına, olasılıkla hasımlarının kullandığından daha sert araçlarla, kanla ödeten bir intikamcıdır. Onu bunun için severiz.

Bu kahramanın (dinsel) bir delilik biçimi yaydığını görmezden gelemeyiz; o, kendisini (sert, cezalandırıcı bir tanrı önünde) sadece kendi eylemlerinden dolayı değil, içinde yaşadığı toplumun durumundan dolayı da sorumlu hisseder. (Burada da, Tanrı'nın buyruklarının yazılı olduğu taş levhaları, Altın Dana etrafında dans eden halkına öfkelenerek parçalayan Musa'ya benzer.) Dedektif kendisi-

ni kurtarmak için toplumu kendi ideallerine göre olanca gücüyle şekillendirmek zorundadır. Tanrının cennet bahçesi tasarısını hayata geçirmek için bazen ruhunu aceleyle şeytana satar. Tanrı Rahip Brown kişiliğinde kendi dedektifini, kendi rasyonalize edicisini nasıl bulduysa, *private eye* kişiliğinde de ahlaki çelişkileri yüzünden elbetteki lanetlediği ve kendisinden uzaklaşan uygulayıcısını, katilini bulmuştur. O, tabancalı bir protestanın, Tanrı adına ceza veren bir protestanın paradoksudur. (Poliste bile bu figürden biraz bir şeyler vardır; o da, eğer kahraman olarak görülecek olursa, bir düzen temsilcisinden çok bir intikamcıdır.)

Klasik dedektifin görevi, orta sınıfın ideolojik "felsefi" sorunlarını yansıtmakken, özel dedektif çok doğrudan, gündelik sorunlara, güvensizlik duygularına, tehdide, yozlaşmaya "yanıt"tır. Kent çöküşlerle karakterize olur; trafik, düzen, enerji sağlanması, çöp toplama, semtler, her şey felaket bir durumdadır. Daha sonra Aram Avakian tarafından filme de alınan E. Westlak'in romanı "Cops and Robbers"de kentlinin yoksunluğu şöyle özetlenmektedir: "Bu kent tam bir kepazelik. Kepazelik diyorum! İnsanın burada hayatı güvencede değil. Peki bu kimi ilgilendiriyor? Kimse buna karşı bir şey yapıyor mu? Her şey çöküyor ve hiç kimse bir şey yapmıyor. Herkes sendikalı. Öğretmenler grevde, metro grevde, hastaneler grevde. Para, para, para -peki arada bir çalıştıklarında gerçekten bir şey yapıyorlar mı? Ders veriyorlar mı? Güldürmeyin beni! Metro tehlikelidir, tehdittir! Sokaklara bakın bir! Ücret artışı, ödeme, ya sokakların hali! Peki siz polisler! Para ver, para ver, peki siz nerelerdesiniz? İnsanların evi soyulurken siz neredesiniz? Yanki'nin biri yol ortasında bir kadına saldırırken siz nerelerdesiniz? İhtiyaç duyulduğunda nerede bu polisler?"

Uydurulmuş da olsa herhangi biri bu uygunsuzluklara karşı bir şeyler yapabilmelidir. Bu, yalnızca, kendi tarafında olmayan birinin kafasına kurşun sıkmasına engel olabilecek duyguları artık pek kalmamış olan özel dedektif gibi uydurma bir figür olabilir ancak.

Önce "Pearson's Magazine"de ve H.L. Mencken'in ("Black Mask" Magazin'in -en azından ekonomik- öncülü) "Smart Set"inde çalışmalarını yayımlayan Dashiell Hammett, özel dedektiflerin çalışmaları konusunda kendi deneyimleriyle bir şeyler toplamıştı; Baltimore'da ve San Francisco'da Pinkerton ajansında görev yapmıştı. (Fanny Brices'ın dolandırıcı kocasının izlenmesinde belirli bir rol oynamış ve komedyen Fatt Arbuckle'ın kariyerine mal olan skandal olay üzerinde çalışmıştı). Yazarın ilk elden bilgi sahibi olmasıyla ilintili dolaysız anlatım dilinin yanı sıra bu olgu, birçok polisiye roman tarihçisini, Hammett'in gerçekçiliğini yanlış anlayarak natüralizm olarak değerlendirmeye ve çalışmalarının otantikliğini "gerçek kabul etmeye" yöneltti. Gerçi 1923'te ilk kez yayımlanan ilk dedektif kişiliğinin, kendisinin ve şefi "The Old Man"in deneyimlerine dayanarak yarattığı isimsiz Continental Op'un, Pinkerton-Büroları organizasyonunda karşılığı vardı. Fakat Hammett'in yaptığı belgesel edebiyat değildi; eylem içindeki bir eylemi dile dönüştürüyordu o kadar.

Çoğu "Black Mask" Magazin'de yayımlanmış toplam 36 kısa öyküde sahneye çıkan bu dedektif, bir kahraman tiplemesinden başka her şeydir; kırk yaşlarında ve şişkodur; olayları asla duygusal bir katılımda bulunmaksızın -intikam durumları hariç- serinkanlılıkla ele alır. Çoğunlukla üstün gibi görünen düşmanlara karşı mücadele ederken kullandığı silah, deneyimidir; ve kimi zaman da kendisini öldürmeye değer bulmadıklarını biliyor oluşudur. Şiddetle net, sade bir ilişkisi vardır; mesleğinde merhamete, en fazla da kendi kendine merhamete yer vermez. "The Scorched Face"de (1925) yeni intihar etmiş bir kadının kocası hakkında şöyle der: "Ona acıyordum, ama yapmam gereken işler vardı." Kadınlara karşı duyguları da kendine yasaklamayı bilir. Aynı zamanda onun ahlak anlayışıyla özdeş olan mesleği, kadınlara karşı da öncelikle

şiddet kullanmasını beraberinde getirir; kadınları da erkekleri kurşunladığı gibi kurşunlar. Motivasyonu sadece ve sadece, mesleğini sevmesinden ibarettir: "Dedektifliği seviyorum" der, "The Gutting of Couffigna"de (1925), "çalışmayı seviyorum. Ve işin elden geldiğince iyi yapılmasını seviyorum. Aksi halde o işi yapmanın hiç bir anlamı olmaz... Başka hiçbir şeyi anlamıyorum, başka hiçbir şey hoşuma gitmiyor, kısacası başka hiçbir şey anlamak ya da severek yapmak istemiyorum. Böyle bir şey parayla ölçülemez. Para iyi bir şey, karşı değilim. Ama geçen onsekiz yıl içinde dolandırıcıları kovalamak ve bulmacaları çözmek daha zevkliydi... Böyle bir yirmi yıl daha geçirmekten daha zevkli bir şey düşünemiyorum."

Bu meslek aşkı, az ya da çok, tadını çıkardığı (ve yazarın yakıcı bir şiirsellikle anlattığı) şiddete duyduğu aşktır; kendisine karşı uygulanan şiddeti ve daha da çok kendisinin başkalarına uyguladığı şiddeti sever o. En iyisini yapmak mesleğinin gereği olduğu için, önemsiz nedenlerle kolayca öldürür. En iyisini yapmak onun gözünde, temsilcisini yok ederek kötülüğü ortadan kaldırmaktır. "$100.000 Blood Money"de (1927), şirketinin başı ağrımasın diye, Continental Detective Agency'nin ihanet eden görevlilerinden birini vurur -karanlık bir lekeye göz yumulamaz ve yapılması gereken üzerinde tek kelime bile konuşulmaksızın yapılır. Continental Op, bir mafya üyesi gibi düşünür ve hareket eder. Rüşvet almaz; çünkü bunu profesyonellikle bağdaştırmaz; rüşvet, bu işten aldığı zevki engelleyecektir; fakat profesyonelliğinin, kendini şirkete ve onun başındaki "Old Man"e adamanın dışında bir ahlâkı yoktur. O, suç batağına, yöntemi kanlı bir çılgınlık olan sisteme boyun eğmeye karşı mücadele eden bir savaşçı değil, bu sistemin bir parçasıdır.

Sokağın dili, yeraltı dünyasının argosu, gangsterlerin tumturaklı isimleri, basının uydurduğu kısaltmalar; bütün bunları Hammett yeni bir şiirsellik biçimi olarak işler; bu aynı zamanda Amerikan yaşamının bastırılıp kaydırılmış bir yönünün kendi yazınsal biçi-

mini bulduğu sanatsal ve politik bir eylemdir. "Op-öyküleri haklı olarak edebiyat diye tanımlanabilecek ilk Amerikan dedektif öyküleridir ve zamanla etkilerini yitirmezler; çünkü öncelikle insancıl olmayan Op, kendi dünyasında kısa süreli zaferler elde eder. Koşullar gereği gaddar olan bu anti-kahraman, büyük hareketler karşısında artan oranda güvensiz tepkiler gösteren bir ülkede ve General Patton ya da T.E. Lawrence gibi gerçekten parlak kahramanların ruhsal rahatsızlıklar yaşadığı bir yüzyılda onay bulur. Op, kendi zamanının ötesine geçmez, bu zamanın eksiksiz ifadesidir" (William Ruehlman). O da -özellikle Hammett'in "Red Harvest" romanında- profesyonel kinizmine kişisel bir motif eklendiğinde, cinleri tepesine çıkan bir intikam meleğidir.

Dedektif kişiliğinin ve edebiyat tekniklerinin değişmesi, dedektif öyküsünün yeni bir biçimini yarattı. Geleneksel polisiye öykü, araştırmayı yürütenin düşünme gücü üzerinde yoğunlaşırken, polisiye öykünün bu yeni türü, dedektifin suçlu ile çok yakın ilişkisini vurgular... (Hammett'in öykülerinde yazar suçu, mantıkla yaklaşılması gereken tamamlanmış bir öykü olarak değil, güç ve zekâyla helledilmesi gereken dinamik bir akış olarak görür... Özel dedektif, araştırmayla ilgili eski saygın düşünceleri, modern polis yöntemleriyle uyumlu hale getirir. Özenle veri toplar. Suçlunun davranış biçimlerini tanıdığı için, keskin zekâsı, cesareti, dayanıklılığı ve şansı sayesinde güvence altına alınmış olarak, çalışma odasına veya bir labaratuvara gitmez, sokağa çıkar... Bilgilerini, suçluyla uzaktan da olsa ilintili olan herkesi gözleyerek ve sorgulayarak elde eder. Nihayet sık sık da öteki özel dedektiflerden, otel ve polis dedektiflerinden, paralı muhbirlerden, taksi sürücülerinden ve demiryolu çalışanlarından yardım ister. Fakat dedektifin, aldığı bir bilginin önemini doğru değerlendirme, hasımlarıyla doğrudan doğruya karşılaştığında hata ve zaaflardan yararlanma yeteneği olmaksızın bu teknikler bir işe yaramazdı." (Leonard Marsh).

"The Dain Curse" romanından sonra Hammett Continental Op figürünü bırakıp sonraki şu iki romanı: "The Maltese Falcon" ve "The Glass Key"i üçüncü tekil şahıs kullanarak yazdı. Kahramanı şimdi, sertlik ve acımasızlıkta Continental Op'un gerisinde kalmayan, fakat (ahlaki eğilimlerini daha ziyade gizlemek istese de) biraz daha güçlü belirginleşmiş, bir ahlak yasasını benimsemiş özel dedektif Sam Spade'di. Onun ahlakı da "cesaret, onur ve sabırdan ibarettir; fakat öldürmek ona Continental Op kadar kolay gelmez (elbette bu, öldürmekten vazgeçebilir demek değildir). Sam Spade "karşılık veremeden dövülmekten nefret eden" bir adamdır. Ortağının karısıyla yatan "sarışın bir şeytan"; hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı ve herkesin olmadığı gibi görünmek istediği bir dünyanın "sahte kahramanı"dır o. "The Glass Key"de Hammett'in toplumsal eleştirel eğilimi en açık biçimde görülürken, "The Maltese Falcon" yüzeysel, satirik olanakların bazılarını içerir; daha sonra bu olanaklar (zengin) bir kadınla evlendiği için mesleğini bırakan, ama bir kez daha esrarengiz bir olaya karışan özel dedektif çevresinde dönen "The Thin Man"de iyice açığa çıkar.

Raymond Chandler, Hammett'ten daha geç ve polisiye edebiyata inandığı için değil de ekonomik sıkıntılar nedeniyle polisiye edebiyata geçti. Onun da ilk çalışmaları "Kara Maske" dergisinde yayımlandı. "The Big Sleep" (1939) romanıyla büyük bir çıkış yapan "Private Investigator" Philip Marlowe'la şu ya da bu ortak özelliklere sahip olan Johnny Dalmas veya Pete Anglich gibi dedektiflerin çevresinde dönen kısa öykülerdi bunlar. Marlowe'un, otuz yaşlarında, biraz eğitim almış ve işten kovulmadan önce savcı adına çalışmış biri olduğu söylenir. "Marlowe'un tepkileri, davranışları, düşünceleri uyum içinde bir bütünlük oluşturur; dünyanın bozulmuş olduğunun bilincindedir o ve her yerde görülen ahlaki çöküşün karşısına kendi satın alınmazlığını; onurunu, dürüstlüğünü ve cesaretini koymaya çalışır. Marlowe, hiçbir zaman bir kadını vurmaz. Eğer işlerini kabul ederse müşterilerine karşı sadakati

sarsılmazdır. Onlar için polisten dayak yemeyi bile göze alır ve dayak yerken bile son derece zekice, sivri, alaycı ifadeler kullanma gücünü kendinde bulur." (Bettina Thienhaus).

Marlowe, Sam Spade'in tersine, "uygarlığımızın çürümüş ve hasta bağrı"nda (Chandler), Los Angeles ve Hollywood kentlerinde, çoğunlukla küçük (sıkça sahte) görevlerle başlayan olayları çözme çabası gösteren "açık" bir ahlakçıdır. Araştırmalarının seyri içinde, özel dedektif, içine karıştığı komplonun boyutlarının ne kadar büyük olduğunu anlar. Sadık kalmaya çalışan ve suç ile burjuvazinin iktidar ve gücü arasındaki ilişkide kuşkulu bir rol oynayan, ne suçlu ne de suçsuz olan, fakat hemen hiç dile getirilmemiş de olsa, suça karışmaktan kurtulmak için sarsılmaz bir iradeye sahip müşterisini kamufle etmeye çalışır. Burada çoğunlukla, onu kurtarmak için dedektifin tüm gücünü ve zekâsını kullanmak zorunda olduğu bir kadın sözkonusudur. "Sende yanlış olan nedir?" diye sorar Marlowe "The Big Sleep"in sonunda. "Senin değiştiremeyeceğin bir şey değil", diye yanıtlar kadın.

Dedektifin zengin semtlerden loş barlara kadar adı gibi tanıdığı Los Angeles kentinin topografyası, Chandler'in yedi romanında da önemli bir rol oynar. Taraflarını tuttuğu olumlu görev vericiler, kentin tepelerindeki zengin semtlerin firarileri, Marlowe'un (Chandler gibi) "yalancılıkları" nedeniyle çok küçümsediği bir sınıfın dönekleridir. Bu sınıf, eğlenceye düşkünlüğü ve iktidar ve güç hırsı uğruna, suçla zorunlu olarak bağlantılıdır her zaman; ama sonuçta, Marlowe sürekli olarak onların zalimlikleriyle burun buruna gelse de, çoğunlukla kötünün sorumlusu bizzat gangsterlerin kendileri değildir. Polis, rüşvetçilikte ve zalimlikte gangsterle kolayca boy ölçüşebilir; tabii gerek gangsterler, gerekse de polisler arasında da dürüst insanlar yok değildir.

Marlowe mahvolmaya ve çökmeye terkedilmiş bir dünyada yaşar ve çalışır; "gangsterlerin ulusları yönetebileceği ve hatta bazen kentleri yönettikleri; otellerin, apartmanların ve ünlü restoran-

ların paralarını genelevlerden kazanmış adamların mülkiyetinde olduğu; bir film yıldızının bir çeteye bilgi taşıyabildiği ve karşıdaki iyi yürekli adamın bir kumarhane patronu olduğu bir dünya; mahzeni kaçak alkolle dolu yargıçların yaşadığı, insanın cebinde bir şişe viski olduğu için hapse gönderilebildiği bir dünya... Güpegündüz bir saldırıya tanık olan ve saldırganın kim olduğunu görenlerin, -belki suçlunun uzun tabancalı dostları vardır ya da belki görgü tanıklığı polisin hoşuna gitmez ve bütün bunlar olmasa bile adı kötüye çıkmış savunma avukatı, açık duruşmada kendilerine hakaret etme ve kendilerini mahvetme olanağına sahip olabilir diye- olayı adalete anlatmak yerine, hemen kalabalığın içine karı-şıp sıvıştıkları bir dünya" (Raymond Chandler).

Marlowe romanları birinci tekil şahıs formunda yazılmıştır ve Hammett'in kitaplarından çok fazla, kahramanın doğrudan eyleme yansımayan akıl yürütmelerini ve düşüncelerini içerir. *Action* edebiyatının uzlaşmasız sert tarzını Chandler artık yavaş yavaş terketmiştir ve Hammett'le karşılaştırıldığında neredeyse biraz melodramiktir.

Sam Spade ve Philip Marlowe'la dedektif edebiyatı ortaya iki mahşeri kahraman çıkarmıştır; sonradan daha zeki, daha gerçekçi, daha aydınlatıcı dedektif romanları yazılmış olabilir; fakat hiçbiri Amerika'da dünyanın durumuna ilişkin dehşeti bu kadar doğrudan yansıtmamıştır. [Ernest Mandel 1930'lu bunalım yıllarında sokaktaki örgütlü suçun artışıyla bağlantılı olarak bu gelişmeyle ilintili şunları söylüyor:

"Roman noir (kara roman) terimi çoğun kırklar ve ellilerin savaş sonrası edebiyatı için kullanılmıştır. Bu türün başlatıcısı olarak da Marcel Duhamel'in heyecanlı cinayet romanlarından oluşan Série noire'ı (kara dizi) gösterilir. Ama bu doğru değildir. Roman noir aslında otuzlarda doğdu ve Black Mask geleneği içinden çıktı.

Polisiye romanda ilk büyük devrim işte o zaman meydana geldi. Bu devrimin iki egemen tipi Dashiell Hammett ve Raymond Chandler'di. Başka önde gelen isimler de buna eklenebilir belki:

Belçikalı Georges Simenon, Fransız Léo Mallet ve Kanadalı Ross Macdonald. Ama Simenon'un kahramanı Müfettiş Maigret de zaten başka bir gelişmeyi temsil eder: özel dedektifin yerini normal polisin alması. Her ne kadar Ross MacDonald'ın kahramanı Lew Archer daha çok bir özel dedektifse de, otuzlarda meydana gelen dönüşümde yer almayacak kadar geç ortaya çıkmıştır. Léo Mallet'in kahramanı Nestor Burma, Hammett-Chandler tarzına iyice yaklaşır.

Bu portrenin saflığını saptamak zor değil, örgütlü suçla bireysel karşı karşıya geliş nosyonunun, yani Don Kişot tarzının, epeyce bir delikanlı fantezisi yanı vardır ve bu nosyonun yirmiler ve otuzların toplumsal gerçekliğiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Sam Spade, Philip Marlowe ve Lew Archer'ın maceralarının inandırıcı olması için, eninde sonunda küçük suçlularla uğraşıyor olmaları gerekir. Sanık bir İngiliz sayfiye evindeki acıklı bir kâhya ya da amcası vasiyetnamesini değiştirmeden mirası kapacak bir çıkıntı olmak yerine yerel bir kodaman, bir Hollywood yıldızı veya zengin bir maceraperest olabilir, ama yine de nüfuzu sınırlı olan bir suçludur -güçlü bir Mafya stili lider veya büyük bir şirket değil.

Sert, alaycı santimantalist, bu suçluları inatçı sorgulamayla ve bir yerden ötekine devamlı turalama yoluyla izleyip yakalayacaktır, ipuçlarının zahmetli analizi ve bununla ilgili analitik akıl yürütmeyle değil. Bu izleyip yakalama sürecinin öne çıkışının bizzat kendisi, klasik dedektif romanının "devrimi"nde yansıyan burjuva değerlerindeki değişmeye ipucu oluşturur. Sert özel dedektifler, yine hâlâ mükemmel birer bireycidirler ama artık eksantrik ya da zengin meraklılar değil. Dedektiflik, çoğunlukla mütevazı olmakla birlikte onların geçim yoludur. İşlerini evden değil, bir bürodan yürütürler ve çoğun, olgunlaşma halindeki bir örgütün, bazen bir ortağın, bazen bir sekreterin desteğini alırlar. Bunlar, bir güzel sanat olan dedektiflik ile büyük ölçekli örgütlü bir meslek olan dedektiflik arasındaki geçiş aşamasını oluştururlar.

Raymond Chandler (Büyük Uyku, 1939; Elveda Güzelim, 1940), salt dolaştığı kapılara bakılarak değerlendirilmemelidir: İngiliz özel okulundan gizli servise, ABD petrol sanayiine, toplumsal eleştiri yazarlığına, Hollywood'a ve McCarthy'ciliğe teslimiyete. Onun genel olarak edebiyata ve özel olarak polisiye romana yaratıcı katkısı inkâr edilemez. Ama yazılarındaki güdülenim büyük şehir yolsuzluklarına duyulan aşağılama olduğu için, ideolojik tutumu çoğunlukla yanlış anlaşılmıştır. Chandler'in yapıtlarında itham edilen hiçbir zaman ulusal değil, yerel iktidar yapısıdır. (Aklıma gelmişken, bu, aynı zamanda Kar Mülkiyeti (1977) adlı romanında olduğu gibi, John D. MacDonald'ın toplumsal bakımdan daha eleştirel çabaları için de geçerlidir.) Onun ideolojisi, Stephen Knight'ın doğru olarak vurguladığı gibi, hâlâ esas olarak burjuva ideolojisidir:" E. Mandel, 54-57 V.A.)

DEDEKTİF FİLMİNİN TARİHİ

1902'den 1920'ye Kadar Sherlock Holmes

Sherlock Holmes'un sinemanın benimsediği ilk dedektif figürü olmasına şaşmamak gerekir. Sessiz film döneminde dedektif konuları filme çekilirken "yapıta bağlı kalmak" pek sözkonusu olamıyordu; çünkü sonuca varmak için izlenen düşünce zinciri diyalog olmadığı için ancak çok kısa ve sınırlı olarak aktarılabiliyordu. Ama öte yandan her türden dedektif romanı, öylesine yüksek bir popülerlik kazanmıştı ki, sinema polisiye-dedektif konularına aldırmazlık edemezdi. Böyle olunca da, işin akıl yürütme yanı ikinci plana itilip *action*, esrarengizlik ve gerilim daha fazla öne çıkartılmaya başlandı.

İlk Sherlock Holmes filmleri İngiltere'de değil, Amerika ve Danimarka'da çekilmişti. ABD'de sadece sinema tarihinin ilk westerni sayılmakla kalmayan, aynı zamanda başı ve sonu olan bir olay, bir sinemasal eylem içeren ilk filmlerden biri olan *"The Great Train Robbery"* filmi yapılmadan henüz birkaç ay önce, Biograph'da "Sherlock Holmes Baffled" filme çekildi. Elimizde kopyası bulunmayan bu filmin herhalde herhangi bir konusu yoktu. Film büyük olasılıkla sadece canlı, hareket eden görüntülerden oluşuyordu ve bu görüntüler, Conan Doyle'un roman ve öykülerinin belli başlı "anahtar" sahnelerini bir araya getirmekten öteye gitmiyor, ayrıca

yazarın, o zamanki kitap ve dergilerde yayımlanmış roman ve öykülerine katıştırılmış, kendilerine özgü bir estetik duygusu geliştirmiş illüstrasyonların etkisini taşıyor olmalıydılar. Holmes'un oldukça erken "optik" bir mit haline gelmesi dikkat çekicidir. Bunun nedeni, Holmes, Watson ve hasımlarının, giysilerine varıncaya kadar eksiksiz karakterize edilmiş olmalarının yanı sıra, aynı zamanda sahnelerin çekiciliğinde, "dramatizasyonunda" aranmalıdır. "Sherlock Holmesizm"in bir ölçüde görsel bir karşılık bulduğu bu film otuz saniyelikti.

1905'te Vitograph'ta, konusu Conan Doyle'dan alınan "*The Adventures of Sherlock Holmes*" yapıldı. Bu film 8 dakikalıktı ve hatta yönetmenin adı (Edison ile birlikte çalışmış ve Sherlock Holmes filmiyle aynı yılda yapılan "*Raffles*"ın filme çekilmesinden de sorumlu olan İngiliz James Stuart Blackton) daha sonraları sevilen romantik bir *action* kahramanı olan Maurice Costello'nun adıyla birlikte tanınmıştır. Filmin "The Sign of Four" romanından alındığı söylendiğinden, en azından bir öykü kurma ve çözüm iletme yönünde adımlar atmaya çalıştığı varsayılabilir.

Ünlü dedektifi beyaz perdeye yansıtma konusunda bir sonraki girişimin sahibi, 1908-1911 yılları arasında yaptığı onbir Sherlock Holmes filminde kahramanın rolünü kendisi üstlenmiş olan Danimarkalı yönetmen Viggo Larsen oldu. Larsen, Kopenhag'daki ilk sinemayı açmış, 1906'da "Nordisk Film Kompagni"yi kurmuş olan ve "Love jagten" adlı skandal yaratan (film için kamera önünde iki arslan kurşunlanmıştı) yapımcısı Ole Olsen'le birlikte işbirliği yaptıktan sonra, önceleri romantik filmleri ve "sosyal dramaları" ile ünlenmişti. Daha sonraları, 1907'de Alexandre Dumas'nın "La dame aux camelias"ı, 1908'de George du Maurier'in "Trilby"i, 1909'da Robert Louis Stevenson'ın "Doktor Jekyll and Mr. Hyde"ı gibi dünyaca ünlü, çoğu fantastik konuları ele almıştı. Bu filmlerin özelliği Larsen'in sahneleme becerisinin yanı sıra, aynı dönemde Amerikan filmlerinin sunduğundan daha fazla "görkemli" sahneler

içermeleriydi. Larsen'in önceki çalışmaları gibi bütün bu filmler de Danimarka'da yapımcı Ole Olsen tarafından finanse edilmişti. Larsen'in Sherlock Holmes filmleri ise "uluslararası" yapımlardı; dördü İngiltere'de, ikisi ABD'de ve beşi Almanya'da üretilmişlerdi. Ne var ki hepsinin ortak yanı, nispeten masraflı oluşları, dış çekimlerin tercih edilmesi ve Larsen'in görkemli etkiyi sezebilme yeteneğiydi.

Sadece *think machine* olmakla yetinmeyen, hem zihinsel, hem de bedensel anlamda son derece "sağlıklı", atak bir Sherlock Holmes olan Viggo Larsen'in yanında, Alwin Neuss'un oynadığı ve Conan Doyle'un yarattığı tipten çok daha faal bir Doktor olan Watson vardı. (Almanya'da doğmuş olan oyuncu daha sonra dedektifi canlandıracaktı.) Larsen'ın filmleri, öncelikle 'atraktif' sahneler, çılgın hareketler, o zamanlar için olağanüstü denebilecek numaralar ve -tür içinde pek sık rastlanmayan- son derece sempatik ve "insani" Sherlock Holmes gibi çarpıcı buluşlar içeriyordu. Bunun ötesinde Larsen filmlerinin özelliği, örnek olarak alınan edebiyat ürününün orijinalinde bulunmayan tiplerin ve ilginç olay parçalarının kullanılmasıydı. Böylece, Holmes ve Watson bütün bu dizilerde sadece Conan Doyle'un yarattığı bir tip olan alçak Dr. Moriarty ile değil, 1889'da E.W. Hornung tarafından yaratılan, romantik karakterini yavaş yavaş yitirerek kötücül ve hilekâr karakter çizgiler kazanmış olan usta hırsız Raffles ile de uğraşıyorlardı.

1908'de Amerika'da, bağımsız bir film şirketi "*Sherlock Holmes and the Great Murder Mystery*"i yaptı; genel hatlarıyla Edgar Allan Poe'nun "The Murder in the Rue Morgue" adlı öyküsüne bağlı kalan bu filmde, sadece Poe'nun şövalyesi Agusto Dupin'in yerini popüler Sherlock Holmes almıştı. Bu dönemde, ne yazara sadık kalmak zorunluluğu ne de telif hakkı sorunları film yapımcı-larının kendi buluş ve yorumlarını engelleyemiyordu. Böylece 1910'da Almanya'da, Sherlock Holmes ile popüler edebiyatın ikinci büyük centilmen haydutu Arsene Lupin'in (Fransız yazar Maurice Leb-

lanc'ın yarattığı ünlü tipin) karşı karşıya geldiği iki film çekildi. 1912'de ise filmde görünen dedektifin yanı sıra, yazar Sir Arthur Conan Doyle'un da filmlerde görünüp olaylara müdahale ettiği Fransız film dizileri yapıldı.

Fransa'da 1914-1915 yıllarında "*A Study in Scarlet*" ve "*The Hound of the Baskervilles*" beyaz perdeye aktarıldı; fakat daha sonra, özellikle Louis Feuillade' dizilerinde izleyicilerde hayranlık uyandıran "Fantomas" ve "Judex" gibi tiplemelerin çevresinde dönen, daha çok fantastik biçimlere sahip polisiye konular, sinema seyircisinin gözünde İngiliz dedektifine üstün gelecekti. İngiltere'de bile, benzer bir tipleme olan "Ultus" çevresinde dönen filmler, "katıksız" dedektif filmlerinden çok daha popülerdi. Bu filmlerin çoğunu perdeye aktaran George Pearson, altı makaralık ilk Sherlock Holmes filminin de yönetmenliğini yapmıştı: A Study in Scarlet" de (1914) James Bragington dedektif rolündeydi. Bu filmin yapımcısı G.B. Samuelson 1916'da "Valley of Fear" ile (Yön: Alexander Butler) aynı kalitede uzun bir Sherlock Holmes filmi daha yapmayı göze almıştı. ABD'de, aynı yıl içinde yönetmenliğini Arthur Berthelet'ın yaptığı, başrolde William Gilette'in oynadığı "Sherlock Holmes" perdeye geldi. Bu filmlerin başarısının sınırlı olmasının nedeni, sadece seyircinin fantastik konuları tercih etmesi değil, her yönetmenin her oyuncunun, usta dedektifi ve hasımlarını kendi düşündüğü gibi canlandırmaya kalkmasıydı. Ayrıca Holmes öyküleri bir dizinin sürekliliğini arayan, adeta diziyi çağıran öykülerdi. Çünkü ancak diziler sayesinde seyircinin kahramanla özdeşleşmesi sağlanabilir, böylece seyircinin beklentiye girmesi mümkün olabilir ve bu beklentiler hiç kuşkusuz sinema unsurlarıyla doldurulmuş entrikanın kurgusunun içine çekilebilirdi. Böylece bilinen, beklenen öğelerle çalışmak da mümkün olabilirdi. (Dedektif filminin dışında, dizi karakterine bu kadar yatkın, figürlerini her sefer tekrarlamak zorunda olan başka bir tür yoktur.)

Böyle bir dizi Almanya'da, 1914'te "*Der Hund von Baskerville*"

(Yön: Rudolf Meinert) adlı bir filmle başladı, Sherlock Holmes'u ilk önce yukarıda sözünü ettiğimiz Alwin Neuss canlandırmıştı. Daha sonra, Joe May'in ardından Decla Sanat Yönetmeni olarak görev yapan ve Wienes'in "Das Cabinett des Dr. Caligari"sinin (1919) yapımına katılan Meinert, "*Das einsame Haus*" (1914) adlı filmin yönetmenliğini yaptı. Neuss'ın Sherlock Holmes'u oynadığı "*Das unheimliche Zimmer*" (1915) adlı son filmi aydınlanmacı ve ahlaksal filmleriyle ünlenmiş Richard Oswald tarafından perdeye aktarılmıştı. "*Das dunkle Schloss*"da (1915, Yön: Willy Zehn) başrolü Eugen Burg oynuyordu. Ve dizi çerçevesinde, 1920 yılında Erich-Kaiser Titz'in dedektifi canlandırdığı iki film daha yapıldı. 1917-1919 yılları arasında Karl Heinz Wolf'un rejisörlüğünü üstlendiği, başrolü ise Hugo Flink'in oynadığı, birbirine bağlı nitelikte (toplam 9) yeni bir Sherlock Holmes filmleri dizisi çekildi. "*Der Erdstrommotor*" (1917), "*Die Indische Spinne*" (1918), ya da "*Die Giftplombe*" (1918) adlarıyla, dedektifin faaliyetleri üzerine, Conan Doyle'un düşüncesiyle pek benzerliği olmayan fantastik ve grotesk unsurlar içeren bir serüven gelmekteydi beyaz perdeye.

Bu arada Amerika'da sinema, tiyatroyu ele geçirmişti; sayısız popüler tiyatro oyunu filme çekildi; bu oyunlarının yıldızlarının filmleri başarıya götürmeleri bekleniyordu. 1916 yılında yapılan, daha önce sözünü ettiğimiz Sherlock Holmes filmi de böyle bir adaptasyondu; aynı adlı tiyatro oyununun yazarı ve başrol oyuncusu William Gilette -Gilette bu rolle başarısını onyedi yıl sürdürmüştü- bu filmle sinemaya ilk adımını atmış oluyordu. Oyuncunun üstlendiği rolle özdeşleşmesi, bu filmde ve karakter oyuncularının dedektifi canlandırdıkları daha sonraki filmlerde beklenilen başarıyı getirmişti. Gilette'in tiyatro oyunu yapımı 1922 yılında ABD'de gerçekleştirilen, "büyük" oyuncu John Barrymore'un başrolü oynadığı "büyük" Sherlock Holmes filmine temel oluşturmuştu. Bu filmde Sherlock Holmes'un insani bir boyut kazanmaya başladığı görülür; Sherlock Holmes'un artık bir ruhu vardır.

Feuilad'in Dizileri

Dedektif türüne sokulabilmeleri pek mümkün olmasa da çok sınırlı ve belli koşullarda bu türün içinde ele alınabilecek nitelikteki Feuillade'ın dizileri, gerek dedektif sinemasının gerekse de dedektif dizilerinin gelişmesini oldukça etkilemişlerdir. Fransız yönetmeni Feuillade'ın dizileri, suçun, kendi göstergeleri ile buluşturulabildikleri bir resimler dünyası sunmaktaydılar; dolayısıyla da polisiye-cinayet konularının edebiyattaki işlenişine eşdeğer bir sinemasal yapı (bir işleme olanağı) doğmuştu. Amerikan dizi yönetmenlerinin birçoğu, "yüksek" sanattan bir şeyler ödünç almaya hiç de istekli olmayan Feuillade'tan oldukça etkilenmişlerdir. Genelde Fransız filmlerinde aşırı temsil edilen estetizmden, şiirsellikten ve yazınsallıktan (daha doğrusu bunların biçimlerinden) etkilenmeyen Feuillad, ifade tarzı ve biçimleri, sanat filmlerinden çok, *Comic strip*'in, üç beş kuruşluk ucuz romanların ve röportajlarının biçimleri ile benzerlik gösteren fantastik filmler yaptı. Hızlı tempoya ve soyut oyuna bayılan bu filmler, aynı zamanda önemli bir mesaj da vermek zorundaydılar. Ama mesaj, tempo ve soyut oyunun yanı sıra ister istemez ikinci plana düşüyordu. Birinci Dünya Savaşı'nın doruklarda gezindiği o günlerde filmin vermek zorunda olduğu politik mesajın gereği, seyirci bir yandan, filmler



Miss Wonderly (Mary Astar) ve Cairo (Peter Loure) "The Maltese Falcon" da. Her ikiside "Private - eye" Sam Spade'i, meşruiyet sınırlarının dışına çekmeye çalışıyorlar. Sinema Tarihinde Huston'ın filmi, "Kara Dizilerin" ilki sayılıyor.

Clint Eastwood, Arizonalı yontulmamış şerif rolünde New York'un tozunu atıyor. (Coogan's Bluff, 1968). Film, Eastwood'un birlikte dört film daha yaptığı yönetmen Don Çiegel ile ilk çalışmasıydı.



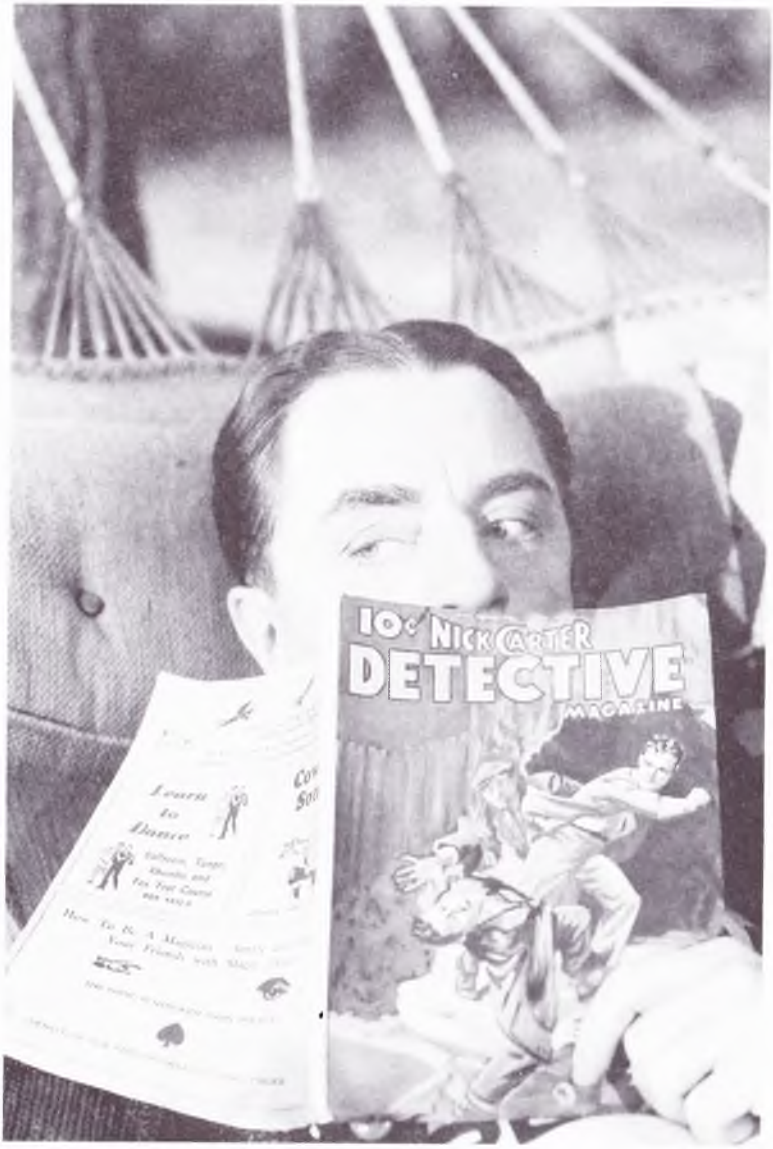
Raymond Chandler'in romanından sinemalaştırılan "The Blue Dahlia" da Alan Ladd, eşi arkadaşı tarafından öldürülen bir savaş gazisi. Genç sarışın dilber (Veronica Lake) masumiyetini ispatlama çabasında ona yardımcı oluyor.



Michael Winner'ın Death Wish (1974) Filminde hem yargıç, hem jüri, hem de cellat Charles Bronson, adaleti kendi bildiği gibi uyguluyor.



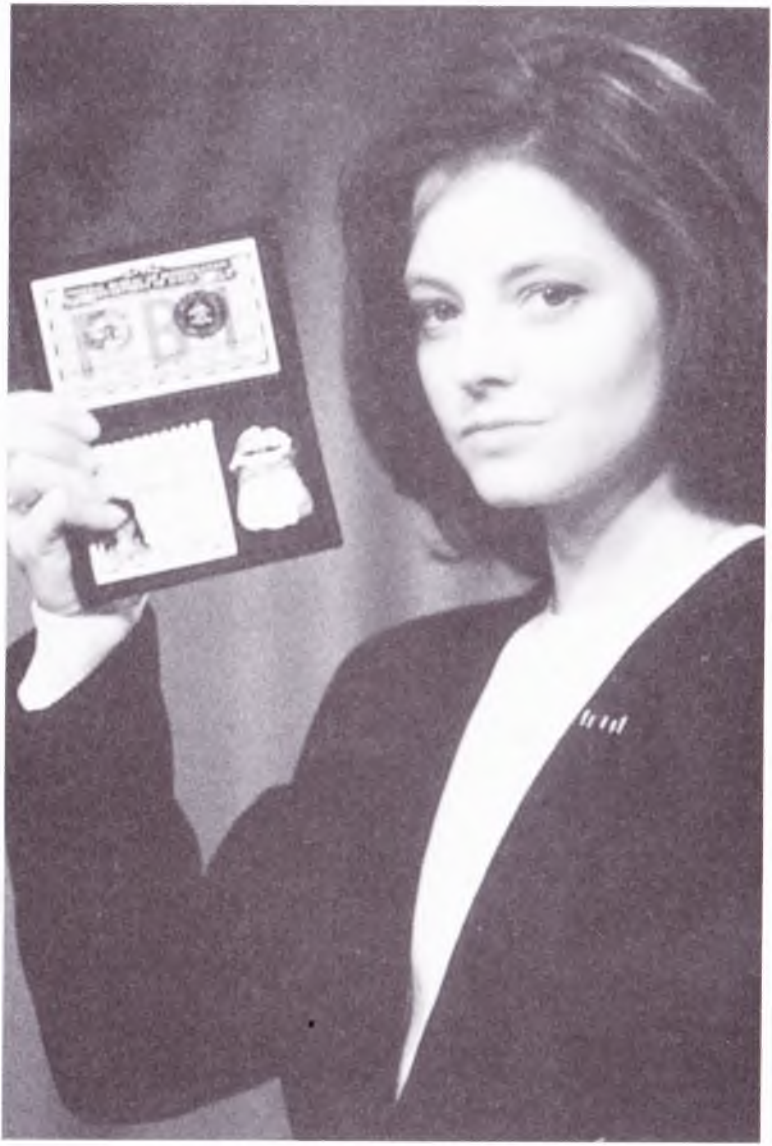
Gene Hackman, William Friedkin'ın "The French Connection" (1971) filminde Fransa'ya kadar uzanan bir uyuşturucu şebekesi ile mücadelesini, kişisel "davaya" dönüştürüyor.



1934'te yayımlanan D. Hammett'ın "The Thin Man" romanıyla ortaya çıkan dedektif Nick Charles (William Powell) entellektüel, değişik bir dedektiftir.



"Private - eye" Philip Marlowe (Humptrey Bogart) "The Big Sle-ep"de (1946)



The Silence of the Lambs (1991) Jonathan Demme'in Thomas Harris'in romanından yola çıkarak gerçekleştirdiği filmde Jodie Foster FBI ajanı Clarice Starling'i canlandırıyor.



Mickey Rourge, "Angel Heart" da kendi ikinci kimliğini arayan dedektif rolünde.

aracılığıyla, gerçeklikten kopartılıp bir düşler âleminin mistifike edici koşullarının içine çekilmeli, öte yandan da kendi siyasal sisteminin düşmanlarınkine üstün olduğuna kesinlikle inandırılmalıydı. Zaten bu dizilerin konuları ve eylemin gelişmesi de bu amaca göre düzenlenmişti. Bu saf, tutucu, gerici siyasal mesaj, bugünden geri dönüp baktığımızda, tarihsel koşulların zorladığı "sırıtan" bir "ekleme" olarak görünmektedir, ama bu, dizilerin cazibesini ve cinsel duyarlılığımızla ilintili etkisini azaltmaz. (Fernand Jung/Claudius Weil/Georg Seeßlen) Encyclopédie du Cinéma, "Bu dizi filmlerin bu siyasal propaganda mesajıyla (yönetmence) gönüllü olarak ellerinin kollarının bağlanması, bu filmlere bugün belirli çevrelerde sevimli bir 'ilkellik' özelliği atfedilmesine sebep olan bir ifade biçimine yol açmış olmalıdır" diyor. Feuillade'ın bütün filmlerinde elle tutulur biçimde ortaya çıkmayan bu siyasal öğe, popüler önyargıların ve kararların sinemada yansıtılma görevine filmlerin alet edilmesine yol açmış olabilir; gene de, filmlerin şurasında burasında ortaya çıkan "ahlaksızlıklar", Feuillade'ın sinemayı zaten düşlerin gerçekleştiği bir ortam olarak anladığını göstermektedir; bir reel propaganda aracı olarak değil.

Hem kötü, hem büyüleyici olan ve proğram kitapçığında söylendiği gibi, "sadece Paris'i değil, bütün Avrupa'yı heyecana düşüren" kılık değiştirme ustası, bir nevi anarşist sinema kahramanı *Fantoma*, altmışlı yılların komedi filmlerindeki ardıllarından çok farklıydı. Feuillade dizilerindeki ilk çıkışını 1913'te yapan Fantoma, Fritz Lang'ın 1922'de perdede görülen ruhu gerçekten kötü Dr. Mabuse'si kadar kötü ve üstelik kadın düşkünüdür. Cinayet işlemekten bile kaçınmaz. Önce onun zalimliklerinin tanığı oluruz; çaldığı incilerle birlikte, öldürdüğü asansörcünün üniformasını giyerek kaçar. Muzaffer bakışlarından, onun kötünün temsilcisi olduğunu anlarız. Nihayet, her olayın sonunda ellerinden kaçsa da, maskeli katilin peşini bırakmayan Fantoma'nın hasımları polis müfettişi Juve ve gazeteci Fandor'la tanışırız.

"*Fantoma*" popüler mitolojinin henüz sansür ve uzlaşmalarla ehlileştirilmemiş "vahşi, yabanıl"` fantezisinin gerçekleştirilmesidir. Pierre Souvestre ve Marcel Alain'ın 32 cilt yayımlanmayı başaran son derece popüler roman dizisinden alınan bu figür bireyselciliğe ve topluma karşı ("burjuva karşıtı") güç ve etkilere duyulan çifte standartlı tepkinin ifadesidir. Ne var ki Feuillade'ın filmleri kitaplardakinden farklı olarak çağın korkularını iyi ile kötü arasındaki evrensel mücadelenin, bundan da önemlisi "aşk ile ölüm arasındaki romantik mücadelenin sinemadaki canlandırımı ile birleştirir. Feuillade, aşk ile ölüm arasındaki çekişmeyi sinemada verirken bazı öğelerin bugün bile hala kullanılan basit, plastik bir "dil" keşfetti.

"*Les Vampires*" (1915/1916) polisiye unsur ile fantastik unsuru bağdaştırır. Roman ve filmlerde suçun, fantoma görünümü ile "resimleştirilmesinin" ardından gerek kilise gerekse eğitim kurumlarında ve basının bir bölümünden gelen şiddetli protesto üzerine, "Judex" adlı adalet savaşçısını (aslında adaleti kendisi uyguladığı için ona da itiraz etmek mümkündü) dizilerinin kahramanı yapmıştı Feuillade. Gerçekte Judex, acımasız bir banker tarafından mahvedilen babasının öcünü almaya yemin etmiş genç bir konttur. Kendisini geniş kenarlı bir şapka ve uzun bir palto altında gizleyerek kötülere karşı mücadeleye girişir. Ne var ki Judex'i zorlu bir süreç beklemektedir; çünkü Judex (Rene Creste), bankerin kızına (Yvette Andreyer) âşıktır. "*Judex*"in (1916) büyük başarı sağlamasının ardından, 1917'de yine bir dizi olan "*La Novelle mission de Judex*" çekildi.

Feuillade filmleri, hem fantastik hem polisiye film türlerinin, hem de filmle sanat arasındaki bağlayıcı halka olan "deneysel" filmin gelişimesini etkilemiştir. Feuillade'ın "doğa-dışı realizmi, Üçüncü Cumhuriyetin zirvesinde sosyal barış ve huzur yanılsamasını belli bellisiz, ancak algılanabilecek burjuva materyalist biçimde sarsmıştır.

1922'den 1943'e Kadar Sherlock Holmes

John Barrymore'un Sherlock Holmes rolünde sunduğu film, bu rol dağılımıyla, dedektif filmi türünün, özellikle de Doyle filmlerinin daha saygınlaşmasına katkıda bulunmakla kalmadı; "Sherlock Holmes", döneminin standartlarına göre, bu türden hiçbir film için kabul edilmeyen bir bütçeyle gerçekleştirilmiş önemli bir yapım oldu. Yapımcı Sam Goldwyn'in girişimiyle, İngiltere'de *Albert Parker*'ın yönetmenliğinde tamamlanan film, Birleşik Devletler'de gündemde olan Avrupa modasından yararlanmıştı ve her şeyiyle mümkün olduğunca İngiliz havasındaydı. Tamamı 136 dakika olan film, zaman zaman eleştirilerde de belirtildiği gibi, Sherlock Holmes'dan çok Barrymore'u anlatıyordu: *John S. Robertson*'ın "Dr. Jekyll and Mr. Hyde"ında (1920) başrol oyuncusu olarak büyük bir çıkış yapan Barrymore bu filme açık bir anımsatma olarak doktorun can düşmanı kılığında ortaya çıkar. [Aslında John Barrymore (1882-1942) Hamlet ve Shakespeare rolleriyle ün salmıştı. 20'li yıllarda romantik serüvenlerle ve melodramlarla tanınan, 25 sonrası komedilere yönelen Barrymore, özellikle rolüne kötü şeytani boyutlar eklemekte, değişmeyi makyaj ya da kılık kıyafete gerek duymadan salt oyunla vermekte ustaydı. Bu bağlamda Dr. Jekyll ve Mr. Hyde, salt mimik ve jestlerle karakteri temelden değişen

Barrymore'un, şizofren bir kişilik yarılması olarak perdeye aksettirdiği zıt tiplerdi. Sinemanın makyaj ve hile tekniklerine gerek bırakmayan bu ustalık, bilinç-bölünmesini, burjuva hayatının yüzeyi altında saklı duran dürtüler dünyasının erotik uyarımlarla harekete geçmesi olarak yorumlamasına olanak vermişti V.A.] Gustav von Seyferttitz'in canlandırdığı Moriarty, serinkanlı cinayetler planlayıp uygulamaya koyan bir "Napoleon"dan çok şeytani bir karakter olduğundan, Parker'ın bu filmi dedektiften çok fantastik sinemaya yakın düşüyor; bu özellik de, sessiz sinemada dedektifin cinayeti çözmek için başvurduğu akıl-yürütmeleri, sonuca varma çabalarını verme yönündeki zaafı bir ölçüde gideriyordu.

Biraz esrarengiz olan Holmes'un, Doktor Watson'ın (ilk kez bir filmde oynayan Roland Young) ve olağanüstü bir alçak olan Moriarty'nin yanı sıra, "*Sherlock Holmes*" filminde Londra kenti de başroldeydi (çok sonraları dedektif ve polis filmleri kent portreleri olarak da işlev gördüler); Londra kenti, olumlu (tipik Thames manzarası, faytonlu Piccadilly Circus'u ve arabaları, yeni otomobilleri ve insan kalabalığıyla) ve olumsuz yanlarıyla (suçun mekânı olan) karanlık ara sokaklarıyla sunuyordu kendisini.

Amerika'nın bir prestij yapımı olarak gerçekleşen "Sherlock Holmes"u, İngiltere'de bazı "daha küçük" Doyle filmleri izledi, örneğin "*The Sing of Four*" (1923 Yön: Maurice Elwey) ve "*The Hound of the Baskervilles*" (1921 Yön: Maurice Elwey) Elle Norwood bu filmde usta bir dedektifi canlandırıyordu, bir de kahramanın çevresinde dönen onbeş bölümlü bir dizi çekilmişti. Almanya'da da "The Hound of the Baskerville"i yeniden filme çekme girişiminde bulunuldu; ("*Der Hund von Baskerville*" (1929) adlı bu filmin yönetmenliğini *Richard Oswald* yapmıştı. Filmin oyuncuları çeşitli uluslardandı; "*Uncle Tom's Cabine*"in ilk versiyonlarından birinde ilk kez görülen ABD'li Carlyle Blackwell, "Sherlock Holmes"da rol almıştı, Georges Seroff (Hatson) Fransızdı. Alman Fritz Rasp, Holmes'un dürüst bir serseri olan (nasıl bir şeyse)

hasımını oynuyordu; ama bu kez rakip Moriarty değil, Dr. Stapleton'du. Oswald'ın filmi de 130 dakikalık uzunluğuyla o gün için bir üstün yapımdı.

Bir sonraki Amerikan Sherlock Holmes filmine "*The Return of Sherlock Holmes*" (1929, Yön: Basil Dearden, Clive Brook), önce sessiz film olarak başlanmış ve film çevrilmeden sesli filme dönüştürülmüştü. Bu filmde Clive Brook, genç, fazla yorucu aksiyonlara henüz hazır görünmeyen biraz züppe etkisi uyandıran Sherlock Holmes'u ve H. Reeves-Smith, daha pragmatik, zaman zaman bir parça gereksizmiş gibi görünen Dr. Watson'ı oynuyordu. Esasen bir okyanus gemisinde geçen ve Arthur Conan Doyle'un iki Sherlock Holmes öyküsünden ("The Dying Detective", "His Last Bow") oluşturulan film uzun diyalog pasajlarında odaklanıyordu (film bugün hâlâ muhafaza edilen sessiz dedektif filmlerinden daha çok "modası geçmiş" izlenimi uyandırmaktadır).

Ne de olsa çok "Avrupalı" bir dedektif olan ve apaçık bir kendini beğenmişliği ele veren Clive Brook, filmde bol bol açıklamalar yapmaktaydı (bu açıklamalar biraz ayrıntılı oluyordu, ama söylenene bakılacak olursa eski sesli film seyircilerinin hoşuna gidiyordu Clive Brook'un sesi), eylem ise Holmes'un düşmanı Dr. Moriarty'e (Harry T. Morey) bırakılmıştı. Dr. Moriarty'nin dağarcığında dedektif türünün daha sonraki dizi filmlerinin kötü adamlarını belirleyen bütün bilinen numaralar vardı (örneğin bilmeden kullanıldığında ölümcül sonuçlar doğuran zehirli iğneli sigara kutusu).

Clive Brook, örneğin 1930 yılında, "Murder Will Out" öyküsünde (Yön: Rowland V. Lee) iki kez daha Sherlock Holmes'u oynadı. Dedektif parodisi Holmes rolünde Brook'un yanı sıra Paramount'ta birçok filmde çalışan iki mystery yıldızı Philo Vance olarak William Powell (bk. "Romandan Beyaz Perdeye Dedektif") ve Fu Manchu olarak Warner Oland'ı satirik sahnelerde sunuyordu. (Ayrıca dedektiflerin esrarengiz Fu Manchu tarafından öldürül-

düğü sahne, William K. Everson'a bakacak olursak, Sherlock Holmes'un beyaz perdedeki tek ölümüdür). 1932'de William K. Howard'ın "*Sherlock Holmes*"unda Clive Brook, son kez İngiliz dedektifini canlandırır. Dr. Watson rolünü oynayan bu kez, "*A Study in Scarlet*"de (1933, Yön: Edwin L. Marin) dedektif rolünü devralacak olan Regwald Owen'dir. William K. Everson bu film üzerine şunları yazar: "Fox'un 'Sherlock Holmes'u Conan Doyle'un yazınsal yapıtlarının saf hayranlarında küçük bir düş kırıklığı yaratmış olsa da, bütün Holmes filmleri içinde en keyif verici ve en tarzlı olan filmlerden biridir bu. Resmi verilere göre bu filmin senaryosu da Gilette'in (bk. "1902'den 1920'ye kadar Sherlock Holmes" adlı bölüm) sözü edilen tiyatro oyununa göre kurulmuştur; fakat her ikisinde de olağanüstü zeki Holmes ile Moriarty arasındaki çatışmanın önplana çıkmasının dışında hiçbir benzerlik yoktur. Tuhaftır ki, stüdyonun yayınladığı resmi film özeti bile filmin gerçek konusu ile örtüşmemektedir; Bertram Willhauser (daha sonraları Universal'in Holmes dizilerinin sürekli yazarı olarak çalışmıştır) konuyu 1930'lu yıllara taşımıştı ve senaryo Conan Doyle'un "The Red Headed League" öyküsündeki motifleri izliyordu. Holmes'un Alice Faulknier'le (Miriam Jordan) romantik ilişkisi ve filmin sonunda aile yaşamının sonsuz keyfine nihai geri dönüşü, Gilette'in oyununu anımsatıyordu. Konunun 1930'lu yıllara göre güncelleştirildiği öylesine belirgindi ki Moriarty'nin, gangster filmlerinde gördüğümüz o dönem için tipik olan yöntemler, yani bomba ve makineli tüfekler kullanmasına kadar varıyordu iş. Holmes'a düşünsel yetenekleri ve belegat ustalığını kanıtlayabilme olanağı sağlanmamış; dedektiflikle ilgili becerileri iddiadan ibaret kalmıştı; ayrıca onun ünlü "asıl olanı sevgili Watson, asıl olanı..." lafı da daha çok, dedektiflik duygusu gerektirmeyen gözlemlerin ardından tekrarlanan bir tike dönüşmüştü. Reginald Owen'ın oynadığı Watson ise sadece birkaç kez görünüyordu, o kadar. Hatta Owen'in adı jenerikte, kendisinden daha önemsiz bir yan rolde oynayan Herbert Mundin'in altında yer almıştı.

Ne var ki film, yazınsal örneğine yaraşır olmasa da, her şeye rağmen dramaturjik yönüyle birinci sınıflığını korumaktadır. William K. Howard, gerilimin doruklarında sahneleri titizlikle kompoze edebilen ve perspektif olarak dramatizasyonu becerebilen bir yönetmendir. Hızlı ve kusursuz bir kurgunun yanısıra "Alman", ekspresyonist sinemasının ışık ve dekor anlayışına yakın rafine, şık gerilim filminin ustasıydı. Filmin ilk sahnesi, dramatik anlatım ve kurgu ustalığı ile sinemasal sezginin nasıl birleştirilebileceğinin güzel bir örneğidir. Bir tül perdenin ardından bakılıyormuş izlenimi yaratan bir dizi şaşırtıcı siluet-çekimleriyle, Moriarty'nin -her cümlesini sahte bir vakar ve ikiyüzlü bir alçakgönüllülükle konuşan Ernest Torrence tarafından mükemmel oynanmıştır- mahkemeye çıkarılıp ölüme mahkûm edilişine, jüriye dönüp, Moriarty'i asacak ipin henüz yapılmadığını ve mahkûmiyetinden sorumlu olan Holmes'un, jüri üyeleri ve diğerlerinin kendisinden önce ölecekleri yolunda tehditler savuruşuna tanık oluruz."

"*The Sleeping Cardinal*" (1931, Yön: Leslie S. Hiscott) ile başlayan ve toplam beş filmin ardından "Silver Blaze" ("*Murder at the Baskervilles*" 1937, Yön: Thomas Bentley) ile son bulan B-filmleri dizisinde usta dedektifi Arthur Wontner oynamıştı. Tamamen İngiliz soğukkanlılığına sahip bu dedektif, türün en gösterişsiz ama en etkililerinden biri olarak kalmıştır. İngiliz sinema oyuncuları Raymond Massey ve Robert Rendel de Sherlock Holmes'u birer kez oynadılar. 1937 yılında Almanya'da üç Holmes filmi birden yapıldı: "*Der Hund von Baskerville*" (Yön: Carl Lamac), başrollerde Holmes ve Watson olarak Bruno Guttner ve Fritz Odemar vardı; "*Sherlock Holmes*" (Yön: Erich Engel) başrolde Hermann Speelman ve bir parodi olarak "*Der Mann, der Sherlock Holmes war*" (Yön: Karl Hartl). Burada sözde Sherlock Holmes (Hans Albers) ve sözde Watson (Heinz Rühman) bir sahte para olayıyla ilgili araştırmalarına iki kadını, -kısa süre önce ölmüş olan Profesör Berry'nin yeğenleri Jane ve Marry Berry'i (Marieluise Claudius,

Hansi Knoteck)- sorgulayarak başlarlar. "Holmes ve Watson", Berry'nin şatosundaki araştırmalarında Profesör Berry'nin, sahte paranın yanı sıra değerli pulların da sahtesini yaparak çetesi sayesinde dolaşıma sokan dünyanın en becerikli kalpazanlarından biri olduğunu keşfetmişlerdir. Fakat ikisi de profesörün suç ortaklarınca tutsak edilir ve "Lombart" emniyet sandığının bodrumuna kapatılırlar. Bir polis baskını sırasında kurtarılan "Holmes" ve "Watson"ın kimliğine ilişkin giderek kuşkular belirir ve her ikisi de tutuklanır. En sonunda Sherlock Holmes ve Dr. Watson oyununun bir hileden ibaret olduğu ortaya çıkar. UFA-Film'in dramatik komedileri arasında bu film elbette en başarılı olanlardan biridir.

Amerika'da Sherlock Holmes ve Dr. Watson çevresinde dönen filmlerin en uzun ömürlüsü ve başarılı dizisi 1939'da "*The Hound of the Baskerville*" ile (Yön: Sidney Lanfield) başlamıştır. Holmes'u canlandıran Basil Rathbone'un bu kişiliği, filmi B-filminin ucuzluklarından kurtarabilirdi, ama senaryo ve özellikle de yönetmen üstlerine düşeni yapmış olsalardı elbette, çünkü Rathbone son derece üstün ve zarif bir Sherlock Holmes yaratmıştı. Erdem ve zerafet arasında gidip gelen Watson (Nigel Bruce) ve oyuncular arasında bulunan John Carradine ve Lionell Atwill'in yanında, Rathbone kendisini, son derece viktoryen bir dedektif olarak, mükemmel ve özellikle egzantrik bir adam olarak sunabilmişti. Bu filmin ve ardıllarının atmosferi, korku filmi atmosferiyle sıkı sıkıya ilişkilidir; iki atmosfer arasındaki bu içsel uygunluğa sadece sis, gölgeler, ıssız sokaklar, "dramatik hava" ve tıkabasa dolu iç mekanlar değil, aynı zamanda oyuncular da katkıda bulunmuşlardır. Böylece Sherlock Holmes bir tür "iyi" *mad scientist*'e dönüşür; onu, insan olarak kavramak olanaksızdır, daha çok akılcı olanı ayrı tutmayı bilse de, bilinmeyenlerle uğraşan, ne kadar akılcı olsa da "beyaz büyü"nün temsilcisi olan biri olarak algılamak gerekir.

Aynı yıl "The Hound of the Baskervilles"in devamı olarak yapılmış "*The Adventures of Sherlock Holmes*" filmi (Yön: Alfred

Werker) dedektif ve yardımcısını, -yaptığı soygun planlarından (bu kez kraliyet mücevherlerinin çalınması sözkonusudur) dedektifin akıl yürütmekten ve sonuca varmaktan aldığı keyfe benzer bir keyif alan, ve Holmes için gerçek bir hasım olan- Profesör Moriarty ile karşı karşıya getirir: İki entelektüel narsistin düellosudur bu. Baştan çıkarıcı bir İngiliz centilmeninin bütün özelliklerine sahip bu fantastik soyguncu rolünü George Zucco oynamıştır.

1942'de başlayan B-filmleri dizisinin, bu iki ve oldukça başarılı filmle, başrol oyuncuları dışında ortak bir yanları yoktu. 1946'ya kadar dizinin oniki filmi yapıldı; ilk film olan "*Sherlock Holmes and the Voice of Terror*"ü John Rawlins, diğerlerini ise Roy William Neill perdeye aktarmıştı. Dönemin dedektif filmleri dizilerinin kurallarına uygun olarak Dr. Watson, -Conan Doyle'un kesinlikle kafasından geçmemiş olan bir tür komik kafadara dönüşmüştü, o artık ne izleyicinin temsilcisi, ne de usta dedektifin bilgeliğine ihtiyaç duyduğu, alçakgönüllü, fakat bilgili vakanüvist ve tanık değil, kahkahalara maruz bırakılan ve İngiliz niteliklerine ilişkin bazı önyargıları doğrulaması gereken bir budalaydı. Holmes tipi de değişmişti; Rothbone'nin zorbalık eğilimlerine, daha doğrusu "terapik" oyunlarına göz yumulduğundan, "işinin" özüyle ilgisizmiş gibi görünen, hem mükemmel, hem de nevrotik bir Sherlock Holmes çıkmıştı ortaya. Dönemin eğilimi gereğince Sherlock Holmes de "mitolojik anavatan savunması"na katkıda bulunmak zorundaydı, dolayısıyla konunun güncele, savaş yıllarına taşınması kaçınılmazdı; bu "çağa uygun olmama" filmlere herhangi bir şey kazandırmaksızın viktoryen dedektifin çevresine yabancılaşmasını daha da artırıyordu. Büyük olasılıkla, Holmes figürünün gerek kavranışı gerekse filmdeki canlandırılmasıyla, -Dick Tracy için daha uygun olabilecek - senaryo arasındaki çelişkinin farkında değillerdi. Zaman zaman kötücül Moriarty nazi ajanı olarak bile görülmüştü.

Geriye kalan elbette Holmes filmlerinin fantastik türe yakınlığıydı. Örneğin "*Sherlock Holmes and the Secret Weapon*" da

(1942) Moriarty'nin (Lionel Atwill) fantastik bir labaratuvarda "ameliyat" yaptığı bir sahne vardır; yani Moriarty, yavaş yavaş hasmının bütün kanını çeker ve Holmes'un kurtuluşu, Moriarty'nin sırıtarak söylediği gibi, "işi bitirecek" son damla kanın çekilmesinden hemen önce gerçekleşir. Arthur Conan Doyle'un kısa öyküleri ve romanlarıyla bazı motif benzerlikleri içeren, fakat çoğu kez hiçbir benzerliği bulunmayan filmlerin adları bile fantastik konulardan alınmıştı; örneğin, "The Spider Women" (1944), "*The Scarlet Clow*" (1944), ya da "*The House of Fear*" (1945). Korku filmi oyuncularının ikinci grubu, örneğin "*The Spider Women*"da - George Zucco'nun yanısıra- Gale Sondergaard ve "*The Pearl of Death*"da (1944) Rondo Hatton konuk sanatçı olarak yer aldılar.

İki komedyen, Olsen ve Johnson'un oynadığı "*Crazy House*" (1943, Yön: Edward F. Cline) adlı revü filminde Basil Rathbone ve Nigel Bruce, Holmes ve Watson rollerinin gönüllü parodisini sunmuşlardı; dizinin, giderek daha daralan bütçelerle yapılan son filmleri zorunlu parodi olma eğilimi gösteriyorlardı. Viktoryen/ Gotik/İngiliz fonu olmaksızın Sherlock Holmes kendisi olamıyordu; muammayı çözüşleri çocukça kalıyordu artık; çünkü bu amaçlı akıl yürütmeler, düşünerek sonuca varmalar, ancak entelektüel bir "masumiyet" dünyasında insanı şaşırtabiliyorlardı. Holmes'un çevresi, bir parça şaşkın ve işbaşında olan doğa-üstü güçleri sezebilir olmak zorundaydı; bilgi sahibi bir toplumda özellikle suça alışmış bir toplumda, Sherlock Holmes'un sıradan ve biraz komik bir etki yapması doğaldı. Uzun süre beklenen Holmes'un yeniden doğuşu ancak kırklarda olay çözerek değil de kendi çağına geri dönüşle gerçekleşebilirdi ve ilginçtir, 19 yüzyıla bu önüş bir ölçüde gotik korku türünün bağrında yaşandı.

Otuzlu ve Kırklı Yıllarda Almanya'da Polisiye Filmler

Dedektiflik ve muammayı çözme konulu filmlerin Anglo-sakson versiyonu, Alman sinemasını İkinci Dünya Savaşı öncesinde epeyce zorlamıştı. Savaş öncesinde de, savaş sonrasında da başarılı Alman dedektif filmlerinin sayısı pek fazla olmadı. Gerçi Alman dedektif filmlerinin geçmişi 20'li yılların başlarında Sherlock Holmes filmlerinden, Hans Noever'in "*Der Preis fürs überleben*" (1979) gibi filmlerine kadar uzanır; fakat önplanda olan hemen her zaman cinayeti kim işledi sorundan ve bağımsız, tutkusuz dedektif figüründen başka unsurlardır; suspense-geciktirerek merak ve heyecanı artırmak, serüven ve toplumsal sorunlar olayın rasyonalitesini fazlaca zorluyor, cinayet entrikası çoğunlukla "dramatik komedi" biçiminde çözülüyordu. Buna rağmen bazı örneklerin gösterdiği gibi bu filmlerde anglo-sakson ülkelerden, bu ülkelerin edebiyat ve filmlerinden esinlenmeler sözkonusuydu.

Alman polisiye filmlerinde suç ve cinayet enternasyonaldi; kökleri çoğu kez başka bir yerde, Amerika'da, Fransa'da, Asya'da yatıyordu. Harry Piehl gibi kahramanların mücadele ettiği Dr. Mabuse'ninki gibi gizli cemiyetlerin, Fritz Lang'ın "*M*"sindeki gangster örgütlerinin, sayısız gangster, casusluk, uyuşturucu ve kadın

tacirleri çevrelerinin hepsinde "politik" ve aynı zamanda anlaşılmaz bir yön vardı. Anglo-sakson polisiye filmi, suç ile burjuvazinin sarmaşmasından, hatta içiçe geçmesinden sözederken, Almanya'da burjuva toplumu, suçun kendi "altını oyduğu" duygusunu taşıyordu. Dedektif filminin ironik versiyonlarında bile suçsuz bir burjuva toplumunun olmayacağını anlatmak söz konusu değildi. (Ve bu milliyetçi halkçılık sonradan durup dururken ya da yanlışlıkla burjuva toplumuna karşı yönelmişti). Kısaca bir dedektifin bilgi ve niteliğine sahip bir adamdan Almanya'da kuşku duyulmaktaydı.

Dedektif filminin, hanedan çatışmaları, "miras cinayetleri" ise, Alman sinemasında hemen hemen hiç görülmüyordu. "*Im Kamp mit der Unterwelt*" (1930, Yön: Carlo Aldini) gibi filmlerin kahramanları, miras sözkonusu olduğu zaman cinayet işleyen akrabalarıyla değil, esrarengiz suç örgütleriyle karşı karşıya geliyorlardı. Anglo-sakson dedektif romanlarını ve filmlerini korkunç hale getiren şey, kurban, şüpheli ve suçlunun aile çevresinden çıkması dolayısıyla insanın en güvendiği kişisel, gizli, "intim" alana dehşetin uzanmasıydı: Alman sinemasına bu da yabancıydı elbette.

Yani dedektif, onu "yerli" kılmak için sık sık bazı girişimler (edebiyat ve sinema alanında) yapılmış olsa da, Alman popüler kültürünün bir figürü olamamıştır. Bugün de o günkü gibi, Alman kökenli dedektife Londra'da, New York'ta ya da Şikago'da gangster avına çıkmış Amerikalı, ya da İngiliz dedektif süsü veriliyor. Oysa serüvenci figürü bir Alman figürüydü; Alman sinemasında serüvenci prototipi Hans Albers'ti. Bu serüvenci tipi, Harry Piehl'inkinden farklıydı. İşte bu serüvenci tipine polis statüsü tanıdığımız anda dedektifle eş değerde bir figür çıkmıştı ortaya. "*Der Draufgaenger*"de (1931, Yön: Richard Eichberg) Albers, Alman sinemasının, otuzlu yılların başında, bir suç kenti olan Hamburg'ta liman polisi olarak görevlidir; Almanya'ya pislik ancak dıştan ve hamburg'tan sızabilir anlayışı sinemaya da eğemendi; Öte yandan

tehlikeli bir şey olan uzaklara gitme özlemi, Hamburg'u yurt edinmişti. Ne var ki Alman polisiye filmi, olayı hemen Amerika, İngiltere, ya da Fransa'ya taşıma eğilimindeydi: örneğin: "*Panik in Chikago*" (1931, Yön: Robert Wiene), "*Polizeiakte 909*" ("Der Fall Tokeramo" / "*Taifun*" 1934, Yön: Robert Wiene, ya da "*Der Weg nach Rio*" (1931, Yön: Manfred Noa); bu eğilimin nedeni sadece egzotik uzak ülkelerdeki heyecan arama değil, aynı zamanda türün ihtiyacı olan sansasyonel suçun Almanya'da mümkün olmadığına inanmaktı. Otuzlu yılların başlarında Alman yazar ve yönetmenler iki kez daha Edgar Wallace'ın konularını işlemeye giriştiler: Carl Lamac 1931'de "*Der Zinker*"i ve 1932'de "*Der Hexer*"i beyaz perdeye aktardı. Nihayet 1931'de Alfred Hitchcock da "*Murder*" adlı filmin Alman versiyonunu, "*Mary*" ("Sir John greift ein!) adıyla yaptı. Bu filmde Alfred Abel Sir John rolünü üstlenmişti. Orijinal filmde ise aynı rolü Herbert Marshall oynamıştı. Kıskançlık nedeniyle meslektaşını öldürmekle suçlanan ve ölüme mahkûm edilen genç bir aktristin öyküsüydü bu. Jüri üyeleri arasında yavaş yavaş kızın suçsuz olduğuna ikna olan ünlü artist Sir John da vardır. Sir John, hüküm infaz edilmeden önce olayı aydınlatma işini üzerine alıp, cinayetin sanık kadının bir meslektaşı tarafından işlendiğini açığa çıkartıyordu. Katil, travesti olduğu ortaya çıkınca bu yola başvurmuştu.

Bütün bu filmlerde, geceleri büyük kent sokaklarında pusuya yatabilecek meşum-olana davetiye çıkartılırken, Alman polisiye filmleri polisiye-gerilim atmosferinden giderek vazgeçtiler. "*M*" (1931) ve "*Das Testament des Dr. Mabuse*"den (1932) sonra, yasadışı dünyanın nasıl anlatılacağı konusunda ölçüler oluşturmuş olan Fritz Lang Almanya'yı terketmişti. Daha sonra öncelikle "*Der grosse Bluff*" (1932, Yön: Georg Jacoby) ve "*Flucht nach Nizza*" (1932, Yön: James Bauer) gibi komedi filmleri çevrildi. Alfred Zeissler tarafından 1932'de çevrilen "*Schuss im Morgengrauen*" (Alfred Zeissler, bir yıl sonra da "*Eine Tür geht auf*"u çevirmişti) nere-

deyse tamamen Amerikan dramaturjisini denemekteydi: film, bir elmas hırsızları çetesinin izini süren, tuzak kurarak büyük bir çatışma sonucunda çeteyi çökerten kriminal polisin çalışmasını konu alıyordu.

"*Der Polizeibericht meldet*" (1934, Yön: Georg Jacoby) gibi filmlerde artık, nasyonal sosyalist iktidar sahiplerinin sinema üzerinde etkileri görülmeye başlar; bir polis devleti, yasadışı, iradi hareketlerinin kahramanlık katına çıkarılmasından çok, meşrulaştırılmasına, başka seçeneklerin "foyasının meydana çıkarılması"na ihtiyaç duyar. "*Oberwachtmeister Schwenke*"de (1935, Yön: Carl Fröhlich) sıradan bir polisiye öykü, kayıtsız şartsız göreve bağlılık konusuyla bağıntılandırılıyordu. Berlin'in Batı kesiminde zenginlerin oturduğu bir mahallede, bankacı Wenkstern, kendisini asmış olarak bulunur. Polis müfettişi Schwenke (Gustav Fröhlich) araştırmalarında, olayın arka planında döviz kaçakçılığı, şantaj ve gizli aşk meseleleri bulunduğunu görür. Ama şef Wenksternler'in evinde incelemelerde bulunurken, evin hizmetçisi Maria Schönborn'a (Marianne Hoppe) âşık olmuştur. Hizmetçiye tutkunluğu polis şefini vicdani bir çatışmaya sürükler; fakat sonunda bu çatışmadan görev bilincinin zaferiyle çıkar. Daha sonraları devlet film arşivi yöneticisi olan bu yönetmenin diğer filmleri gibi bu film ve dönemin sayısız eğlence filmi de Joseph Goebbels'in şu cümlesinin sinemaya aktarılması gibi görünür: "En iyi propaganda, propagandanın asli unsurlarının sürekli açık ve görülebilir olduğu propaganda değil, kamu yaşamı, propagandanın herhangi bir inisiyatifini algılamaksızın bütün kamu yaşamına sızan görünmez propagandadır." Dolaylı olarak ima edilen "anti-kapitalist" etkiden, insan ilişkilerinde buyruğun ("görev"in) tahakkümünü destekleyen propagandadan, son tahlilde sosyalist ütopyadan nihayet vazgeçmeye kadar ("kapitalist sınıf" ne olursa olsun dokunulmazlığını korur) birçok şey nasyonal sosyalist ideoloji içinde karşımıza çıkar. *Carl Fröhlich'in* aynı yıl çevirdiği "*Ich war Jack Mortimer*" adlı ikinci

filmde -senaryo: Thea von Harbou ve Robert A. Stemmle- böylesine bilinçaltına seslenen Nazi propagandası argümantasyonu daha az belirgindir, ama yine de kendini hissettirir.

Türün alışılmış envanteri, Alman polisiye filmi için iyice kuşkulu olmaya başlamış, cinayet ve cinayetin çözümlenmesiyle "temizlenecek" olan burjuva mimarisi, mekânlar ve odalar ve eşya artık temelden hor görülür hale gelmişlerdir; "Egzotik film"in altbölümü olarak polisiye film, kuralla belirlenmiş hatların dışında yollar ve mekânlar aramama uyarısında bulunmaktaydı. Örneğin, "*Ein seltsamer Gast*" (1936, Yön: Gerhard Lamprecht) ya da "*Savoy Hotel 217*"de (1936, Yön: Gustav Ucicky) oteller ve "*Der Hund von Baskerville*" (1937, Yön: Carl Lamac) ve "*Schloss Vogelöd*"de (1936, Yön: Marx Obal) şatolar, buralarda yaşayanların hak ettikleri belalarla karşılaştıkları tehlikeli yerlerdi.

Nasyonal-sosyalist dönemin eğlence filmi, doğrudan ya da dolaylı propaganda yapmadığı durumda bile, bireylerin kendi kendilerini gönüllü sınırlanmalarla denetleyebilirliğinin ve "enternasyonalizm"den, belirsiz olduğu kadar etkili biçimde uzaklaşan "Almanlığın" savunulmasıydı. Bu Alman niteliğinin içinde bazı ahmaklıkların, hafifliklerin ve fantastik öğelerin bulunması olasıydı. Ne var ki bu dönem Alman sinemasında polisiye filmler öncelikle, insanlığın iki farklı sosyal öbeklenme durumu olarak Almanya ile dünya arasında imajiner bir ayrım çizgisi çekmeye çalışmışlardır. Düzensizliklerden duyulan hazzın, nasıl sadece "masum" güldürülerde yaşanmasına müsaade ediliyorsa, faşizmin erkekler cemaati yaşantısından çok farklı bir şey olan serüven hazzı da, elden geldiğince çarpıtılıp ters yorumlanıyordu. Ve nasyonal-sosyalistlerin seyir sanatını onlardan çalma tehlikesi bulunan Hans Albers tarafından canlandırılan serüvenci tipi, faşizmin dünya görüşüne taban tabana zıt olmasına rağmen, nasyonal-sosyalistlerde alabildiğine kuşku uyandırıyordu. Fakat Albers'in filmlerinde her ne kadar yumuşatılmaya, ya da hatta "çocuksulaştırılmaya" çalışılsa

da, halkçılık fikrini tıpkı dişilik gibi küçümseyen fantastik öğenin kalıntıları vardı. Albers, Herbert Selpin'in serüven ve egzotik boyutları olan bir dizi filminde oynamıştı örneğin: "*Wasser für Canitoga*" (1939), "*Ein Mann auf Abwegen*" (1940) ve "*Carl Peters*" (1941). O her zaman, dünyanın her yerinde kendisini evinde hisseden, sürekli tip değiştiren, ele avuca gelmez bir adamı oynuyordu, dünyanın tatlarını bilen, en masum güldürüler de dahil, bütün nasyonal sosyalist filmlere karşı polemik yapmak zorunda kalan, fakat gerçekte kendisini dünyaya uymayan gönüllü bir düş figürü olarak sunan bir kahramandı o. Daha sonraları nasyonal-sosyalistler tarafından öldürülen Selpin, bu filmlerde gizli, örtük özlemler ile nasyonal sosyalistlerce talep edilen ahlak arasında bir tür uzlaşma yaratmıştı.

Hans Albers'in bir polis dedektifi olarak Şikago'da faaliyet gösterdiği "*Sergeant Berry*" (1938) bu serüven filmlerindendir. Hans Albers daha filmin başında gangsterlerden birine öyle ölümcül bir darbe indirir ki, sadece kentin en ünlü adamı olmakla kalmaz, aynı zamanda yeraltı dünyasının, kendisinden kanlı bir öç almaya yemin ettiği en fazla nefret edilen ve en fazla tehdit alan polisi haline gelir. Güvenliğini sağlamak amacıyla şefi onu, uyuşturucuyla ilgili bir iş için ABD-Meksika sınırına gönderir. Burada kendisini mühendis Brown olarak tanıtmıştır. Önce zengin Don Antonio de Garcia (Herbert Hübner) ile karşılaşır, daha sonra Bay Madison (Erwin Jürpensen) ve kızkardeşi Amely'lerin (Gert Höst) evinde kalmaya başlar. Madison'ın uyuşturucu kaçakçılığı zincirinin elebaşı olduğu görülmüştür. Madison ve ortağı Evans (Alexander Engel) serüvenci olduğunu düşündükleri mühendisin kendi amaçları doğrultusunda çalışması için çaba sarfederler.

Hans Albers'in canlandırdığı ve nasyonal sosyalist iktidar sahiplerinin, özellikle bizzat Göebels'in gönülsüz de olsa gözyumduğu bu dedektifin, bir biçimde alaya alınması ve aşağılanması gerekiyordu. Her dedektif filmi dizisiyle naiflik ve ilginçlikte eşdeğer

olan bu gibi filmlerde, esasen birbirini dışlayan varoluş biçimleri olarak Almanya'yla dünya arasındaki sınırın silinmesine izin veriliyordu; fakat aynı zamanda serüvenin düşsel niteliği vurgulanmak zorundaydı. Hans Albers'in canlandırdığı kahramana bir ölçüde çocuksuluk katılmıştı; ırkçı ideoloji ve faşist pratik tarafından hayattan soyutlanmaya ve deneyimden yoksun bırakılmaya karşı dolaylı da olsa protestoda bulunmadan, sadece bu yolla "hayatta kalma"yı başarabilirdi. "Sergeant Berry" gibi bir film, seyirden alınacak hazzı, rol yapma ve kıyafet değişikliğine taşıyan fantastiğin gücünün bir yansısıdır. Dünyanın her yerinde kendisini evinde hissettiği için Hans Albers, nasyonal-sosyalist kültür politikası için, tehlikesiz ve gerekli olmasına rağmen rahatsızlık veren "yerinde kalmışların" kahramanıydı.

Elbette bunların yanı sıra doğru dürüst "katil kim?" filmleri de çekilmişti; örneğin: Gerhard Lamprecht'in *"Ein Seltsamer Geist"*i (1936). Bu film için Karlheinz Nendtland şunları söylemektedir: "Birbirine bağlı olan dürüst onbin insan ile dünyanın yarısı arasındaki şiddetli karşıtlıkların yeraldığı temiz çekilmiş bir polisiye film. Antikacı Bruneaux'nün (Alfred Abel) evinde bir nişan töreni hazırlığı yapılırken, acımasız Rompon (Aribert Waescher) Hotel Pinxuin'de bir şantaj planı geliştirmekte, bu üç katlı otelin her açıdan kuşkulu konuklarını izleyip dinlemektedir. Otel sahibi kadın (Eva Tinschmann) korkunç bir şey bulur: 5 numaralı odada bir cinayet işlenmiştir. Cinayete kurban giden Bruneaux'nün eski eşi Lou Marone'dir (Elisabeth Wendt). Günün birinde kısa bir süre içinde olay çözülür, gerilimli ve esprisiz. Başrol oyuncuları mükemmel. Gerhard Lamprecht haklı olarak revaçta olduğunu gösteriyor. Hiç kimse tuhaf konuklar arasından kimin suçlu olduğunu fark etmiyor."

"Brillanten" (1937, Yön: Eduard von Borsody), *"Das Geheimnis um Betty Bonn"* (1937, Yön: Robert A. Stemmle), *"War es der im 3. Stock?"* (1938, Yön: Carl Boese) ya da *"Der Vierte kommt*

nicht" (1939, Yön: M. W. Kimmich) gibi merkezinde bir dedektif figürü bulunmama özelliği taşıyan ve "*Grossalarm*" (1938, Yön: Georg Jacoby), "*Der Polizeifunk meldet*" (1939, Yön: Rudolf van der Noss) ve "*Kriminalkomissar Eyck*" (1940, Yön: Milo Harbich) gibi Alman "polisiye film"inin bir biçiminin yanı sıra "*Nanu, Sie kennen Korff noch nicht?*" (1938, Yön: Fritz Holl) gibi dramatik komediler ağır basıyordu. Bu filmde bir müzisyen (Heinz Rühmann), romanları, gerçek olaylar ve kişilerle fazla benzerlik taşıdığı için yeraltı dünyasının tepkisini çeken ünlü bir polisiye yazarla karıştırılır; gangsterler ona karşı bir sürek avı başlatırlar. "*Ich bin Sebastian Ott*" da (1939, Yön: Willi Forst, Viktor Rocker) sahte sanat eseri üreten bir adamın etrafında geliştirilen bir polisiye serüvendir. Entrikanın hareket noktası olarak, kişileri birbirine karıştırmaların kullanıldığı "*Golowin geht durch die Stadt*" (1940, Yön: Robert A. Stemmle) ve "*Jenny und der Herr im Frack*" (1941, Yön: Paul Martin) gibi filmlerin yanı sıra "*Die Sache mit Styx*"de (1942, Yön: Karl Anton), üzerine cinayet suçu bile atmak isteyen rüşvetçi konsolosa (Hans Leibelt) karşı koyan elçilik ataşesi Styx'in (Victor de Kowa) eğlenceli öyküsü anlatılır. Başına buyruk dedektif olarak Styx, soğuk nezaketini her zaman korumaktadır.

Karl Anton daha savaş bitmeden kısa süre önce "*Ruf an das Gewissen*" ile (1945) daha çok melodramatik bir polisiye film yapmıştı: "Aydınlanmamış cinayetler" üzerine dizi program sunan bir radyo piyesi yazarı polisiye olaylardan birini üstlenir ve ortalığı toza dumana boğar. Aynı yıl "*Der grosse Fall*" ("*Ihr grosse Fall*" Yön: Karl Anton) ve "*Rätsel der Nacht*" (Yön: Johannes Meyer) adlı filmler çevrilmiş, fakat her iki film de savaşın bitiminden önce gösterilememiştir (Meyer'in filmi bitirilememiştir). Savaşın yarattığı sefalet bile suça duyulan ilgiyi azaltmamıştı. Tür olarak faşist polisiye film ne kadar azsa da, bu birkaç film bile ırkçı etkilere karşı az direnebilmiştir.

Sinemada Agatha Christie

Klasik İngiliz "Katil kim?" romanının kurallarını sık sık ihlal etmiş olsa da, en önemli yazarlarından sayılan Agatha Christie'nin romanları, diğer yazarlara kıyasla çok daha az beyaz perdeye aktarılmıştır. Bunun nedeni Agatha Christie romanlarının, örneğin Edgar Wallac'ınkilerın aksine dış efektlerden çok "edebiyata" dayanması olabilir. Agatha Christie'nin kısa boylu, şaşkın Belçikalı kahramanı Hercule Poirot'nun film kahramanlarına hiç benzememesi de nedenlerden biri olarak görülebilir. Belki de işin içinde, yapıları her zaman kolayca sinemaya uyarlanamayacak olan ve çoğu kez, finalle (ya da birbirini izleyen finallerle) fazlasıyla bağımlı, her şeyi finale yığan yazınsal metinden duyulan korkuyla karışık saygı da vardır. Film her zaman polisiye romanın kurgusunu yani sondan başa dönen bir olay kurgusunu izleyemez. Agatha Christie uyarlamalarında cinayet tiyatrosunun öylece filme çekilmesinden başka bir şey gerçekleştirmenin zor olduğu sık sık görülür. Çünkü ipuçları olaylarda değil başrol oyuncularının diyaloglarında içerilmişlerdir.

Otuzlu yılların başlarında İngiltere'de Hercule Poirot'nun benzer bir filmi yapılmaya çalışılmıştı; *"Lord Edward Dies"* adlı filmin (1934), Austin Trevor tarafından canlandırılan kahramanı, ro-

manlardaki kahramana benziyordu; onun yaşlarında ve aynı onun gibi ben-merkezciydi. Giyim tarzının "İngiliz olması"yla da ona benziyordu. Ne var ki yazınsal kaynağın kendine özgü çekiciliğini, Agatha Christie konularının tuhaflığını ve olayların belli bir süreye sıkıştırılmasından kaynaklanan gerçek-dışılığını, sadece yazınsal yapıta bağlı kalarak beyaz perdeye yansıtmanın olanaksızlığı görülüyordu. 1937'de ABD'de *"Love from a Stranger"*ın (Yön: Rowland V. Lee) ilk film versiyonu yapıldı; kocasının (Basil Rathbone) aranan bir katil olduğunu düşünen bir kadının (Ann Harding) hikayesiydi bu. 1974'de Richard Whorf'ın yönetmenliğinde, film aynı adla bir kez daha çekildi; başrollerde Sylvia Sydney ve John Hodiak oynuyordu. Agatha Christie'nin "suspense" ve gerilim uğrakları içeren ve dedektifin yer almadığı romanlarının filmleri daha başarılıdır. Yazar için bir cinayet vakasının serimlenişi, adım adım sergilenmesi büyük bir önem taşıdığından, bu filmlerde bir cinayetin girdabına kapılan çeşitli, tuhaf, her biri kendine özgü kişilerin karakter portreleri, olayın anlatımına katkıda bulunan ilkesel öğelerdirler; ancak gene de yazarın üzerinde durulmaya değer film uyarlamaları, bu karakterlerden çok cinayetin ve sondaki çözümün bir tür ironi ile anlatıldığı uyarlamalardır.

*"Ten Little Niggers"*de Agatha Christie bir *closed room mystery* olayının ve aynı zamanda bu olayın ironik tarzda çözümünün örneğini sunmuştu. Son derece az (fakat bazı esaslı) değişikliklerle 1945'te Réne Clair, Amerikan filmi *"And Then There Were None"* adıyla bu romanı beyaz perdeye aktardı. Clair, hafta sonunda bir evde toplanan ve peşpeşe öldürülen on insanın öyküsünde kural çiğnemenin edebiyata özgü ironisini bir sinema biçimine aktarır: *closed room* örneği eğilimine uygun olarak suçluyu ortaya çıkaracak dedektif olmasa da bu on kişiden birinin katil olduğunun ortaya çıkması gerekir, oysa on kişinin hepsi öldürülmüştür, dolayısıyla burada da bir Happy-End gerçekleşir. Ancak Clair gibi ilkece iyimser biri kara-mizahtan değilse bile her türlü kinizmden

yoksun böyle bir konudan, eğlendirici bir film yapabilirdi. Bu filmin ikinci versiyonunu 1965 yılında George Pollack (bkz. "George Pollack ve İngiliz Miss Marple Filmleri" bölümü) yaptı; üçüncüsü 1975'te *Peter Collins* yönetmenliğinde "*Ten Little Indians*" adıyla yapıldı; bu versiyonda olay İran'da geçiyordu.

1958'de, Billy Wilder Agatha Christie'nin piyesi "*Witness for the Prosecution*"u (Beklenmeyen Şahit) aynı adla filme çekti.

Eleştirmenler bu filmin yönetmeninin tipik filmlerinden biri olmadığını söyleseler de yönetmen Wilder ile yazar Christie'nin imgelem sahası arasında bir sürü içsel yakınlık görülür. Bu, deyim yerindeyse, insanın yanıltma ve yanıltılma konusundaki sınırsız yetenekleri ve zaafı üzerine bir filmdir. Konu, doktorunun derhal mesleğini bırakmasını ve her türlü stresten kendisini sakınmasını öğütlediği Londralı ünlü bir avukatın çevresinde döner. Avukat, (Charles Loughton) katı sağlık kurallarına, bazı hilelere başvurup yan çizmektedir; örneğin şefkatli, sert bir hemşirenin (Elsa Lanchaster) sigara içmesini engellemesine izin vermez (çekmecelerden birini kül tablası olarak kullanır). Ortağından, Leonard Vole (Tyrone Power) diye birinin zengin dul French'i öldürmek suçuyla yargılandığını öğrenince bir kez daha mesleki hırsa kapılır. Her an kalp krizi geçirme tehlikesi altında davayı üstlenir ve o eski hırsıyla çalışmaya başlar. Wilder'ın Laughton için yazdığı bazı mizahi öğeler hariç olay son derece "karanlık"tır: Vole'un dul kadını düzenli olarak ziyaret ettiği ortaya çıkmış, cinayetin işlendiği anda Vole'un nerede olduğu inandırıcı biçimde kanıtlanamamıştır. Vole suçsuz olduğunda ısrar etmekte ve şimdi kendisinin olacakmış gibi görünen dul kadının servetinden haberdar olmadığını söylemektedir. Sanığı temize çıkarabilecek tek insan olan güzel Bayan Vole (Marlene Dietrich) Robertler'in evine gelir. Ne var ki kocasına yardımcı olmayı reddetmektedir. Avukat, Vole ile savaş sırasında Avrupa'da tanışan eski gece kulübü şarkıcısına hayran olmuştur. Daha sonra jüri üyeleri de kadından çok etkileneceklerdir. Hiç

kimse Bayan Vole'un intikam duygularıyla kendisini yiyip bitiren bir kadın mı, yoksa baştan çıkarıcı bir kadın mı olduğunu, entrikanın kurbanı mı yoksa faili mi olduğunu söyleyebilecek durumda değildir. Suçluyla kurban rolleri sık sık değişir ve sonunda entrika başkaları için sürpriz olabilecek bir yön alır. İddia makamı tanığının komplosunun, daha doğrusu komplo içindeki komplonun, sonunda kadını da içine aldığı görülür; kadın, aldatılan bir aldatıcıya dönüşmüştür. En sonunda her şeye rağmen kendisinden kuşkulanmaya başlamış olan Robert'in gözü önünde Vole'u öldürür ve böylece hak ttiğini düşündüğü cezayı almasını sağlar.

"Agatha Christie'nin özgül İngiliz atmosferi, ilk bakışta yazarlar tarafından Billy Wilder'ın yapıtının değişmezi olarak belirtilen kültürel bir tokuşmayı Wilder'ın anladığı anlamda tanımıyor gibi görünse de, bu olağanüstü verimli yazarın (A. Christie) gerilimleri her zaman Wilder'ın filmlerinde çoğu kez eleştirilen sonuçlarıyla şaşırtırlar; bu gerilimler aldatanla aldatılanın sürekli yer değiştirdiği büyük bir entrika kavrayışına dayanır: Suçlunun kim olduğunu genel olarak son sayfada anlarız; her zaman ilk akla gelen ve son kuşku duyulan kişi olan cani, Deus ex machina *(Deus ex machina: Bir güçlüğün çözümünü sağlayan, beklenmedik, ilintisiz bir dış müdahale)* gibi bir şey tarafından açığa çıkarılır. Kılık değiştirme Agatha Christie'nin dramatik efektler repertuarında da önemli bir sanat ustalığı olarak belirir. Örneğin bayan Christie'nin çeşitli egzantrik dedektiflerinin öncülü olan Sir Arthur Conan Doyle'un Sherlock Holmes'unda da sık rastlanan bir hiledir bu. Anlatım araçları ve teknikleri belli bir ölçüye kadar aynı olduğundan, Wilder'ın Agatha Christie'nin yapıtına derin bir sempati duyması ve Christie'nin bu başarılı piyesi "Witness for the Prosecution"dan (prömiyeri 28 Ekim 1953'te Londra'da yapıldı) en başarılı filmlerinden birini yapmış olması şaşırtıcı değildir. Wilder'ın orijinal yapıtta gerçekleştirdiği değişiklikler önemsizdir (hatta, savaş sırasında Almanya'da yaşanan ve Wilder için çok karakteristik olan

geriye dönüşler bile orijinalde vardır; Wilder bunları sadece geliştirmiştir; ne var ki kişiliklerin karakterize edilişinde ince vurgu değişiklikleri [özellikle avukat ve hemşirede] ve orijinalde hiç olmayan ama Wilder'ın bilerek kullandığı nesneler "*Beklenmeyen Şahit*" filmini Wilder'a özgü temalardan ve efektlerden oluşmuş etkileyici bir envantere dönüştürmüştür. Filmin '*Double Indemnity*' ve '*The Private Life of Sherlock Holmes*' gibi bir başyapıt olmamasının nedeni entrika açısından çok zengin olması ve yönetmenin sadece bir kaç noktaya yoğunlaşamamasıdır." (Neil Sinyard/ Adrian Turner).

Wilder'ın filmi sadece şaşırtmaların yer aldığı bir oyun değildir; film, yazınsal kaynağının aksine muamma kurgularına ve oyuna dayanmaz; entrikanın çözümü, önyargılarımızın, gündelik olağanlıklara kendimizi kaptırıp gördüğümüze inanışımızın altını çizme, belli mit oyunculardan belli tavır ve davranışlar umma alışkanlığımızı yüzümüze çarpar. Marlene Dietrich'in bir femme fatal olduğunu, kendisinden her şeyin beklenebileceğini (fakat bazı yönlerini de affedebileceğimizi) biliriz; Tyrone Power alçakgönüllü bir Amerikalı kahramanın prototipidir; özverili ve dürüsttür. Kahraman, yakışıklı âşıktır. Charles Laughton ise hep bir parça tuhaftır. Komik özellikleri vardır; fakat her zaman mükemmel, satın alınamaz, zeki ve yanıltılamaz biridir. O, güvenilir ve hiçbir suçun peşini bırakmayan İngiliz adaletinin timsalidir adeta. Oysa bu filmde Marlene Dietrich sezgilerimizin bize ilettiğinden daha içtenlikli ve daha incinebilir bir kişilik sergiler, çünkü motivasyonu "katıksız" sevgidir. Tyrone Power ise alıştığımızın aksine soğuk ve duygusuzdur. Charles Laughton tarafından canlandırılan avukat, sadece absürd yöntemler kullanmakla kalmaz (güneş ışığını, monokelinden hasmının suratına yansıtmak ve onun davranışından, ifadesinin gerçek olup olmadığı sonucunu çıkarmak gibi), aynı zamanda onun hareket tarzını belirleyen, ona yol gösteren, derinlerdeki kadın düşmanlığı takıntısıdır kötü kadının, yani Marlene Dietrich'in kötülüğüne inanması bundandır (ve bu olayla bu kadar

hırsla ilgileniyor olması boşuna değildir). Wilder'ın filmlerinde kadın düşmanlığının kurumlaştığı görülür; bu, sadece avukatın değil, mahkemenin, hukukun, seyircinin bütün bir toplumun kadın düşmanlığı olarak çıkar karşımıza. Billy Wilder'ın filmlerinde başrol oyuncularının seçimi, adeta entrikanın, seyirciye yönelik şaşırtmacanın ikinci bir parçasıdır (film, ikinci, üçüncü kez izlendiğinde, yönetmenin gözardı edilemeyecek ipuçları verdiği, fakat bizim, tam onun istediği gibi yıldızların -öteki filmlerinden de bildiğimiz- havalarına kendimizi kaptırmadan edemediğimizden, kendi beklentimiz tarafından yanıltıldığımızı görürüz; ve Agatha Christie'de sadece sürpriz olarak karşımıza çıkan ve senaryoda, bu türde alışık olduğumuzdan biraz daha fazla öne çıkartılan bu çarpıcı son, mitlere olan inancımızın eleştirisine dönüşür. Billy Wilder'ın filmi Happy-End'li bir filmdir: avukat Sir Roberts'n bakışlarından yeni suçlu bayan Christie'nin savunmasını almaya hazır olduğunu gösterir; içine gizlice viski koyduğu ve fark edilmediğini düşündüğü kakao termosunu masanın üstünde unuttuğunda onun sağlığından sorumlu hemşire Elsa Lanchester arkasından bağırır: "Viskinizi unuttunuz." En azından dedektif romanları türünde kadın düşmanlığıyla yanılma arasında bir bağ vardır.

Bir sonraki Agatha Christie filmi çok daha kaba bir güldürü anlayışıyla çekildi. ("*Spider's Web*" (1960, Yön: Godfrey Grayson) zaten genel olarak İngiliz yönetmenleri Agatha Christie konularını işlemeyi pek beceremiyorlardı. Yine bir tiyatro oyunundan alınan bu filmde kapalı mekândaki muamma filmin akışı içinde neredeyse hiçbir gelişme göstermiyor; öğrendiklerimizi sadece konuşmalar sayesinde öğreniyorduk Genç bir diplomat (John Justin), daha önceki sahibinin öldürüldüğü söylenen eski bir kır evi satın almıştır. Bir haftasonu, birçok konuk kırevindeyken esrarengiz bir konuğun gelmesiyle olaylar başlar; bir Agatha Christie "Katil Kim?" öyküsünün öyle dümdüz sinemaya aktarılmasının işe yaramazlığının (bir kez daha) görüldüğü bu B-prodüksiyonlarının tek çekici yanları "İngiliz tuhaflığını ve gülünçlüğünü" göstermeleridir.

*"The Alphabet Murders"*de (1966 Yön: Frank Tashlin) Tony Randall, daha çok komik bir Hercule Poirot'u canlandırır. Bir katil avı karikatürü olan bu filmde, alfabe sırasına göre işlenen bir dizi cinayetin çözüme kavuşturulması söz konusudur; Poirot'un karşısındaki oyuncular ise hiçbir şeyden etkilenmeyen dümdüz Mrs. Armanda Beatrice Cross (Anita Egberg) ve İngiliz polisi Hastings'dir (Robert Morley). Gerçi bu film alışılmadık bir tempoya sahipti, fakat *Tashlin* bu konuda (ilk kez bu filmin senaryosu üzerinde çalışmamıştı) gülünç olanla acı olanın içiçe geçmesini başaramamıştı; filmin "Amerikan backgraund'u Tashlin'in toplumsal esprisinin zeminini ortadan kaldırmıştı. 'The Alphabet Murders' Hamer ya da McKendrick'in de perdeye aktarabileceği (belki de bunlar daha iyisini yaparlardı) polisiye komedilere benzer bir komedidir. Tashlin, gerilimle güldürünün bütünlüğünü kurmakta pek başarılı olamamıştır; güldürü öğesi başlangıçta, filmin entrikası pahasına ağır basarken ancak filmin ortalarına doğru polisiye olay öne çıkmaya başlar. Tipleme ve tek tek gagların yanı sıra Miss Marple'in (Margaret Rutherford) balmumu çiçekler demeti içinde çıktığı bölüm başarılı sayılır. (Enno Patalas).

Sidney Lumet'nin *"Murder on the Orient Express"*inde ironi çok daha geriye çekilmiştir. Agatha Christie'nin aynı adlı romanına dayanılarak yapılmış bu filmde, entrikanın temelinde, bir yıl önce gerçekleşen bir bebek kaçırma ve öldürme olayı yatar; bunu bir giriş konuşması sayesinde öğreniriz. Çoğu kez "kapalı mekânlar"dan büyülenmiş görünen Lumet, egzotik coğrafyaları katedecek olan bu lüks treni, kendi estetiği ve hızı olan (trenlerin rol oynadığı filmlerde bu, filme kendine özgü bir çekicilik kazandırır) bir ulaşım aracından çok bir "kapalı mekan", kurban, suçlu ve rasyonalizasyonu gerçekleştirenin içinde bulunduğu bir tuzak çukuru olarak görür. Amerikalı sanayici/gangster (Richard Widmark) İstanbul-Viyana yolunda 12 bıçak darbesiyle öldürülmüştür. Tesadüfen yolcular arasında bulunan Hercule Poirot (Albert Finney)

olayı ele alır ve bütün yolcuları sorgular. Eleştirmenlerce "sinemaya" uygun olmayan bir tarz olarak değerlendirilen bu çözümle *Lumet* en azından, aksiyonla ve dış dünya ile ilgilenmeyen, anlatımda ise belli bir huzura gereksinim duyan dedektif romanının ruhuna Christie'nin metninin ruhuna yaklaşır. Lumet iç mekânın eşyasını çok tutarlı bir şekilde ışıklandırır; kuşkuluları sık sık değiştirir ve nihayetinde olayın çözümlenmesine götürecek ilişkileri gözler önüne serer. Bu çözüm ayrıca bütün kuşkuluların eşdeğerliliğini vurgulayan ve film öyküsünden tek tek, sırayla yapılmış alıntılar gibi bir etki uyandıran yıldızların ortaya çıkışlarıyla gelişir. Sorgulanan ve kuşku çekenler arasında öncelikle Lauren Bacall, Ingrid Bergman, Vanessa Redgrave, Michael York, Jean Pierre Cassel, Sean Connery, Sir John Gielgud, Antony Perkins vardır. Hercule Poirot, yavaş yavaş bütün yolcuların ortak yanını ortaya çıkarır: Hepsi şu ya da bu biçimde kaçırılan ve öldürülen çocuğun ailesiyle ilişkilidir ve cinayetin, suçludan toplumca bir öç alma eylemi olduğu anlaşılmaktadır; "iğrenç, ama belki pek de haksız olmayan biçimde işlenmiş bir cinayet" der Poirot ve sonunda, suçlunun kim olduğunu ortaya çıkardıktan sonra adaleti kendisi uygulamaya karar vererek, yaklaşmakta olan polise çoktan kaçmış olan meçhul bir katil sunacaktır.

"Yönetmen tarz olarak edebi-kaynağa çok fazla bağlı kalıyor ve dolayısıyla bazı avantaj ve dezavantajlar kazanıyor: Sidney Lumet sözkonusu olduğuna göre bunun bilinçli yapıldığı söylenebilir. Agatha Christie, entrikayı, seyirci için baştan sona belirsiz ve karışıklık yaratacak biçimde son derece ayrıntılı kurguladığından seyirciye suçluyu arama sürecine katılma şansı tanımaktadır. Öte yandan özellikle son bölüm, fotoğraf olarak başarılı, konunun dramatürjisi açısından zaafları neredeyse bütünüyle telafi eden zekice bir analiz sunar. Teknik açıdan film hakkında olumsuz bir şey söylemek neredeyse olanaksızdır. Yönetmen zaman-mekân-yer ve konunun klasik birliğini kurabilmiştir. Fotoğraf ve dekupaj bu son-

suz yolculuğun atmosferini çarpıcı biçimde iletiyor, parlak oyuncular suçlunun ortaya çıkarılması sürecine değişkenlik ve psikolojik olarak ilginçlik katıyor." (Kaspar Mikurda). Kısaca, sözkonusu olan metnin modası geçmişliğini perdeye de aktaran modası geçmiş bir film.

Michael Apted'ın filmi "*Agatha*"(1978) yazarın gerçek hayatında bilinmeyen bir noktanın, romanlarından birinde bir entrika için hareket noktası olabilecek bir "sır"rın varlığına dayandırılmıştır. 3 Aralık 1926'da o zaman 36 yaşında olan yazar, Sunnigdale'deki evini terketmiş ve 11 gün boyunca ortadan kaybolmuştu. Büyük bir arama harekatına girişen polis arabasını evinin yakınlarında bulmuştu, fakat yazarın kendisinden en ufak iz bile yoktu. Gerçekte Mrs. Christie Theresa Neele adıyla Harrogate'te bir otele yerleşmişti. Sonunda otelin müzisyenlerinden biri Mrs. Neele ile Agatha Christie'nin bütün gazetelerde yayınlanan fotoğrafı arasındaki benzerliği keşfetmişti. Hemen oraya çağırılan Agatha Christie'nin eşi Albay Archibald, Christie de Theresa Neele'in Agatha Christie olduğunu doğrulamıştı ve basın önünde iki doktorun ifadeleriyle de desteklenmiş olarak karısının geçici olarak belleğini yitirdiğini belirtmişti. Ne var ki olayın en ilginç yanı, polisiye roman yazarının kullandığı isimdi; bir süre sonra Miss Neele diye birinin Albay Christie'nin sevgilisi olduğu ortaya çıktı. Bu esrarengiz olaydan iki yıl sonra, gerçekten de Albay boşandı ve bu Miss Neele ile evlendi.

"*Agatha*"nın yazarı Kathleen Tyman, mevcut ipuçlarından (Agatha Christie 1976'dan ölümüne kadar, olay üzerine suskunluğunu korumuştur) bu onbir gün içinde olabilecekleri kurgulamış ve arka plandaki nedenleri tahmin etmeye çalışmıştır. Kathleen Tynan'ın Agatha Christie'si (Vanessa Redgrave) hassas, adeta bir parça çaresiz bir kadındır; eşi kendisini terkedeceğini açıklayınca çöker. Harrogate'e kadar trans halinde ulaşır, ama somut niyetleri de yok değildir; zira gerçek Miss Neele'in (Celia Gregory), yani

kocasının sevgilisinin burada tatil yaptığını öğrenmiştir. Filmin Agatha Christie'si yazarın kitaplarına yakışır biçimde rakibesinden öç almaya girişir. İntihar ederek hasmını da mahvetmek ister. Ne var ki bu felaket Amerikalı gazete muhabiri (Dustin Hoffman) tarafından engellenecektir; bu adam Agatha Christie'nin sırrını kısmen mesleki meraktan dolayı, kısmen de güzel yazara umutsuzca âşık olduğu için çözer. Ne var ki ikisi için mutlu son gerçekleşmeyecektir, zira filmin sonunda yeniden gerçekliğe işaret edilir. Gerçekte ise Agatha Christie 1930'da Arkeolog Max E. L. Mallowan ile evlenmiştir.

Apted'ın filmi, senaryosunun vaadettiklerini tam olarak yerine getiremez; yaşamak ile yazmak arasındaki ilişki üzerine herhangi bir şey düşünmekten kaçınır. Bu konudan kesinlikle mükemmel 'küçük' bir film yapılabilirdi. Bunun olmamasının nedeni senaryodan çok (senaryonun inceliklerle dolu olduğu söylenemese de) konunun sunduğu birçok olanağı harcayan, buna karşılık başka unsurları usandırana kadar çekiştiren, Michael Apted'ın yönetimidir. Birkaç eski, yıkık duvar, çok sayıda nostaljik kostüm ve sürekli loş 'İngiliz' ışığı; Vittorio Storaro'nun görüntüleri zaman zaman hayranlık uyandırsa ve kafamıza kazınmış olsa da atmosfer yaratmaya yetmemektedir. Oyuncular ise bir parça kayıtsız gibi görünürler; sanki canlandırdıkları karakterlere ilişkin fazla bir şey düşünmemişler ve yönetmenden de gerekli esini almamış gibidirler. Filmin gerçekliğiyle öyküsü arasındaki zorunlu kopukluk (özellikle Vanessa Redgrave ve Dustin Hoffman ilişkisinde) herhalde ancak bu filmde hiç olmayan bir şeyle, ironiyle ortadan kaldırılabilirdi. Bu da olmayınca geriye bazı görsel değerleri olan, oyuncuların (çok az) zirveye çıktığı, antipatik olmayan, önemli fakat iz bırakmayan bir film kalmış. Yine de bu film, sinemayla Agatha Christie ve çalışması arasındaki sorunlu ilişkinin bir belirtisi sayılabilir. A. Christie'nin film versiyonları, romanda gizlenmiş bir şeyi ortaya çıkarmaktan sanki hep korkmuş gibi görünürler. Apted'ın filmi de

bir erkek yazarın yapıtında her zaman doğal olarak yer alan ve hiçbir sorun yaratmamış gibi görünen bir ilişkiden, suç ile cinsellik arasındaki denklemden adeta ürkmektedir. Agatha Christie'nin bunca sinema uyarlamasının bir içtensizlik, cesaretsizlik yanı bulunmasının nedeni, metindeki dişi-erotizminin sezilmesi ve iletilmesi hususundaki yeteneksizlik olabilir. Böyle olunca da, en iyi ihtimalle ortaya çıkacak olan, büyük yıldızların rol aldığı, gülünç ve uzun soluklu filmlerdir; aynı yazarın Poirot konularına dayanılarak yapılmış (şimdilik) son filmi gibi.

"*Agatha*" ile aynı yılda Agatha Christie'nin romanlarından birinin film versiyonlarından olan "*Death on the Nile*" (Nil'de Ölüm 1978, Yön: John Guillermin) çekildi; Mısır'a yapılan deniz yolculuğu sırasında kendisini (pek de ansızın denmeyecek biçimde) zorlu bir olayla karşı karşıya bulan dedektif Hercule Poirot'u, Peter Ustinov oynuyordu. Milyonluk mirasın sahibi olan genç kız, yoksul bir genç adamla evlenmiş ve balayına çıkmıştır. Gemide bu genç kadınla esrarengiz ilişkiler kurmuş olan insanlar bir araya gelmiştir. Önce zengin genç kadın, ardından hizmetçisi ve sürekli içkili dolaşan bir kadın yazar öldürülür. Filmin sonunda dedektin suçluları açığa çıkarmasını sağlayan zekâsının işleyişinin seyircinin ayak uyduramayacağı kadar büyük olduğu bir kez daha görülür. Guillermin'in filmi Lumet tarafından "*Murder on the Orient Express*"de sunulan örneği izler: Bütün kuşkulular epik bir genişlikte tanıtılır; geriye dönüşler, öykünün nasıl gelişeceğine ilişkin öncüller sunar; fakat aynı zamanda bir dizi de yanılgı yaratırlar. Ne var ki Lumet, ağır davranmayı bile bile bir üslup aracı olarak kullanırken, Guillermin yavaşlığın filme egemen olmasına göz yumar.

Agatha Christie'nin çalışmalarının sinemaya pek kolay aktarılamayan bir yavaşlık, belli bir hantallık taşıdığı kesindir. Filmde yapıyı oluşturan bütün o olaylar örgüsünün, filmin "konstrüksiyonunun" derinlikten yoksun bir yüzeyden başka bir şey olmadığını itiraf edip, dolayısıyla da filmi bu yüzeyselliğe teslim

edip seyirciyi can sıkıntısına boğmak istemeyen her sinemacı metne film için yeni öğeler eklemek, vurguları kaydırmak ya da malzemeyi ironik, mizahlı, biraz alaycı, esprili bir anlayışla değerlendirmek zorundadır. "*Endless Night*" (1971, Yön: Sidney Gilliast) adlı psikolojik-polisiyede olduğu gibi, bizzat yazarın sık başvurduğu katil ile kurbanın yer değiştirmesi olayını fazla öne çıkartınca, olay yüzeyselleşmekte; içeriksizleşmekte, amaçsız, herhangi bir boşluk olarak kalmaktadır. Gene de Agatha Christie'nin eserlerinin sinema için tükenmiş olduğunu söylemek güçtür. Bunları sinemaya çekecek olanlar, yazarın da sık sık yaptığı gibi dedektif-polisiye türünün kurallarına aykırı davranmayı göze almış olmak ve bundan da öteye, Wilder ve Clair örneğinde gördüğümüz gibi, bilinçdışına itilmiş olanı, gene bizzat kendisi de (zaten) bir kaydırma olan (cinselliğin gizlenmesi gibi) metnin aracılığıyla (sinemada) gün ışığına çıkartmak zorundadır.

Romandan Beyaz Perdeye Dedektif

Philo Vance

Willard Huntington Wright, namı diğer S.S. Van Dine ustanın dedektif Philo Vance'i nasıl keşfettiği, polisiye edebiyat tarihinin efsaneleri arasında yer alan bir olay sayılır: Geçirdiği bir sinir krizinin ardından, yazar, eleştirmen ve romancı Wright'ın doktoru kendisine, nekahat döneminde dedektif edebiyatı dışında başka bir şey okumamasını tavsiye etmiş Wright da kendine özgü titizliğiyle bu tavsiyeye uymuştu. İşte bu dönemde okuduklarının ürünü ve bir anlamda türün geleneksel dedektiflerinin kesiştiği bir tip olarak züppe, entelektüel dedektif Philo Vance yaratıldı; Philo Vance'in çözdüğü olaylar, gerçek hayattaki suçlarla pek benzerliği olmayan karışık entrikalardan oluşur. 1926'da ilk dedektif romanı "The Benson Murder Case"i, (S.S. Van Dine'ın bütün romanlarının adında Murder Case" vardı) okur ve eleştirmenler öylesine tuttular ki Wright, sonraki yıllardra çalışmasını dedektif romanı türünde yoğunlaştırmak zorunda kaldı. Genelde yazarın ve onun hayallerinin sureti olan Philo Vance, Van Dine'ın toplam 12 romanında, 17 filmde, sayısız radyo dizisinde hayat buldu.

Van Dine'ın dedektif roman dizisine başlamasından iki yıl sonra ilk film versiyonu (ikinci Philo Vance romanı yayımlandıktan

sonra) Hollywood'da ("*The Canary Murder Case*" Yön: Malcolm St. Clair) sessiz ve sesli film olarak yapıldı. (Sesli filmin eksiklikleri, yönetmen Frank Tuttle tarafından giderilmişti). Aktör William Powell bir süre nazik dedektif Philo Vance ve "*Thin Man*" filmlerinde de Nick Charles ile (bkz. ilgili bölüm) özdeşleşmiştir. William Powell, sessiz film döneminde, genellikle şiddet içeren roller oynamış ve bu ona bütün tatlılığına rağmen bir sertlik ve soğukluk havası sağlamıştı; öyle ki, bu adamın durum gerektirdiğinde son derece gaddar davranabileceği izlenimini edinebiliyordunuz.

Bu dönem dedektif filmleri için entrika epeyce karmaşıktı: Bir şarkıcı (Louise Brooks) ölü bulunur; cinayetin tek tanığı ise bir hırsızdır. Şarkıcının şimdi tümü zan altında olan birçok erkeğe şantaj yaptığı ortaya çıkar. Bu erkeklerden biri Philo Vance'den yardım ister. Bu arada katil, tanığı da ortadan kaldırmıştır. Katili kâğıt oynarken bulduğu sahnede Vance muhteşemdir.

İlk kez 1922'de "*Sherlock Holmes*" filminde oynamış ve Philo Vance rolüyle yıldızlaşmadan önce özellikle westernlerde kötü adam rollerine çıkmış olan Powell, en büyük başarılarını güldürü üsluplu polisiye konularda, ya da "*One Way Passage*"da (1932, Yön: Tay Garnett) olduğu gibi sempatik "suçlu" olarak gerçekleştirmişti. Sonraki Philo Vance filmlerinde, ardında sezme yeteneği ve gerektiğinde insan avı içgüdüsünün algılanabileceği kayıtsız, kibirli etkisi yaratan bir soğuklukla oynamıştı. Eugene Pallette, kıskançlık ve hayranlık karışımı duygularla dedektifi hedef almış99 katillerin peşine düşen polis çavuşu Ernest Heath'i oynuyordu. Van Dine filmlerinde sürekli yer verilen çavuş figürü, güldürü unsurunu da sağlamaktaydı; bütün özel dedektiflerin karşılarında biraz komik polislere ihtiyaç duymaları gibi, o da güldürü çizgileri katıyordu filme; fakat diğer dizilerde olduğu gibi kesinlikle beceriksiz değildi. Bütün iplerin birleştiği Bölge Savcısı John F. X. Markham rolünde ise H. Calvert vardı.

Bu üç oyuncu *"The Greene Murder Case"*de de (1929, Yön: Frank Tuttle) bir ekip oluşturmuşlardı. Bu film eski bir evde, miras nedeniyle aile içinde işlenen cinayetleri konu alan bir kapalı mekân muammasıydı. Eski, harap olmuş bir malikhâne, filmde başrolü oynuyordu, ve konuyu (günümüze kadar çok sevilen bir motif olarak uzanagelmiş) böyle eski, kırık dökük ya da terkedilmiş malikânelerde, konaklarda yoğunlaştıran filmler, bu etkiyi yönetmen Frank Tuttle'a borçludurlar. Tuttle aslında filmin sahne düzenlenişine, anlatıma hemen hiç önem vermeyen, fakat buna karşılık mobilya, ışık ve dekorasyona her türlü olanağı tanıyarak seyirciyi etkileyen bir yönetmendi. Diğer rollerinin tamamen tersine burada kötü kadını oynayan Jean Arthur, filmin doruk noktasında, karlı damlar üzerinde kaçmaya çalışırken Hudson nehrine düşüyordu.

Daha ikinci filmden sonra dizi öylesine başarılı olmuştu ki, ilk parodileri ve filme atıflar bile yapılmaya başlandı; örneğin *"The Laurel and Hardy Murder Case"*de Stan Laurel ve Oliver Hardy'nin başına, Tuttle filmlerinde meydana gelen olaylara benzer şeyler gelir: Stan'e büyük bir servet miras kalmıştır, ama mirası alabilmek için, eski perili bir evde bir gece geçirmek zorundadır. O ve arkadaşı Oliver, Stan uyanıp her şeyin rüya olduğunu anlayıncaya kadar katiller ve haydutlarla uğraşırlar. Yönetmen Frank Tuttle *"The Studio Murder Mystery"*de (1929), başrollerde Eugene Pallette ve E. H. Calvert'i oynatmıştı ve başrol oyuncularından biri (film yö-netmeni rolünde olan Warner Oland) S. S. Van Dine'ın *"The Benson Murder Case"*ini okumaktaydı.

Üçüncü Philo Vance filmi bir istisna oluşturur; çünkü prodüksiyonu MGM üstlenmiş ve Vance filmlerinin alışılmış ekibi yerine kendi sözleşmeli oyuncularına görev vermişti. Örneğin *"The Bishop Murder Case"*de (1930, Yön: Nick Grinde, David Burton) Basil Rathbone dedektifi, James Donlan çavuş Heath'i ve Clarence Goldert savcı Markham'i oynuyordu. Philo Vance burada kendisini

piskopos olarak adlandıran ve cinayetlerini, çocuk tekerlemelerini örnek alarak işleyen çılgın bir katille karşı karşıyadır. Basil Rathbone, nezaketinin ardında, her zaman kanıtlanması gereken keskin bir zekânın gizlendiği kesinlikle "huzursuz" bir Philo Vance'dir; buna karşılık Powell hep kayıtsız, rahattır; doğru düşünceler kendiliğinden kafasına üşüşür gibidirler ve her zaman Amerikan soğukluğu sergiler. Basil Rathbone derin bir tutkuya sahip bir Philo Vance'dir ve zaten Powell'in "İngiliz" kendini beğenmişliği, gerçek kahraman olmak için gereğinden birkaç adım öteye geçmek anlamına gelir. Filmde seyircinin olayı arasıra "katilin gözüyle" yaşamasına olanak sağlayan öznel çekimler denenmişti. Genel olarak MGM yapımı Philo Vance ve onun çalışma yöntemi bu tür bir film için biraz fazla entelektüel görünüyordu.

Daha aynı yıl içinde Paramount, başrollerde Powell, Pallatte ve Calvert'in oynadığı üçüncü Philo Vance filmini yaptı. (MGM'in filmi ayrıca sadece dedektifin kişiliğine dayandırılmış ve Paramount dizisinde son derece önemli olan polis ve savcı figürlerine önemsiz bir yer ayrılmıştı.) "*The Benson Murder Case*"de yani S.S. Van Dine'in ilk romanının filme çekilmesinde yönetmenliği Frank Tuttle gerçekleştirmişti. Filmin konusu, av sırasında meydana gelen bir cinayetti; baş şüpheli ise cinayeti işlediğinde Philo Vance'in yanında durmaktadır. Filmin konusu Philo Vance'in suçluyu ortaya çıkardığı fırtınalı bir gecede bir av kulübesinde gelişen olaylarda yoğunlaşır. Sonunda anlaşıldığı gibi kurban yine bir şantajcı olduğundan ortalıkta Vance'in akıl yürütme ve çözme yeteneğinin test edilmesini sağlayan bol bol yanlış iz vardır.

Philo Vance, nam-ı diğer William Powell da, "*Paramount on Parade*" adlı hicvi bir dedektif öyküsünde Sherlock Holmes (Clive Brook) ve Çavuş Heath (Pallette) ile birlikte kötü Fu Manchu'yu (Warner Oland) yakalamaya çalışırken, bu alçak tarafından vuruluyordu (elbette bu da Philo Vance'in sinemadaki tek ölümüydü).

1931 ve 1932 yıllarında S.S. Van Dine, Philo Vance (Donald

Meek) ve Heath (John Hamilton) figürünün çevresinde dönen kısa filmler dizisi için orijinal senaryolar yazarken -bu senaryolar bu tür kısa film ortalamasının üzerine çıkmıyordu- ve adı "*The Blue Moon Murder Case*" olarak planlanan, senaryosunu Van Dine'ın yazdığı bir film stüdyo tarafından (Warner Bross) tanınmayacak ölçüde değiştirilirken (Wright, filmde doğrudan çalışma şansı bulamamıştı) William Powell ve Eugene Pallette ile normal sinema filmlerinin başarısı azalmadan devam ediyordu. (John F.X. Markham'ın ortağı rolünü daha sonraki filmlerde Robert McWade oynamıştı.)

"*The Kennel Murder Case*"i (1933, Yön: Michael Curtiz) Warner Bross yaptı; başrolde Powell'ın oynadığı bu son film, bu dizi için giderek tipik hale gelen olaya aşamalı "giriş" gibi unsurları gözler önüne sermekteydi: önce ölü bir köpek, ardından da onu öldüren adam, dar bir mekanda kapatılmış ve ölümcül biçimde yaralanmış olarak bulunur. Philo Vance ve Heath'in sorguya çektiği kuşkulular kervanında başkalarının yanı sıra kurbanın kardeşi (Frank Conroy), rüşvetçi bir ajan (Jack La Rue), Çinli bir hizmetçi (James Lee), özel Kennel-Club'teki kurbanın rakiplerinden biri (Paul Cavanagh) ve ajanın kız arkadaşı (Helen Vinson) vardır. Kurulan entrikada, kurbanın elindeki bir Çin porseleni koleksiyonu önemli rol oynar ve sonunda Philo Vance, aynı gece kurbanı öldürmeyi planlayan iki kişinin karşılaştığını ortaya çıkarır. Konu, Michael Curtiz'in ekspresyonist ışıklandırma ve alışılmamış kamera hareketlerine duyduğu zaafı karşılıyordu. Bu film, Philo Vance dizisinin mizansen ve kamera çalışması itibariyle ortalamanın üstüne çıkan az sayıdaki örneklerinden biridir.

"Film, zorunlu olarak usandırıcı diyaloglar içeriyor olsa da, yönetmen, daha önceki '*The Canary Murder Case*' ve '*The Greene Murder Case*' gibi (her ikisinin de mizanseni kaba ve uzundur), Paramount'ın sonraki birçok Philo Vance filmini mahvedecek olan statikliğini, hantallığını aşmayı başarmıştır. Etkileyici bir başlan-

gıçtan itibaren, tuz-buz olmuş camlar üzerinde beliren isimler 'The Kennel Murder Case'e hız ve gerilim kazandırır. Senaryodan kaynaklanan ağır, statik sahneler olağanüstü kamera hareketleriyle ve aynı zamanda low-angle (dar açı) kompozisyonlarının kullanılmasıyla, yani seyirciyi gizli bir suç ortaklığına katıyor izlenimi yaratan alttan çekilmiş fotoğraflarla kırılmaktadır. Film, aksiyon içinde son derece önemli bir rol oynayan, yanyana dizilmiş evlerin olağanüstü beceriyle gerçekleştirilmiş bir dizi model-çekimini gözler önüne seriyor ve Curtiz, anlatımın ritminin, dar mekânlı sahnelerde de ayak sürümesine meydan vermemek için sık sık kamera hareketlerine başvuruyor" (William K. Everson).

Daha sonraki yıllarda Philo Vance rolü için bazı oyuncular ve yeni konsepsiyonlar denendi. S.S. Van Dine filmleri giderek B-filmleri statüsüne yönelmekteydi. Warren William, "*The Dragon Murder Case*"de (1934, Yön.: H. Bruce Humberstone) William Powell'ın canlandırdığı nazik dedektifi kavrayışına uydurmuştu kendisini. "*The Casino Murder Case*"de (1935, Yön.: Edwin L. Marin) başrolü Paul Lukas üstlenmişti. "*The Garden Murder Case*"de ise (1936, Yön.. Edwin L. Marin) Philo Vance'i oynayan Edmund Lowe idi. Paul Lukas ile S.S. Van Dine'ın tasarladığına tamamen uyan, kendisini öncelikle bilim adamı olarak gören bir dedektif yaratılmak istenmiş (bu seyircinin benimsemediği bir denemeydi; bunun nedenlerinden biri, Lukas'ın Basil Rathbone gibi, Avrupalı entelektüel imajına fazlasıyla uyması, dolayısıyla Amerikalı seyircilerin, sergilediği bütün züppeliğe, kendini beğenmişliğine rağmen sonuçta bir Amerikan Yankee'si olan dedektif tipiyle özdeşleştirmekte zorlanmalarıydı) Edmund Lowe ile de, canlandırılmak istenen daha nazik ama duruma göre de "sert"leşebilen, ne düşündüğü suratından belli olmayan bir dedektif kotarılmıştı. "*The Kennel Murder Case*"den bu yana, ekibe polis Heath ve savcı Markham'in yanısıra bir başka yardımcı figür daha eklenmişti; bu adli tıp hekimi Doremus'tu; rolü oynayan Etienne Girardot'ydu.

ABD'deki Philo Vance filmleri, bu filmle birlikte kesin biçimde B-filmleri statüsüne otururken, İngiltere'de Wilfred Hyde-White'da kendi Philo Vance filmini yapmıştı: "*The Scarab Murder Case*"de (1937, Yön.: Michael Hankison) Amerikalı dedektif İngiltere'de geçirdiği tatilden yararlanarak Scotland Yard'ı ziyaret ederek İngiliz polisinin yöntemlerini inceliyordu. Bir milyonerin öldürülmesi olayının çözüme kavuşturulmasında tabii ki S. Yard memurlarına yardımcı olmak için tam zamanında gerçekleşmişti bu ziyaret. Amerika'da sonraki Philo Vance filmini "*A Night of Mystery*"yi (1937) Alman yönetmen Ewald André Dupont beyaz perdeye aktarmıştı. Bu film Van Dine romanları için karakteristik olan " Murder Case" adıyla çevrilmemiş ilk filmdi ve gerçekte "*The Greene Murder Case*"in bir yeniden çevrimiydi. Bu yıllardaki popüler dedektif dizilerinin prodüksiyon statüsü içinde görülmeyen filmde, dedektif rolünü Grant Richard, Heath rolünü de daha çok gülünç bir etki bırakan Roscoe Karmes ve Markham rolünü Purnell B. Prett oynuyordu. Ünlü E. A. Dupont bütün Amerikan filmlerinde olduğu gibi bu filmde de pek şanslı değildi (özellikle stüdyo sistemiyle ilişkileri bakımından), Almanya'da "*Variete*" (1925) filmiyle ünlenen E. A. Dupont, kısa süre sonra da Universal'la sözleşme imzalamıştı. Dupont, yaptığı bu tek filmin ardından hemen Almanya'ya geri döndü. Avrupa'da "*Atlantic*" (1929) ile kazandığı yeni bir başarıdan sonra 1933'ten 1939'a kadar yine ABD'de çalıştı; ne var ki burada mesleki olarak ortalama kalitenin üstüne çıkamadı. Devraldığı B-prodüksiyonlarına pahalı bir "Avrupai" hava katma çabası, bu filmde de olduğu gibi, yanlış konu nedeniyle başarısız kalacaktı.

Bu başarısızlığın nedeni, yönetmenin Amerikalı B-kalite filmlerin uzmanları gibi düşük bütçeyle çalışmayı beceremmemesi, ama aynı zamanda, çekimler sırasında kadın başrol oyuncusu Helen Burgess'in ölmesi üzerine kalan bölümlerin ona pek benzemeyen bir oyuncuyla çevrilmesi ve nihayet Grant Richard'ın nazik bir de-

dektifi canlandırabilmek bakımından son derece sevimli ve azimli olmasına rağmen yine de ortalama bir kahraman tipinin ötesine geçememesidir. Bu başarısızlığın ardından ancak gönüllü seçilmiş bir parodi gelebilirdi. "*The Gracie Allen Murder Case*"de (1930, Yön: Alfred E. Green) filmdeki baş kişi dedektif değil (dedektifi yine Warren William oynuyordu), Duos Burns -Allen komedi ikilisinin kadın olanını canlandıran Gracie Allen'di. (Burn önce filmde oynamış, fakat sonra bu sahneler kesilmişti) Gracie Allen filmde Burns'ün hem partneri hem hasmıydı. Garcie Allen daha önce Burns'ün karşısında bir dizi komedide söylenenleri saf-saldırgan bir tarzda yanlış anlayarak ve yorumlayarak, söylenenleri çarpıtarak kendisine olumsuz davranan çevresini çaresiz bırakan hani "salak" kadını demeyelim ama tipik bir aptal'ı oynuyordu; fakat aynı zamanda canlandırdığı tip, bu role karşı, diri, canlı bir protestoydu; yol açtığı kaotik durumlara gizliden gizliye sevinmediğinden emin olmak bile olanaksızdı; iş istemek için gittiği, yazı masasında oturan "patron"u kısa bir süre içinde Marx-Kardeşler'den daha fazla mat edebilirdi. S.S. Van Dine'ın bizzat Gracie Allen için tasarladığı bu filmde Allen parfüm fabrikasında çalışan bir kızı oynuyordu. Genç bir adamla (Kent Taylor) tanışan kız, ona âşık olur (tabii ki Gracie Allen gibi biri nasıl âşık olursa öyle); oysa adam bir başkasını (Ellen Drew) sevmektedir. Bu arada hapishaneden kaçan bir katil (Lee Moore), Gracie Allen hayallerinin erkeğiyle kulüpte akşam yemeği yerken aynı kulüpte ölü bulunur. Cesedin yanında sigara kutusu bulunan Allen'in sevgilisi olan genç adam cinayet suçuyla tutuklanır. Gracie, genç adamın, suçsuzluğunu kanıtlaması için Philo Vance'i görevlendirir. Vance, Gracie Allen'in "şaşkınlığı"nın sinirlerinin bozulmuş olmasından kaynaklanmadığını, sürekli bu durumda olduğunu anlamıştır. Ne kadar uğraşsa da Gracie'nin kendisine "Fido" Vance demesine engel olamaz. Bu arada gece kulübünde bir şarkıcı öldürülmüştür. Sonunda Vance alçak biri olan gece kulübü sahibi ile avukatının izini bulur. Gracie Allen

ve Philo Vance filmin sonunda uzun bir motorsiklet takibi sahnesiyle katillerin peşine düşerler. "*The Gracie Allen Murder Case*"de komedi unsurları özellikle ağırlık kazanmıştı: çünkü "cinayet vakası"na ciddi yaklaşılmıyordu., Warren William'ın "*Fido*" Vance'inde, Gracie Allen'in yarattığı karışıklıklara rağmen, olup bitene egemen, hep bir adım önde düşünen dedektif olma niteliğini yitirmemişti.

1934 yılında Williard Huntington Wright öldükten sonra, Warner Bros, daha önce filme alınmış S.S. Van Dine'ın konularından birini bir kez daha ele aldı. "*Calling Philo Vance*" (1940, Yön.: William Clemens) metnin konusunu kabaca izleyen ve Curtiz filmlerinin atmosferini pek yansıtmayan "The Kennel Murder Case"in bir yeni çevrimiydi. Philo Vance filmleri, değişen prodüksiyon şirketleri, yönetmenler, yazarlar ve özellikle de başrol oyuncuları ve sinema anlayışları nedeniyle aslında "dizi" olarak adlandırılamazlar ama dönemin birçok dedektif dizisinde olduğu gibi, bu filmde de dedektif, (son derece sevimli ve aynı zamanda atak Philo Vance olarak James Stephenson) yeteneklerini polis makamlarının hizmetine sunmak zorundadır. Philo Vance, artık soğukkanlı, özellikle zihinsel yetenekleri sayesinde göz kamaştıran bir dedektif değil, 40'lı yılların başlarında büyük dedektif filmlerinde olduğu gibi, sert bir erkektir. Fakat bu B-Prodüksiyon da, dedektif filmi çevresinde dönen filmlere -özellikle de başrol oyuncusunun katkısı nedeniyle- sinema tarihi yazarlarınca türün en iyileri arasında değerlendirilse de yeni bir ivme kazandıramaz.

40'lı yıllarda popüler bir radyo dizisi Philo Vance'ın yeni serüvenlerini yayınlarken, (dedektifi önce Jackson Beck, daha sonra ünlü oyuncu José Ferrer konuşmuştu) uzun süre yeni bir Philo Vance filmi çevrilmedi. Ancak 1947'de filmin baş kişiliğine yeniden hayat verme girişiminde bulunuldu. Son derece hızlı ve ucuz, fakat buna rağmen belli bir tarzda üretilen filmleriyle ünlü bir şirket olan Producer's Releasing Corporation her biri iki haftadan

az bir sürede çekilen üç Philo Vance filmi yapmıştı; elbette bu filmlerin S. S. Van Dine anlayışıyla ortak hiçbir yanları yoktu. Artık filmin sabit kişilerine dönüşmüş olan Heath, Markham ve Doremus gibi yardımcı kişiliklere de bu filmde yer verilmemişti. Philo Vance, Sam Spades ya da daha çok Dick Tracy'ye benzer sert bir dedektifti. William Beaudine'in bir plan için bir çekimin yeterli olduğu hızlı çekim tarzı nedeniyle *one shot* denen tarzla çektiği ilk film "Philo Vance Returns"ünde, zengin bir playboy ile evlenmek üzere olan genç bir gelin adayı öldürülür; kısa süre sonra da ünlü playboyun dört eski karısından biri daha cinayete kurban gider. Philo Vance (William Wreigh) suçluları kaçınılmaz sonlarına kadar kovalar. "*Philo Vance's Secret Mission*"da (Yön: Reginald Le Borg) ve "*Philo Vance's Gamble*"da (Yön: Basil Wrangell) dedektifi Alan Curtis oynuyordu; o da daha çok aksiyon yanlısı cinayeti akıl yürütmeyle çözme incelikleriyle pek seyrek ilgilenen bir kahramandı. Bu filmlerde de, başarılı dönemlerini geride bırakan başarılı dedektif filmlerinde olduğu gibi, ekip bir komik yan tiple (Frank Jenkins) tamamlanmak istenmişti. Kahramanı Philo Vance olan son filmde dedektif, polisiye edebiyatı basan bir yayın evinde danışmanlık yapmaktadır (bu örneği daha sonraları TV-dizilerinin Nick Charles'ı izleyecekti) ve filmin sonunda Vance evlenir. Diğer dedektiflerle kıyaslandığında bu dedektifin huzurlu aile yaşamından aldığı keyfin, serüven keyfini yok ettiği görülür.

Bulldog Drummond

1920 yılında İngiltere'de, Herman Gyril McNeile'in, eski yüzbaşı Hugh "Bulldog" Drummond'u konu alan ilk romanı yayımlandı; roman Sapper takma adıyla çıkmıştı. (McNeiles'in ölümünden sonra Gerard Fairlie, yine Sapper adıyla diziyi yayınlamayı sürdürdü.) Drummond, serüven peşinde koşan, en azından Sapper'in kitap-

larında, yasaları her zaman ciddiye almayan gözüpek bir adamdır. Birinci Dünya Savaşı'ndan döndükten sonra bir gazetede çalışmaya başlamıştır, fakat savaş yıllarında yaşadığı gerilimin sonraları eksikliğini duyar; onun asıl tutkusu, zekâsını, taktiği ve biraz da alışkın olduğu şiddeti işin içine sokabileceği polisiye serüvenleridir. Bulldog Drummond kitaplarının edebi yapıt niteliği ne kadar azsa, katıksız bir cinayet bilmecesi olma özelliği de o kadar azdı. Aksiyon, suspense ve zaman zaman fantastik eklemeler, keskin bir zekânın kanıtlanmasından daha önemliydi; yani Bulldog Drummond bir masabaşı dedektifinin tam karşıtıydı. Drummond'un bir tür kelle avcılığı yaptığı, tehlike altında bulunan kadınları şövalyece savunma ve cinayeti çözme unsurlarının bileşiminden meydana gelen filmlerinde de, bu çizgi sürdürülmüştü.

İlk iki Bulldog-Drummond filmi, İngiltere'de yapıldı. "*Bulldog Drummond*" adlı filmde (1922, Yön: Oscar Apfel) dedektifi ilk oynayan Carlyle Blackwell'di; Carlyle Blackwell, 1929 yılında bir Alman yapımı olan "*Der Hund von Baskerville*"de Sherlock Holmes'u canlandırmıştı. Burada bile Drummond zaman zaman fantastik yöntemler kullanan gangsterlerle ve diğer pis işlere karışmış örgütlerle uğraşıyordu. Örneğin Drummond rolündeki Jack Buchanan "*Bulldog Drummond's Third Round*"da (1925, Yön: Sidney Morgan), yapay elmas üretimi sağlayabilecek bir formülün peşinde olan gangster çetesine karşı mücadele eder.

İlk sesli Bulldog Drummond filmi 1929'da Amerika'da yapıldı ve yine Sapper'in Drummond'un nasıl dedektif olduğunu anlatan ilk romanına dayanıyordu. "*Bulldog Drummond*"da (yön: *F.* Richard James) kahraman (Ronald Colman) savaştan sonra heyecan ve serüven özlemi duyan bir adamdır. Bir şeyler yapabileceği herhangi bir görev alabilmek için gazeteye ilan verir. Bunun üzerine Drummond'a başvuran genç bir kadın, (Joan Bennett), amcasının tuhaf bir tımarhanede zorla tutulduğunu söyler. Ortaya çıkan gerçek, önemli miktarda servetini alçak bir doktora (Lawrence

Grand) devretmesi için burada adama eziyet edildiğini gösterir. Drummond, kurbanı kurtarmayı başarır, fakat çılgın doktor bu kez kızı tutsak alarak Bulldog Drummond'u zorlar, ama sonunda alçak doktor dedektifin kurşunuyla ölecektir.

Bu serüvende dedektif rolü için Ronald Colman son derece uygundu; o sürekli hareket halinde olan bir şövalye, bir kahraman (daha sonraları *"The Prisoner of Zenda"*nın çevirimlerinden birinde baş figürdü); tam bir kavalye, kadınların onuru uğruna, ya da sadece zevk için yapılan ve hiçbir zaman gerçek olmayan mitolojik savaşların kahramanıydı kısacası, Ronald Colman, ne sıradan gangsterlerle, ne de bir villanın yemek salonunda suçlarını kanıtlayacağı, mirasına konmak için teyzesini öldüren katillerle mücadele eden, yolu bir biçimde Amerika'nın büyük kentlerine düşmüş romantik bir kahramandı. Bulldog Drummond'un kahramanı Ronald Colman'ın hasımları, tuhaf çılgın bilginler, kıyafet değiştirmiş maskeli katiller, büyücüler ve karanlık şövalyelerdi. İngiliz dedektifi romantik bir Amerikalıya dönüşmüştü.

Ne var ki Colman, Bulldog Drummond'u *"Bulldog Drummond Strikes Back"*de (1934, Yön: Roy Del Ruth) bir kez daha oynayacaktı; bu filmde dedektif hilekâr bir şark "prensi" tarafından (Bu prensi o günlerde Worner Oland'tan başka kim oynayabilirdi ki?) tuzağa düşürülmek istenir. Komik yan tip Alev (Charles Butterworth) dedektifin çözüm çabalarına yardımcı olan bir "Sancho Panza"dır. Dedektif bu filmde evlenir, fakat karısı (Una Merkel) bu evlilikten bir şey anlamamıştır; çünkü, düğün gecesi bile Drummond işiyle uğraşır.

Sonraki dönemin neredeyse bütün Bulldog Drummond filmleri, serüven, güldürü rölyefleri ve fantastik unsurların karışımından oluşan bir çizgi izledi. *"Temple Tower"*de (1930, yön: Donald Gallagher) Bulldog (Kenneth MacKenna), bir "maskeli katil"le ve kendilerine "Paris Apaşları" diyen bir çeteyle uğraşır; İngiliz yapımı olan, başrolde Ralph Richardson'un oynadığı *"The Return of Bull-*

dog Drummond"ta (1934, yön: *Walter Summers*) kahraman, savaşı kazananların faaliyetlerinin önünü keserek barışı sağlamaya çalışır; ve kahraman (John Lodge), bunları, "*Bulldog Drummond at Bay*"de (1937) bir otomatik uçak planının yanlış ellere geçme-sini engelleyerek bir kez daha yenilgiye uğratır. (Bulldog Drummond, B-dedektif filmlerinin yabancı casuslardan çok bu tür savaş kışkırtıcılarıyla çatışan tek kahramanıdır.) Ray Milland, ilk Drummond filminin örtük bir tekrarı olan ve Ray Milland'ın bu tür B-prodüksiyonlarına birkaç numara büyük gelmesi nedeniyle dizileşemeyen "*Bulldog Drummond Escapes*"de (1937, yön: James Hogan) dedektifi inandırıcı biçimde canlandırmıştır.

Sapper uyarlamalarıyla ilgili denemelerin o zamana kadar gerçek bir diziye dönüşmemesinin ardından Paramount nihayet belli bir süreklilik sağlamak için -ki bunun B-dedektif filmleri için yararlı olduğu görülmüştü- filmin genel yapısının ve düzeninin aynı kalmasını ve başrol ile önemli yardımcı rollerin aynı kişilerce oynanmasını kararlaştırmıştı. Paramount Ray Milland'ın oynadığı filmin büyük başarısından sonra Bulldog-Drummond filmleri dizisine başlama kararı almıştı. Drummond'u oynayacak olan John Howard ile sözleşme yapıldı. Bulldog'un arkadaşı müfettiş Neilsen rolü ise John Barrymore'a verilmişti. Bu dizinin ilk filmlerinin asıl cazibe ve başarısının kaynağı bu rol dağılımıydı. "Dizinin yedi filminden Barrymore'un oynadığı ilk üçü, en ilginçleri ve iyisiydi. 'Bulldog Drummond Escapes'in oyuncularından Algy rolünde Reginald Denny, Drummond'un uşağı rolünde E. E. Clive ve Drummond'un kız arkadaşı rolünde Phyllis Cleavering vardı. Bu sonuncu rolü Louise Campbel ve Heather Angel değişerek canlandırıyorlardı." (Michael R. Pitts). Bu dizide, Bulldog Drummond'tan çok müfettiş Neilsen'ın sorumlu olduğu "sahici" cinayet çözme çalışmaları ve aksiyon uğruna fantastik unsurlar, kılık değiştirme, filmlerin entrikalarının vazgeçilmez parçalarıydı: Ya kötü adam ya Bulldog ya da müfettiş, dizinin ilk filmlerinde başka bir kişinin

kılığına giriyorlardı; Ne varki ancak gözlem yeteneği az dikkatsiz biri bu kılık değiştirmeyi farkedemezdi.

"*Bulldog Drummond In Africa*" dizisinin (1938, Yön: Louise King) ilk üç filminde yönetmen King, diğerlerinde ise James Hogan vardı; Neilsen rolünü H. B. Warner üstlenmişti ve bu figür giderek arka plana itildi. Bulldog Drummond filmlerinin bu dönemde çevrilmiş olan sayısız dedektif filmlerinden pek bir farkı yoktu; bütçeleri de ortalamanın epeyce altındaydı. "*Arrest Bulldog Drummond*" (1939, Yön: James Hogan) ile Paramount dizisine son verilmesinin ardından çekilen, Colombia şirketinin başrolde Don Randell'in oynadığı filmi ile Fox şirketinin 1948'de Bulldog Drummond rolünde Tom Conway'i görevlendirdiği iki filmi için de aynı şey geçerlidir.

Daha sonraki yıllarda Sapper'a dayanılarak çekilen filmlerin özgün metinle pek ilgileri kalmamıştı artık. 1952 yılında perdeye aktarılan "*Calling Bulldog Drummond*" (Yön: Victor Saville), türünün alışılmış filmleriyle tezat oluşturmaktaydı; bu filmde artık yaşlanmakta olan Bulldog (Walter Pidgeon) insan avından vazgeçmiştir, ama bir kadın polise (Margaret Leighton) bir çeteye karşı mücadelesinde yardım etmek amacıyla yeniden harekete geçer. Hafif ironi içeren bu filmden sonra 16 yıl boyunca hiçbir Bulldog Drummond filmi çevrilmedi; ama İngiliz televizyonu başrolde Robert Beatty'nin oynadığı bir Bulldog Drummond TV-dizisi yaptı.

60'lı yılların sonlarına doğru güldürü anlayışına dayalı bir deneme daha yapıldı; ancak Sapper'den esinlenilen ve daha önceki filmlerde çizgileri iyice belirginleşmiş ve çeşitli versiyonları gerçekleştirilmiş tiple en ufak bir benzerliği olmayan bu figür için Bulldog Drummond adının niçin seçildiği anlaşılamamıştı. "Deadlier Than The Male" (1967, Yön: *Ralph Thomas*) Bulldog Drummond'u bir James Bond taklidi olarak sunuyordu ve film, daha sonra çekilen "Some Girls Do"da (1969, Yön: Ralph Thomas) olduğu gibi, dönemin bütün ajan filmlerinde görülen çılgın renkler ve biçim-

lerle dolu çok etkileyici dekorasyonlar içinde, pop, seks, sadizm ve güldürü karışımı olarak perdeye aktarılıyordu. Bu filmin Bulldog'u (Richard Johnson) her iki filmin dişi yıldızlarından (Elke Sommer, Sylvia Koscina, Daliah Lavi, Sydne Rome) daha az dikkat çekmekteydi.

Bulldog Drummond filmleri edebi kaynakları gibi bir parça yumuşaktı; sansasyon, fantezi ve güldürü unsurlarını birbiri üstüne yığıyor, aksiyon aksiyonu izliyor, zevksizlik örnekleri birbirleriyle yarışıyordu. Ne var ki bunun da ötesinde, film kişilerini seyirciye yakınlaştırmak, onlara birer "ruh" kazandırmak gereği çoğu kez unutulmuştu. En kötü Charlie Chan filminde, kahraman en iyi gününde olmasa bile, yine de insanın hoşlanabileceği bir Charlie Chan'ı bulabilmek mümkündür; kötü Bulldog filmlerinde ise, kötü adamın göründüğü ilk sahnelerin dışında dişe dokunacak, keyiflendirici bir şeyler bulmak güçtür.

Doğulu Dedektifler

Charlie Chan

Amerikan dizi filmlerinin "doğulu dedektifler"i arasında herhalde en ünlüsü olan Charlie Chan'ın, gerçek hayatta bir, daha doğrusu iki örneği vardı. Amerikalı polisiye roman yazarı Earl Derr Bigger, yazmayı tasarladığı roman için araştırmalar yaparken, 1923 yılının Honolulu gazetelerinde, Chang Apana ve Lee Fook isimli iki Çinli dedektife rastlamıştı; bu iki dedektif, Hawaii'de bazı sansasyonel olayları çözmüşlerdi. Derr Bigger bu örnekleri, 20'li yıllarda, roman ve öykülerin geçtiği mekânların iç mimarisinde Çin tarzının kullanıldığı eğlence edebiyatında yaygın bir uzak-esrarengiz ülkeler merakı ile birleştirdi. Chang Apana ve Lee Fook'a öykünülerek yaratılan Charlie Chan ilk çıkışını *"The House Without a Key"*de (1925) yaptı; ne var ki Chan bu filmde henüz yardımcı bir rol oynuyordu. Ancak romanın ilk kez yayınlandığı "Saturday Evening Post"un okurları Charlie Chan'ın öykülerinin devamını talep edince, *"The Chinese Parrot"* ile birlikte seçkin bir incelik, kibarlık örneği olan ve keskin bir gözlem yeteneğine sahip bulunan Çinli dedektifin çevresinde dönen olaylar dizisinin ilk romanı ortaya çıktı.

Charlie Chan kendi kişiliğinde, Sherlock Holmes ve Dr. Wat-

son'ın özelliklerini birleştirmiş gibi görünen mert bir dedektiftir. Heyecan ve karışıklık ve düzensizlikten hoşlanmayan, dürüst, neredeyse tutucu, inatçı, sırf mesleği gereği cani beyinler gibi düşünebilen bir aile babasıdır. Doğulu kökeni, sadece sabrın, inadın, aynı zamanda yanıltılması, kandırılması olanaksız bir bakışın belirlediği davranış tarzının işareti değil aynen dürüstlüğü ve mertliği gibi, suçluları sık sık onu küçümseyerek dikkatsiz davranmaya sevkeden bir maskedir.

1926 yılında, yani ilk Charlie Chan romanının yayınlanmasından bir yıl sonra ilk film versiyonu *"The House Without a Key"* on bölümlük dizi olarak çekildi. Frank Leon Smith, konuyu dizi yönetmeni Spancer Gordon Bennet için uyarlamıştı. Charlie Chan (George Kuwa) bu film dizisinde Earl Bigger'in romanında olduğundan daha da geri plana itilirken, gerçek kahramanlar, sayısız dizide birlikte oynayan yıldızlar Allene Ray ve Walter Miller tarafından canlandırılmıştı.

Kitabın çıktığı yıl yapılan film *"The Chinese Parrot"* (Yön: Paul Leni) olayların esas kişisi olan Charlie Chan rolünde Japon oyuncu Kamiyama Sojin'i sunmaktaydı. Bu filmde henüz konunun gülünç yan çizgileri yoktur çünkü sessiz sinemada bunun üstesinden gelmek son derece güçtü. Charlie bu filmde, kaybolan incilerin esrarını çözen bir kılık değiştirme ve tuzak ustası olarak karşımıza çıkar. Filmin adında da belirtildiği gibi, sonunda muammanın çözümü bir papağana bağlıdır.

1929'da *"Behind That Curtain"*ın biri sessiz, biri sesli olmak üzere iki filmi yapıldı. Bir yıl önce çıkan romanın aksine, Charlie Chan (E. L. Park) bu filmde yine ikinci dereceden bir figüre indirgenmişti; ayrıca yazarlar Sonya Levien ve Clarke Silvernail ile yönetmen Irving Cummings, Earl Derr Bigger'in yapıtını son derece serbest ele almışlardı.

Bu doğulu dedektif, ancak Warner Oland'ın oynadığı *"Charlie Chan Carries On"* filminde (1937, Yön: Hamilton McFadden)

popüler bir film kahramanı oldu. İsveç'te doğan oyuncu, dizilerin en ünlü oyuncusuydu ve özellikle doğulu kötü adamı, yani beyaz adamın dünyasını yoketmeye hazır, bu amaçla önce iyi Amerikan kızları tuzağına düşüren alçak bir Çinli, Moğol ya da Japonu canlandırıyordu. Beyaz perdede ilk Dr. Fu Manchu'yu *"The Mystreious Dr. Fu Manchu"* (1929, Yön: Lloyd Corrigan) filmlerinde o canlandırmıştı ve doğulu kötü adam olarak *"Shanghai Express"*te (1932, Yön: Josef von Sternberg) Marlene Dietrich'i tehdit ediyordu. Bu arka plan biraz mizah ve espriyle yumuşatılarak, Oland'ı Charlie Chan rolüne cuk oturtmuştu. Her dedektif her zaman, içinde bir parça yasadışılık, bir parça terbiye edilmiş haydutluk (hatta "engellenmiş" gansgterlik) barındırdığından, doğulu dedektif de, büyüleyici doğulu kötü adamın yasanın bu tarafındaki devamından başka bir şey değildir.

Dünya yolculuğuna çıkmış bir gemide meydana gelen bir dizi cinayeti konu alan filmde, Çinli usta dedektif, ancak filmin ikinci yarısında görülür ve bu andan sonra da bütün filme egemen olur. (Bu yapısal ilke bu dizinin diğer filmlerinde de korunacaktır). *"Charlie Chan Carries On"* dizisi bazı temel unsurlarını geliştirmiştir: örneğin Charlie Chan'ın ürettiği ve eski Çin atasözleri olarak sunduğu bilge özdeyişler, olayın yol açtığı serüven sayesinde, birbirine kavuşma imkânı bulan bir çiftin çevresinde dolanan ve asıl kriminel konuya eşlik eden, geri plandaki romantik hikâye, her birim-filmin sonunda bütün şüphelilerin bir araya toplanması ve Charlie Chan'ın suçluyu muhakkak ortaya çıkarması.

Aynı yıl Warner Oland'ın başrolü oynadığı Charlie Chan dizisinin ikinci filmi yapıldı: *"The Black Camel"* (Yön: Hamilton McFadden) Bir film yıldızı olan Shela Fane (Dorothy Revier) film çevirmek için gittiği Hawaii'de öldürülür. Olayı Charlie Chan çözecektir. Şüpheliler arasında seyircilerin "Dracula" gibi doğaüstü ve doğal birçok cani rolünden tanıdığı Bela Lugosi de bulunuyordu; Lugosi, filmde Charlie Chan'a, klasik bir sinema cümlesi

olan "Shela ölmek zorundaydı, çünkü çok fazla şey biliyordu!" diyen kâhin Tarnevero rolünü oynamaktaydı. Sonunda filmdeki çift (Sally Eilers, Robert Young) birbirlerine kavuşurken Charlie Chan, katilin kim olduğunu ortaya çıkarır. Charlie Chan bu filmde aynı zamanda bir aile babası olarak (on iki çocuğu vardır Charlie'nin) sunulur. Delil, aslında sudaki delik gibi kaybolur, gibi özdeyişleri sık sık kullanır.

Ortalıkta Derr Bigger'in yazdıklarından başka metin bulunmadığı için daha sonraki iki yıl iki filmin yeniden çekimleri yapıldı. *"Charlie Chan's Chance"* (1932, Yön: John G. Blustone), *"Behind That Curtain"* ve *"Charlie Chan's Greatest Case"* (1933, Yön: Hamilton McFadden) *"House Without a Key"*in tekrar çekimidir. Charlie Chan artık temel figür olmuş ve "My day's work has been useless az life preserver for fish"* gibi bilgece laflar etmek için epeyce fırsat bulmuştu. *"Charlie Chan's Courage"* da (1934, Yön: George Radden ve Eugene Forde) bir yeniden çevrimdi; bu filme *"The Chinese Parrot"* kaynaklık etmişti. Earl Derr Bigger, 1933'te öldü. Bundan sonraki filmlerin senaryoları Philip Macdonald, Robert Ellis, Helen Logan, W Scott Darling, Charles Belden gibi yazarlarca kaleme alındı.

Charlie Chan filmlerinin formülü daha sonraki filmlerde daha da gelişmişti: Kahraman dünyayı dolaşıyor ve her olay (yani her film) başka bir coğrafyada geçiyordu: *"Charlie Chan Londra'da"* (1934, Yön: Eugene Forde), *"Charlie Chan Paris'te"* (1935, Yön: Lewis Seiler), *"Charlie Chan Mısır'da"* (1935, Yön: Louis King), *"Charlie Chan Şanghay'da"* (1935, Yön: James Tinling). *"Charlie Chan Paris'te* de Lee Chan (Keye Luke) Charlie'nin "bir numaralı oğlu" olarak ilk çıkışını yapmıştı. Ünlü babasının izinden yürümek isteyen, sonuç alma konusunda aceleci, çokça gayretkeş, beceriksizliği nedeniyle tehlikeli, ama komik durumlara düşen biridir Lee Chan.

"Charlie Chan Mısır'da" adlı filmde kahramanın, dönemin

popüler siyahi komedyeni Stepin Fetchit tarafından canlandırılan "Snowshoes" adlı bir yardımcısı vardır. Düşünceleriyle her zaman başkalarından önde olan, olayları çok anlamlı özdeyişler ve tuhaf kıyaslamalarla yorumlayan, ama gene de kötülüğe karşı masumiyetin zaferinin canlı timsali aydınlık gülümseyişli Charlie, gayretkeş ve her zaman yanlış yapan "bir numaralı oğul", ve nihayet hep ürkmüş ve gözleri kocaman açılmış olarak, hep kötü bir şeyler olmasını bekleyen, bunun dışında söz ve düşünceleri, küçük gerçeküstü sanat eserlerine dönüştürme yeteneğine sahip "Snowshoes"a komik varyasyonlar için oldukça fırsat vardı filmde. Bu dönemde bazı Charlie Chan filmleri muamma bileşenlerinden çok güldürü unsurlarıyla değer kazanmıştı.

"Charlie Chan Şanghay'da" da Keye Luke yine "bir numaralı oğul" olarak komik budala rolünü üstlenmişti (*"Charlie Chan's Secret"*de (1936, Yön: Gordon Viles) Öykünün kuruluşunda polisiye yan yeniden ağırlık kazanıyordu; ama dizinin birçok filminde olduğu gibi, dedektifi hiçbir şekilde mantıklı sonuçlar çıkarmaktan alıkoymadan, ruhsal-mistik unsurlar da muammanın çözülmesinde önemli bir rol oynuyordu. Ruh çağırma seanslarına inanan ve Charlie Chan'ın eski bir tanıdığı olan Alice Lowel (Rosina Lawrence) dedektiften ortadan kaybolan yeğenini bulmasını ister; yeğen aynı zamanda Alice Lowel'in vârisidir. Ne var ki zengin dulun ailesi, yani kızları ve onların kocalarıyla sevgilileri vârisin bulunmasını istemezler. Cinayet komplosu, nihayet kaybolan yeğenin ruhunun çağrıldığı bir seansta meydana çıkar, çağrılan gerçekten gelir, ama elbette ruh olarak değil.

Dizinin daha sonraki filmleri de bu örneğe göre kurulmuşlardır: Önce belli bir çevrenin karakteristik özellikleri tanıtılır; ve bu çevre için "tipik" olan —bu çevreye uygun cinayet yöntemleri ve araçları kullanılarak işlenmiş— cinayet nedeniyle dedektif sahneye çıkar. Ya raslantı sonucunda, ya da Charli'nin isteğiyle olaya karışan herkes bir mekânda toplandıktan sonra, dedektif, suçluyu,

kendisini yakalanmış veya tuzağa düşürülmüş hissettiği ya da kendinden emin olmadığı için kendisini ele vereceği bir olayla ya da düzmece bir olayla karşı karşıya bırakır. Suçlu kaçma girişiminde bulunur ve çoğu kez de birilerini rehin alır; fakat bu sahnede ya ne kadar çevik olduğu gözler önüne serilen Charlie Chan, ya da bir yardımcısı, veya kuşkulular arasından biri tarafından —çoğu kez en işe yaramaz, en kuşkulu görünen kişidir bu— yakalanır. Charlie Chan'a karşı da, dedektifin kıl payı kurtulduğu ama suçluya ilişkin belirgin ipuçları veren, öldürme girişimleri olur. Charlie Chan filmlerinde olayların en önemli yerlerinde sahne kararır — etkili ve ucuz bir efekt.

Charlie Chan sirke (*"Charlie Chan at the Circus"* 1936, Yön: Harry Lachmann), yarış pistine (*"Charlie Chan at the Race Track"* 1936- yön: H. Bruce Humber-stone), Berlin Olimpiyatlarına (*"Charlie Chan at the Olympics"* yön: H. Bruce Humberstone) ve Brodway'e (*Charlie Chan on Brodway* 1937, yön: Eugene Forde) vb. gider. Bir ölçüde *"The Phantom of the Opera"* filminin sahne dekorlarında geçen ve 1925 yılında Rupert Julian'ın perdeye aktardığı, 1929 yılında ise yeni sahneler eklenerek sesli versiyonu da çekilen *"Charlie Chan at the Opera"*nın (1936,Yön: H. Bruce Humberstone) ayrı bir yeri vardır. Korku türünün popüler yıldızı olarak dizinin bu filminin ortalamanın üstünde bir ün ve buna uygun bir kazanç sağlayacağının garantisi anlamına gelen Boris Karloff, opera binası yangınında öldüğü sanılan opera sanatçısı Gravelle'i oynar. Oysa Gravelle kurtulmuştur. Belleğini yitirmiş halde bir yurtta barınmaya başlar. Günün birinde soprano olan karısıyla (Margaret Irring) sevgilisinin (Gregoriy Gaye) gazetelerde fotoğraflarını görür ve bilinci yerine gelir. Karısının sevgilisi, o gün opera binası yanarken, kendisini alevler içinde öldürmek isteyen adamdır. Yurttan kaçan Gravelle gizlice operaya girerek Mefisto kostümü giyer. Gravelle'in karısıyla âşığı "Faust" sahnelendiği sırada hançerlenerek öldürülür. Katil zanlısı olarak Gravelle tutuk-

lanmıştır, ama Charlie Chan operayı bir kez daha sahneleterek gerçek katili ortaya çıkarır. Dizinin bir çok filminde olduğu gibi, korku filmi yıldızının (daha sonraları gangster rolleriyle de ünlenmiştir) perdede görünmesi *red herring* olarak kullanılır; Karloff, gerçek katil olamayacak kadar tehdit edici ve âşikar bir figürdür zaten.

Dizinin bir çok filminde ünlü oyuncular, konuk sanatçı olarak yer almışlardı; örneğin *"Charlie Chan Londra'da"*da (1934,Yön: Eugene Forde), Ray Mittland, *"Charlie Chan Mısır'da*" (o zamanlar henüz kızlık adı Rita Cansino olarak bilinen) Rita Hayworth, *"Charlie Chan at the Circus"*da J. Carrol Naish, *"Charlie Chan on Broadway"*de Lon Chaney gibi oyuncular da, "tipler"ini çizerlerken bir parça da karikatürize etme olanağı bulmuşlardı. Dizilerin sonunda, alışıldık, umulan kişilerden çok James Stewart gibi "sempatik" oyuncuların katil olduğu ortaya çıkıyordu. Bu formül dizinin birkaç filminden sonra artık iyice klişeleşmişti, ama gene de hiçbir zaman eskimiş etkisi yapmıyordu; çünkü korku filmi yıldızları ve kötü adamlar kendi mitoslarını yansıtıyorlardı rollerine. Karloff'un rolünün gösterdiği gibi, suçluyla suçsuz rolü arasında, Charlie Chan filmlerinde de bir sürü ara rol olanağı vardı.

1938'de *"Charlie Chan at the Fights"*ın çekimleri sırasında Warner Oland öldü. Filmin senaryosunda hemen bazı değişiklikler yapılarak çekilen bölümler *"Mr. Moto"* dizisinin bir filmi için kullanıldı; burada Keye Luke'un rolü de dizinin kapsamına alınmıştı: Artık o Mr. Moto'nun (Peter Lorre) asistanıydı.

Aslında Warner Oland'ın yerini doldurmak mümkün değildi; buna rağmen Twentieth Century Fox, son derece popüler olduğu için diziyi devam ettirme kararı aldı. Bunun için aralarından beyaz perdenin *"Cisco Kid"i Leo Carillo*, sessiz filmlerin ve ilk sesli filmlerin en etkileyici kötü adamlarından biri olan Noah Beery, doğulu dedektifi konu alan radyo dizisinde Charlie Chan'ı canlandıran Çin kökenli oyuncu Charlie Lang denendi; sonuçta daha

önce sadece yardımcı rollerde, daha çok Richard Bolevstavsky'nin *"Three Godfathers"* (1936), ya da Lesley Selander'in *"Mysterious Rider"*ı (1938) gibi westernlerde gördüğümüz Sdney Toler'in dedektifi oynamasına karar verildi.

Sidney Toler'in oynadığı ilk film *"Charlie Chan in Honolulu"*da (1938,Yön: H. Bruce Humberstone), "bir numaralı oğul" Lee Chan, okumak için Newyork'a yollanınca ünlü babanın asistanı rolünü "iki numaralı oğul" Jimmy Chan üstlenmiştir; Jimmy de tıpkı babasının önceki yardımcısı gibi güldürü rölyefleri sağlamakla yükümlüdür, toplam on bir filmde Jimmy Chan, Sen Yung tarafından canlandırılmıştır (Sen Yung uzun yıllar devam eden "Bonanza" adlı western dizisinde Cartwright ailesinin aşçısını oynamıştır.

Bu filmde Jimmy, küçük kardeşi Tommy (Layne Tom) ile birlikte bir gemide meydana gelen cinayet olayını kendi başına çözmeye çalışır. Gemide birçok kuşkulu tipin yanı sıra, idam edilmiş katillerin beyinleri üzerinde deneyler yapan çılgın bir bilim adamı bulunmaktadır (korku filmleri yıldızı George Zucco konuk sanatçıydı; bu oyuncu *mad scientist* rollerine adeta abone olmuştu). Fakat burada da, katil olduğu sanılan kişinin, Charlie Chan'ın ortaya çıkardığı zanlı olmadığı görülür. Ayrıca Charlie filmde dede olur ve en tehlikeli durumlarda bile bilgece sözlerini dile getirmekten vazgeçmez ("Making bedfellow of serpent no quarantee against snake bite" Yılanı yatağına aldın diye ona karşı efsunlandın sanma) Ne var ki Charlie'nin başına her şeyden çok çocukları dert açmaktadır; ancak Charlie çocuklarına her zaman sevgi dolu ve hatta anlayışlı bir baba olarak davranır.

Sidney Toler'in Warner Oland'ın ardılı olmayı hak ettiği görülmüştü; o da doğulu dedektif rolünde içerilmiş komedyenlik çizgisine kendi biçimini vermeyi bilmişti. Bazı filmlerde sürekli birbiri ardından "gag"ların kullanılması yeni bir eğilimdi. Örneğin *"Charlie Chan Reno*'da" da (1939,Yön: Norman Foster) kahramanın başı

sürekli hödük bir şerif (Slim Summerville) ve sinirleri Charlie yüzünden yaşadığı heyecanı kaldırmayan isterik bir taksi şoförüyle (Eddie Collins) belaya girip durur.

Daha sonraki dönemlerde dizi içinde fantastik konular ağır bastı: *Charlie Chan in Treasure Island*"da (1939,Yön: Norman Foster) Dr. Zodiac (Gerald Mohr) adlı esrarengiz -elbette sahte- bir "kâhin" sözkonusudur. Michael R. Pitt bu filmi "Charlie Chan dizisinin en iyi filmlerinden biri" olarak değerlendirir; Lionel Atwill, dizinin *"Charlie Chan's Murder Cruise"* adlı filmiyle (1946,Yön: Eugene Fode) korku türünde ilk çıkışını yapmıştı; film *"Charlie Chan at the Vax Museum"* (1940,Yön: Lynn Shores) *"Mystery of the Wax Museum"* (1933,Yön: Michael Curtiz) gibi filmleri çağrıştırıyordu: Charlie'nin hapisaneye tıktığı bir gangster (Marc Lawrence, türün bir çok filminde olduğu kadar Frank Tutle'ın 1942 yılındaki ünlü *"This Gun for Hire"* ve John Huston'un 1948 yılındaki *"Key Largo"*sunda gangster rollerinde oynamıştır) intikam arzusuyla yanıp tutuşmaktadır. Hapisaneden kaçarak bir balmumu müzesine gelir. Müze sahibi (C. Henry Gordon) plastik cerrahi sayesinde gangsterin yüzünü değiştirir. Gangster ve çılgın bilgin birlikte Charlie Chan'ı öldürme planları yaparlar. Charlie Chan "Crime League"in balmumu müzesinden naklen yapılacak radyo yayınında dekor olarak kullanılan bir elektrikli sandalyede "idam" edilecektir. Ne var ki Charlie için düşünülen ölüm, zehirli bir ok aracılığıyla başkasını bulur. Olayın iyice karışık bir hale gelmesi için gangster öldürülür. İşlemediği bir suç nedeniyle (Charlie Chan bunu radyo programında kanıtlamıştır) idam edilen bir adamın karısı ortaya çıkar ve cinayet zanlısı olarak tutuklanır. Alışıldığı üzere bütün şüphelileri bir araya toplayan Charlie, cinayet aleti olan ikinci bir ok kullanarak katili bulur.

"Dead Men Tell" (1941,Yön: Harry Lachman) önceleri bir korsanın ruhunun sorumlu tutulduğu bir dizi cinayeti konu alır. *"Charlie Chan in the City of Darkness"* filminde (1939, Yön Herberk I.

Leeds) ve "Charlie Chan in Panama"da (1940,Yön: Norman Foster) Charlie savaşın etkileriyle uğraşır. (Popüler mitolojinin her figürü gibi onun da yurtseverliğini kanıtlaması gerekliydi Charlie Chan bunu kendine özgü bir şıklıkla yapıyordu.)

Twentieth Century-Fox'ın Charlie Chan filmleri dizisi 1942'de *"Castle in the Desert"* (Yön: Harry Lachmann) ile son buldu. İki yıl sonra B-filmlerinde uzmanlaşmış, özellikle western filmlerinde başarı sağlamış Monogram Şirketi bu figürün haklarını elde etti ve Charlie Chan rolünü yine Sidney Toler'e verdi. "Bugün Charlie Chan filmleri Monogram Şirketi tarafından yeterince değerlendirilmektedir. Elbette Monogram, Twentieth Century Fox'ın hizmete sunduğu bütçelere kesinlikle ulaşamıyordu; fakat bu filmler de yeterince popüler oldular. Monogram'ın çektiği 17 Charlie Chan filminden hiçbiri klasikleşmedi, fakat bu filmler oldukça eğlenceliydiler ve kesinlikle 40'lı yılların ortalarında (ve sonlarında) çekilen B-dedektif filmlerinin ortalamasından daha kötü değillerdi, hatta bir kaçının daha iyi olduğu bile söylenebilir" (Michael R. Pitts)

Monogram'ın, doğulu dedektifin bir Nazi ajanını tehlikesiz hale getirdiği ilk Charlie Chan filmi *"Charlie Chan in the Secret Service"* (1944,Yön: Phil Rosen), olaya üç yeni tipi daha katmıştır: Charlie Chan'ın kızı Iris (Marianne Ouon, "üç numaralı oğlu" Tommie (Benson Fong), ve Stepin Fetchit'inkine benzer bir rol oynayan ve filme yeni bir güldürü unsuru getiren şoför Birmingham Brown (Montan Moreland). "Batının en hızlı gören adamı" Montan Moreland, beceriksiz olduğu kadar da sadık, her zaman kendi gölgesinden korkan ya da ayakları birbirine dolaşarak ha tökezledi ha tökezleyecek durumda olân tipik bir coon(*)'du.

Benson Fong ve Montan Moreland, neredeyse şirketin bütün Charlie Chan filmlerinde rol aldılar; Marianne Ouan, konuk sanatçı olarak sadece bir filme katılarak Iris'i oynadı. Ne var ki

(*) Argoda: siyah.

Chan'ın bütün büyük ailesinden başkaları da beyaz perdeye geldi: *"Black Magic"*de (1944,Yön: Phil Rosen) bir kızı daha (Grances Chan!) ve *"The Jade Mask"*de (1945-Yön: Phil Rosen) Eddie Chan (Edwin Luke). Monogram'ın yaptığı dizinin sonraki filmlerinde Victor Sen Yung, Benson Fong'un yerine Tommie Chan rolünü üstlendi; örneğin: *"Dangerous Money"* (1946,Yön: Terry Morse) ve *"The Trag"*da (1947,Yön: Howard Bretherton).

Charlie Chan filmlerinin kalıbını Monogram şirketi fazla değiştirmemişti: ajan konuları, fantastik konular ve katıksız Mystery/Dedection (muamma/çözüm) konuları yer değiştirip duruyordu. Prodüksiyon'un ucuzluğundan ve *red herring* işlevi görüp dikkati üstlerine çekecek ünlü konuk sanatçıların yokluğundan kaynaklanan zaaflar, kaba merak unsuru körüklenerek, uç ayrıntılar öne çıkartılarak kapatılmaya çalışılmaktaydı. Buna karşılık Charlie Chan'ın hasımları giderek daha güçlü, tuhaf ve esrarengiz olma eğilimi gösteriyorlardı (En azından her zaman oyuncunun havasıyla doldurulamayan filmlerin zaman zaman ileri sürdükleri cüretkar iddia buydu). Dizinin *"Dangerous Money"* gibi bazı filmleri, üç-dört sahneyle idare ediyorlardı; bu, yönetmenlerin bazen erdem haline getirmeyi başardıkları bir eksiklikti!

Sidney Toler 1947'de öldü ve dizinin diğer filmlerinde dedektif rolü radyo dizisinde Charlie Chan'ı canlandıran Roland Winter'e verildi. Tommie Chan'ı yine Victor Sen Yung oynuyordu, Birmingham Brown, yani Montan Moreland'da gözlerini yerinden uğratarak ve ayakları titreyerek yine Charlie'nin yanındaydı. Ne var ki dizide rol alanların yaratıcılıkları ve inançları bir parça gevşemişti; Charlie Chan formülünün olanakları tükenmiş gibi görünüyordu; hatta B-filmleri düzleminde bile öncekileri göre daha az statik bir anlatım tarzı yerleşmiş bulunuyordu. Geride kalan elbette Earl Derr Bigger'in yarattığı tipin büyüleyiciliğiydi. Roland Winters'in başrolü oynadığı ilk iki film, *"The Chinese Ring"* (1947,Yön: William Biaudine) ve *"The Docks of New Orleans"*

(1948,Yön: Derwin Abraham), "*Mysterious Mr. Wong*" filmleri dizisinin yeniden çekimiydi; hatta "*The Feathered Serpent*" (1948,Yön: William Beaudine) bizzat yazar Oliver Drake tarafından 1936'da western dizisi "*Three Mosquiteers*" için kaleme alınmış olan senaryo değiştirilerek yapılmıştı.

Bunu izleyen filmlerde yine cinayet bilmecesini çözme unsuruna ağırlık verilmiş (Charlie'nin zaman zaman gündeme gelen gizli servis faaliyetlerinin yanısıra) sinemasal eylemin gülünç ama önemsiz yanları bir kenara bırakılmıştı. Örneğin "*The Shanghai Chest*"de (1948,Yön: William Beaudine), Birmingham Brown ile Brown'un hapisanede ziyaret ettiği bir yakını (Willie West) arasında nefis bir saçma diyalog geçer. "*The Feadhered Serpent*"de "bir numaralı oğul" Keye Luke, Charlie Chan'ın genişlemiş ekibine bir kez daha geri döner ve Charlie'nin serüvenleriyle ilgili son filmde de babasının yanındadır. Çinli dedektifle ilgili 17. film olan "*The Sky Dragon*" ile (1949,Yön: Lesley Selander) Monogram, diziye son vermiştir. Bu diziyi İngiltere'de devam ettirme planları Pound'un değeri düştüğünden beklenen ekonomik kazancı sağlamayacağı için gerçekleştirilmemiştir.

Sonunda televizyona satılan dizi, uzun yıllar çeşitli kanallarda başarıyla yayınlandı. Nihayet 1956'da "*The New Adventures of Charlie Chan*" adıyla bir TV-dizisi yapıldı; bu dizide Charlie'yi J. Carrol Naish, Çin adı olan Les yerine Barry adını alan "bir numaralı oğul"u James Hang oynuyordu. Dizi 39 bölüme ulaşırken Roland Winters, Charlie Chan imajını reklam alanında da kullanma olanağı bulmuştu; başka şeylerin yanı sıra Çin restoranlarının reklamını şu sloganla yapıyordu: "Tell 'em Charlie sent you"("Onlara seni Charlie'nin yolladığını söyle.") 1971'de Universal "*Charlie Chan: Happiness is a Warm Clue*" (Yön: Leslie Martinson) adlı filmi çekti. Yeni bir Charlie Chan dizisinin pilot filmi olarak çekilen bu filmde dedektifi Ross Martin oynuyordu, ancak bu dizi yapılamadı. Buna karşılık Hanne Barbara Studios bir çizgi film di-

zisi yaptı (dedektifi Keye Luke seslendirmişti); bu filmde Charlie Chan'ın on çocuğu da tehlikeli olayların aydınlatılmasında babalarına yardım ediyorlardı. (Dizi 1972'den 1974'e kadar yayınlandı) dönemin zevkine uygun olarak Chan kardeşler bir pop grubu kurmuşlardı; müzik sahneleri esas sinemasal eylemin yer aldığı sahnelerden daha uzun sürmekteydi.

Dilinden hiç düşürmediği ve gerek nezaketi, gerekse yanıltıcı alçakgönüllülüğü ve mesafeliliği aynı ölçüde ifade eden "çok çok teşekkür ederim"iyle Charlie Chan, içindeymiş gibi görünse de aslında katılmadığı beyazların dünyasına hitap ediyordu. Charlie kendisine yaşam biçimi kurmuştu; kendisinin ve ailesinin, yaygın yolsuzluk ve denetlenemeyen tutkuların her yerde rastlanan çılgınlığından uzakta yaşayabileceği bir barış ve huzur ortamıydı bu. O, akıllı, masum bir çocuk gibi sempatiktir, fakat itilip kakılmaya hiç tahammülü olmadığını da her zaman gösterebilen "son derece hoş bir herifti." (P. E. Grimm). Üstünlüğü çok açık biçimde sadece manevi değil, aynı zamanda insani nitelikteydi. Ve nihayet Charlie Chan gibi tipler, Asya'nın kötü adamlarının kendi "cehennemleri"nde böylesine büyüleyici serseri tipler yetiştirmelerinin ardından, Asya halkının popüler mitoloji "cennetine" alınmaları işleminin bir parçası olarak seçilmişlerdi. Çelişki, Asyalıların savaşta Amerika'ya karşı kampta yer alıyor olmalarına rağmen, içlerinden birçoğunun iyi Amerikalılar olduklarını kanıtlamalarıyla çözülüyordu; sadece bundan dolayı bile kötülerin yanına iyi Asyalıları koymak zorunluydu: birinciler ne kadar şehvet düşkünü ve sapıksalar Charlie Chan gibileri de o kadar vatana ve aileye bağlılık sergiliyorlardı. "Chan formülünün sırlarından biri, Amerikan seyircisinin Asyalıların kötülükte üstün olduklarına inandırılmış olmalarıydı. Çinlileri (bizzat Oland tarafından oynanan Fu Manchu gibi) son derece rafine ve cani kötü adamlar canlandırıyorlardı. Bu teknik olmayan, manevi, insansal kaba gücün bir kez de iyinin yanında olması önemli sonuçlar doğuracaktı; bunun ötesinde, se-

naryo yazarlarının batı mantığının tutarlılığı ve olasılıklar anlayışını mutlaka gerekli görmemeleri avantaj olmuştur." (Jürgen Wehrhahn).

Charlie Chan'ın çevresine yaydığı ışın manevi, tinsel bir güçle birleşmiş muhafazakâr bir dürüstlükten daha fazla bir şeydi; *mystery* filmlerinin kahramanları için, kulağa ne kadar paradoks gelse de, bir tür mutluluk; dünyanın pisliklerinden çoğuna bulaşmamış olduklarını bilen bir sürü insanın birbirlerine duydukları yakınlık, kendisini ve güçsüzleri koruyan Charlie Chan'ın çocuksu bir hayaliydi.

Mr. Moto

Twentieth Century-Fox'ın Charlie Chan dizisiyle kaydettiği bu başarı, bir dizi Chan filmi üretmiş yapımcı Sol M. Wurtzel'ı benzer anlayışlara dayanan ikinci bir dizi hazırlatmaya itti. Kaynak olarak kahramanı bir Japon dedektif olan Philiph Morquand'ın romanı seçilmişti. Kılık değiştirme ve yanıltma ustası Mr. Moto adlı kahramanı Peter Lorre oynuyordu. Warner Oland ya da Sidney Toler'den hem daha kapalı ve zor anlaşılır, hem daha aktif olan Peter Lorre, Charlie Chan ve benzeri oyuncuların nazik burjuva itidalini her zaman korumayan bir oyuncuydu. Yuvarlak çerçevesiz gözlüğünün altından çevresini merak ve dikkatle gözlemekteydi; küçük bedeni sürekli hareket halindeydi. Peter Lorre, Mr. Moto'yu oynamıyordu, ona adeta kendi kişiliğini ödünç vermişti.

Charlie Chan'dan farklı olarak Mr. Moto dizisinde kahramanın özel ya da ailevi arka planı hakkında pek fazla bir şey bilinmez. Mr. Moto hasımları için olduğu kadar seyirciler için de esrarengiz bir kişiliktir. Charlie Chan "aileden biri" gibi algılanır; tuhaf fikirleri, sözleri, çocukları ve arkadaşlarıyla ilişkileriyle o, güven uyandıran biriyken, Mr. Moto bütün zamanını serüvenlerine ayıran bunun ötesinde özel bir hayatı yokmuş izlenimi yaratan sempatik,

ama yine yabancı biri olarak kalır. Charlie Chan, ailesinin arasına geri dönebilmekten mutlu olur ve zaten suçla kendi ailesi gibi aileler huzur içinde yaşayabilsinler diye mücadele etmektedir. Oysa Mr. Moto'yu serüven çeker. Mr. Moto daha enerjiktir; gerektiğinde elinde tabancası Jiu-Jitsu gibi en büyük ve güçlü düşmanlara karşı da kendisini savunabilir. Öte yandan Mr. Moto, çevresine hiç dikkat çekmeyecek ölçüde uyum sağlayabilen ve filmin sonuna doğru son darbeyi indirme zamanı gelinceye kadar arka planda kalabilen biridir. Birinin suçunu kanıtlamak ona apaçık hınzırca bir haz verir. Hayır, Mr. Moto kesinlikle "hoş bir herif" değildir.

Sekiz Mr. Moto filminden altısını, en etkili Charlie Chan filmlerini yapmış olan Norman Foster perdeye aktarmıştı. Chan filmlerindeki olayları birkaç sahnede yoğunlaştırma ve suçlunun, şüphelilerin tümünün toplandığı bir mekânda ele geçirilmesi alışkanlığının yerine Mr. Moto dizisinde sahne sayısı çoktur ve aksiyon unsurları daha fazla vurgulanır. İlk önceleri korku filmi oyuncusu imajını yıkmak için oynamak zorunda kalan Peter Lorre, seyirciyi özellikle doğallığı ve olup bitenin ciddiyetini saklayan sakin oyunuyla etkilemişti. Olanca esrarengizliğine rağmen Mr. Moto, düşünce sistemi izlenebilir olan son derece normal bir insandı. Mr. Moto, San Francisco'nun Çin Mahallesi'nde dedektif oyunlarına tutkusu olan Japon bir tüccardır; bu tutkusu onu akıl almaz durumlara sokar ve Moto yine "akıl almaz" yöntemlerle bu durumlardan kendisini kurtarır. Charlie Chan gibi Mr. Moto da dedektif olarak yeteneklerini 40'lı yıllarda, devletin verdiği görevleri yurtsever duygularla yerine getirerek meşrulaştırmak zorundaydı.

Ne var ki Mr. Moto başlangıçta henüz katıksız bir amatördü. Dizinin ilk filmi olan, *"Think Fast, Mr. Moto"*da (1937, Yön: Norman Foster) bay Moto bir kaçakçı çetesinin izini sürerken kendisini açık denizde sefer yapan bir gemide bulur. Kendisine karşı girişilen öldürme amaçlı birkaç saldırıdan kurtulduktan sonra aynı gemiyle Şanghai'a giderek sonunda perde gerisindeki azmettiricile-

ri ortaya çıkarır. *"Thank You, Mr. Moto"*da (1937, Yön: Norman Foster) kahraman, Cengiz Han'ın definesini ararken en belalı serüvencilerle uğraşmak zorunda kalır. Charlie Chan filmlerinin senaryolarından birine dayanılarak çekilen *"Mr. Moto's Gamble"* (1938, Yön: James Tinling) filmi, Mr. Moto tarafından kurulmuş olan polis okulunun öğrencileri olarak Keye Luke ve eski boksör Maxie Rosenbloom olmak üzere ona yardımcı iki kafadar sunmakla kalmaz, aynı zamanda, o zamana kadar dizi için tipik olmayan bir güldürü süslemesini de özellikle Maxie Rosenbloom üzerinden filme katar. Filmde zehirli bir boks eldiveniyle hem de Mr. Moto'yla iki öğrencisinin gözleri önünde cinayete kurban giden bir boksör konu edilmektedir.

*"Mr. Moto Takes a Chance"*da (1938, Yön: Norman Foster) Japon dedektif, savunmanın hizmetindedir, *"The Mysterious Mr. Moto"*da (1938, Yön: Norman Foster) ise dedektifi Interpol'ün hizmetinde, elden kaçırılmış bir suçluyu dünyanın dört bir yanında kovalarken görürüz. *"Mr. Moto's Last Warning"* (1939, Yön: Norman Foster) kahramanın karşı casuslukta yeniden görevlendirilmesini konu alır. *"Mr. Moto in Danger Island"*de bu kez (1939, Yön: Herbert I. Leeds) devlet makamlarına yardım etmektedir. Bu filmde yeni bir yardımcı komik figürün, Mr. Moto'nun bodyguardı Catchar'in (Warren Hymer) ortaya çıktığını görürüz. Fakat bu figür de dizinin bu epizoduyla sınırlı kalmıştır.

Kahramanını Saba Melikesi'nin hazinelerinin kazı çalışmalarında izlediğimiz *"Mr. Moto Takes a Vacation"* adlı (1939, Yön: Norman Foster) filmle dizi sona erdi. Bir yandan Lorre, oyuncunun yorumuna pek izin vermeyen rolden bıkmıştı; öte yandan Mr. Moto zaten sinema izleyicilerinin anti-Japon, hatta anti-Asya duygularına karşı Charlie Chan gibi bir dürüstlük kanıtı sunabilecek durumda da değildi; üstelik dizi, hem komik yardımcı figürlerin sürekliliği sağlanamadığı hem de Mr. Moto ünlü "Chanogramlar"ına yani Charlie'nin derin bilgeliklerine eşdeğer dişe dokunur

bir şeyler sunamadığı için formülünü Charlie Chan'dan daha hızlı tüketmişti. Mr. Moto filmleri, asla Charlie Chan gibi "aile"den olmadı. 1965'te, Henry Silva'nın dedektif rolünü oynadığı *"The Return of Mr Moto"* (Yön: Ernest Morris) filmiyle, bu kahraman çevresinde dönen yeni bir dizi çekme girişimi başarısızlığa uğramıştı.

Mr. Moto dizisine görkem katan şey, Peter Lorre'ın canlandırdığı yumuşak, sakin ama yine de enerjik dedektifin ve zaman zaman ortaya çıkan komik yardımcı figürlerin yanı sıra, öncelikle kötülerdi. Suçlular, zanlılar ve insafsız "yanıltıcı yem" karakterlerini canlandıran oyuncular arasında Sig Rumann, J. Carrol, Naish, Sidney Blackmer, John Carradine, Ricardo Cortez, George Sanders, Joseph Schildkraut ve Lionel Atwill vardı. Mr. Moto filmlerinin senaryo yazarları, Charlie Chan dizisinin yazarlarından daha çok dedektif dizilerinin stereotipleriyle oynamaya hevesli görünüyorlardı. Dizinin son bölümünde gerçek suçlu, tipik *red herring*, yani aslında dikkatleri saptırma işlevi gören kişi oluyordu (Lionel Atwill).

Mr. Wong

Daha sonra Charlie Chan dizisini de sürdürecek olan Monogram şirketi, 1948'de kriminal yazarı Hugh Wiley'in fantezisinin ürünü Doğulu dedektif Lee Wong çevresinde dönen; Chan ve Mr. Moto dizisinin standartlarıyla boy ölçüşebilen, ama onlardan daha düşük bütçeli bir diziye başladı. Ne var ki Collier's-Magazin'de yayımlanmış olan kısa öykülere dayanarak yapılan dizinin rakipsiz atraksiyonu, sadece başrol oyuncusuydu. Korku filmleri yıldızları arasında herhalde en ünlüsü olan Boris Karloff, Çinliye pek benzemiyordu, ne var ki bunu unutturacak kadar esrarengiz ve egzotikti. *"West of Shanghai"*da (1937, Yön: John Farrow) Çinli General Wu Yen Fang'ı oynamıştı. Kendisinden önce Charlie Chan'ı oynayan War-

ner Oland gibi o da doğulu kötü adamı, Sax Rohmer'ın Fu Manchu'sunu katıksız canlandırıyordu; ne var ki dünyayı fethetme planları güden Çinli süper caniyi sadece bir kez *"The Mask of Fu Manchu"*da (1932, Yön: Charles Brabin) canlandırabilmişti. Yani o da, yasa adına çalışırken bile tehlikeli ve ne yapacağı belli olmaz yanını tam dışta bırakamayan büyüleyici kötü Asyalı'nın değişik bir biçimini oynamaktaydı.

Kıt anlayışlı, sabit fikirli polis müfettişi Street rolünde Grant Withers ve onun neşeli bir haberci olan kız arkadaşı Bobby rolünde Marjorie Reynolds ile dizi hem aksiyon hem güldürü unsuru sağlayan iki güvenilir yardımcı figüre kazanmıştı. Mr. Wong, olayları çözerken, sadece, zaman zaman fantastik ya da ütopik silahlar kullanan ve çoğunlukla ellerinin altında dünyayı sarmış gizli örgütler bulunan suçlularla boğuşmak zorunda kalmıyor, aynı zamanda dedektifin kriminolojik çalışmasını daha çok engelleyen ve asla Mr. Wong'un akıl yürütmelerine ayak uyduramayan kuş beyinli müfettiş Street ile (dizinin üçüncü filminden itibaren) ve Mr. Wong'un hiç istemediği anlarda her zaman fırtına koparan, ele avuca sığmaz haberciyle de uğraşmak zorunda kalıyordu.

Dizinin ilk filmi, *"Mr. Wong, Dedective"* (1938, Yön: William Nigh) sonraki filmlerin klişe örneğini sunar: San Francisco'da bir kimya fabrikasının sahibi olan Dayton (John Hamilton) bilim adamı Karl Roemer (John St. Polis) tarafından tehdit edildiği için Dedektif Mr. Wong'u yardıma çağırır. Dayton, savaşta kullanılan kokusuz, saydam bir gazın çalındığını iddia etmektedir. Mr. Wong araştırmalarına başlayamadan Dayton ölü bulunur; ölüm nedeni gaz zehirlenmesidir. Roomer tutuklanıp hapse atılır. Fakat Dayton'ın iki ortağı Wilk (Hooper Atchley) ve Meisel'da (William Gould) aynı biçimde öldürülürler. Mr. Wong bu işin arkasında uluslararası bir casusluk şebekesinin bulunduğunu keşfeder; kurbanlar polis sirenlerinin(!) ses titreşimiyle parçalanan cam kaplardan sızan gazla öldürülmüşlerdir. Katil son olarak Mr. Wong'u ortadan kaldırmaya çalışır; ve belasını bulur.

Dizinin, yönetmenliğini William Nigh'ın yaptığı ve bütçesi gittikçe azalan bütün filmleri, birbirine benzer klasik "katil kim" unsurlarıyla donanmış entrikalardan oluşuyordu; öykünün içiçe geçmiş kurgusu ve ince cinayet yöntemleri bu dizilerin belirleyici özelliğiydi. *"Mr. Wong in Chinatown"*da (1939) cüceler, zehirli oklar, Çinli prenses (Lotus Long), *"The Fatal Hour"*da (1940) kaçakçı çetesi ile delil tahrifinde kullanılan "uzaktan kumandalı" bir radyo, başrolde Boris Karloff'un oynadığı dizinin son filmi *"Doomed to Die"*da (1940) ölümcül sonuçlara yol açan bir Romeo ve Juliet öyküsü dikkati çekmekteydi.

Monogram, Boris Karloff ayrıldıktan sonra da diziyi sürdürme girişiminde bulundu. Charlie Chan'ın "Bir numaralı oğlu" olarak tanınan Kaye Luke, *"Phantom of Chinatown"*da (1941, Yön: Phil Rosen) James Lee Wong'un oğlu Jimmy'yi oynamıştı. Ancak alt türün fantastik malzemelerinden tamamen vazgeçen ve alışılmadık bir gerçeklik sergileyen film başarılı olamadı ve dizi sona erdirildi.

Ellili yıllarda Amerikan sinemasında artık popüler mitolojideki yerini yitirmiş Uzak Asya'lı dedektif figürü, dedektif kişiliğine yeni bir çekicilik katan ve polisiyeye "yakın" bir tür olan fantastik film ile bağlantıyı kuran formüllerden biridir. Fakat doğulu dedektif kişiliği aynı zamanda ırkçı tipoloji ile hesaplaşmanın da bir tezahürüydü; "Doğu bilgeliği"ni sadece kötünün entelektüel yönden üstün olan gücü olarak değil de, tersine Batı toplumuna ayak uydurma yeteneğine sahip, hatta verimli bir nitelik olarak da gösterme girişimi, bu "doğulu" suç avcılarının gerçekçi bir figür olmalarını önlemiş, onları, deyimi yerindeyse, bir barış figürü niteliğine büründürmüştü.

"Serial" Dedektifleri

Otuzlu yıllarda western ve bilim kurgunun yanı sıra dedektif öykülerinin de, serial'lerin en kullanışlı malzemesini oluşturduğu algılanmıştı. Elbette *cliffhanger*'ın (En heyecanlı yerinde kesilen serial filmin) aksiyonu bol biçimi için, türün *armchair dedective*'i, yani koltuğunu terk etmeyen "düşünce makinesi" uygun olamazdı; aksiyonun en üst noktasında "devamı gelecek programda" diyen bu filmlerin dedektifinin, hasımlarını sadece düşünsel değil, öncelikle fiziksel üstünlükle pes ettirebilecek, enerjik, atletik bir kahraman olması gerekiyordu. Dizi filmler çoğunlukla yazınsal kaynaklara dayanırken, serial filmler başka türlerdeki dedektif malzemelerinde olduğu gibi *Comic stripleri* yeğliyordu.

En ünlü *Comic strip* dedektifi, Dick Tracy'dir. Yaratıcısı çizer ve metin yazarı Chester Gould tarafından Sherlock Holmes ve ardıllarının Amerikalı kopyası olarak tasarlanmıştı ama aynı zamanda serbestçe yayılan gangsterliğe karşı uyanmakta olan kamu öfkesine uygun düşen bir figür olarak, Amerika'nın adlandırılmayan, ama Chicago olduğu kolayca teşhis edilebilen bir büyük kentinde faaliyet gösterirken her türlü aracı kullanarak hukukun ve düzenin yeniden kurulmasını onaylayan herkesin sempati duyduğu bir figüre dönüşüvermişti. Dick Tracy bir "şahin"di, bunu da gizlemiyordu.

Dick Tracy (Dick=argoda polis/polis dedektifi, trace=iz, to trace= bir şeyi izlemek, izini bulmak, anlamına gelir), suça karşı mücadelesini 4 Ekim 1931'de "Detroit Miror"ın pazar ekinde başlatmıştı; hemen ardından, tüm suçlulara insafsızca davranan ve en az maruz kaldığı ve sürekli "katlanmak" zorunda olduğu kadar şiddet kullanmaya hazır, sert dört köşe profilli bu polisin *Comic stripleri*, günlük olarak ve birçok Amerikan gazetesinin Pazar eklerinde yayımlandıktan kısa bir süre sonra, Tracy'nin neredeyse ulusal bir kurum haline gelmesi uzun sürmemişti.

Gould'un, çizgi romanında, suça karşı mücadelede daha fazla kararlılığa davet ediyor gibi göründüğü gerçek polis bünyesindeki meslektaşlarından ister istemez farklı olan Dick Tracy, bir şiddet savunucusuydu (bunun önemli nedenlerinden biri, ilk bölümlerde anlatıldığı gibi, gangsterlere karşı intikam seferi için kişisel nedenlere sahip olmasıydı). "Böylece başlangıçtan itibaren 'Dick Tracy'-de şiddet temsil edilmiştir O güne kadar çizgi romanda şiddet, kan ve suç teknikleri bir ölçüde tabuydu. Kamuoyu Dick Tracy'ye şiddetle tepki gösterdi; fakat Gould, gerçekliğin kendi dizisindekinden çok daha kanlı olduğu görüşünde ısrarlı olduğu için, bu anlatım biçiminden vazgeçemedi.

Bu yüzden 'Dick Tracy' ilk yıllarında bazı gazetecilerin *Comics* sayfalarından zaman zaman aforoz edildi; ama bu asla bir haftadan fazla sürmedi. Kan kurur kurumaz 'Dick Tracy' yine geri döndü.

Chester Gould, karakterleri, gerçekçi olmasa da, diziye gerçeklik izlenimi vermesi amaçlanan son derece yüzeysel bir tarzda çizmiştir. Çoğunlukla isimleri fizyonomilerine uygun olan, neredeyse karikatüre yakın deforme edilmiş sayısız suçlu, dizinin hemen başlangıcında sahneye çıkmıştır. 'Örneğin Pruneface, Flattop, Miss Egghead ya da the Mole, yani Kurutulmuş Erik Surat; Yassıkafa; Bayan Yumurtakafa ve Köstebek.

Dick Tracy'ye ilk 24 yıl içinde 27 kez ateş edilmiştir. Delinmiş yaklaşık elli şapkalık koleksiyonu, isabetsiz atışların sayısını kanıt-

lamaktadır. Ne var ki Tracy'nin canına sadece kurşunlarla kastedilmemişti; dövülmüş, adeta dondurulmuş, kloroform koklatılmış, havaya uçurulmuş, 90 kilometre hızla giden bir arabanın ardında sürüklenmiş ve kendisinin de bulunduğu bir sırada evinin ateşe verilmesi sonucunda uzun süreli kör edilmişti. Bir cani tarafından ezilmiş, ama bütün diğer yaralanmalarda olduğu gibi hızla iyileşebilme gücünü yine kanıtlamıştı. Ne var ki hiçbir zaman sert hatlı yüzüne ve özellikle ünlü çengel burnuna herhangi bir zarar gelmiyordu onun. (Wolfgang J. Fuchs/Reinhold Reitberger).

1977'ye kadar Chester Gould tarafından çizilmiş olan *Dick Tracy-Comics* oldukça "sinemasal" tasarlanmıştı. Gould'un çizimleri "Kara dizi" tarzının üslup öğeleriyle bağıntılandırılmışlardı. Elbette kahramanın kendisi, polis filmleri kahramanlarının *Comic-stripteki* öncüsü; daha çok tek boyutlu bir karakteridir. "Geniş omuzları, çengel burnu, asık yüzü ve her zaman kalkık palto yakalarıyla Dick Tracy adeta adaletin mekanik biçimde vuran yumruğunun timsali haline gelmiştir. Yeraltı dünyası bataklığında amansızca ateş edip yumruk sallar: bir bütün olarak pek sempatik olmayan, fakat hâlâ olağanüstü sevilen katı yürekli bir dedektiftir" (Günther Metken).

1935'te Dick Tracy radyo dizisi kahramanlığına terfi etti: iki yıl sonra Republic tarafından yapılan on beş bölümlük "Dick Tracy" adlı dizide ilk kez film kahramanı olarak ortaya çıktı: *"Dick Tracy"* (Yön: Ray Taylor, Alan James). Dick Tracy'yi Ralph Byrd canlandırıyor, komik kafadar Mike McGurk'u, şapşal ihtiyar olarak bir dizi B-western ve kovboy filmi dizisi kahramanlarına serüvenlerinde eşlik etmiş olan Smiley Burnette oynuyordu. Tracy'nin evlatlık edindiği oğlu "Junior", Lee Van Atta ve kız arkadaşı Gwen Kay Hughes'dı. Dizinin on beş bölümünde Dick Tracy, "Topal" veya "Örümcek" de denen maskeli ürkütücü bir adamın liderliğini yaptığı bir çeteye karşı savaşıyordu. Çetenin işlediği suçlar arasında Dick'in erkek kardeşi Gordon'u (Richard Beach) kaçırıp

ameliyatla iradesiz bir köle haline getirmek de vardı. Fantastik bir uçuş aracına da sahip olan Örümcek-Çetesi, Amerika'nın kilit endüstrilerine karşı saldırı düzenleme niyetindedir. Ancak Dick Tracy aslanın inine girmeye cesaret eder ve örümceği yener.

Ralph Byrd, gerek karakter gerekse de dış görünüş olarak, *Comics*-okurlarının sevgilisi Dick Tracy'ye ne kadar benziyor gibi görünse de, sinemadaki diziler, aşırı fantastik özellikleriyle kendilerinden çok daha gerçekçi çizgi roman dizisinden ayrılıyorlardı. Chester Gould'un çizgi dedektifi, gerçek gangsterlere, ya da en azından onların karikatürlerine karşı mücadele etmekteydi. *Serial*'lerin Dick Tracy'si ise dizinin düşman kişilikler olarak ortaya çıkarmış olduğu dünyayı ele geçirmeye çalışan şeytani fantastik-dahilerle uğraşmak zorundaydı. Elbette sinemada dedektifin imajını neye borçlu olduğu biliniyordu: "Dick Tracy" serinin ölçüleriyle değerlendirildiğinde, bazı aşırı şiddet sahneleri içerir; ve şok efektler konusunda da oldukça bonkör davranılmıştır.

İzleyiciler seri filmlerin Dick Tracy'sini, Chester Gould'un Dick Tracy'si kadar sevdiler. Ve oyuncu Ralph Bryd bu katı yürekli dedektifle öylesine özdeşleştirildi ki, sonradan sinemada başka bir rol bulmakta zorlandı durdu. 1948'de bu figürün ikinci dizisi, *"Dick Tracy Returns"* (Yön: William Witney, John Englisch) başladı; Tracy bu dizide G-man'e terfi etmişti. Bu on beş bölümlük seri de oldukça şiddet dolu vurdu kırdılı bir girişle açılıyordu (ne de olsa bu seriler çok genç bir izleyici kitlesine sesleniyordu): Genç polis Ron Merton (David Sharpe), *"Flash Gordon"*da korkunç Ming'i canlandırarak ünlenen "kötüler kralı" Charles Middleton'un oynadığı korkunç "Pa" Stark'ın, kendisinden biraz daha az korkunç beş oğlundan biri tarafından yol ortasında silahlı saldırıya uğrar. Suikastten kurtulur ve kaldırıldığı hastanede bir "demir akciğer" içine sokulur. Bu tehlikeli tanığı ortadan kaldırmak için, cani Pa Stark gizlice hastaneye girip çelik ciğeri devre dışı bırakır. Pa Stark çetesi çalmayı ve öldürmeyi sürdürmektedir; başka şeylerin

yanısıra ABD hükümetine ait bir torpido botunu ele geçirirler. Fakat Dick Tracy, Gwen (Lynn Roberts), Mike McGurk (Lee Ford) ve Junior (Jerry Tucker) suçluların peşine düşerler. Stark'ın oğulları birbiri ardından vurulur ya da ailenin başka suç eylemleri arasında çeşitli biçimlerde ölürler; sonunda geriye sadece Pa Stark kalır. Gizlendiği yerde yakalandığında, hile ve bir parça nitrogliserinle Dick Tracy'yi ele geçirip uçağı kullanmaya zorlar. Dick Tracy uçağı iyice yükselttikten sonra cesur bir manevrayla hızla uçaktan atlar, Stark uçağın içinde yere çakılırken Dick Tracy yere paraşütle emin bir şekilde inmiştir.

Republic'in üçüncü Tracy serisi olan "Dick Tracy's G-Men"de (1939-Yön: William Witney, John English) kahraman, bir casusluk örgütünün başı olan Zarroff'la *"The Hounds of Zarroff"* gibi filmlerin yönetmeni Irving Pichel, bu filmi Ernest B. Schoedsack'la birlikte çekmiştir), mücadele eder. Zarroff, adamlarının kendi cesedini kaçırıp bir sürü fantastik uygulamayla tekrar canlandırmaları sayesinde, gaz odasındaki idamdan sonra yeniden hayata dönmüştür. Birçok olaydan sonra Zarnoff'la Dick Tracy arasında son hesaplaşma çölde gerçekleşir, burada casus kendi acımasızlığı yüzünden kendini yok edecektir.

Bu filmdeki cani, sadece ve sadece, Birleşik Devletler'i yok etmeyi düşünmekteydi; o dıştan gelen bir düşmandır. Yönetmenler bu ABD düşmanının işin başında başarılı olduğunu göstermek amacıyla New York havaalanı üzerinde "Hindenburg" adlı zeplinin yanması gibi büyük felâketlere ilişkin haftalık haber-belge filmlerinden görüntüler monte etmişlerdi. Republic yapımı son Dick Tracy filmi olan *"Dick Tracy vs. Crime, Inc."*deki (1941-Yön: William Witney, John English) haydut, alışılmış klasik gangsterden başka her şeye benzer. O, kötü doktor Luzifer'ın (John Davidson) yardımıyla görünmez olma yeteneğini kazanmış, "The Ghost" diye anılan maskeli bir canidir. Gangsterliğin yayılmasına karşı son derece uyanık, sekiz kişiden oluşan bir tim kurulmuştur;

ancak sekizinci üye, "The Ghost"un kendisidir; elbette timin diğer üyelerinin bu durumdan haberi yoktur. Dick Tracy tarafından durduruluncaya kadar süper cani, New York'un yarısını imha eder. Sonunda Tracy, ipuçlarının yardımıyla, caninin aslında uyanıklar grubunun üyesi olması gerektiğini ortaya çıkarır ve onu yakalar. Fakat cani yine görünmez olmuştur. Bu kez dedektif av köpeğiyle caniyi izlemeye başlar. Cani kaçarken bir yüksek gerilim hattına takılır ve "Dick Tracy" dizisindeki neredeyse bütün haydutlar gibi dünyevi adaletin işini kolaylaştırmış olur.

1945'ten itibaren RKO tarafından çekilen Dick Tracy filmleri, *Comic-strip*'lere serial'lerde-kinden daha çok benziyordu. Tracy bu filmlerde Comic'lerde olduğu gibi, hem güldürü hem de tehdit unsurunu kişiliklerinde birleştiren grotesk denebilecek film kişileriyle uğraşır. *"Dick Tracy"*nin konusu ise (1945-Yön: William Berke), hapisaneden kaçarak, hapse girmesine neden olan insanlardan intikam almaya çalışan bir suçlunun (Mike Mazurki) eylemleridir. Dick Tracy (Morgan Conway), olabileceklerin en kötüsünü engellemeye çalışmaktadır; fakat cani sadece üç insanı öldürmekle kalmaz, adı yazınsal kaynağa uygun olarak Tess Trueheart olan Tracy'nin kız arkadaşını da (Anne Jeffreys) kaçırır. Sonunda dedektif, tabii ki kendisini çok fazla tehlikeye atmaksızın, caniyi tuzağına düşürür.

İkinci Dick Tracy filmi *"Dick Tracy versus Cueball"*un (1946-Yön: Gordon Douglas) kötü adamı Chester Gould'un fantezisinin ürünüdür -kel ve yuvarlak kafasıyla, çizerin "en çirkin canileri"nden biri olan bu film kişiliğinin suratından adeta haydutluk akmaktadır. Dizinin üçüncü filmi *"Dick Tracy's Dilemma"*da (1947-Yön: John Rawlins) Ralph Byrd yine dedektif rolünü üstlenmiş, dizinin son filminde ise *"Dick Tracy Meets Gruesome"* (1947-Yön: John Rawlins) kahramanı yine o oynamıştı. Filmin olayları arasında Gould'un grotesk buluşlarının ürünü olan fantastik bölümler vardır: Dâhi-çılgın doktor L. E. Thal (Edward Ashley), insanları

kısa süre için tamamen paralize edip, ölmüş gibi gösteren esrarengiz bir gaz geliştirmiştir. Gangster Gruesome (Boris Karloff) bu gazdan soluyup tam polis geldiği anda düşüp hareketsiz kalır. Polis Gruesome'un öldüğünü sanıp "cesedi" karakola götürür. Gruesome gece karakoldan kaçıp L. E. Thal ile birlikte bir banka soygunu düzenler; bu olaya tanık olan Tess Trueheart (Anne Gwyme) Dick Tracy'yi yardıma çağırır; fakat Tracy soygunu engelleyemez. Dr. L. E. Thal'e gizliden gizliye âşık olan bilim adamı Dr. L. M. Learned (June Clayworth) Dick Tracy'ye, ünlü mucit A. Tomic'ın (Milton Parsons) kaybolduğunu bildirir, Gruesome ile suç ortaklarından biri yakalanır; fakat Gruesome bir kez daha kaçar ve Dr. L. E. Thal ile onu polise teslim olarak yeniden doğru yola dönmeye neredeyse ikna etmiş olan Dr. I. M. Learned'ı öldürür. Dick Tracy kılık değiştirerek Gruesome Tracy'nin planına uygun olarak, suç ortağı olan tanıktan kurtulmak amacıyla hemşire kılığına girerek hastaneye gelir. Örtünün altındakinin Dick Tracy olduğundan habersiz, yaralıyı kaçırır. Ne var ki polis haydutun izini yitirdiği için sözleşildiği gibi onu tutuklayamayınca -Dick Tracy bunu düşünmüş olmalıydı- dedektif korkunç caniyi tek başına altetmek zorunda kalır.

Öncelikle yurtdışında, Dick Tracy filminden çok Boris Karloff filmi olarak pazarlanan bu film, artık bu serilerin olduğu kadar sonuna yaklaşmakta olan B-Dedektif filmlerinin de bir parodisi olarak görünmektedir; çünkü bu tür dedektif filmlerinin popülaritesi artık azalmaya yüz tutmuştu; bunun nedenlerinden biri sinemasal eyleme hiçbir yeni boyut eklenememesi, ikinci nedeni ise "hırpani özel dedektif"in eylem kapasitesini B-filmlerine kadar yaymasıdır. Dick Tracy dizisi, aynı dönemdeki birçok başka dedektif filmi dizileri gibi ("The Falcon", "Charlie Chan" vs.) durduruldu; ancak 1950'de ABC-TV, başrolde yine Ralph Byrd'ın sunulduğu 39 bölümlük televizyon dizisi "Dick Tracy"yi başlattı. 1961'de bunu, Chester Gould'un teknik danışman olarak görev aldığı çizgi film dizisi izledi.

Dick Tracy adeta insanüstü tüm yeteneklerine rağmen biraz olsun inandırıcıyken, dizilerdeki rakiplerinin çoğu, daha çok fantastik kökenliydi ve geleneksel masabaşı dedektifi ile Tracy'nin benzerlikleri dizilerdeki Zorro'nun kovboya benzerliği kadardı! Kılık değiştirmeyen ya da en azından dekoratif bir maskesi olmayan dizi kahramanı yok gibiydi. Kahramanların bazıları radyo dizilerinden ve çizgi romanlardan bazıları da pulp'lardan geliyorlardı; dolayısıyla izleyicilerin çoğunlukla yıllardan beri başka biçimlerde biryerlerden tanıdıkları kişiliklerdi. "The Shadow" (1940) namı diğer Victor Jorg, radyodan sinemaya geçtiğinde, esrarengiz etkisinin birazını (ve fantastik yeteneklerinden bazılarını) yitirirken, "Captain Midnight" (1942), "Mandrake the Magician" (1939) "Batman" (1943), "Secret Agent X-9" (1937) veya "The Green Hornet" (1940), radyoda ve Comic'lerdeki örneklerinin etkisine ve cazibesine ulaşmaya çalışıyorlardı. Dizinin nispeten "gerçekçi" dedektif figürleri arasında, kahramanları, -bir dizi gangster filminden tanıdığımız- "Dead and Kids" olan ve 1942 yılında çevrilmiş aynı isimli dizilerdeki "Junior G-Men of the Air" ya da "Chick Carter, Detective" (1946) bulunuyordu. Sonunda, polis dosyalarından (az çok) hakiki bir vakayı FBI'ın kovuşturma çağrısıyla birleştiren "Gang Busters" adlı belgesel radyo programı da dizi haline getirildi. Tabii ki bu arada bu programın sadece belgesel niteliği yok olmakla kalmamış, zaten serial denen bu tür dizilerin oldum olası en büyük zaafını oluşturan eylem çatısının ve olayların da ipe sapa gelmez bir hal almalarıyla inandırıcılık iddiası ortadan kalkmıştı. "Gang Busters"ın (1942) konusu kendisi "The League of Murdered Men" olarak adlandırılan, idam edilmiş fakat, şu ya da bu fantastik hileyle yeniden yaşama döndürülmüş gangsterlerden oluşan bir caniler örgütünün faaliyetleridir. Böylesine fantastik yutturmacalar olmaksızın bu dönemde artık hiçbir dizi başarılı olamıyordu.

Dedektif serial'leri arasında türün "kuralları"na tam anlamıyla uyan hiçbir dizi olmadığı gibi, güçlü dedektif türü ile ilintisi olma-

makla birlikte çok naif de olsa bir dedektiflik öğesi içeren çok fazla dizi de vardı. Örneğin western dizilerinden hemen tümünün sonunda aranan bir suçlunun ve mert adam maskesi altında gizlenmiş caninin kıskıvrak yakalanması kaçınılmazdı. Gene cangıl ya da bilim-kurgu serüvenlerinin kahramanları, kendilerini sadece eylem adamı olarak değil, aynı zamanda dedektif olarak da kanıtlamak zorundaydılar. Aynı şey elbette ki sinema dizilerinin az sayıdaki kadın baş figürleri için de geçerlidir. Ancak dizi kahramanlarının izledikleri ipuçları asıl dedektif türü dizilerden farklı olarak ya her zaman hiçbir izleyiciden gizli tutulamayacak kadar aşikârdı ya da hiç ortaya çıkmıyor, ortada fol yok yumurta yokken, tepeden inercesine sonda birden kendilerini ele veriyorlardı.

Dizilerin maskeli dedektifleri, "yazınsal" ya da gerçekçi çizilmiş film dedektiflerine kıyasla büyük bir avantaja sahiptiler: Her ne kadar yasayı kendileri temsil ediyorlardıysa da bunlar gene de hasımlarını öteki dünyaya yollamaktan nefret ediyorlardı. Kendisini öncelikle Batı'da dedektif olarak kanıtlamak zorunda olan "The Lone Ranger", her zaman sadece yaralayan, asla öldürmeyen gümüş kurşunlarla ateş ediyordu; en sevilen dizi kişiliklerinden biri olan "The Green Hornet", haydutları uyuşturan bir gaz tabancası kullanmaktaydı. "The Green Hornet" (Gordon Jones, daha sonra Warren Hull) namı diğer Britt Reid, Asyatik dövüş türlerini bilen hizmetkârı Kato'yu da (Kaye Luke) (ayrıca Kung-Fu yıldızı Bruce Lee'nin kariyeri aynı isimli TV dizisinde bu rolle başlamıştır) görevlendirebiliyordu. Suçlular etkisiz kılındıktan sonra yasaya teslim edilmekteydiler. Pulp magazinlerde özellikle zorba ve acımasız intikamcı olarak ortaya çıkan ve hasımlarının işini kısa yoldan bitirmeyi seven maskeli dedektif figürü "The Spider" bile, Colombia'nın çevirdiği *"The Spider's Web"* (1938) ve *"The Spider Returns"* (1941) dizilerinde daha az vahşi ve daha az kendini beğenmiş bir kahramana dönüşmüştü. Bunun dışında kırklı yılların başından beri dizilerin yerine *Comic*'lerin geçirilmesine çalışılıyor-

du. Fantastik olaylar, amaçlı ya da istenmeden yapılmış mizah ve eylem arasında "ciddi" bir dedektiflik faaliyetine pek yer kalmıyordu. Dizilerin sona ermesiyle birlikte fantastik dedektif de, en azından, beyaz perdeden kaybolmuştur.

Screwball-Intermezzo: "Thin Man"- Filmleri Dizisi

"The Thin Man", Dashiell Hammett'in 1934'te yayımlanmış olan romanının adıdır; bu romanda, aynı yazarın Sam Spade'i ve "Continental Op"unun her şeyiyle tam tersi özellikler taşıyan eski dedektif Nick Charles sahneye çıkar. Ben-anlatım biçiminde yazılmış roman, çekici, değişik ve entelektüel bir kahramanı sunar. Nick Charles tek başına değildir; aynı kendisi gibi, gerek hayat gerekse toplumla kendisi arasındaki ironik mesafeyi koruyan bir kadınla evlidir. O öyle fazla kabadayı biri değildi, çoğu kişi ve olay karşısında gösterdiği duygusal ve entelektüel tepkileri bakımından alaycı-bilge bir tiptir. Nick Charles, Amerika'nın yeğlediği gibi değildi, "bir şeylerin olduğu" yerde kendini kesinlikle iyi hissediyordu. Bir aristokrat yaşamı sürmesine olanak veren zengin karısının servetine rağmen, toplumun alt tabakalarından dostlarını unutmamıştı.

Aynı yıl içinde MGM'de, başarılı "The Thin Man" romanının film versiyonu *(The Thin Man, Yön: W S. van Dyke)* çekildi; bu film, o dönemdeki Amerikan filminin iki çok farklı tarzının, gangster filmi ve Screwball-komedisinin etkileyici bir karışımıydı. "Başlangıçta *The Thin Man'* neredeyse klasik bir gangster filmi gibi görünür: kulağı kesik çetin ceviz izlenimi veren bir olay kahra-

manı çıkar ortaya; kendisini kısa, keskin cümlelerle ifade eden ve "patron" olduğunu ima eden, faaliyeti itibariyle bilim adamı ya da muciti andıran biridir bu. Boşandığı karısıyla arasında parasal anlaşmazlıklar vardır ve haklarını korumak için karanlık önlemler alma tehdidinde bulunur. Ancak filmin belirli bir noktasından itibaren ansızın ortadan kaybolur ve yokluğuyla ilgili spekülasyonlar sinemasal eylemin motorunu oluştururlar. Kaybolan "ince/thin" adam'ın çevresinde kısmen komik, kısmen korkunç kişi ve durumlardan oluşan bir halka meydana gelir. Yanlış ipuçlarının izini süren ve masum insanları zan altında bırakan salak, gözü dönmüş bir polis müfettişi; aslında mesleğini bırakmak isteyen, neredeyse zorla olayların içine çekilen ve bazen bodrumdaki cesede köpeğinin sayesinde ulaşan özel bir dedektif; Noel şenliğinde San Francisco'daki annesiyle telefonda konuşmak zorunda kalan ağlamaklı şişman bir adam; koltuğunun altında kalın kitaplar taşıyan, kendisini psikanaliz uzmanı olarak gösteren ve gözlerini sürekli karşısındakilerin yüzüne dikerek konukları şaşırtan, buluğa ermemiş, çok bilmiş bir oğlan; nihayet çeşitli tip ve biçimde haydutlar" (Ulrich Gregor)

"The Thin Man" oyununu, türün bölük pörçük dekorlarıyla yürüttüğü için "aykırı" bir dedektif filmidir; ama aile yükümlülüğü ve sorumluluğundan çok, istendiğinde sahip olunabilecek zevkten söz eden, her zaman buza yatırılmış bir şampanyanın el altında tutulduğu "aykırı" bir evlilik filmidir de. Nasıl Nick, yazarın idealiyse, Charles'in karısı Nora da Lilian Hellman'ın kopyasıydı. "Nick Charles'la evli Nora olmak güzeldi - modern edebiyatta erkekle kadının birbirlerini sevdikleri ve ortak yaşamlarının tadını çıkardıkları belki de ender evliliklerden biriydi bu", diye yazmıştı Lilian Hellman anılarında. ("The Thin Man" Hammet'ın son romanıydı; dizinin bir sonraki filmi onun orijinal öyküsünden yapılırken, üçüncü film için yazarın "Continental Op- öykülerinden biri, "The Farewell Murder" kullanıldı.)

Bir sürü komik tersliklere ve grotesk durumlara rağmen *"The Thin Man"* bir parodiden başka her şeydir; filmdeki "Screwball" boyutu gerilimin eksiksiz kurulmasını engellemez. Türün perspektifinde varolan hayat ve gerçeklik ile öykü arasındaki uzaklık, bu filmlerde ironik bir uzaklığa dönüştüğü için, "Thin Man" dizileri dramatik dedektif filmi örneklerinden biraz daha "insani"dir. Prestij prodüksiyonları düzeyinde "Thin Man" dizisi filmleri, "Charlie Chan"ın başarı reçetesini açıklıyordu: öykünün kuruluşu dedektif türünün kurallarına bağlı kalır; fakat gerek dialoğun gerekse baş kişilerin karakterizasyonu uğruna, olaylar arka plana çekilir.

Filmin ve ardıllarının başarısında, iki baş rolün (Nick ve Nora Charles'ın) William Powell ile Myrna Loy tarafından oynanmasının etkisi az değildir; gerçi bu ikili daha önce de birlikte film çevirmişlerdi (örneğin W. S. van Dyke'ın "Manhattan Melodrama"sında, 1934), ancak "Thin Man"le otuzlu yılların klasik bir Screwball-çifti haline geldiler. Bazı komik karışıklıklar yaratmakla görevli (örneğin bir şantaj mektubunu çalmak gibi) küçük köpek "Asta" ise, aksiyon içinde gülünç gevşemeler ve yavaşlamalar sağlıyordu; ancak üçüncü filmden itibaren artık oynamadı: aileye yeni bir üye olarak Nick Jr. katıldı.

Günlük yaşamı, hiçbir şey yapmamaktan, alkolden ve çevresini uykulu gözlerle gözlemlemekten ibaret olan dedektifin yöntemleri, olayın, mucidin iskeletinde bulunan Birinci Dünya Savaşı'ndan kalma bir şarapnel parçasıyla nihai olarak çözüme kavuşturulması kadar şaşırtıcıdır. Figürler, özellikle Nick ve Nora, türün geleneklerini iyice kavramış görünmekten de öteye, zaman zaman canlandırdıkları klişeleşmiş tiplerine aykırı oynamaktan geri kalmazlar, dolayısıyla da ipuçları, saptırıcı, yanıltıcı izler ve nihayet çözüm, her zaman beklenenden biraz farklıdır.

Öyle görülüyor ki Nick ile Nora dünyada hiç kimseye, katile karşı bile kin duymazken, dizinin ikinci filminde ikilinin yılbaşı gecesini mahveden Nora'nın sıkıcı akrabalarına karşı bu kuralı bo-

zarlar. Birinci filmin büyük başarısı devamının çekilmesini sağlamıştı. İkinci filmin adı da öncekinden esinlenmişti: *"After the Thin Man"* (1936, Yön: W. S. van Dyke). Tin Man kavramı yinelenerek, sonuçta kahramanı, Nick Charles'ı tanımlayan bir kavram oldu.

Nora'nın sınıfsal kibire sahip, ahlak vaazları veren ve boş alışkanlıklarla yaşayan züppe ailesinde bir cinayet işlenir, Nora'nın en sevdiği kuzeninin (Elissa Landi) zaten işe yaramaz biri olan kocasıdır kurban. Adam cebinde bir tomar borç senediyle öldürülmüş olarak bulunur. Zengin aile, patlayabilecek skandalı önlemek amacıyla, önceleri zıpçıktı, asalak ve playboy diye küçümsediği için uzak durduğu Nora'nın kocası eski dedektifi anımsar. Nora'nın kuzeni cinayet şüphesiyle tutuklanırken, Nick gerçek katili araştırmaya başlar, Nora'nın kuzeninin eski nişanlısının (James Stewart) yardımıyla kadının suçsuzluğunu kanıtlamaya çalışır. Şüpheliler peşpeşe boy gösterirler; örneğin öldürülenle ilişkisi olmuş bir gece kulübü şarkıcısı (Dorothy McNulty), bir gangster şefi (Joseph Clleia), kendisi de kısa süre sonra öldürülen küçük bir haydut (Teddy Hart) ve bir Çinli (William Lum). Tecrübeli dedektif tavırlarıyla Nick Charles sonunda tüm şüphelileri biraraya toplayıp, kendi kendisini ele vermeye kışkırtarak gerçek katili açığa çıkarır. (Katil James Stewart'tır.)

"Olayın istesek de bulamayacağımız, Nick tarafından gerçekleştirilen çözümü, bilgiç izleyicileri bile, sakinleştirici almak için ilk musluğa koşturacak kadar karmaşık ve aldatıcıdır. Bununla beraber, Mr. Charles, Sherlock Holmes kadar sade olmayan; Charlie Chan'dan daha az esrarengiz, epeyce üstün bir dedektif olduğunu kanıtlar. Ancak hepsi yabancı olan konukların, gönülsüz ev sahiplerini fark edemedikleri, Nick ve Nora için verilen hoşgeldin partisi gibi sahneleri; ya da Nora'nın, uyuyan kocasına, ondan kendisine sahanda yumurta yapmasını rica etmeyi gerçekten düşünmediğini - elbette onun aşçılığından olağanüstü etkilenmiştir!- anlattığı o sahneyi ya da filmin sonunda Nora'nın bebek patiği ördüğü sahneyi

görenler cinayeti kimin işlediği sorusuyla nasıl ilgilensinler ki?" (Frank S. Nugent).

"Another Thin Man" (Yön: W. S. van Dyke) adıyla, Charles ailesinin üçüncü üyesine işaret etmektedir. Nick, Nora ve henüz dokuz aylık oğulları, kendisini, on yıl önce hapse attırdığı eski ortağı Phil Church'ün (Sheldon Leonard) tehdidi altında hisseden silah fabrikatörü Colonel MacFay'in (C. Aubrey Smith) evinde bir hafta sonu geçirmektedirler. Church de, Mac Fay'in evinde konuktur ve Mac Fay'in öleceğini önceden söyler; gerçekten de Mac Fay ve Mac Fay'in kızının bir arkadaşı öldürülür. Church, Nick Charles'ın da öleceğini önceden bildirmiştir, fakat öldürülen bir sonraki kişi kendisi olur. Nick yine bir araya toplanmış olayla ilgili kişilerin önünde katili ortaya çıkarır; çözüme en çok şaşıran yine, tüyler ürpertici tahminler yürütmek için dizinin ilk filminde sahneye çıkmış olan polis teğmeni Guild'dir (Nat Pendleton).

Yönetmenliğini van Dyke'ın yaptığı dizinin son filmi *"Shadow of the Thin Man"*de (1941), Nick ile Abra yarış alanındadır; bu alanda bir jokey tuhaf koşullar altında ölmüştür. Nick sonuçta bir gazeteci dostunu da (Barry Nelson) düzmece cinayet suçlamasından kurtarmak zorunda kalır. Sayısız karanlık kişiyi sorguladıktan ve teğmen Abrams'ın (Sam Levene) katili ya da katilleri bulma çabalarını eğlenerek izledikten sonra Nick, sorunu artık alışıldığı tarzda çözer. Bu olayda cinayetlerin arkasında bir gangster şirketi vardır. *"Shadow of the Thin Man"*de, Nick Jr. (Dickie Hall) artık önemli bir rol oynamaktadır. Faaliyetlere katılan ve kendi ölçüsünde babası gibi sofistik olan Nick Jr. bu arada altı yaşındadır. "Thin Man" filmleri artık neredeyse aile filmi gibi bir şeye dönüşmüşlerdir.

"The Thin Man Goes Home" (1964-Yön: Richard Thorpe) Nick'in ailesi, baba Dr. Charles'ın doğum gününde izleyiciye sunulur; oğlunun kendisi gibi doktor olmamasını hâlâ tam affetmemiş olan Dr. Charles (Harry Davenport) Nora'nın zengin akrabalarının

orta tabakadaki karşılığıdır. Genç bir ressam, Charles'ın kapısının önünde ölü bulunmuştur. Charles, bir aile dostuyla (Lloyd Corrigan) bu olayı araştırmaya başlar. Bu kez Nick'in tuzağına düşen, bir casus örgütünün şefidir. Kahramanların ailevi durumlarıyla (örneğin Nick'in Yunan kökeni) ilgili filmler artık pek etki uyandırmazken ve diyaloglar rahatlığını yitirmişken, öykülerin kuruluşu daha da tuhaf hale gelmeye ve ilginçliğini yitirmeye başlamıştı.

İlk "Thin Man" filmleri, nispeten masraflı prodüksiyonlardı; oysa *"The Thin man Goes Home"* bir dizi film düzeyinde seyrediyordu. *"Shadow of the Thin man"*de olduğu gibi, artık Dashiell Hammettin öykülerinden birine de başvurulamıyordu; dizinin anlayışı bir parça eskimiş ve iki başrol oyuncusu da rolleri için artık fazla yaşlı gibi durmaya başlamışlardı. Dizinin son filmi *"Song of the Thin Man"* (1947-Yön: Edward Buzzell), Nick'in lüks bir vapurda bir cinayet dizisini nasıl ortaya çıkardığını anlatır. Kimsenin o güne kadar inanmak istemediği şey bu filmde ister istemez hissettiriyordu kendini; Nick hep isteksiz sürüklenmişti bu işlere.

Dizinin ilk filmlerinde kriminolojik öykü, diyalog ve ironik metinlere kıyasla ikinci planda kalırken ve hatta bizzat ironinin aracıyken, şimdi karmakarışık olaylar sinemasal eylemi taşıyor-lardı. Üstelik savaş sonrası dönemde ölümle ve cinayetle dalga geçmek artık *New deal* dönemindeki kadar kolay değildi; mutlu çift Nick'le Nora (bu iki karakteri canlandıran oyuncular gerçek hayatta birbirlerinden hiç hoşlanmıyorlardı) yumuşak âsi havasını yitirmişti. Dönem, hayatın tadını çıkaran ve buna rağmen dünyanın sırlarını, esrarengizlikleri çözen avarelerin dönemi değildi artık. Nick'le Nora, küçük bir demokratik mitos'tular; (zaten demokratik yaşama biçimi denince anlaşılan şey dünyayı kendi oyun alanına çevirmiş erotik bir ilişkinin ifade ettiğinden başka türlü nasıl ifade edilebilirdi ki?) yani üst ile altın mutlak haz verici, eğlendirici bir birleşmesinde yansıyan bir demokrasi; sonuç olarak da, Amerikan si-

nemasında bir daha görmeyeceğimiz bir sosyal hareketlilik (alt-üst arasında dolaşma) ve bireysel özgürlük. Ayrıca ikili, 30'lu yılların büyük bunalım travmasının aşılmasına da katkıda bulunmuşlardı. Gelgelelim 40'lı yıllarda her şey, gene eskisinden beter görünüyordu. Erkeklerle kadınlar artık, aşkın bu kadar basit ve eğlenceli olduğuna inanmıyorlardı. Küçük burjuva mutlakiyetçiliğin yaklaşmakta olan on yılının özellikleri bakımından gerek Nick gerekse de Nora oldukça kuşku uyandırıcıydılar. (Ancak yetmişli yıllarda yeniden keşfedildiler.)

NBC'nin 1957'de yeniden hayat verdiği ve toplam 72 bölüm çevrilen TV-dizisinde, durum gereği Nick Charles da (Peter Lawford) artık bir avare değildir; polisiye edebiyatı yayımlayan bir yayınevinde çalışmaktadır; bu arada en çılgınca polisiye olayların içine karışmayı hep başarır, Nora ise (Phyllis Kirk) kocasının yeraltı dünyasından kişilerle ilişkilerine asla Myrna Loy'un zevk alan merakıyla bakmaz. (Ayrıca televizyon dizisinden önce, NBC'nin 1941'den 1954'e dek yayınlanan bir radyo dizisi yapılmıştır. Başlangıçta Hammett bazı öykülerin kitap haline getirilmesinde birlikte çalışmıştır.) 1975'te, başrollerinde Craig Stevens ve Jo Ann Pflug'un oynadığı "Nick and Nora" adlı televizyon dizisini de bunlara ekleyebiliriz.

Ellili Yıllarda Polisiye Filmler

"Kara dizi" filmlerinde, suçla ilişkinin mantığı ve perspektifi temelden değişmişti. Şimdi artık, merak ve ilgi büyük gangstere, yeraltı dünyasının şefine yönelik olmaktan çıkmış, bu çürümüş ahlaksızlık ve şiddet dünyasında, ister "sefil bir dedektif", ister masum bir kurban ya da önemsiz bir gangster olsun, küçük adamın nasıl hayatta kalabileceğine yönelmişti. Özel dedektiflerin kurtardıkları şey sadece ahlaki bütünlüklerinden artakalmış parçayla kendi postlarından başka bir şey değildi. Önlerine bir olay, hatta mantıksal olarak çözümlenmesi gereken bir görevden çok, çoğu ilişkilerde gerçek suçluların her zaman arka planda kaldığı ve sonuçta dokunulmaz oldukları için suçluyu bulma çabasının boşa çıktığı bir çevre, bir dünya koymuşlardı. Bu dünyanın içindeki hiç kimse, kendisine kimin para ödediğini, kimin tehlikeli olabileceğini, kime zarar verebileceğini bilmiyordu. Kışkırtıcılar, kötü adamlar ve aslında çok sempatik ya da daha çok acınası, sefil gangsterler vardı; ama yakalanıp tecrit edilmeleri durumunda dünyada düzenin yeniden kurulabileceği gerçek suçlular yoktu artık ortalıkta. Hastalık herkese bulaşmıştı ve gösterilecek hiçbir özveri kurtuluşu sağlayamazdı.

Bu deneyimi sadece özel dedektif değil, -onu çok farklı sonuç-

lara götürse de- polis de yaşamak zorundaydı. Polis, bitmekte olan kırklı yılların filmlerinde (kendisine duyulan güvensizlik asla tamamen ortadan kalkmasa da) kendisine ihtiyaç duyulduğu için, itibarını yeniden kazanmıştı. Düzene özlem duyuluyor, fakat karışıklık bir türlü dinmek bilmiyordu. Sinema, gangsterin ruhunu inceleyip hasta teşhisi koyduktan sonra, polislerin de, önce yöntemlerini, sonra ruhlarını gözler önüne serip inceliyordu. Başlangıçta yumuşak bir ümit vardı; ümidi endişe izledi; sonuçta kirli işin geride sadece kirli eller bıraktığı gerçeği kabullenildi.

Kırklı yılların sonlarında, gangster filmleri, belgeseller ve dedektif filmleri unsurlarından oluşan ve gangsteri mit olmaktan çıkarma çabası güttüğü kadar, polisin çalışmasını da serinkanlılıkla yansıtan yeni tarz bir polisiye filmi, yarı-belgesel bir tür gelişti. "Bu eğilim kısmen, belgesel dizisi *The March of Time*'ın deneyimlerini uzun metrajlı filme aktarmak isteyen prodüktör Luis de Rochemont'a dayanıyordu. 'Kara dizi'den çok farklı olan bu türün temel unsurları şunlardı: en azından kaba hatlarıyla gerçek olayları yansıtan bir kaynak; filmin sahici mekânlarda, hem de mümkün olduğunca gerçek olayların 'yerinde' sahnelenmesi; ipuçlarının korunmasından, rutin soruşturmalardan, gangsterlik üzerine bilgilerin teknik kaydına varana kadar polisiye önlemlerin serinkanlı değerlendirilmiş belgelere dayandırıldığının vurgulanması. Ayrıca filmlerde sık sık, gerçek suçların işlenmesinde rol oynamış kişiler görünüyordu. Almanların bir ajan örgütünün FBI tarafından yok edilmesini konu alan *The House on 92nd Street'* (1945-Yön: Henry Hathaway) gibi filmlerle başlayarak bu filmler, türün (gangster filmi kadar polisiye filmin) gelişimi üzerinde etkili oldular. Bunlar 'Kara' filmlerin adeta antitezi olarak gangster filminde alegorik ve ahlaki olanın yanında belgesel yanın tamamen yitip gitmemesini sağlıyordu. *Semidocumentaries* denen bu yarı-belgesel diziler, yönetmenlerinin aydınlatıcı, hatta pedagojik niyetleriyle, suçun sosyal yanlarını anlama çabasıyla ve polisin 'sosyal çalışma-

sı'na umut bağlayan örtük iyimserlikle öne çıkarlar." (Georg Seeßlen).

Bu filmler kentin çevresini eksiksiz betimlerlerken, polislerin suçluyu bulma faaliyetini, ağır bir iş ve ipuçlarının inatla toplanması çabası olarak yorumluyorlardı. Fakat burada, örneğin İngiliz Polis-dedektif filmlerinin tam tersine, polis ile örgütlü suç arasındaki mücadelede, failin ya da faillerin, adalete teslim edilmekten çok cezalarını fiziksel şiddetle çektikleri görülür. Bu şiddet ne kadar alışılmış olursa olsun, "yurtsever" dürüst kahraman olarak polislerin uzun süre hayatta kalmasına yine de yetmiyordu.

Polisler, sosyal barışı yeniden kuracak olan devlet erkinin parçasıydılar. Jules Dassin'in *"The Naked City"*sinde (1948), polisin bir kadın katilini yakalamaya çalışması konu edilmektedir. *"Call Northside 777"* (1948-Yön: Henry Hathaway) ve benzeri filmler, habercileri "dedektif" olarak sunuyordu -onlar da "ahlaki bir kurum" haline gelmeye ve suça karşı haçlı seferine katılmaya çağrılıydılar. Anthony Mann'ın *"T-Men"*i (1949), bir kalpazanlar çetesine giren vergi dairesi çalışanlarını ("Tax-Men") anlatır. Gerçi Anthony Mann, hâlâ yarı-belgesel tarzının öğelerini kullanıyordu; ayrıca büyük bölümü stüdyoda yapılmış film, polis filminin bu akımı içinde pek rastlanmayan bir ölçüde tek tek insanlar arası ilişkileri önplana çıkarmıştı. *"United States Mail"*de (1949/50-Yön: Lewis Allen) posta, *"The Port of New York"*da (1949-Yön: Laszlo Benedek) gümrük ya da *"Johnny Stool Pigeon"*da (1949-Yön: William Castle) uyuşturucu kovuşturması, tüm cephelerde suça karşı mücadeleyi ilan eden yarı-belgesel polisiye olayların geri cephesini vermekteydiler.

Yeni oluşmakta olan polis film türünün, kendi "realizmi" içinde öncelikle sertlik ve şiddete yaslanacağını daha Anthony Mann'ın filmi bile göstermekteydi. Örneğin "T-Men"de kahramanlardan birinin acımasızca vurulması, arkadaşını daha sert olmaya yöneltir. Şiddeti mazur gösteren bu bağlantı tipik bir polis filmi klişesine

dönüşmüştür: Polis filmleri suçlular tarafından polise karşı uygulanan ve polisin sertliğini anlaşılır kılan amansız şiddeti olağan bir tepki olarak meşrulaştırırlar. Polis filmlerinde genel olarak, gangsterlere karşı mücadelenin birdenbire kahraman için çok kişisel bir davaya dönüştüğü bir dönüm noktası vardır ve ancak bundan sonra polis zafer kazanmaya hazır duruma gelir. Tam da mutlu bir evliliği, geleceği olan, daha çok burjuva alışkanlıkları olan bir polisin öldüğü ilk ve son film, Mann'ın filmi değildir elbette; görevinden başka bir şey düşünmesi gerekmeden ve belirleyici anda kimileyin görevini bile unutarak acımasızca ve şiddetle arkadaşını öldüren caninin avına çıkan "yalnız kurt" hemen bütün filmlerde kendini gösterir.

Türün gerçekçi yarı-belgesel anlatım tarzının türü yenileme etkisi kısa sürede tükendi ve bu yarı-belgesel gerçekçilik, B-filmleri tarafından devralınıp, orada yeni bir klişe içinde donup kaldı. Yarı-belgesel gerçekçilik, yerine geçtiği melodramatik yapı gibi klişeleşerek, bir anlamda melodramla uzlaştı. 'Special Agent' gibi küçük filmlerin yüzeysel bir gerçekliğe ulaşmış olmaları mümkündür; William Eythe ve George Reeves gibi oyuncular, henüz yıpranmamış olduklarından rollerine gerçekten de yeni bir canlılık katmışlardı, fakat bu B-filmleri gerçekçi oldukları ölçüde gerilimlerini yitirdiler". (William K. Everson)

Polis filmi, bu dönemde de, daha sonra Nixon döneminde ikinci "baharı"nı yaşarken suçlandığı gibi, bir "çirkin" filmler türüydü; bunun nedeni, kirliliğe ve suça bu kadar "gerçekçi" bir bakış sunmasından çok, bu konuda sergilediği tutkuydu. Elbette ki çok farklı tarzda da olsa, dedektif gibi polis de, esas anlamda bir kahraman, düz bir özdeşleşme objesi olmaktan çıkmış, daha çok tehlikeli, ama büyüleyici bir manzara içinde yapılan yolculuk esnasındaki bir gösterge, bir taşıyıcı figür haline gelmişti. Polisler çok iyi organize olmuş, dedektifler olmaktan çok kamu adına gördükleri hizmetlerin kıymeti pek bilinmeyen, pek ödüllendirilmeyen; iç ve dış

çelişkilere artan oranda nevrozlarla yanıt veren, eziyet gördüğü için eziyet eden adamlardı.

İlk dönemde bu filmlerdeki propagandaya dönük efektlerin yerini giderek polislerin aslında saçma durumunun itiraf edilmesi eğilimi aldı. Özellikle Amerikan polis filmlerinde, suç ve "masumiyet" ikiliğinin olmadığı görülür. *Kentleşmiş dünyada polislerin durumu üç bakımdan saçmadır: Birincisi; örgütlü suçun bağlantılarının iyi diye bilinen vatandaşlar çevresine olduğu kadar doğrudan ekonomik-siyasal güce sahip kişilere de ulaştığını er ya da geç anlarlar. Tuhaf bir oyun gibidir bu: Polisin suçluları izlerken aşmaması gereken yasak sınırlar, tutuklaması gerekirken tutuklayamadığı suçlular, izlemesi gerekirken izleyemediği ipuçları vardır. İkincisi, uyuşturucu suçu nedeniyle de polisin durumu gittikçe saçmalaşmıştır. Suçlular uyuşturucuyu, bu uyuşturucunun parasını ödeyebilmek için suç işlemek zorunda kalan insanlara sağlarlar. Uyuşturucu tüccarlarına vurulan bir darbe, bağımlıların suç oranının artması anlamına gelir (çünkü uyuşturucunun kıt olması pahalanmasına yol açar ve buna uygun olarak daha büyük suçlar işlenmesini gerektirir). Öte yandan uyuşturucu bağımlısına vurulacak bir darbe, bu sefer de "uyuşturucu satıcıları"nın, mallarını satmak için daha vahşi araçlara başvurmaya zorlanmaları demektir. Hapisaneler ne kadar zorba yöntemlerle idare ediliyor olursa olsunlar uyuşturucunun ve onun ürettiği suçun hapisane duvarları içine ulaşmasına engel olmazlar. Sonuç olarak suçun uyuşturucuya endeksli biçimiyle ilgili olarak polis ne yaparsa yapsın, görevini yerine getirirken zorunlu olarak suçun artmasına yol açar. Polisin durumunu saçmalaştıran üçüncü şey, onun savunduğu (ya da savunduğunu sandığı) "düzenli" burjuva yaşam tarzına katılmasının imkânsızlığından kaynaklanır. O hep bir "yalnız insan"dır; olabileceklerin en kötüsünü önlemeye çalışırken en çok acı duyduğu şey de budur. Polisin ideali ile gerçekliği birbiriyle bağdaşmaz; biraz şizofreni, onun kaderidir denebilir. Böylece sa-*

dece eylem içindeyken, yani hareket halindeyken, herhangi bir şey düşünmezken, mücadele ederken kendindedir ve "sağlıklı"dır o. Polis manik-depresiftir; içinde bulunduğu durum, onu, sadece suça karşı gözü dönmüş bir deli gibi yürüdüğü anlarda kendini kurtarabileceği boğucu bir umutsuzluğa mahkûm eder. Bu intikam seferi son bulduğunda, polisi yine hüzün kaplar; böyle birinin sevimli olması da imkânsızdır; ama o, "suçluya" karşı harekete geçtiğinde büyüleneceğimizden emin olabilir.

William Wyler'ın *Detective Story*'si (1951), kesinlikle polis filmlerinin ilk dalgasının doruğu olarak görülebilir. Sidney Kingsley'ın tiyatro oyunundan uyarlanmış olan bu film, polis dedektifi Jim McLead'in (Kirk Douglas) çatışmalarını anlatır; polisin durumu, kişisel bir ıstırap - ve hastalık öyküsü olarak gözler önüne serilir bu filmde. Mc Lead'in suça karşı farkında olmadığı kişisel nedenlerle duyduğu kin, onun, suça karşı mücadelede, küçük hırsızla gerçek gangster arasında artık hiçbir fark gözetmeyerek sertliğinin dozunu artırmasına yol açar. Bütün ölçülülüğünü, itidalini evliliğini bile yıkacak derecede yitirmiştir. Fanatizmi, patolojik ahlakçılığı ve de adaleti kendi başına uygulama eğilimi, sonuçta, kendisini haksız konuma düşürmesine yol açar. Yönetmen, kendi kişisel yaşam öyküsü, kendi geçmişi yüzünden (ki bu öykü mecazi olarak anlaşılabilir) neredeyse faşist davranışlara eğilim gösteren bir polisi, New York'ta bir polis karakolunun günlük yaşamından hareketle anlatmaktadır. Olay, McLeod'un kendi ailesinde bir leke keşfettiği (babası bir suçludur) ve sonucunda kendisinin de şiddet kurbanı olduğu tek bir günde olup biter.

"The Big Heat" (1953-Yön: Fritz Lang) gangsterlerle polisler arasında geçer. Polislerin gangsterlerin nasıl düşündüğünü ve neler hissettiklerini gereğinden fazla bilmek zorunda oluşlarının polis kurumunu topluma zarar verebilir hale getirdiği gerçeğini konu alır film. Gangsterleri durdurma mücadelesi, bir savaşa dönüşür; savaş ise daha üst bir düzeyde, kan ve ölüm getirebilen, ama değişime

yol açmayan bir bileşken haline gelir. "Kanunsuz şiddetin nasıl meşru şiddet haline gelebileceği, Amerika için tarihsel bakımdan Avrupa için olduğundan çok daha yakın bir deneyim ve birçok Western'in de konusudur. *"The Big Heat"*de gangster şefi Lagana, aynı zamanda işadamı ve *Law and Order* (yasa ve düzen) temsilcisi gibi görünür. Çalışma masasının üstünde annesinin resmi durur, yönetim şefleri ve polisle ilişkileri mükemmeldir. Tıpkı rakibi polis teğmeni Bannion, yani Glen Ford gibi, bir kızı olan müşfik bir babadır. Başka konularda da polis teğmeni kendisine benzer; sadece ondan birkaç yaş genç, kariyerinin başlangıcında bir adamdır teğmen; istikrar peşinde olmaktan çok kendisini, kendi hukuk ve düzen sistemini kabul ettirene kadar düzen ve istikrarı sarsmak amacındadır. Sonuç da o da çalışma masasına yerleşir, filmde gösterilmese de, o da beraberinde ölü bir kadının resmini taşır.

Karısının resmidir bu: gangsterler arabasına bir bomba yerleştirdiklerinde kendisi yerine o ölmüş, bu olay teğmeni durdurmak yerine daha da azdırmıştır. Suçlulara karşı daha acımasız davranabilmek için polislikten ayrılır. Bu arada gangster şefine gittikçe daha çok benzemiştir: kendisini düşmanına uyarlar, onun davranışlarını edinir. Mücadele ederken insanları, öncelikle kadınları, aynı gangsterler gibi kullanır. Kâğıt oyununda kendisine korumaları her an kavramaya hazır tuttukları tabancalarıyla eşlik ederler. Görüntü Lagana'nın adamlarının sunduklarının tıpatıp aynısıdır.

*"The Big Heat"*de kadınlar savrulup dururlar; erkek egemen sistemin mücadelesinin ölüme mahkûm ettiği bir eş; kocasının vasiyetiyle gangsterlere şantaj yapan ve onları saklayan başka bir polisin dul eşi; arkadaşının yüzünün yarısını yakmasının ardından Bannion'un hizmetine giren, fakat bu davranışını yaşamıyla ödeyen gangsterin nişanlısı; Bannion'ın bir katili teşhis etmeye gönderdiği yaşlı, topal kadın; Bannion'ın kendisi bu arada güvenliktedir. Bu kadınlar, sistemler arasında durur, ara bulmaya çalışır veya çatışmadan kendileri için en iyisini elde etmeye uğraşır, bir o yana bir bu yana geçer, ezilirler" (Enno Patalas).

Polis, bir sistemin parçası olduğu ölçüde akılcı davranma, mantık yürüterek sonuca varma yeteneğini yitirir; klasik dedektifin özelliği olan aydınlatması gereken suçlular ile kendi arasına ahlaki, düşünsel ve insani mesafe koyma yeteneği yok olur. Elbette polisin durumu, dönemin bütün polisiye-suç filmlerinde bu kadar karanlık değildir. Özel bir kadın ajanın (Audrey Totter) şantaj çetesini ortaya çıkardığı *"FBI-Girl"*de (1963- Yön: William Berke) veya FBI-ajanlarını sinemada ilahlaştıran *"The FBI-Story"*de (1959-Yön: Mervyn Le Roy) (bu kitap dizisinin "Sokakların Kanunu" cildine bkz.) FBI-ajanlarının eylemleri doğrudan doğruya kahramanlık olarak yansıtılmaktadır. Polislerin basit kahramanlığı çoğunlukla son derece doğal bir biçimde değerlendirilirken, öykünün kaynağı olarak tek bir olayı ele almak yerine, çoğunlukla bir polisin yaşamından bir gün veya polis karakolunda bir "vardiya", filmin öyküsünün zaman çerçevesini belirler.

"Vice Squad" (1953-Yön: Arnold Laven) örneğin bir polis şefinin yaşamındaki tek ama son derece dramatik bir günü anlatarak, türün gerilim unsurlarından vazgeçilmeksizin polisin bir gününü belgesel olarak yansıtma denemelerinden biridir. Bu filmde bir polisi öldürmüş olan iki banka soyguncusunu kovalayan polis, sadece görevini yapan (ve buna uygun olarak parıltısız, insani görünen), fakat görevin nasıl kişisel bir yükümlülük haline geldiğini hissettiren bir kahramandır. Polisiye filmde belgesel akımın en ünlü örneklerinden biri olan *"The Human Jungle"* (1954-Yön: Joseph M. Newman) filminde de, bir polis karakolunun günlük faaliyeti konu edilmektedir. The Gordon'ın *"Case File FBI"* romanından alınmış "Down Three Dark Streets" (Yön: Arnold Laven) filmi aynı yıl yapılmıştır. Bu filmde artık alışılmış bir konu işlenir: Bir FBI-ajanının (Broderick Crawford) arkadaşı, görev başında suçlular tarafından öldürülmüştür. Ajan bunun üzerine arkadaşının ortaya çıkardığı üç ipucunun izini sürer ve meslektaşına son hizmetini yaparak olayı çözüp katilleri yakalar. *"Cry Vengeance"* ise

(1954-Yön: Mark Stevens), karısıyla çocuğunun ölümünün intikamını alan bir dedektifin (Mark Stevens) öyküsü, daha çok intikam dramı yönünde gelişir.

"Hell on Frisco Bay" (Yön: Frank Tuttle) ellili yılların tarzına, kısmen de tematik olarak otuzlu yılların büyük gansgter filmlerine dayanmaya çalışan filmlerinden biridir; ne var ki bu filmde büyük gangsterin (Edward G.Robinson) karşısına, polis dedektifinin şahsında (Alan Ladd), onunla boy ölçüşecek güçte bir hasım konur. Polisin kişiliği giderek karanlıklaşır ve ilkece karşı tarafa yaklaşır. *"The Case Against Brooklyn"*de (1958-Yön: Paul Wendkos) bir polis (Darren McGavin) tek başına New York kumar çetesine karşı mücadele eder. William Berke'nin iki filmi, Ed Mc Bain'in New York'taki 81. polis karakolunun polisleri çevresinde dönen romanlarından alınmıştır: *"Cop Hater"*de (1958) bir polis katili konu edilir. *"The Muggen"*de ise (1958), aynı gün ele alınacak olan iki olay sözkonusudur. *"Pay or Die"*da (1960-Yön: Richard Wilson) tarihsel geri dönüşlerin içinde "belgesel" yöntem kullanılır. Film, New York'un İtalyan mahallesinde "Kara El"e karşı mücadeleye girişen İtalyan-Amerikan polis teğmeni Joseph Petrosino'nun (Ernest Borgnine) öyküsünü anlatmaktadır. Amerika'da Mafyanın faaliyetini açığa çıkaran ilk kişi olan Petrosino, neredeyse ulusal kahraman olmuş, genç polislerin ideali haline gelmişti. "New York Times" Wilson'ın çalışmasının kritiğinde bunu şöyle değerlendiriyordu: "Film, New York'un en cesur polislerinden birine, küçük ekibiyle yerel mafyanın suç oranını yarı yarıya indiren, ölmüş Joseph Petrosino'ya geleneksel tarzda da olsa dürüstçe borcunu ödüyor."

John Ford ise polise çok farklı bir anıt dikmişti. Amerikan "belgesel" polisiye filmi geleneği içinde yer alan *"Gideon of Scotland Yard"* filmi, 1959 yılında İngiltere'de çekildi; başrolde Jack Hawkins oynuyordu. Bu filmde de bir polisin bir günü konu edilmektedir. Baş müfettiş Gideon'un günü, kav-şaklardan birinde gayretkeş

genç bir polisten ceza yiyerek başlar. O gün polisin görevleri arasında ruh hastası bir katilin aranması ve bir soygun olayının soruşturması vardır. Gideon, karısına verdiği, hiç olmazsa bir kez yemek zamanında evde olma sözünü yine tutamayacaktır. Küçük kız çocuğuyla evde yalnız bulunan patolojik çocuk katilinin (Laurence Naismith), kendisinin de anlamadığı bir dürtüye karşı boşuna direndiği ve önüne geçilmez biçimde çocu-ğun odasına sürüklendiği sahnelerde içerilmiş merak ve gerilim unsurlarının yanısıra Ford'un filmi, bu dönemde tür için ender bir uğrağı her türlü kinizmden uzak bir mizah tarzını da içerir. Ford'un polisi, türün çalışma ve yaşama pratiğine yansıtmaz dolayısıyla insani niteliklerini yitirmez; tersine bu nitelikler iyice öne çıkar. Gideon, Dirty Harry benzeri polislerin öncüsü olmaktan çok Komise Maigret'nin Anglosakson ruhunu temsil eden akrabasıdır.

Ellili yılların filmlerinde, satılmış ya da trajik veya her ikisinin karışımı olan polislere ilgi de artmıştır. Örneğin *"Shield for Murder"* (1954-Yön: Edmond O'Brien, Howard Koch), öldürülen hırsızın ganimetini ele geçiren bir polisin (Edmond O'Brien) çevresinde döner. *"Private Hell 36"*da (1954-Yön: Don Siegel) iki dedektif (Howard Duff, Steve Cochran) bir soygundan elde edilmiş kayıp ganimeti bulur ve bunun üzerine ideallerine bağlılıklarını yitirirler. Samuel Fuller'ın *"Pick up on South Street"*inde (1953) savaşın bir devamı olarak, düşman ajanlarla polis memurları arasındaki mücadeleyi anlatılır. *"Touch of Evil"*de (1958-Yön: Orson Welles) büyüleyici ölçüde "kötü" polis (Orson Welles) gözler önüne serilir. Kanıtları tahrif eden, şiddete başvuran, gerektiğinde gangsterlerle ittifak kuran bu polis, sonunda katil de olur fakat eski bir avcının içgüdüsüne sahip olduğundan hukuku ne kadar çiğnese de yine de "haklı"dır. Kötülük virüsü iflah olmaz biçimde ona da bulaşmıştır. Hasmı, yasalara kesinlikle uyulmasında ısrar eden Polis Vargas (Charlton Heston) —kendisi için sorun haline gelen— burjuva bir arka plana sahip bir kanun adamı olarak kolayca tanım-

lanabilir; karısı (Vivien Leigh) onun için kaygılanmaktadır ve kocası tarafından tehlikeli bölgenin dışına çıkarıldığında, gangster çetesinin tuzağına düşer. "Polisin çalışması sadece bir polis devletinde kolaydır", der Vargas. Ellili yılların Birleşik devletleri bir polis devleti değildir, ama polisler de artık sevimli yardımcılar ve dürüst memurlar olmaktan çıkmış, genellikle kişilikleri güçlü, kötü, iyi ve aşırı duyarlı karakter özelliklerini taşır hale gelmiş gibi görünmektedir. Şunu seziyoruz: küfür eden, lanetler yağdıran, ayyaş, kadınları döven ve tek başına ve eylemsiz kalınca ahmakça önüne bakıp duran polis; suça karşı sürdürdüğü artık pek meşru olmayan haçlı seferinde dayak atan ve ateş eden polis, dedektif figürünün sonunu ilan etmiştir. Dedektif artık sadece masal kişiliği veya ironik bir imaj olarak varlığını sürdürebilecektir.

George Pollock ve İngiliz Miss Marple Filmleri

1961'de dedektif filminde sahneye, görünürde çağdışı, biraz kaçık bir kadın kahraman çıktı. Bu, Agatha Christie'nin yarattığı, amatör dedektif olarak sürekli talep edilen, cesur olduğu kadar da komik Miss Marple, namı diğer Margaret Rutherford'dur. Ya tamamen rastlantısal olarak ya da pek o kadar rastlantı denemeyecek biçimde sık sık tüyler ürpertici olaylara karışır ve polisin izlenme "paranoyası" nedeniyle alay ettiği hatta ondan çekindiği bu komik orta yaşlı bayan, polisin hiç "kıllanmadığı" olaylarda bir şeylerin kokusunu alır. *"Murder She said"*de (1961-Yön: kısa dizinin tüm filmlerinde olduğu gibi George Pollock), Miss Jane Marple (Rutherford) bir tren yolculuğu sırasında, yandaki raylardan yavaş yavaş geçmekte olan trende işlenen cinayete tanık olur. Elbette ne kondüktör ne de daha sonra polis Marple'in cinayet öyküsüne inanmazlar; çünkü ne sözkonusu trende ne de tren hattında herhangi bir ceset bulunmamıştır. Miss Marple, sırf onurunu kurtarmak için, fakat aynı zamanda okuduğu sayısız polisiye romandan, böyle durumlarda nasıl hareket edilmesi gerektiğini öğrendiğinden, olayın çözümüyle bizzat ilgilenmek zorunda kalır. Bu amaçla (özellikle hizmetkârlar arasında) garip şeylerin döndüğü Ackenthorpe ailesinin yanında, araştırma yapabilmek için kâhya olarak çalışmak zo-

runda kalacak, hatta sadece dedektif olarak değil, küçük Alexander'in yetiştiricisi olarak da becerilerini gösterecektir. Sonunda şaşkın müfettiş Craddock'a (Charles Tingwell) gerek cinayetin seyrini gerekse de katili tipik Sherlock Holmes tavırlarıyla açıklayıp, cesedi ona teslim eder Miss Marple ve ona sevdiği kitapları veren, polislik serüvenlerinde ürkek ama güvenilir Sancho Pansa olarak amatör dedektife eşlik eden dostu, kitapçı Mr. Stringer (Stringer Davis) "*Murder at the Gallopp*"de (1963), hayır amacıyla bağış toplarken biraz egzantrik Mr. Enderby'nin malikânesinde bir araya gelirler. Mr. Enderby gözlerinin önünde düşüp ölünce ve bu ani ölüm uzun ve ağır bir hastalıkla gerekçelendirilince, Miss Marple'n polis sezgileri ve koku alma yeteneği devreye girecektir. Miss Marple, her polise eğitimini tamamlamak amacıyla öğütlediği Agatha Christie'nin "Murder at the Gallop" kitabıyla donanmış olarak, önce önemsizmiş gibi görünen bir ipucunun, bir binici çizmesindeki kurumuş bir parça balçığın peşine takılır. Ölen kişinin vasiyetnamesi okunurken gizlice kulak misafiri olur ve Enderby'nin kızkardeşi Cora, açıkça cinayetten söz ederken, kendilerini infial içinde gösteren aile üyelerinden bazılarının da kesinlikle cinayet işlemek için yeterli nedenlere sahip olabileceklerini fark eder. Gerçi Miss Marple'ın vasiyetnamenin açıklanması sırasında konuşulanlara kulak verirken Müfettiş Craddock (Tingwell) tarafından "suç" üstü yakalanmış olması biraz tuhaf kaçmıştır, ama bu durum, meraklı amatör dedektifi, Finderby'ın kız kardeşini ziyaret etmekten alıkoyamaz. Ne var ki kadını öldürülmüş olarak bulur. Bayan Marple, öldürülenin kâhyası Miss Gilchrist (Flora Robson) tarafından cinayetle bile suçlanır; ancak Craddock Miss Marple'n tatile çıkmayı düşündüğünü öğrenince biraz rahatlar. Miss Marple ile Mr. Stringer (Davis) tatil için elbette Hector Enderby'nin (Robert Morley) yeğeninin binicilik oteline giderler. Miss Marple binicilikteki ustalığı ve gözkamaştırıcı eyeriyle yeğenin saygısını kazanır. Bu arada bir başka cinayet daha işlenmiştir ve Miss

Gilchrist'in olaya göründüğünden daha fazla karışmış olduğu ortaya çıkar. Sonunda Enderby'nin esrarengiz katiline bir tuzak kurar; Müfettiş Craddock Miss Marple'e ister istemez yardımcı olmak zorunda kalır. (Yavaş yavaş Miss Marple'in yardımının değerini anlamaya başlamıştır.)

*"Murder Most Foul"*da (1963) Miss Marple, herkes tarafından cinayetle suçlanan genç bir adamın (Denis Price) davasını üstlenir. On iki jüri üyesinden biri olarak bu davada tek başına sanıktan yana tavır alır. Kararın ertelenmesini sağlar ve olayın çözümlenmesine girişir. Bu kez izler, küçük, biraz dökülen bir tiyatro sahnesine götürmektedir. (Hitchcock'un "Murder"ine ikinci küçük anımsatma). Miss Marple, kolaylık olsun diye hemen tiyatroya oyuncu olarak girer. Biraz ürkek Mr. Stringer ise yine kuryelik yapacaktır; iki cinayet daha işlenir; Miss Marple faile tuzak kurar ve yine Müfettiş Craddock, resmi görevini yerine getirebilmek için son anda olay yerinde görünür.

Dizinin son filmi *"Murder Ahoy"* 1964 yazarlar tarafından Agatha Christie'nin çeşitli eserlerinden (yazarın onayıyla) oluşturuldu; çünkü artık orijinal Miss Marple romanı kalmamıştı. (İlk üç filmde de sadece kaba hatlarıyla yazınsal kaynağa uyulmuş, özellikle ana figür Agatha Christie'ninkinden önemli ölçüde uzaklaşmıştı). Miss Marple ilk oturumunda hemen hemen bir cinayetin işlendiği "HM Okulgemisi Batledare" Vakfının yönetim kuruluna getirilir. Yaşlı Bayan olayı alışılmış tarzda çözer, bu arada denizcilik bilgilerini de kanıtlama olanağı bulacaktır.

Bu küçük (siyah beyaz) filmlerin başarısı, öncelikle hiç gizlenmeyen "eski modalığı"ndan geliyordu. Mizansenin ve diyalogların ağırbaşlı temposu eski modaydı; yumuşak, kimseyi incitmeyen mizah eski modaydı, karışık ama yine de asla yeterince çok sesli olmayan senaryolar eski modaydı; birbirlerini öldüren veya en azından cinayet işleyebileceklerini düşünen tuhaf, gerçek dışı karakterler eski modaydı; klostrofobik kapalı mekân durumları eski modaydı; filmlerdeki bütün kişilerin yaşam ve konuşma tarzları es-

ki modaydı ve elbette ahlak anlayışı da eski modaydı. Miss Marple filmleri, İngiliz orta sınıfın düşüncesine göre kimseye zarar vermemiş olan, garipliklerle dolu klasik polisiye öyküyü (film biçiminde) bir kez daha sunuyordu. (Bu biçimiyle Alman Edgar Wallace filmleri üzerinde mutlaka etkili olmuş olmalıdır.)

Asla bir damla kan görülmeksizin birçok cesedin bulunduğu, hiç kimsenin bir bayana karşı saygıda kusur etmediği, hizmetkârlarda kıskançlık dramlarının, soylu ailelerde miras çatışmalarının eksik olmadığı ve bir fincan iyi çayın üstesinden gelemeyeceği kadar korkunç duygusal karmaşalara rastlanmayan tuhaf ama yine de bir biçimde alışılmış bir dünyaydı bu. Ve her iyi dizide olduğu gibi, olup biten her şey ve tüm kişiler en geç ikinci filmden sonra bir ailevi hava kazanıyordu.

Öncelikle bir İngiliz kurumu olan başrol oyuncusu Margaret Rutherford da popüler anlamda eski modaydı. O, yaşlı bir bayanın eski "iyi" geleneklere dayandığında İngiltere'de de elde edebileceği sınırsız özgürlüğü temsil ediyordu. Miss Marple olarak Charlie Chaplin'in *"A Countess from Hongkong"*unda taklit edilemez biçimde yaptığı gibi, herkesi sinir edebilirdi. O, gökyüzündeki tahtından bir kez daha yeryüzüne inmiş Kraliçe Victoria'ydı; biraz yaşama hazzı taşıyan ve anarşist bir Victoria. Bu hava onu ister istemez bir dedektife dönüştürecekti elbette; insanların odalarının içini görmek için evlerin çatılarını kaldıran iyi yürekli, küçük şeytanlardan birine. (zaten "detectiv" etimolojik olarak "deteckel" [damı kaldırmak] kökünden gelir ve bu işi yapan da bir şeytandır).

Miss Marple bir kadın değil, bir hanımefendidir; *"Murder at the Gallop"*ta, herhalde öncelikle özgürlüğünü yitirmemek için reddettiği bir evlenme teklifi alır. Ve şeytani bir dedektif olmadığı zamanlarda, insanlara karşı daha çok bir melek gibi davranır. Platonik bir ilişki kurduğu "insan yardımcısı" Mr. Stringer, sinirleri yıpranmış bir Dr. Watson, kendisine her zaman evlerin ve gizlerin eşiğine kadar eşlik eder.

Alışılmış ailevi denetim mekanizmalarına bağlı olmayıp ha-

yatın içinde kalan yaşlı bayanlar, bir parça gerçek dışı ama aynı zamanda çok insani olan bir şeye sahiptirler; Miss Marple'i öteki bütün insanlara bağlayan etmen ürkek, mesafeli, meraklı ve asla rencide edici olmayan tavrıdır. Bu arada meydana gelen herhangi bir cinayet onu korkutmaz; yaşamlarında ilişkilerini az sayıda insanla sınırlamamış olan insanlarda görülen uyanık, gözlemci bir katılımdır onunkisi. Tutkunun egemen olduğu yerde, ona kapılmaksızın hazır bulunur ve adeta doğallıkla, tüm İngiliz dedektifleri için geçerli olan evlenme yasağına uyar.

Öncelikle televizyon için çalışmış bir yönetmen olan George Pollock, alanı bütünüyle Rutherford'a bırakmakla ve bir kez bulunmuş formülü ısrarla uygulayıp bu anlatım tarzından hiç uzaklaşmamakla olumlu sonuç almıştır. Buna rağmen Pollock, Margaret Rutherford'un oyununda birden ortaya çıkan çekiciliği, insancıllığı ve cana yakınlığı göstermeyi bilmiştir: Bu özellikler onun dedektiflik tutkusundan da görüldü. Onun her filmde, bütün içtenliğiyle benimsediği bir kişi vardır. Kendisi de masum olduğu için, masum kişileri bir bakışta tanır. Margaret Rutherford, Miss Marple olarak da, "bir kadının cazibesi"yle karakterize edilen, bir "İngiliz soylu başbelası" değildi. O, şömine ateşinin başında oturup, çay içen ve kriminal romanlar okuyan bütün yaşlıca İngiliz hanımların meleğiydi. Margaret Rutherford'un ancak 1981'de bir ardılı geldi: *"The Crack'd"*de (Yön: Guy Hamilton) Miss Marple'ı Angela Lansbury oynadı.

George Pollock *"Ten Little Indians"*de (1965) bir kez daha bir Agatha Christie romanını denedi. Rene Clair'in 1945'te Amerika'da filme çektiği konuyu çok az değiştirmişti. Örneğin on kişinin birlikte kapatıldığı ve "On küçük zenci" çocuk tekerlemesindeki gibi birbiri ardından hayatlarını yitirdikleri olay yeri, Zillertal'e taşınmıştı ve bu, doğal olarak sosyal çevre ile filmin atmosferinin uyumunu yer yer bozuyordu. Filmin aksiyonu içine o zamanın koşulları için fazla "şiddetli" efektler yerleştirilmişti. Gerçi film, Clair'in

filmindeki karakterin ironisine ulaşamıyordu, ama etkili finallerle sürekli değişen kuşkuların birbiri ardından sırayla herkesi zanlı durumuna düşürmesi biçimindeki klasik Agatha Christie "reçetesi" burada da uygulanıyor ancak, Christie'nin metinlerinden farklı olarak "happy-end" Pollock filmlerinin özelliği olarak beliriyordu. Öte yandan bu İngiliz filminde Alman oyuncular da (Mario Adorf, Marianne Hoppe) oynamıştı. Daha zorba, aynı zamanda yeni tarz bir ironiyle donatılmış "James Bond" türü filmlere yer açmak üzere klasik İngiliz polisiye filmi "Miss Marple" dizisiyle gelişiminin sonuna yaklaşırken, "gotik", komedi ve *mystery* unsurlarından oluşan tarz, bir süre Batı Almanya'da sürdürüldü. Ancak bir Alman Miss Marple'ı asla olmayacaktı.

Özel Dedektifin Değişimi
"Private eye"ın Doğuşu

Film kahramanı olarak *private eye* önce popüler bir kahraman olarak gangster filmleri atmosferi ve mitolojisi içinde gelişti (bkz. dizinin 4. kitabı), Entelektüel amatör dedektiflerin, akıllı ve taraflı, angaje avukatların, polislerin ve polis dedektiflerinin tersine *"private eye"*, olaylar karşısında duygularını ve kişisel tepkilerini bir kenara bırakamayan biridir; daha doğrusu, o, duygusal özerkliğini koruyamaz; ne iktidarların ne burjuvazinin ne de yasaların temsilcisidir, ama gene de bunlarla karmaşık bir ilişki içindedir. Adalet de sağlar (kendi ihtiyaçlarını sağladıktan sonra), ama elbette kendi bildiği yoldan. Kovboy kahramanlarının yanı sıra *private eye*, Amerikan rüyasının gerçekleşmesidir: yasaları savunabilmek için çoğu kez yasaları karşısına almak zorunda kalan bir kahraman. Belirsiz bir vicdan azabıyla kıvranır, ama yine de parçalanmaz bir kişilik bütünlüğüne sahiptir; suç işleyeni cezalandıran ya da aklına yattığında cezayı engelleyen, hatta azaltabilen bir adamdır o; kadınlarla ilişkileri iyidir, fakat şerefi ve görevi uğruna çoğu kez aşk konusunda özveride bulunmak zorunda kalır; parıltılı donanımlar içindeki her şövalye gibi romantik bir kişiliktir o. Paradoksal biçimde *private eye*'ın doğuşu, 20'li yılların edebiyatında yeni bir gerçekçilik hareketinin parçasını oluşturur. (Don Miller).

Gerçi yeni edebiyat kahramanı, beyaz perdeye nispeten kısa bir sürede geçmiştir, fakat bu geçiş sorunsuz olmamıştır. Paramount Şirketi Dashiel Hammett'in "Red Harvest" adlı romanını filme çekme hakkını almıştı; ne var ki bu film gerçekleşmedi, çünkü öykü fazla karmaşıktı ve fazlaca şiddet unsuru taşıyordu. "Red Harvest" gibi "The Dain Curse"un da filme çekilmesi uygun görülmedi, fakat Hammett Hollywood'da çalışmaya başlayıp Rouben Mamoulians'ın Gangster filmi *"City Streets"*in (1931) orijinal öyküsünü yazdığı sıralarda Warner Brothers Şirketi *"The Maltese Falcon'* un haklarını satın aldı. "Malta Şahini" adlı filmle (1931-Yön: Roy Del Ruth), yeni olmasına rağmen, birçok gelenek tarafından beslenen Amerikan dedektif arketipinin sinemasal sondajı başladı; bu film sadece ilk Hammett-filmi ve "hırpani" özel dedektifin çevresinde dönen ilk film olmakla kalmıyordu; aynı zamanda ruh hali ve atmosferi itibariyle popüler mitolojide, henüz bilinçli biçimde olmasa da, dedektif yepyeni bir yorumla ele alınıyordu.

Ortağının öcünü almak isteyen ve değerli bir heykelciği ele geçirmek uğruna boşuna ve özverili bir koşuşturmanın ardından, aşık olmak üzere olduğu kadının katil olduğunu anlayan ve kısmen ortağına karşı duyduğu sorumluluk nedeniyle, kısmen de kendi yararı için onu polise teslim etmek zorunda kalan sert özel dedektifi, Ricardo Cortez oynuyordu. Bu film yazınsal kaynağına ne kadar sadık kalmışsa, yapımcılığını yine Warner Brothers'in üstlendiği "Satan Met a Lady" filmi de tersine romana o kadar az bağlı kalmıştı; filmin romanın ne atmosferinden ne de "ahlak"ın-dan hiçbir şey içermediği söylenebilirdi. *"Satan Met a Lady"*de (1936-Yön: William Dieterle) adı Ted Shayne olan kahraman (Warner William) aslında Hammett'in kahramanlarından çok, sinemanın egzantrik amatör dedektiflerine benzeyen bir avukat ve playboydur (Warner William nazik dedektif Philo Vance'i de canlandırmıştı). Ted bir tren yolculuğu sırasında güzel Valerie Purvis (Bette Davis) ile karşılaşır; kadın, dedektiften Madam Barabbas diye birini (Ali-

son Skipworth) bulmasını istemektedir. Fakat dedektif kadının izini bulmadan önce esrarengiz kadının adamlarından biri "ziyaretine" gelir. Shayne'in sekreteri Miss Murgatroyd'dan (Marie Vilson) Shayne'in görevi üzerine boşuna bir şeyler öğren-meye çalışır; büronun aranması da sonuç vermemiştir. Daha sonra Shayne'i Madam Barabbas çağırır, dedektife Bayan Valerie'nin nerede olduğunu öğrenmesi için büyük paralar teklif eder, çünkü çok değerli bir sanat eserini, elmasla işlenmiş bir boynuzu getiren geminin ne zaman geleceğini sadece Valerie bilmektedir. Ömür boyu bu boynuzu elde etmek için uğraşan Madam Barabbas'ın eski ajanlarından olan Valerie'nin boynuzu çalmış olduğu anlaşılır sonunda. Valerie'nin nasıl biri olduğunu öğrenmek için, ortağı Ames'den (Porter Hall) kızı izlemesini ister Shayne. Fakat ortağı bu iş üzerindeyken vurulur; Valerie kendisini izleyen adamın Madam Barabbas'ın ajanı olduğunu sandığını söylemektedir. En sonunda kadın Shayne'i boynuzu almak için limana gitmeye ikna eder. Oysa Valerie yine ikili oynamaktadır, hemen ardından kendisi de limana gelir. Olaya karışan herkes rıhtımda buluşmuştur; sonunda Shayne'in sekreterinin haber verdiği polis de rıhtıma gelerek Valerie'yi, Madam Barabbas'ı ve sanat eseri hırsızlığı yapan çete üyelerini tutuklar. Entrika bolluğu yüzünden (duygusal ve ahlaki kriterleri gözden kaçırma tehlikesiyle karşı karşıya olan Hammett'in çeliş-kiler dolu dedektifiyle bu "monden" dedektifin pek benzerliği yoktur. Polisiye film öyküsünün burada da tıpkı "Malta Şahini"nde olduğu gibi bir melodram hatta trajedi içermesi bu gerçeği değiştir-mez. Ama sadece kaynak metinle ilişkisi itibariyle değerlendir-ilirse, çoğu kez olduğu gibi bu filme de haksızlık edilmiş olur. Tarz açısından film daha çok "yeni" dedektif tipine kayda değer bir atılım kazandırmamış olan bazı *suspence* türü katkılarıyla alışıldık bir polisiye filmdir.

On yıl sonra John Huston *"The Maltese Falcon"*u bir kez daha sinemaya aktaracaktı. Bu filmde hırpani özel dedektif figürü (en

azından geriye dönük değerlendirildiğinde) iyice yerleşirken, o zamana kadar bilinmeyen bir insan karmaşıklığıyla donanacaktır. Elbette Humphrey Bogart, bundan sonraki bütün *hard-boiled* polisiye filmlerinde dedektifi canlandıran oyuncular tarafından ölçüt ve örnek alınacak kadar bu rolle özdeşleşmemiş olsaydı, film böylesine canlı, böylesine popüler kalamazdı herhalde.

Büyük ölçüde kaynak romana dayanan olay, ortağı Miles Archer'ın öcünü almak isteyen Sam Spade (Humphrey Bogart) adlı bir özel dedektifin çevresinde döner. Özel dedektif araştırmalar yaparken tehlikeli bir heykelciğin, Malta Şahini'nin ele geçirilmesine yönelik bir entrikaya karışır. Archer, kendisini Miss Wonderly olarak tanıtan genç bir kadın (Mary Astor) adına yapılan çalışmalar sırasında öldürülmüştür. Archer'ın izlediği Floyd Thursby da bir süre sonra ölü bulunur. Sam Spade kendisini sorgulayan polise müşterisi hakkında bilgi vermekten kaçındığı için, polis, ortağının öcünü almak amacıyla adamı Sam Spade'in öldürdüğünden kuşkulanmaktadır. Miss Wonderly bir kez daha ortaya çıktığında Spade'e ilk anlattığı hikâyenin gerçek olmadığını itiraf eder. Asıl adı Brigid O'Shaughnessy'dir ve dedektiften bir süre daha kendisi hakkında polise bilgi vermemesini rica eder. Spade'in bürosuna gelen şık, bir parça yapmacık tavırlı Joel Cairo (Peter Lorre), dedektife değerli malta şahini heykelini ele geçirmesi halinde büyük miktarda para verebileceğini söyler. Spade'i tabancayla korkutarak heykelin onda olup olmadığını öğrenmeye çalışır. Ne var ki Spade adamı alteder. Olayı öğrenen Brigid, Cairo ile mutlaka buluşmak istemektedir, fakat tam bu sırada polis gelir; polis, Spade'in ortağını öldürdüğünden sürekli kuşku duymaktadır, çünkü Spade'in ortağının karısıyla (Gladys George) ilişkisi olmuştur.

Spade konuşmalardan Brigid ve Cairo'nun yanı sıra şahinle ilgilenen bir üçüncü kişinin daha bulunduğunu öğrenir. Uzun, kanlı bir geçmişi olan bu değerli kuşu elde etmek isteyen üçüncü adam belli ki çok güçlüdür ve diğer ikisi tarafından sadece "şişman

adam" diye adlandırılmaktadır. Kendisini bir süredir izleyen kısa boylu silahlı adamın (Jilmer Cook) peşine düşen dedektif, gangster Caspar Gutman'a (Sidney Greenstreet) ulaşır; ama ondan da heykel hakkında bir şey öğrenemez. Kısa süre sonra da Brigid ortadan kaybolur. Wilmer, Spade'i patronla buluşması için zorlar. Sonunda Spade de heykelin ne kadar değerli olduğunu öğrenmiştir. Bu arada dedektif uyuşturucu ilaçla devre dışı bırakılır. Kendisine geldiğinde, gazetede limana gelen bir gemiyle ilgili bir not bulur. Hemen limana gider, fakat gemi alevler içinde yanmaktadır. Kısa süre sonra ölümcül biçimde yaralanmış gemi kaptanı sendeleyerek Spade'in bürosuna gelir. Son nefesini vermeden önce heykeli Spade'e teslim eder.

Spade heykeli emanet eşya deposuna bırakır. Brigid'in telefonuyla kentten ayrılan dedektif geri döndüğünde, bürosunda Brigid, Cairo, Gutman ve Wilmer'ı görür; belli ki aradıklarını bulamamışlardır. Heykel için pazarlık başlar ve sonunda Spade'in sekreteri heykeli alıp getirmek için emanet deposuna gönderilir. Ne var ki yakından incelendiğinde heykelin sahte olduğu ortaya çıkmıştır. Gutman ve Cairo gerçek heykeli aramaya giderlerken Brigid, Spade'in yanında kalır. Thursby'le gemi kaptanını öldürenin Wilmer olduğunu kanıtlayabilecek durumda olan Spade polisi çağırmıştır. Ayrıca ortağını Brigid'in öldürdüğünü de bilmektedir artık. Gutman ve Cairo gibi Brigid'i de polise teslim eder Spade.

"Kara Dizi"nin ilki olarak adlandırılan Huston'ın filmine hayat veren şey ne aksiyon, ne öykünün yapılanışı, ne kişilerin karakterizasyonu, ne gizli tehdit, ne de klasik dedektif filminde olduğu gibi gelişmelerin, olayların ve sözlerin yanıltıcılığıdır, asıl önemli olan bizzat insan davranışının yanıltıcılığıdır. Bu yeni dedektifin büyüleyiciliğinin nedeni, sadece onun meşruiyet sınırlarını aşmaya hazır oluşunun ima edilmesi değil, aynı zamanda ahlaki açıklığıdır; o hep çelişik duygular içinde kalır; her yöne doğru sürüklenebilecek gibidir. "Çoğu sözlü hesaplaşmalar Sam Spade'in hareket

tarzını değişik biçimlerde aydınlatmaya elverişlidirler." Hasımlarının kirli işlerine karışması ihtimali, bir ihtimal olarak vardır; bunu her zaman ispat etmek mümkün olmasa da. Ne var ki Sam Spade'in davranış ve eğilimlerinin motivasyonu, kirli işlerin ve uygulayıcılarının hemen yanıbaşına kadar yaklaştırır onu. Aralarına girdi girecek kadar. Sonuçta pisliğe bulaşmamış kişi olarak kalması, onun bulaşma olasılığını ortadan kaldırmaz. Büyük kazanç gerçekleşmediği için Spade, en azından dedektif lisansını korumak zorundadır! Spade taktik hesaplara polisi de katıştırır. Ancak bu durum ahlaki açıdan onun konumunu hiç de iyileştirmez. Spade elbette ki insanın ortağı öldürüldüğünde hiçbir girişimde bulunmamasının kötü bir şey olduğunu söylemektedir. Bu, Humphrey Bogart tarafından donuk bir yüz ifadesiyle dile getirildiğinde, hem bir bahane hem de bir geçiştirme gibi yansır. Belki de duruma göre ortağının intikamını almamış olmak Spade'in sözleriyle bir *bad business*'tır, ama bu itirafın bir bahane arama mı, bir kaçış mı yoksa birşeyleri olduğundan daha önemsiz görmek anlamına mı geldiği duruma bağlı bir şeydir. Kendisi ortağı Arche'ın karısıyla ilişki kurmamış mıydı? Ama zaten öldürülen ortağı, Sam Spade'in "işinin" bir parçası değil miydi? Bu durumda roller kolayca değişmiş olabilir, o, ortağının işinin bir parçasına dönüşebilirdi. Sam Spade'in eylem ve davranışlarında kendini ele veren ahlaksal çok değerlilik, olumlu ve olumsuz yan, birbirine zıt hareket ve davranış nedenlerinin yan yana varolmalarının bir sonucu olarak görünmekte ve bütün bu nedenler bireyin ayakta kalabilme istek ve güdüsüne bağlanabilmektedirler.

John Huston bir tür, kuşkunun, emin olamamanın filmini yapmıştır. Çünkü öykünün figürleri anlaşılır, şeffaf olmadıkları gibi, bunların temsil ettikleri roller, savundukları cepheler de pek o kadar belirgin değildir. Kişilerin sırf hayatta kalma, kendilerini savunma güdülerinin oluşturduğu perspektifin içinde ahlaki ilkeler aramak olanaksızlaşmaktadır; dolayısıyla figürleri belirleyecek ah-

laki konturlar kayıp dururlar. Sadece seyirci değil, Sam Spade de olup biteni ancak sonradan bir çerçeveye oturtabilmektedir. Spade olay ve kişilerin gerçekliğini örten üstteki boyaları kazıdıktan sonra iyi kötü ayakta kalabilme güvencesine kavuşabilir. Ama bütün bu açıklamalar Spade'in davranışlarını belirleyen motivasyonları açıklamaya yeterli değillerdir. O esrarengiz heykelcik ile temas eder etmez, daha doğrusu Malta Şahini'nin büyüsüne kapılmış bay Gutman'a rastladıktan sonra Spade'in varlığının bir başka yanı öne çıkar. Bütün film yepyeni bir boyut kazanır. Daha önce altını çizdiğimiz o kuşkunun gerçekliği, kökeni, akıl-dışı ve kavranmaz olanın derinliklerinde yatan bir serüvenin ambalajına dönüşür. Burada edebiyat metninin içeriği Huston'ın mitolojisiyle örtüşmektedir.

Adeta serüven hayalinin bir variantı olan efsanevi zenginlik, yitik defineyle ilgili efsanevi hayal, siyah şahin heykelinde cisimleşmiştir. Ve şahin heykelinin mitolojik niteliği, ölümcül bir ateş etrafında uçuşan kör gece böcekleri gibi bu sözde değerli heykelin etrafında dönüp duran çeşitli tiplerin oluşturduğu bu çembere uygundur: Ağına hep yeni erkekleri düşürmeye çalışan, bukalemuna benzeyen Miss O'Shaughnessy, nâmı diğer Miss Wonderly; gizlenmemiş hasisliğiyle nazik Joel Cairo; ezilmiş, kinci uşak Wilmer ve nihayet kocaman cüssesi ve soğuk gözleriyle yetmiş yıldan bu yana şahini ele geçirmek için verdiği uğraştan sonra kendisi de neredeyse bir tür kuşa dönüşen, mutlak tutkunun ifadesi patron Mr. Gutman.

Huston'ın filmi gerçekçi öğelerine ve çıkışlarına rağmen soğukkanlı bir toplumsal anlatım sunmaz. Sunduğu, poker masasındaki oyun gibi bir şeydir ve kazancın müthiş yüksek olabilme olasılığına rağmen, kazanma umudunun azlığı ortaya sürülen parayı belirler. Oyunun büyüleyiciliği, özellikle ikinci bölümünde Spade'in olayın püf noktasını bulma çabasına duyulan ilgi gibi, filme damgasını vurmuştur. '*The Maltese Falcon*', 'kara' dedektif filmleri ka-

tegorisine girer. Elbette film aynı zamanda ve daha ziyade Huston'ın kendisine kaynaklık eden Dashiel Hammett'in yapıtında bulduğu serüven efsanesinin bir varyasyonudur. Space'in eyleminin çözülemez çelişikliği, filmin ahlak anlayışının şeffaf olmaması, sonuçta saçma ve anlamsız bir hayaletin avlanması serüvenine dönüştürür filmi (Edgar Wettstein).

Saçmalığın ve boşunalığın filmde özel dedektifin gelişmesine eşlik etmesi gerekliydi. Dedektif, kendisini geleneksel iyi ve kötü şemasına yerleştirmemize olanak sağlamaya yetecek kadar motivasyonlarından haberdar edilmediğimiz biridir; hayatta kalma mücadelesi verdiği için de bize bildik gelir. Bu nedenle dürüstlüğün olumsuz sınırına biraz yakın durmasını ve arasıra, başka kahramanların statüsünü yerle bir edecek işler yapmasını kabul etmekte fazla zorlanmayız. Ne var ki *private eye* kaba şiddete dayalı bir dünyada yaşamaktaydı; Tıpkı savaştaki askerler için sözkonusu olduğu gibi asıl mesele kahramanlıklar yapmak ve bunun için nişanlar almak değil, hayatta kalmak ve gerektiğinde kendi yararını gözetmekti. Savaş ve savaş sonrası toplum, Huston filmlerindeki dünyaya kesinlikle yabancı değildi; hayatta kalma mücadelesinin tam ortasında, içte ve dışta hummalı bir "define arama" eğilimi başlamıştı. Huston'ın "*Malta Şahini*'nde, aynı zamanda rollerin paylaştırılış biçimi ve oyuncular aracılığıyla, serüvenin çürümüşlüğünün ve nevrotikleşmişliğinin de altının çizildiğini söylemek mümkündür; Huston, daha sonraki sayısız filmlerinde yaptığı gibi, serüveni belli bir tarzda mitolojiden arındırarak, boşunalığın, beyhude arayışların serüvenin meşruiyeti olarak kurulduğu yeni bir serüven mitosu yaratmıştır. Dolayısıyla, '*The Maltese Falcon*' filminde private eye'ın yeni tipinin henüz "tam anlamıyla doğmaması" ve doğrudan ardılının ortaya çıkmaması şaşırtıcı değildir.

İyi ile kötü arasındaki sınırlar dedektif açısından (ve izleyici için) belirsizleşirken, dedektif de artık bu filmin ilk versiyonunda olduğu gibi, bir avuç haydutu alteden sempatik bir tip değildi. Oy-

sa 'Malta Şahini'nin 1931 yılındaki ilk çeviriminde Gutman, Cairo ve Wilmer'i sırasıyla Dudley Digges, Otto Matieson ve Dwight Frye oynamışlar (sonuncusu aynı yıl "Frankestein" ve "Dracula" filmlerinde ünlenmişti) bu kötü-karakter oyuncuları karşısında Sam Spade onların hakkından gelen sempatik dedektif olarak görünmüştü. O filmde Brigid O'Shaughnessy'yi oynayan Bette Davids de çıkarcılık ve saflığı Mary Astor gibi birbiri içine geçmiş iki gerçeklik olarak değil, dışgörünüşün ardındaki gizli, örtük gerçeklik olarak veriyor gibiydi. Huston'ın filmindeki oyunculara genelde komik bir yan vardı: fazla kısa, fazla şişman, fazla kaba, amaçladıkları şey için fazla güçsüz gibiydiler ve belki de bu yüzden böylesine sinsi bir tehlike arzetmekteydiler: göründükleri gibi değillerdi. Bazen acıma duygusu bile uyandırıyorlardı tutkuları (açıkça bulaşıcı olan) hastalıktı adeta. Bunun sonucunda özellikle Spade'den kaynaklanan zorbalık, Del Ruth'un 1931'deki filminde daha geriye çekilmiştir. Bu filmde de Spade Brigid'i polise teslim eder, fakat kızın kurtulabilmesi ve barışmaları olasılığı var gibidir; çünkü bu olayda gösterdiği başarı nedeniyle "ödül" olarak savcılıkta görev alması istenir Spade'den. Bogart'ın oynadığı Spade için ise böyle bir barışma (aynı zamanda toplumla barışma da) düşünülemez; onu hasımlarını polise teslim etmeye yönelten etmen dedektif lisansını kaybetme korkusu, yani oportünizmdir.

Huston'ın "kara" başarısı "*The Maltese Falcon*" kendinden önce gelen önemli örneklere dayanmadığı gibi bundan sonraki yıllarda (film izleyici nezdinde şaşırtıcı bir başarı elde etmesine rağmen) benzer bir başka film daha yapılamadı. Öte yandan, Sherlock Holmes'un yerini sadece Sam Spade/Philip Marlowe tipindeki dedektifler alırken, elbette bir geçede olmamıştı bu geçiş ve hâlâ sinema tarihinde üzerinde fazla durulmamış bir alan olan B-filmleri düzleminde de aynı yer değiştirme gerçekleşmiştir. (Huston'ın filmi de aslında "küçük" bir filmdi -yönetmen gibi oyuncular da ancak filmin başarıya ulaşmasıyla birden yıldızlaşmışlardı; Grenstreet, bu filmle ilk çıkışını yapmıştı.)

Hammett'ın çalışmasına gelince, 1934 yılında başlanan *"Thin Man"* filmleri dizisi (bkz. ilgili bölüm) 40'lı yıllarda da sürdü ve başrollerde William Powel ve Ginger Rogers'ın oynadığı *"Star of Midnight"* (1935-Yön: Stephen Roberts) gibi filmler türe damgalarını vurdular. Özel dedektif olarak *tough guy* denen, yumruklarına bolca iş düşen dedektif tipi ise 30'lu yıllarda sadece B-filmlerinin ürünüydü. Humphrey Bogart'ın yarattığı *private eye*'ın 30'lu yıllardaki öncüleri arasında,-Dashiell Hammett'in figürleriyle bir çok ortak yanı olan bir dedektifi *"Muss 'Em Up"*ta (1936-Yön: Charles Vidor), canlandıran Preston Foster vardı. Foster patetik biri değildi; bazen yasalara tam olarak uymasa da doğal haliyle uyumlu biriydi. Doubleday yayınevi tarafından yayımlanan J. Halimer'in polisiye roman dizisinin kitaplarına dayanılarak yapılan "Crime Club" film dizisinde Foster, bu tipi canlandırmayı sürdürdü. Bu filmlerden *"The Westland Case"*de (1937-Yön: Chiristy Cabanne) kibar bir insan avcısı olan dedektif William Crane'i oynuyordu. Bu filmlerin öyküsünün diğer "katil kim?"lerden pek bir farkı olmasa da *"The Westland Case"*de, dedektif, kısa süre sonra elektrikli sandalyede ölecek bir insanın suçsuzluğunu kanıtlamak zorunda kalırken *"The Lady in the Morgue"*da (1938-Yön: Otis Garrett) morgda kaybolan ve hem polis hem de gangsterler tarafından şiddetle aranan genç bir kadının cesedinin peşine düşerek; *"The last Warning"*te (1938-Yön: Albert S. Rogell) çocuk kaçırma ve şantajla uğraşarak, klasik "Katil kim?" şemasını aşar. Bu dedektif, alkole, kızlara ve silahlara düşkünlüğüyle, "akıl yürüten", centilmen dedektiflerden ayrılır; parlak başarılar elde ettiği enderdir; birçok hakareti yutmak zorundadır ve bazı düşkınlıklarından özellikle ortağı (Frank Jenks) ile diyaloglarında ortaya çıkan neredeyse "kara" bir mizahla çıkış yolu arar. Crane, bütünüyle bugünün adamıdır; çözdüğü olaylar kesinlikle gerçekçi bir arka plana sahiptir.

Mizah ve espriyi daha çok anlatım tarzında işleyen Jonathan Latimer'ın yazınsal metinlerinin tersine komedi unsuru filmden fil-

me daha büyük bir yer kaplamış ve özel dedektifle ilgili filmlerde, muamma popüler screwball biçiminden ödünç alınmış güldürü biçimleriyle birleştirilmeye çalışılmıştı. 1936'da "*It's a Wonderfull World*"ü Ben Hecht yazmış, WS van Dyke perdeye aktarmıştı. Burada komik, yaşlıca bir Playboy'u bir cinayet komplosundan kurtarmak isterken kendisi bir hukuk tuzağına düşen özel dedektif Guy Johnson'ı James Stewart oynuyordu. Johnson, rakiplerini bir punduna getirip kaçar ve genç bir yazarı (Claudette Colbert tipik bir screwball rolünde) "kaçırır"; bu iki zoraki müttefik sonuçta olayı çözerler.

Otuzlu yıllarda muamma filmlerinin patlaması, bir kadın dedektif bile yaratmıştı. Bu tip kendi tarzında geleneksel dedektifin bir düzeltisiydi adeta. 1934'te Gail Patrik, Sadie Evans adında dişi bir "hafiye" olarak "*Murder at the Vanities*"de (Yön: Mitchell Leisen) beyaz perdede göründü; Jane Wyman ise "*Private Detective*"de (1939-Yön: Noel Smith) Dedektif Myrna Winslow rolünde Patrik'ten daha şanslıydı. Glenda Farrell ise bir dizi filmde durmadan tuhaf polisiye olaylara karışan haberci Torchy Blane'i canlandırıyordu. "*Smart Blonde*" (1937-Yön: Frank McDonald) ile başlayan "Torchy Plays With Dynamite" (1939-Yön: Noel Smith) ile son bulan rolü Jane Wyman oynamaktaydı, Torchy-Blane filmlerinde de *screwball comedy* ve *mystery* unsurları birleşmişti. Hiç bir itiraza fırsat vermeyecek ölçüde hızlı konuşan "hızlı haberci", çoğu kez rakiplerinden her zaman bir adım önde olmak istediği için onun başvurduğu "kestirme" yollar sık sık onu ve erkek arkadaşını suçlularla karşı karşıya getirip tehlikeli durumlara sürüklüyordu.

"The Adventurous Slonde"da (1937-Yön: Frank McDonald) bir cinayet olayı nedeniyle Torchy, Steve ile düğününe bile geç kalır. Torchy Blane'in yanısıra screwball karakterini (screwball'u "şaşkın" kavramıyla karşılamak yetmez; screwball komedilerinin kahramanları sevimli, hızlı düşünen ve geveze çılgınlardır.) filmde güldürü unsuru işlevi gören sakar polis memuru Gahagan (Tom Kennedy) üstlenmişti.

Warner Brothers'ın kısa soluklu bir film dizisinde Nancy Drew rolünde perdeye gelen Bonita Granville; *"Nancy Drew, Detective", "Nancy Drew, Reporter", "Nancy Drew, Troubloshooter" ve "Nancy Drew and the Hidden Staircase"*de (1939, hepsinde Yön: William Clemens) soygun, kaçırma ve şantajla uğraşır. Bu filmler, genç seyirci kitlesi için yapıldığından, hem şiddetten, hem de bazı Torchy Blane filmleriyle Hildegarde Wither'in çevresinde dönen film dizisinde gördüğümüz bilgelikten büyük ölçüde yoksundurlar. Bu filmler, Agatha Christie'nin Miss Marple'ı gibi, her zaman suçun işlendiği yerlerde bulunan yaşı geçkince bir öğretmenin, Miss Withers'in çevresinde dönerler. Hildegarde Withers, adeta suçları çözüme kavuşturmak zorunda hisseder kendisini. Sadece merak, hatta tutku zaman zaman onun sakin uygar ilişki biçimini gözardı etmesine bile yol açmaktadır; fakat her zaman bir "Lady" olduğu da tartışılmaz. Bununla birlikte Miss Withers dizinin ilk filminde polis müfettişi Oskar Piper ile (James Gleasan) evlenmiş, fakat dizinin diğer filmlerinde bu evlilik unutulmuştur; Oscar ve Hildegarde birbirlerine tehlikeli durumlarda yardım eden iki iyi dosttur; yazarlar belli ki evli bir Miss Withers'in cinayet olaylarını böylesine büyük bir tutkuyla çözmeye girişmeyebileceğini anlamış olmalılar. İster görev yaptığı okulda, ister tatilde olsun Hildegarde Withers, her zaman üzerinde kafa patlatmasına değecek bir ceset bulur. Dizi 1932'de "*The Penguin Pool Murder*" ile (Yön: George Archainbaud) başlamış ve 1937'de "*Forty Naughty Girls*" ile (Yön: Edmund Cline) son bulmuştur. 1972 yılında ise televizyon için bir Hildegarde Withers filmi yapıldı. "*A Very Missing Person*" (Yön: Russell Mayberry) adlı bu filmde, başrolü Eve Arden oynuyordu. Bu film bir TV dizisi olmayı başaramadı, ama 70'li yılların sonlarına doğru bir Nancy Drew dizisi yapıldı; dizide başrolü Pamela Sue Martin oynuyordu.

Gerçi yüzeysel değerlendirildiğinde, bu dişi dedektiflerin sonraki yılların *private eye*"ıyla pek az ortak yanları varmış gibi görü-

nür, ama bu dişi dedektifler geleneksel (sinema) dedektifinin yerini alan, daha insani, daha karmaşık, daha gerçekçi tiplerin arasında yer alırlar. Torchy Blane ya da Hildegarde Withers'in herhangi bir olayı masada oturarak çözümlemeleri, şüphelileri etraflarına toplamaları, bu kadınların, parlak bir savunma ya da açıklamayı, yer yer çifte anlamlı zekâ oyunlarıyla, tuzaklarla donatıp suçluları ortaya çıkarmaları düşünülemez; kendini beğenmiş "Sherlock Holmes" tarzıyla, doğru izi çoktan bulduklarını, fakat kendi çözümlerini sonunda son derece etkili biçimde ileri sürmek için henüz gizli tuttuklarını etraflarına göstermeleri söz konusu olamaz çünkü daha sonraki dönemlerin *private eye*'ı gibi dişi dedektifler de dört duvarın dışında zorlu bir çalışma yapmak, tehlikenin ortasında bulunmak zorundaydılar; dizilerin dişi dedektifleri, erkeklerden farklı olarak gözüpek aksiyonlarla, rasyonel gerekçelerle ya da düpedüz otoriteye başvurarak hasımlarını geriletemez, zaptı rapta alamazlardı. Onların tek silahı hakikatti. "Hırpani" *private eye*'ın doğumunun beyaz perdede dişi dedektiflerin sonu olması yeterince tuhaftır, televizyonda ise dişi dedektifler yeniden doğumlarını ekip içinde, ya da bir erkeğin emri altına girerek kutladılar. (Charlie'nin Melekler'i gibi) Dedektif düşünen adamın popüler örneği olduğuna göre, düşünen kadına fazla yer verilmeyecekti elbette.

The Maltese Falcon bütün bu unsurlardan bir dedektif film kahramanının yeni bir kavrayışını geliştirdikten sonra "Thin man" taklitleri dalgası giderek etkisini yitirdi ve bir anda dizi dedektifleri de dosyalarını kapatmak zorunda kaldılar (elbette bu öncelikle B-filmi yapımlarının azalmasıyla, film arzının yapısal değişikliğiyle, fakat aynı zamanda bu kahramanın artık çağdışı kalmasıyla da ilgiliydi). Buna rağmen az önce,de söylediğimiz gibi Huston filminin seyirci açısından büyük başarısına rağmen doğrudan ardılı gelişemedi. *Hard boiled School* çevresi içinden konular sıkça beyaz perdeye aktarılırken ve "The Black Mask" dergisindeki çalışmalar uygulanırken, önce muhafazakâr "katil kim?" eğilimi yaygınlaştı.

Seks, şiddet, politika ve suç tartışmasında, Hollywood bir kez daha edebiyatın düzeyinin gerisinde kalmıştı.

Bununla birlikte özel dedektif merkezli cinayet filmleri biraz eli ayağı düzgün yapıldıklarında B-filmleri alanından daha üst bir düzleme yükseltilmeye layık olduklarını gösterdiler. Ünlü oyuncular da *private eye* rolüne karşı değillerdi. Örneğin Van Heflin "*Grand Central Murder*"da (1942-Yön: S. Sylvan Simon) sert bir dedektifi oynamıştı (yazınsal kaynaktaki "Nick ve Nora Charles" temasının filme alınmaması ilginçti -daha birkaç yıl önce bu konu eksikse mutlaka filme eklenirdi). Kırklı yılların başlarında dedektif rolünü oynayan oyuncular arasında "*Find the Blackmailer*"de (1943-Yön: D. Ross Lederman) Jerome Cowan, "*X Marks the Spot*"da (1942-Yön: George Sherman) Domian O'Flynn, "*No Place for a Lady*"de (1943-Yön: James Hogan) ve "*Follow That Woman*"da (1945-Yön: Lew Anders), "*The Living Ghost*"da (1942) James Dunn, "*Leave it to the Irish* (1944-Yön: her iki filmde de William Beaudine) ve "*Carribbean Mystery*"de (1945-Yön: Robert Webb) James Dunn gibi oyuncular vardı. Bütün bu dedektiflerin, geleneksel "akıl yürüten" dedektiften farkları, bir ölçüde gerçek oluşları ve kahramanlıktan soyutlanmışlıklarıydı. Dedektif de bazen kaybedebilir ve acı çekebilirdi; fakat Sam Spade gibi çelişik bir figür olması da pek olası değildi artık. Bu dedektifler, izleyicilerden daha fazla şey bilmiyorlardı; her şeyden önce inatçıydılar. Fakat gerçek *hard-boiled* dedektif olabilmek için henüz eksiklikleri çoktu; (yozlaşmış) çevrelerine dönük zeki-alaycı ve aynı zamanda melankolik bakışları ve bu mesleğin, öncelikle bulmaca çözümlemekten ibaret olmadığını bilmemeleri, gerektiğinde hayatta kalmak için az çok kirli işler yapmaya hazır olmayışları onları o çetin ceviz dedektiflerden ayıran eksiklikleriydi; ayrıca kendileri ya da müşterileri için tehlike oluşturan kişileri bir biçimde temizlemeyi beceremeyişleri ve nihayet halletmeleri gereken işe ortak olmaları gerektiğini bilmemeleri onların zaafıydı. Dedektifi yasaların ya-

nında tutan şey adalet duygusu ve ruhsatını kaybetme korkusuydu.

Otuzlu ve kırklı yılların başında polisiye-cinayet filmleri neredeyse sadece yazınsal kaynaklara dayanarak çevrilmişti; böylece *private eye* asıl Hammett ve Chandler'in romanlarının sinemalaştırılması sayesinde bilinen, popüler kimliğine bürünmüştür. Hammett'ın konularından yaratılan film kişilikleri arasında, "*The Glass Key*"in her iki çeviriminde oynayan Ed Beaumont yazarın amaçlarına en uygun oyuncuydu. "*The Glas Key*" in ilk çevriminde, politika, suç, eros ve ruhsal-ahlaki çöküntü makileri arasında dolaşan bir dedektifti o. (Yön: Frank Tuttle) Georg Raft'ın 1942'de Alan Ladd ile birlikte oynadığı 2. çevrimde (Yön: Stuart Heisler) kimseye güven duyulmayan bir dünyada -bu görev ahlaksızlıklar içeriyor ya da rezillikleri gizliyor olsa da- "işverenlerine" sadık kalan adamlardır bu ikisi. Hammett'ın kahraman idealindeki çelişkiyi çözmek olanaksızdır. Onun kahramanı ancak kötü olan bir şeye (iktidarı amaçlayan ve sadakat isteyen her şey kötüdür) "iyi" davrandığında "iyi" olabilir ve tersine iyi olana ancak kötü yöntemlerle ulaşabilir: Tıpkı "The Glass Key"de reformcu politikacının (birinci versiyonda Edmund Arnold, ikinci versiyonda Brian Donlevy) oy satın alması ve yeraltı dünyasıyla uzlaşmalar yapması gibi.

Jürgen Berger bu filmleri şöyle sınıflar: "Her iki '*Glas Key*' filmi de '*The Maltese Falcon*'ın başarısına ulaşamamış olsa da, yazarın amaçları itibariyle Hammett'a en uygun filmlerdir. Yeraltı dünyası ile politik arena arasındaki ilişkinin konu edildiği filmlerin sayısı az olsa da, bu filmler, ilişkinin sıkı ve içiçe geçmiş olduğunu gösteriyor. Bu filmler politiktir; Malta Şahini'nde bulunmayan bir eğilimdir bu. Komünist Parti üyesi olan Frank Tuttle 1935'te çekilen filmin yönetmenliğini yapmıştı. "*The Glass Key*"den önce Hammett henüz sinemaya tam olarak aktarılmamıştı. Eleştirmenlerin çoğu ve seyirci, suçun kendilerini korkutmasını değil, eğlendirmesini istiyorlardı. Kathryn Scola ile Kubec Glasmon romanı

filme uyarlamış ve Harry Ruskin'in diyaloglarını eklemişlerdi. Senaryoda politikayla yeraltı dünyası arasındaki ilişki olduğundan hafif gösterilmiş ya da bunun perdeye aktarılmasından kaçınılmıştı. Öykü özenle değiştirildi ve böylece *Story Department*'ın tatsızlaştırdığı bir rolü oynamak zorunda kalan Edward Arnold, seçmenlerin seçmesi gereken belediye adaylarını 'seçen' bir adamdan çok bir reformcuyu canlandırmış oldu. Öte yandan politikacı Paul Madvig ile Janet Henry (Claire Dodd oynamıştır) arasındaki romans da romandaki iki anlamlılığı içermiyor, George Raft ise Arnold'un ruhuyla hiç örtüşmüyordu. "Glas Key"in ikinci versiyonunun senaryosunu, 1935 ve 1939 yılları arasında sıkı dedektif Dick William Crane üzerine kurulu beş romanı yayınladığında, Dashiel Hammett'ın ardılı sayılan Jonathan Latimer yazmıştı.(...) Jonathan Latimer'in senaryosu romanın sert atmosferinden bir şeyler yakalamış gibiydi. Tiplemeler başarılı olmuş, kısa ve gerçekçi diyaloglar Hammett'in romanına yakın düşmüştü. Film psişik ve politik şiddet arasındaki gizli gerilimi iletmekteydi. Alan Ladd'in William Bendix tarafından dövüldüğü sahne 40'lı yılların filmleri arasındaki en vahşi ve sadist sahnelerden biridir. Başrol oyuncusunun çelişikliğinin canlandırılması sayesinde *The Glass Key', The Maltese Falcon', The Shangai Gesture'* ve *This Gun for Hire*'ın yanısıra Amerikan filmlerinin en iyi örnekleri arasında sayılmayı hak etmektedir.

Chandler'in romanı "Farewell, My Lovely'nin "*Murder, My Sweet*" (1945-Yön: Edward Dmytryk) adıyla gösterime girmesiyle "hırpani" dedektif tipi seyircinin gönlünde taht kuracaktır. "*The Glass Key*" gibi "*Murder My Sweet*" de örtük toplumsal eleştiri çizgileri barındırıyordu. Bu toplumsal eleştiri eğilimi gerek filmlere gerekse filmle ilgili kişilere bakılarak saptanabilecek bir eğilimdir; p*rivate eye* türünün Hollywood'da, McCarthyciliğin silip süpürdüğü sol akımların bir yedeği olma talebi gözden kaçırılacak gibi değildir. Dmytryk'ın filminin başarısı sadece otantikliğinde ve

atmosferinde aranmamalıdır; "Dışarıda çekilmiş görünümü veren tümüyle stüdyo ürünü bir filmdir bu." (N. Jochum) ayrıca müzikallerde ünlenmiş Bogart kadar sert ve çetinceviz olmakla birlikte hiç de onun kadar itici olmayan Dick Powell ile tipik sert lady Claire Trevor da bu başarıyı açıklamaya yeterli değillerdir. Filmin anlatımındaki belli bir yalınlık onun tutulmasında tayin edici bir yer tutar, demek daha doğru olur; zaten R. Chandler polisiye üzerine kaleme aldığı edebi açıklamalarında kendi başarısını, D. Hammett'ın kurduğu olaylar örgüsünü yalınlaştırmasına bağlar. (ABD'de Hammett ancak Chandler sayesinde keşfedilmiştir.)

Film, Marlow ile hapisaneden çıkmış Moose'un (Mike Mazurki), dedektifi ölümcül tehlikeler içeren durumlara sokan bir kadını aramalarını konu almaktadır; meselenin ne olduğunu dedektif de doğru dürüst bilmez.

Bu filmin başarılı olması Chandler'in yapıtlarına akın başlattı ve neredeyse bütün kitapları filme çekildi. Diğer şirketlerden önce davranmak için senaryolar kısa sürede kaleme alınıyor ve hazırlanıyordu; ilk olarak piyasaya sunulan Howard Hawks'ın "*The Big Sleep*" (1946) adlı filminde bu hissedilmektedir, hatta ("*Casablanca*"da olduğu gibi) görüntü mantığının öykü mantığının önüne geçmesi senaryonun ikinci plana gerilemesi bu çalışmanın büyüleyiciliğinin bir parçası olmuştu.

Filmin olaylarını (roman William Faulkner, Leigh Brackett ve Jules Furtman tarafından uyarlanmıştı) izleyebilmek neredeyse olanaksızdır ve yanıtsız kalan önemli sorular arasında kadın kahramanın "gerçek karakteri"nin ne olduğu sorusu da vardır. (Ayrıca Hawks'ın bir röportajda romanın konusunu kendisinin de hiç bir zaman tam anlamayamadığını söylediği rivayet edilir. Bu kez söz konusu olan yine Humphrey Bogart'ın oynadığı özel dedektif Phlipp Marlowe'dur. Ölümcül bir hastalığa yakalanmış olan yaşlı milyoner, general Sternwood (Charles Waldgren) Marlowe'u bir şantaj olayından ötürü tutar; ama Marlowe'un içine karıştığı olay

göründüğünden çok daha karmaşıktır. İki kişi kaybolmuştur ve milyonerin şoförü öldürülmüştür; görünürde generalin küçük kızı Carmen (Martha Vickers) bu olayın failidir; Carmen şoföre âşıktır, ama aşkına karşılık alamamıştır. Marlowe bu gerçeği gizlemek için kuşkuyu bir hırsız çetesine yöneltir; ne var ki âşık olduğu Sternwood'un büyük kızı Vivien'in (Lauren Bacall) gangsterlerle ilişkisi olduğunu öğrenir. Vivien, kardeşini korumak için, cinayeti kendisinin işlediğini söylemektedir. Gangsterlerin şefi Eddie Mars (John Ridgely) Vivien'i tehdit etmektedir; gangsterler Marlowe'u döverler ve dedektife bazı bilgiler vermek isteyen küçük bir gangster (Elisha Cook jr.) vahşice öldürülür. Marlowe yeniden gangsterlerin peşine düştüğünde tutsak alınacak, bağlanacak ve bodruma kapatılacaktır. Bu sahnede sadece Eddie Mars'ın kaybolan karısı (Peggy Knudsen) değil, Vivien de ortaya çıkar ve Marlowe tarafından kurtarılır. Marlowe gangsterleri birbirlerine karşı kullanarak Eddie Mars'ı tuzağa düşürür; Eddie Mars kendi adamları tarafından vurulacaktır. Sonunda Sternwood'un şoförünü, Vivien'in erkek düşkünü kardeşi değil, Eddie Mars'ın öldürdüğü ortaya çıkar.

"*Big Sleep*"in çekiciliği, pilot metinde bir sürü ilinti ve ilişkinin, bol bol "acaba"nın yer almasından değil de, her bir adıma, her bir karara büyük bir önem kazandıran aşırı gerilimli koşullara seyircinin de katılabilmesinden ileri gelmektedir. Polisiye filmlerin içine genellikle yerleştirilen gereksiz küçük öykü (suç ve suçlunun ölümle cezalanması öyküsü) hiçbir zaman asıl konuyu oluşturmayıp, bu filmlerin içinde olağanüstü bir bölümü temsil eder sadece. Gerçi herhangi bir zorluğun aşılması seyircide bir rahatlama duygusu yaratır, ama bu rahatlama suçlunun ölmesiyle ilintili olmaktan çok, aşılan zorluğun büyüklüğü ya da küçüklüğüyle doğru orantılı bir rahatlamadır. Başarı ya da başarısızlık, bu filmlerde (dedektif kadar) seyircinin de dikkatinin test edilmesi anlamına gelir.

Ve seyirci, aksiyon-polisiye film kahramanlarının, zorlukların

üstesinden gelirken katlanmak zorunda kaldıkları zihinsel-bedensel güçlüklere oturduğu yerden katıldıkça, seyrettiklerinin de artık eğlendirici bir yanı kalmaz. Gergin, katılımcı bir seyirdir bu. Ve bu nedenle, o korkusuz, gözüpek kahramanları, ilgisiz, duygusuz gözlerle seyreder. Aksiyon-polisiye filmlerinin iyileri, kahramanlarının korkusuz olmadıkları, sadece korkuya alışmış oldukları anlayışını temel alırlar ve bu filmleri seyredebilmek için ister sinema salonlarında ister hayatın bir yerlerinde edinilmiş bir seyretme olgunluğu şarttır.

(...) Filmin kaba, duygusuz olay akışı, zorlukları Marlowe'un önüne yığdığında, Marlowe bunu, bir defa ringe çıktıktan sonra, nihai karara dek kendisine hâlâ boks yapmak isteyip istemediği sorulmayan ve kendisi de bu yönde hiçbir şey söylemeyen bir boksör gibi tepki gösterir. Avantaj ve dezavantajlar, olayların akışını engellemeksizin mekanik olarak birbirini izler. Bunun bir örneği, Marlowe'un düzenli olarak yaptığı ve tutarsızlığı ancak sözkonusu olayın bir adım daha ötesine geçtiğinde fark edilen yanlış açıklamalardır. Böyle bakıldığında, polisiye-cinayet filmlerinin, bu Scarface'lerinin ya da Legs Diamond'larının bu engellenebilir yükselme çabalarının ya da Philip Marlowe'un bir iş, bir kadın uğruna giderek hayatta kalabilmek için ve isteklerini dayatma adına uzmanca ama bir sürü yanlış yaparak yürüttüğü bu mücadelenin anlatımı; bir mitosun otomatik çizilmiş bir çeşidi, yani direnmelere karşı başarılı bir eylem ger-çekleştirme gibi bir şey olduğu izlenimini ediniriz. Çeşitli tezahür biçimleri sözsel ifadenin anlattığının ötesine geçerek Lévi-Strau-ss'un tarif ettiği Borora ve Gue yerlilerinin mitlerinde olduğu gibi, içgüdüsel düşünme ve tasavvur gücünü yansıtan bir mittir bu (Herbert Linder).

Kara filmlerdeki bu "dirençlere karşı eylem", öteki eylemler gibi ahlaksal bir hak olarak belirmez ve onlardan çok özenle ve melankolik bir biçimde ayrı tutulur. Filmlerin bütün kahramanları ve başkişileri aynı ölçüde anlayışla karşıladığımız, aynı ölçüde tehli-

keli kimselerdir; çünkü hayatları uğruna mücadele vermektedirler. "Büyük Uyku"daki hayatın cangıl hayatını andırması insanları yırtıcı hayvanlara dönüştürür; ve bu kişiler tıpkı hayvanlar gibi içgüdüleriyle hareket ederler; üstelik etmeyip şöyle bir durup düşündükleri ve konumlarını tarttıkları yerde en büyük hatalara düşerler. Yönetmen Hawks'ın ve senaryo yazarlarının, "*Big Sleep*" nedeniyle yapımcı şirketin denetim organına verdikleri bütün güvencelere, bütün sözlere rağmen, film, iktidar, cürüm ve cinsellik üçgeninde gelişen en sert filmlerden biriydi. Bütün bunları anlıyor olmamız, içimizi rahatlatmaz; üstelik kahramanı kötülüğün üstesinden gelirken, sırf şansını iyi kullandığı için yapabilir bunu, yani tesadüfen.

Aynı yıl başroldeki Robert Montgomery'in yönetmenliğini de yüklendiği "*The Lady in the Lake*" gösterime girdi. Yeni Marlow bu filmde de erotik-ekonomik bağımlılığın ağına dolanıyor, bu bağımlılık ağı, otomatik olarak cinayetler üretip duruyordu bir bakıma. Yeni Marlowe'un Powell ve Bogart'ın daha önce canlandırdıkları Marlowe'dan farkı, sertliğinin, bu öncekilerde olduğu gibi alttan alta kendini hissettiren bir romantiklikle; pek ender ortaya çıkabilen bir yumuşaklıkla ve yazar Chandler'in kahramanlarına yakıştırdığı duygusal hassasiyetle dengelemesinin katılığın nispi bir katılığa dönüşmesinin söz konusu olmamasıdır. Yeni Marlowe, besbelli ki ne kendinden ne de durumundan hiçbir şekilde memnun olmayan biridir; ve çevresine, bu çevreden nefret ettiğini hissettirmekte tereddüt etmez.

Chandler'in Marlowe'unun zaman zaman çözümsüz çelişkilere tepkisindeki kinizm, Montgomery'de kaba saba bir sertliğe dönüşmüştür. Yarattığı karakterin bu kavranışının Chandler'in kendi düşüncesine ne kadar az uyduğunu, senaryo hazırlığının öyküsü göstermektedir: Chandler, söylendiğine göre, çalışmasının bir kez daha geleneksel "Katil kim?" haline dönüştürülmesini engellemek için senaryoyu yazmaya kendisi başlamıştı. Fakat saptanan tarihe yetiştiremeyince senaryonun tamamlanması için "Black mask"tan

bir yazar, Steve Fisher, görevlendirildi. Sonuç Chandler'ı öylesine dehşete düşürmüştür ki, jenerikte adının geçmesine kesinlikle karşı çıkmıştı.

Ancak "*The Lady in the Lake*" buna rağmen geleneksel bir "Katil kim?" olmamıştır. Acemi yönetmen Montgomery bu filmde sübjektif bir kamera denemesine girişmiş, olayı bize Marlowe'un gözleriyle yansıtmak istemiştir. Marlowe ise sadece yüzü bir aynaya yansıdığında görülür. Dolayısıyla oyuncunun sesi, onun karakterini belirleyici biricik unsur haline gelmişti, ama bazı eleştirmenlerin belirttiği gibi, bu ses, özel dedektiften çok bir boksörünkini çağrıştırıyordu. Teknik açıdan karmaşık olan ve izleyicide de olayın "içine girmek" için belirli bir gönüllülüğü öngören bu yöntemin mantığını kahraman giriş sahnesinde şöyle açıklar: "You'll see it just as I saw it. You'll meet the people. You'll find the clues. And may be you'll solve it quick and may be you won't." Siz de olup biteni benim gördüğüm gibi göreceksiniz. İnsanlarla karşılaşacak, ipuçlarını bulacaksınız. Ve belki benden daha çabuk çözeceksiniz olayı belki de çözemeyeceksiniz.)

Daha sonra Marlowe'u "*The Brasher Doubloon*"da (1947-Yön: John Brahm) George Montgomery canlandırmıştı. Dedektif burada egzantrik milyoner Mrs. Murdock (Florence Bates) tarafından bir olasılıkla oğlu Leslie'nin (Conrad Janis) çaldığı değerli bir sikkeyi bulup getirmesi için görevlendirilir. Marlowe, araştırmaları sırasında, yeterince ahlaksızlaşmış Leslie gibi onu korkutmaya çalışan gangsterlerle de karşılaşır. Murdock'ların evindeki ürkek sekreter Merle Davies (Nancy Guild) olayın anahtarlarından biri gibi görünmektedir. Marlowe ne zaman sikkeyi tam ele geçirdiğini düşünse bir cesetle karşılaşır. Kayıp sikke olayının ardında ikinci bir olay daha ortaya çıkar: Merle, onu sıkıştıran Mrs. Murdock'ın kocasını öldürdüğünü sanmaktadır (Mrs. Murdock'ın kocası bir geçit töreni sırasında pencereden dışarı sarktığında aşağıya itilmiştir). Mrs. Murdock kocasının ölümünü polise kaza olarak

göstermiştir; ancak haftalık haber programı yapan bir kameraman, adamın pencereden düşüş sahnesini çekmiş ve bu filmle Mrs. Murdock'a şantaj yapmaktadır. Sözkonusu sikke, şantajcıdan filmi satın almak için kullanılacaktır. Marlowe, Merle'ü ölü şantajcının yanında bulur, fakat o suçsuz olduğunu iddia etmektedir. Film bulunur ve kocasını bizzat Mrs. Murdock'ın öldürdüğü kanıtlanır; şantajcının katili de odur.

Tarz açısından zaman zaman "ekspresyonist" uğraklar içermesine ve bir bütün olarak kötümser tavrına rağmen "*The Brasher Doubloon*", o dönemin tüm Marlowe filmleri arasında "Katil kim?" klişesine en fazla uyanıdır; burada dedektif, her zaman dizginleri sıkı sıkı elinde tutan ve izleyicilerden bir adım önde olan egemen kahraman olarak görünür gene. Aslında Marlowe'un artık sadece tepki göstereceği yerde o hâlâ faaliyette bulunur. Kaynak metinde Marlowe'un hareketlerini belirleyen motif, Merle'den yayılan "ışındır". Marlowe bu ışın etkisini nasıl değerlendireceğini bilmez. (Romanlardaki bütün Marlowe'ların her eylemde topluma yönelttikleri ve Merle gibi iki-değerli, çelişik figürlerde alevlenen ahlaki sorun da budur). Dolayısıyla Marlowe, Merle'ün koruyucusu ve sevgilisi haline gelir. Fakat böylece psikolojik ilişkiler ve konumlar basitleştirilirken, öte yanda entrikanın kendisi kitaptakinden daha karmaşık biçimlere bürünür. Uzunca bir süre için, sonuncu olan bu Marlowe filmi, "*The Big Sleep*"in mutlu bir rastlantı olduğunu göstermektedir. Mitin yorumunun değişmesi ve bununla bağıntılı olarak dürüstlüğün aksiyon içinde tartılması meselesi dedektif filmlerinden çok, olsa olsa gangster ve gerilim filmlerinde sürdürülen bir alışkanlıktır.

Bir *private eye* karakteri çevresinde dönen bazı filmlerin büyük başarılarına rağmen, dedektif filmi, B-filminin alanı olarak kaldı ve burada çoğu yaklaşık bir saat uzunluğundaki dizi filmler ağırlığı oluşturuyordu. Dizi dedektifleri arasında, olayları eski bir kasa hırsızı olan arkadaşıyla birlikte çözen "The Falcon" gibi daha çok

komik karakterler vardı. Bu dizi "*The Gay Falcon*"dan (1941-Yön: Irwing Reis) "*Search for Danger*"a (1949-Yön: Don Martin) kadar toplam on altı filmi kapsıyordu ve bu role hayat veren George Sanders'dan sonra Tom Conway ve John Calvert başrolü oynadılar. Öncelikle Warren William'lı filmlerle popüler olan dedektif karakteri "*The Lone Wolf*", daha ziyade Philo Vance tarzı "şık dedektif" geleneğine uyarken, Michael Shayne (bu rolde en çok ünlenen oyuncu Lloyd Nolan olmuştur) daha çok *private eye* kişiliğine yakındı. The Saint, Boston Blackie ve Bill Crane gibi bu dedektiflerin Hammett ile Chandler'ın yarattığı dedektiflerle ortak yanları, yasalara ender olarak harfi harfine uymaları ve sık sık ahlaki yargı yeteneklerinin sınandığı durumlara düşmeleridir. Bu dizi filmlerin plot'ları az çok değiştirilebilirdi (ve yeterince sık değiştiriliyorlardı da); sayısı değişmeyen kurucu öğe ve tiple istendiği kadar çeşitleme üretiliyordu; bu filmlerin asıl etkisi aksiyondan çok yıldızlarının etkileyiciliğinden kaynaklanmaktaydı. Fakat ara sıra ideal oyuncular, iyi seçilmiş *character actors* ve rutin çalışmanın ötesinde iş gören bir yönetmenin de bir araya geldikleri oluyordu.

"Sert Hafiye", B-filmlerinde de, gittikçe daha çok sertleşme ve soğuklaşma eğilimindeydi. Örneğin "The Whistler" dizisinden "*Mysterious Intruder*" filmi (1946-Yön: William Castle) karşı tarafın zorlaması durumunda Sam Spade ve Philipp Marlowe'un davrandığı gibi gaddarlaşan "saplantılı dedektif"in canlandırılması yönünde bir adımdı. Dedektif Don Gale olarak Richard Dix, daha sonra Mickey Spillane'in dedektiflerinin yaptığı gibi, gangsterlere tek-adam-savaşıyla darbe vurur. Örneğin Mark Steve'i fanatik bir *private eye* olarak sunan Henry Hathaway'in "*The Dark Corner*'ı (1946) ya da sonraki TV-dizisi "*77 Sunset Strip*"in baş karakteri özel dedektif Stuart Bailey böyle sert hafiyelerdi (o zamanlar karakteri canlandıran Franchot Tone, televizyon dizisinde ise Efrem Zimbalist'ti). S. Sylvan Simon'ın "Love Trouble" gibi A-bütçeli dedektif filmlerinde de, geleneksel kara film dedektifini karakterize

eden sertlik ve duyarlılığın eşsiz karışımından geriye sadece sertliğin kaldığı görülür. Ve *private eye*'ı kahraman rolünde katlanılabilir kılan mizah ve espri de yok olmak ya da yardımcı figürlerin zararına budanmak tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Yeni bir Amerikan kahramanı, özel dedektif yaratılmıştı; ellili yıllara geçerken vicdani ve mizahi unsurlar bu karakterin kişiliğini belirleyici özellikler değillerdi artık.

"Private eye"ın Çöküşü

Ellili yıllarda Sam Spade'le Philipp Marlowe'un mirasını, onların çıldırmış kardeşiymiş etkisi uyandırabilen bir dedektif devraldı: erkek-kadın demeden insanları istediği gibi boğazlayan, şiddet, kan ve seks batağında azgın bir küçük burjuva gibi debelenen, cesetleri üst üste yığan Mike Hammer'di bu. 1947 yılından, "*I, the Jury*" kitabının başarısından sonra her yıl düzenli olarak kahramanı Mike Hammer olan bir kitap çıkmıştı; bu kitapların her biri bir öncekinden daha kanlı ve zevksizdi; her biri, birilerinin "düzeni sağladığı"nı bilmek ve buna inanmak isteyen Amerikan orta sınıfının kesinlikle varolan ırkçı ve faşizan eğilimine hitap ediyordu. Bunlar kin, önyargı ve öldürme arzusuyla dolu kitaplardı; ellili yıllarda Hammett ve Chandler'daki "sol" toplum imajına karşı zafer kazanan "sağ" gericilikti bu.

1953 yılında yapımcı Victor Saville, Mickey Spillane'in romanlarını peşpeşe filme çekmek amacıyla bir şirket kurduğunda, kamuoyunun ilgisi büyüktü. Öncelikle filmin, Spillane'in sadistliklerini ve erotik sahnelerini filme nasıl yansıtacağı ve sansürün filme nasıl tepki göstereceği merak konusuydu. Ancak Mike Hammer cemaatinin beklentilerine tam olarak uyan bir Mickey Spillane filmi olan "I, the Jury"de (1953-Yön: Harry Essex) Mike Hammer'ı Biff Elli-

ot oynamış ve üç boyutlu çevrilmiş olan film, kanlı sahnelerde pek tutumlu davranmamış olmasına rağmen ağır temposu dolayısıyla, kaynak yapıtın ruhunu, aktarmayı bir Mike Hammer romanının "soluk soluğalığı"na ulaşmayı başaramamıştı.

Robert Aldrich "*Kiss Me Deadly*"i (1955) bilerek kaynak yapıtın ruhuna aykırı bir biçimde çekti; yani bir Mike Hammer'ın içinde faaliyet gösterdiği toplumun durumunu, esas korkunç olan yan olarak yorumluyordu. Hammer (Ralph Meeker) kendini, film karakterlerinin neredeyse hiçbir motifinin kendisi için anlaşılır olmadığı, tamamen çözümsüz bir cinayet entrikası içinde bulur. Duygusal bir buzul çağına doğru gidiyor gibi görünen bir dünyada şiddet herhalde geriye kalan tek iletişim aracıdır. "Aldrich kaynak yapıtın az-öz-sözlü-kinik 'hafiyesine' dokunmaz; diyaloglar kısa, donuk, adeta buz gibidirler, duygudan uzak steril görüntülerin gerçekliği, filmin esrarengiz olayları ile heyecanlı bir kontrast oluşturuyor Film, zorbalık, bastırılmış insani ilişkiler, her türlü insani temasa karşı direnen ya da bunun için çaba sarfeden ve bu arada sürekli geri itilecek olan figürler üzerine soğuk bir filmdir. (Günther Pflaum).

Kitaplardaki Mike Hammer'ın davranışındaki olağan şiddet burada güncelleştirilmiştir; Hammer, herhalde bir suç işlediği için polislikten uzaklaştırılmış; hâlâ kaybedenler "sokağında" yürüyor gibi görünmektedir; fakat insan sıcaklığını, özlemini hala yitirmemiştir o. Aldrich'in olup bitenleri sunuşundaki soğuk ve mesafeli tarz, ilgili herkesin davranışının abesliğinin kanıtlandığı acımasız netlik ve belki de biraz politik içerik (sonda ahlak bozucu güç olarak atom bombasına işaret edilir) ABD'de filmin başarısını engellemiş; film Avrupa'da çok olumlu karşılanmıştı. Film kısa sürede yeni Avrupalı sinemaseverler kuşağının "kült filmleri" arasına girdi. Bu elbette ki, Avrupa'da bir Spillane-filminden beklenenin farklı oluşuyla ve Aldrich'in filminin ilk planda zaten Spillane filmi olarak kesinlikle değerlendirilmemesiyle de bağıntılı olabilirdi.

Victor Saville'in himayesi altındaki üçüncü Spillane/Hammer filmi, "*My Gun is Quick*"de (1957-Yön: George White, Phil M. Victor, herhalde Saville'in takma adı) Robert Bray'in oynadığı dedektif, filmi karakterine öncekinden daha büyük bir popülarite sağlayamadı. 1963'te yazarın kendisi, İngiliz filmi "*The Girl Hunters*"da (Yön: Roy Rowland) dedektif rolünü bizzat üstlendi ve onun paldır-küldür, canlı ve hiçbir geciktirici, yavaşlatıcı olaydan etkilenmeyen aksiyonu eleştirmenlere en otantik oyun gibi gelmişti.

Mike Hammer'la birlikte özel dedektif figürünün gelişme evresi, aslında artık sadece bizzat dedektifi ve bu türü matrağa alan bir parodiye dönüşebileceği bir noktaya ulaşmıştı. Özel dedektif Mike Hammer, sayısız James Bond ardılında devamını buldu. Türün içine düşmüş olduğu kriz, savaş sonrasının eskiyi onarma girişimi anlamındaki son derece restoratif iklime sahip ellili yıllarda ve altmışlı yılların başında, belki de seyirci tercihinde özel dedektifin yerini, kahraman olarak polisin almasıyla da bağıntılıdır. Kara filmlerdeki şiddet ve katılık ile paradoks oluşturan romantizm, ellili yıllarda artık olanaksız hale gelmişti. Özel dedektifler cinayet filmlerinde, yan figüre dönüştüler; görevini yerine getirirken filmin çılgın katili tarafından öldürülen "Psycho"daki (1960) dürüst özel dedektif gibi, anakronist, dönemin koşullarında sırıtan bir yanları vardı artık.

Bundan böyle karmaşık olayların aydınlatılması polislerin yanı sıra habercilere veya "*Anatomy of a Murder*"da (1959-Yön: Otto Preminger) olduğu gibi bir avukatın ellerine bırakılıyordu; buna karşılık özel dedektif komik ya da kuşkulu bir karakter olup çıkmıştı. Psikanalizin ya da Amerikan kamuoyunun ellili yıllarda bu kavramdan anladığı şeyin popülaritesi, hemen hemen bütün türlerdeki filmlerin yaygın olarak psikolojikleşmesinde kendini gösterdi. Artık her "Katil kim?"in psikolojik olarak bir açıklaması vardı ve böyle psikanalitik derinliği olan bir cinayetin çözümü için

ne Sherlock Holmes'un ardılı "mantıksal dedektif", ne de ahlakı bozuk kentler dünyasında hayatta kalabilmek için mücadele eden "duygusal dedektif" uygundu. *"The Black Widow"* (1954-Yön: Nunnally Johnson) gibi filmler, üstüne üstlük, karakterlerin tuhaf psikolojisini asıl tema haline getirdiler. Nihayet *"No Way to Treat a Lady"*de (1967-Yön: Jack Smight) (polis-) dedektif bile (George Segal) ruhsal olarak rahatsızdı. ("Psikolojik filmler"de bu rahatsızlık çoğunlukla genç adamın annesiyle ilişkisinde yaşadığı problemlerle sınırlı tutuluyordu). Özel dedektif herhalükarda artık kâbusu ortadan kaldırabilecek durumda değildi. "Mirage"da (1965-Yön: Edward Dmytryk) özel dedektif (Walter Matthau), belleğini yitirmiş ve cinayetle suçlanan bir adamın masumiyetini kanıtlayacaktır; fakat entrikanın izini sürerken öldürülür. Bu filmin yeniden çekimi olan "Jigsaw"de (1967-Yön: James Goldstone) dedektif (Harry Guardino), görevini yerine getirir ve hayatta kalır. Özel dedektifin yardımcı figür olarak bu "rehabilitasyonu", "kara dizi" tarzına uygun biçimlerin ve kahramanların yeniden keşfedildiği altmışlı yılların ikinci yarısında, dedektifin olası bir rönesansına işaret etmekteydi.

"Private eye"ın Yeniden Doğuşu

Altmışlı yılların ajan filmleri şiddet ve suç gösterisinin belli bir anlatım biçimini geliştirmişlerdi; bu filmlerde gerek şiddet gerekse de suç, mesafeli bir ritüel olarak seyircide bir tat bırakıyordu, ahlaksal davranış motivasyonlarının sorgulanması çok ender rastlanır bir durumdu ve önemli olan bol bol pahalı "materyal kullanımı"ydı. Ajan filmi kahramanının parodinin dışında varlığını sürdürme şansı kalmayınca, öyle görünüyor ki en büyük başarıları, kamuoyundaki büyük fikir çatışmaları ve hesaplaşmaların döneminde göstermiş olan, unutulmuş kahramanlar anımsandı.

Altmışlı yılların ilk "gerçek" *private eye* filminin kahramanı olan John McDonald'ın (Kenneth Millar) yarattığı ve Ross McDonald'ın geliştirdiği özel dedektif Lew Archer'ın kaynağı da Birinci Dünya Savaşı dönemidir. "The Moving Target" (1949) romanı 1965'te filme uyarlandığında, kahramanın adı Harper olarak değiştirildi ve filmin adı da *"Harper"* oldu (1965-Yön: Jack Smight). Senaryosunu, modern duyarlıklı bir sinema nostaljisi uzmanı olan William Goldman'in yazdığı film, çok bilinçli olarak Kara Film'in ve *"The Big Sleep"* gibi filmlerdeki dedektif karakterinin tarz öğelerini kullandı. Kahramanın mücadelesini bir serüven olarak adlandırılabilirsek, bu serüven bizi yüksek sosyeteye ve toplumun

bataklıklarına götürür; bu iki düzlem arasındaki bağı yeniden kurmamıza izin verir. Kahraman az konuşur; fakat ağzından çıkan sözlerin, ahlaki iddia gibi bir şeyi cisimleştirdiğini biliriz. Dövülür, eziyet görür, her zaman, beklediğinden daha fazla ahlaki bozuklukla karşılaşır ve hayal kırıklığına, bir tür kinizmle, ironi ve ümit karışımıyla katlanır. Bir kaçırma olayını aydınlatacak olan Harper (Paul Newman), ajan filmleri kahramanlarının vazgeçemedikleri bütün o modern teknik cihazlar olmaksızın çalışır; Harper, Pin-up kızlarıyla çevrili değildir (o hâlâ boşandığı karısını sevmektedir). Kırklı yıllardaki öncüllerinden daha fazla anti-kahramandır; olağanüstü sert ve tehlikeli olabilir; ama gerçekte hiçbir zaman kazanan o değildir. Eylemlerine kişiliğini katar; bu yüzden de zarar görür. Amerikan polisiye filmi bu ajan tipinde "dürüst" bir "kahraman"la yine gerçeğe yakın "dürüstçe" bir canlandırma olanağına kavuşmuştur.

Neredeyse püriten bir film olan "*Harper*"ı, oldukça özensiz kotarılmış biraz ironik havaya girmiş bir dedektif filmi olan "Tony Rome" (1967-Yön: Gordon Douglas) izledi. Özel dedektif Tony Rome, güneşli Miami'de bir teknede yaşamaktadır. Yeni görevi önce pek zormuş gibi görünmez: sarhoş halde evden kaçmış olan bir milyonerin kızını (Sue Lyon) motelden alacaktır. Sarhoş kızın kaybettiği değerli bir elmas broş, Tony Rome'u cinayet entrikasının içine sokar. Rome hırsızın izini bulur; fakat bu arada hırsız öldürülür. İpuçları kızın gerçek annesine gitmektedir; kadın alkol bağımlısı bir insan harabesidir ve kızı onun için para çalıp durmaktadır. Öte yanda dedektif, milyonerin yeni karısının (Gena Rowlands) ilk kocasından yasal olarak boşanmamış olduğunu öğrenir; bu yüzden kendisini sahtekârlığa zorlayan bir şantajın kurbanı olmuştur. Kendinden önce ve sonra birçok küçük özel dedektif gibi Tony Rome, zenginlerin evlerinde, antik çağ tragedyaları boyutunda bir aile trajedisi keşfeder.

Aynı filmin devamında "*The Lady in Cement*"de (1968-Yön:

Gordon Douglas) Tony Rome, şüpheli iriyarı bir adamın (Dan Blocker) verdiği görevle, mafya usulü çimentolanarak denizin dibine gömülen genç bir kadının cinayetini aydınlatır. Bu film, öncülünün başarısına ulaşamaz. Fakat filmin kahramanı olarak özel dedektif yeniden doğmuştur. Bir sigorta dolandırıcılığını ortaya çıkarmakla görevli dedektif Patrick O'Neal; "*Assignment to Kill*"de; (1966-Yön: Sheldon Reynolds); eski bir polis olarak, zengin bir kadına (Slyvia Koscina) kocasını öldürmediğini kanıtlamasına yardım eden dedektif "*A Lovely Way to Die*"da (1967-Yön: John Guillermin), bir milyonerin (Raymond Burr) evinde bir kez daha caniyane bir aile trajedisiyle karşılaşan P.J. Detweiler olarak George Peppard ve "*Lady Ice*"da (1973-Yön: Tom Gries) elbette ki hırsız bir sigorta dedektifi olarak Donald Sutherland özel dedektifin bu geri dönüşünde rol almışlardı. Gerçi bütün bu filmler atmosferleri ve canlandırılan karakterler itibariyle daha çok gerilim ve ajan türleri gibi akraba türlere benziyordu; ancak özel dedektif, suç karşısında kendine özgü kahramanca olmayan ve yine de ciddi tutumuyla, gerek şiddet sorunu gerekse toplumsal çürüme karşısında daha gerçekçi bir bakışın ifadesi olmuştu. Suça ve suçun toplumsal iktidar ilişkileriyle içiçe geçmesine karşı tek çarenin genellikle kaba şiddet olarak göründüğü karamsar polis filmine, çocukları ebeveynlerinin patolojik iktidar hırsı yüzünden mahvedilen ya da zatan kaçınılmaz olarak suça bulaşan zengin ve iktidar sahibi büyük burjuvanın ahlaki çökmüşlüğünü anlatan karamsar *private eye* filmleri tekabül eder.

"Harper"la "Tony Rome" kendi yollarını açtıktan sonra, tekrar Hammett ve Chandler'in romanlarına el atılmadan olmazdı ve elbette öncelik Chandler'in romanlarındaydı. 1969 yılında, "The Little Sister" romanından uyarlanan kısaca *"Marlowe"* (1970-Yön: Paul Bogart) adlı yeni bir Chandler filmi yapıldı. James Garner, toplumsal ahlak çöküntüsünün uçurumlarına önceki dedektifler kadar derin bakmayan ya da deneyimlerini bir tür buruşuk bir şıklığın

arkasına gizlemeyi bilen bir *private eye*'dı; ama yazarın düşüncesindeki o herşeyi biraz hafife alma tonuna sahipti. Gerçi plot öykü yine fazlasıyla gizemli şekillendirilmişti (entrikanın asla tam çözülmemesi, *private eye* filminin yazılı olmayan yasalarından biri gibi görünmektedir), ancak San Francisco kentinin portresinin Chandler'in izinden gidilerek çizildiği sahneler, bu mantık eksikliğini biraz olsun telafi ediyordu.

Robert Altman'ın "The Long Goodbye'ı (1973) aksiyonu günümüze taşıyıp Marlowe'a (Elliott Gould) çağdaş bir ruh kazandırır. Eski bir dostu Terry Lennox (Jim Bouton) Marlowe'dan, kendisini Meksika sınırından geçirmesini rica eder. Fakat Marlowe geri döner dönmez tutuklanır; çünkü Lennox'un karısını öldürdüğünden kuşkulanılmaktadır. Marlowe adamın kaçmasına yardım etmekle suçlanır. Marlowe serbest bırakıldıktan sonra bağlantıların aydınlatılması işine koyulur; dostunun intihar ettiğini duyar, fakat buna inanmaz. Bir gangster şefinin (Mark Rydell), alkolik bir yazarın (Sterling Hayden) ve onun karısının (Nina von Pallandt) karıştığı komplo çok yavaş çözülür. Marlowe, kendisini aldatmış olan dostundan intikam alacaktır.

Ahlaki dokunulmazlığın, bütünlüğünü korumanın bedelini hafif bir psişik rahatsızlıkla ödemiş olan Marlowe, burada Chandler'in niyetini bütünüyle gerçekleştirir: "Benim için önemli olan ahlaken çürümüş dünya ve dürüst kalmaya çalışan ama sonunda duygusal ya da sadece aptal bir suratla kalakalan adamdı." Başlangıçtan itibaren Marlowe'u, içinde yaşadığı ve ütopik bir kâbuslar coğrafyasına dönüşmüş kentindeki kişilerin arasındaki iletişimin, karşılıklı baskıya ve birbirini tüketmeye indirgenmiş olmasından acı duyan bir insan olarak görürüz; sadece belirli bir konserve mamayı yiyen kedi bile Marlow üzerinde tiranvari bir baskı kurmuştur. Dekoratif "maskeler" olmaksızın yetmişli yıllarda bir *private eye* pek mümkün değildi; o adeta bir anti-kahramanın tipik temsilcisiydi; aslında iktidar ve gücün, aile çetelerinin ve suç sarmalının içinde yolunu

zor zar bulan sempatik mağlup olarak, bir nebze adaletten fazlasını tasarlayamayan entelektüelin suretiydi o büyük olasılıkla.

"Gumshoe" (1971-Yön: Stephen Frears), Humphrey Bogart gibi bir dedektif olmayı düşleyen ve sonuçta gerçekten de hayatına mal olma tehlikesi taşıyan bir cinayet entrikasına karışan, Liverpool'daki küçük bir oyuncuyu (Albert Finney) konu eder. Bu zaman dilimindeki doğrudan ya da dolaylı olarak uslüp oluşturmuş iki Bogart filminin "mitosunu" yansıtan bütün *private eye* filmleri, her zaman bilinçli olarak yapmasalar da, oyun ile (kanlı) gerçeklik arasındaki ilişkiyle bir hesaplaşma aracı olmuşlardır. Bir yanda hiciv, alay diğer yanda psikoloji, yetmişli yılların dedektif filmlerinin donanımıydı ve bu filmler elden geldiğince ikisinin karışımını sunma çabası güdüyorlardı.

*"Klute"*un (1971-Yön: Alan J. Pakula) ana öğesi de bir psikodramdı. Gerçi plot-öykü nispeten basit şekillendirilmiş gibi görünmekteydi: Bir işadamı kaybolmuştur; ailesi bu iş adamının şimdi özel dedektiflik yapmayı deneyen dostu eski polis Klute'dan (Donald Sutherland) işadamını bulmasını rica eder. Eski polisin girişeceği arama faaliyeti için tek ipucu, kayıp işadamının New York'ta bir telekıza yazdığı söylenen bir tomar müstehcen mektuptur. Uzun çabalardan sonra Klute, önce her türlü yardımı reddeden, fakat yavaş yavaş işbirliğine giren telekız Bree'yi (Jane Fonda) bulur. O da tehdit edilmektedir. Sonuçta olayların seyri içinde işlenen cinayetlerin suçlusu olarak taşralı bir manyak fabrikatör teşhis edilir ve Klute, Bree'yi son anda kurtarır. Ne var ki bu kriminal öykü, yaptığı işi derin bir erkek düşmanlığının sonucu olarak gören fahişe Bree'nin bir psiko-portresini de içerir. Kadının Klute'a duyduğu sevgi, bir tür iyileşme süreci başlatır. Bu filme, mutlaka, feministlerin yaptığı gibi, kadın düşmanı eğilimler de atfedilebilir - bir orospunun erkek tarafından kurtarılması eski maço mitinin onaylanması türünden savlarla-; fakat Bree'nin travmalarının ürünü olduğu izlenimi uyandıran, aynı zamanda da duygusuz dünyanın

sonucu olan anonim genel bir düşmanın insan üzerinde estirdiği terörünün filmde iletilmesi, feminist yorumun dar korsesini aşmaktadır. Bir başka unsur, o zamana kadar sadece taşrada çalışmış olan özel dedektifin büyük kent çevresine yavaş yavaş uyum sağlamasıdır. Sonuçta Bree Daniel'i "kurtaran" onun "masumiyeti"dir. Klute'un oyuna sürebileceği tek şey dayanıklılığı ve sebatıdır; kinizmi yoktur; "şaşkın" bir "dedektiftir" o.

Bu filmin entrikası daha basit tutulmuşken, "*Sleuth*"da entrika (1972-Yön: Joseph Mankiewicz) neredeyse şeytani bir mükemmelliğe ulaşır. Karısı kendisini terk etmek isteyen kriminal roman yazarı (Laurence Olivier) ile genç rakibi (Michael Caine) arasındaki öncelikle düşünsel silahlarla yürütülen ölümcül mücadelenin üzerine kurulu bir filmdir bu. Züppe ve hafif yozlaşmış yazar, genç adamı tuzağa düşürmeye çalışır; fakat rakibi sonuçta entrikanın yazara karşı dönmesini sağlar. Yazar güç durumlarda bile rahat davranan zenginliğin, kibirin temsilcisi bir kimlik sergiler; genç rakibine karşı duyduğu nefrete toplumun daha alt tabakasından gelen, üstelik yabancı kökenli olan kuaföre karşı duyduğu açık küçümseme karışır; polisiye entrika, alt sınıflara duyulan nefretin bir yansısına dönüşmüştür burada.

Burt Reynolds "*Shamus*"da (1972-Yön: Buzz Kulik) kara film geleneği çerçevesinde yorumlanabilecek bir özel dedektiftir ve filmin açıkça *"The Big Sleep"*e dayandığı noktalar vardır (bazı sahneler resmen Hawks'ın çalışmasından alınmıştır). Olay, dedektifi, yasal olmayan yoldan (başka şeylerin yanı sıra silah kaçakçılığından) kazanılmış para ve şiddet dünyasına götürür; dedektif çeşitli eziyetlere maruz kalır ve "*The Big Sleep*"teki küçük haydutun ölümüne benzer şekilde onun muhbiri de gözlerinin önünde öldürülür; dedektifin, gangsterlerin dünyasına saldırmasına yolaçan etmenlerden biri de budur.

Fakat yetmişli yılların gerçek *private eye* filmi herhalde Roman Polanski'nin "*Chinatown*"ıdır (1974). Filmin bu niteliği hak etmesi-

nin nedeni, kara film havasını renkli filmine en fazla Polanski'nin aktarabilmiş olması ve gerek öyküdeki beklenmedik dönüşümlerle gerekse dünyaya bakışındaki karamsarlıkla, filmin Hammett'in öyküleriyle boy ölçüşebilecek nitelikte olması değil, *private eye* filminin asıl sorunsalını oluşturan politika, erotizm ve suçun içiçe geçmişliğini en çarpıcı biçimde incelemesidir. Öykü karmaşık ve dallı budaklıdır; çözümü yönünde atılan her adım, yeni sorunlar ortaya çıkarır; absürde varan yön değiştirmeler durmadan tekrarlanır; fakat *hard boiled school* tarzındaki başka bazı özel dedektif filmlerinin tersine, öykü ayrıntılarına varan kadar tutarlıdır. Roman Polanski, Robert Towne'ın orijinal senaryosuna dayanarak Los Angeles'te çekilmiş olan filmi "Yeni, modern görünümde geleneksel bir dedektif öyküsü" diye tanımlamaktadır ve, Jack Nicholson'ın oynadığı özel dedektif Gittes için "Chandler'ın Philip Marlowe'un gerçekçi ardılı" ve "tüm beyazperde dedektiflerinin en insani olanıdır" der. Film otuzlu yıllarda, yani vicdansız simsarların, ahlaksız politikacı ve gangsterlerin bölgenin iktisadi yapısını yeniden şekillendirip düzenledikleri ve bu arada az çok mülksüzleştirilen ve köleleştirilen küçük insanlara karşı acımasızca davrandıkları bir dönemde geçer. "Film dedektif öyküsünün ötesinde kentin gelişimini anlatmaktadır" (Robert Towne).

Eski bir polis olan J. J. Gittes, genelde zina olayları ve boşanma davalarına kanıt toplama işleriyle uğraşan alçakgönüllü bir dedektif bürosuna sahiptir. Üstlendiği yeni dava da başlangıçta daha çok sıradan bir olay gibi görünür. Genç bir kızla buluşan ünlü bir yerel politikacıyı izleyecektir. Bu adam, çok zengin kayınpederiyle kavgalı gibi görünmektedir. Günün birinde politikacı ölü bulunur ve adamın bir kuraklık dönemi geçirmekte olan Los Angeles sular idaresinin müdürü olduğu anlaşılır. Adam aynı zamanda Gittes'in müşterisinin de (Faye Dunaway) kocasıdır. Gittes araştırmalarını sürdürür; ipuçları onu, kentin politikasını belirleyen ve suyu kontrol ederek caniyane arazi elde etme planları yapan bir milyonere

(John Huston) götürmektedir; bu adam dedektifin bu arada âşık olmaya başladığı müşterisinin de babasıdır. Politik davanın gerisinde yavaş yavaş bir aile trajedisi su yüzüne çıkmaya başlar. Yüksek aristokratın güzel kızının, babasıyla ensest ilişkiden bir çocuğu olmuştur ve bu aynı zamanda kız kardeşi olan kızıyla anne arasında büyük bir çekişme vardır. Kız da babasının hegemonyasından kendisini kurtaramamaktadır; Gittes bildiği tüm numaralarla onun hayatını kurtarmak için mücadele eder. Ancak kurtuluş umudu yoktur; çünkü Gittes'in onu teslim etmeyi umduğu Los Angeles adaleti, hukuku ve polisini çoktan ele geçirmiş olan korkunç babanın gönderdiği ölüm, kadın, Çinlilerin semti Chinatown'da yakalar. Özel dedektif J. J. Gittes sonuçta sadece kendi canını kurtarabilmiş ve dev milyoner, iktidarını ve gücünü daha da sağlamlaştırmıştır.

Polanski'nin Chinatown'daki *"private eye"*ı sadece başlangıç sahnelerinde, Chandler ve Humphrey Bogard'ın anımsanmasına izin verir. Gittes bir *Strizzi*'dir, düz, ironik, bazen kinik. Yüzü kolayca kaba, küstah ya da alçakça bir ifade kazanır, avın yakalamakta başarılı olduğunu, geniş, pis bir sırıtış ele verir: bir sokak fırlamasının kaba içtenliğine ve bir katilin huzursuz edici yumuşak dostluğuna sahip kendi havasında bir adamdır bu. Derken mimiklerinde bir hayret, şaşkınlık ve merak belirtisi görülür; son derece dikkatli, ince bir ima olarak beliren bu ifadeler, olayın her zamankinden çok farklı bir gelişme izlemek üzere olduğunu gösterirler. Olayların kokusunu iyi almayı beceren bu adam, neredeyse ani bir dönüşümle usta bir bağımsız dedektif olmuştur; skandal yaratan bir cinayet olayına karışır, gazetelere çıkar ve önemi, görünür biçimde artar; fakat o gene de naif, mağrur züppe biri olarak kalır; polis karakolunda fotoğrafçılara şapkasını sallayarak poz verir; dürüstçe para kazanan dürüst küçük süpermenimiz çaresiz ve sarsılmış bir vaziyette, kendi payına sadece önemsiz bir rolün düştüğü bu oyunun fiyasko finali karşısında apışıp kalacaktır. Yenilmiş, kaybetmiş biri olarak.

Güzel dulla hemen ilk karşılaşmasında, rezilliğin kol gezdiği bir ortamın olağanlaşmışlığına rağmen ya da bizatihi bu rezillik ortamı yüzünden Gittes baltayı taşa vurur: Gittes iki çalışanına, henüz öğrendiği müstehcen bir hikâyeyi mutlaka anlatmak için kıvran-maktadır ve hemen arkasında duran buz gibi kadını ve refakatçisi küçük pasaklı serseriyi fark etmez.

Faye Dunaway, Chinatown'ın sembol figürüdür: çok yüzlü bir sfenks; küstahça açıksözlü ama aynı zamanda ölçülü, çekingen, tamamen doğal, hayvani yanı ile açıklanamaz bir egzotikliği birlikte cisimlendirir; akıl karıştırıcı bir Euro-Amerikandır o. Biraz Garbo biraz Dietrich, femme fatale ve soğuk suç ortağı, azize ve fahişedir. Duygusuzca, gözlerini çok anlamlı bir biçimde açarak, net imalarda bulunur: 'Ben hiç kimseyle asla uzun süre birlikte olmam, Mr. Gittes...' Bu arada eldivenini sıyırış tarzı, ona korkunç ahlaksız, ama yine de olağanüstü hanımefendi ve çekici bir görünüm sunar.

Aynı zamanda kocası ve başdüşmanı da olan babasını, adeta kötülük ilkesi olan bu adamı, John Huston oynuyordu: büyük işletmecinin albenisine ve Amerikan politikacılarının o yapmacık iyi niyetliliğine ve dürüstlüğüne sahip, yumuşak, boktan bir dostluğun temsilcisi bir canavar. Bu "babacan" ve kinik şef, görünürde en yumuşak olduğu, sadece iyilik ve baba sevgisini temsil ettiği hırsının ve bencilliğinin sallantılı bir duygusallığa yol açtığı yerde canavarlaşır. Sadece Orson Welles böylesine mükemmel bir sinema şeytanı olmayı başarabilmiştir" (Wolf Donner).

Ertesi yıl bir dizi yeni *private eye* filmi yapıldı. Harper, nâmı diğer Paul Newman, yine Ross MacDonald'ın aynı adlı romanının bir Lew Archer uyarlaması olan *"The Drowning Pool"*un kahramanıydı. İnatçı dedektif, olaya karışmış kişileri, bu kişiler bir biçimde tepki gösterene kadar sorgular. Tepkiler çoğunlukla zorbacadır; fakat sonuçta olaylar da bu nedenle çözülür. Yüksek sosyeteden bir kadının verdiği görevle Harper, işten çıkarılmış şoförü

aramaktadır ve "ansızın karmaşık bir ahlaksızlık ve suç cangılının içine düşer. Kuşkulu gece lokallerinde, ucuz apartmanlarda ve ıssız sokaklarda yapılan amansız hesaplaşmaların ardında değişik, ama her zaman zengin ve saygın elebaşıları vardır: bir yanda zengin petrol yataklarına sahip bir araziyi ele geçirmek için insanlara şantaj ve rüşvetle boyun eğdiren beyaz yelekli gangster öte yanda sevgiye muhtaç Iris Devereaux (Joanne Woodward) ile onun annesi ve kızı tarafından temsil edilen büyük burjuva bir ailenin üç kuşağı; aşırı dürüst davranış ve tavırlarının gerisinde kin ve kendini yıkma, paralama güdüsünün gizlendiği bir trio. Polis temsilcilerinin de ücretli oyuncu ya da figüran olarak sahneye çıktıkları bu kötülük serasında, Lew Harper'in, kendisini alışılmış anlamda bir kahraman olarak kabul ettirmeye kalktığı anda hayatta kalabilme şansı pek olmayacaktır. Dedektif burada bir hak ve adalet fanatiği olmaktan çok, arıtma sürecindeki bir katalizördür. Bu anlamda Rosenberg, MacDonald'ın metindeki amaçlarına sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Harper en tehlikeli serüvenleri, hatta dışarıya sımsıkı kapalı, su geçirmez bir banyo odasındaki neredeyse mutlak boğulmayı bile atlatır (soluk kesecek kadar sinir bozucu bu sahne, Fritz Lang'ın *'Testament des Dr. Mabuse*"sinden benzer bir sekansı anımsatmaktadır.)

Yönetmen Rosenberg, bir açıdan, kaynak kitabın konuya hiç uygun olmayan yazınsal dilini, akıllıca kullanılan görüntü sembolleriyle bir atmosfer yaratma efektine dönüştürerek edebiyat metninin etki düzeyini bile aşmıştır. Örneğin lüks bir villanın bahçesindeki tozlu malzeme odası ve bir ağıldaki köpek havlaması o mekânın sahibinin ruhsal durumunun simgesi haline gelir. Ve büyükannesiyle annesinin katili olan kız, gerçekleşebilmek için insanı zorlayan eski bir lanetin pasif uygulayıcısı gibi masum bir etki yapar.

Böylece ön plandaki kriminal aksiyonun arkasında, insanın içindeki kötüyü bulaşıcı bir hastalık, suçu ise, bu hastalığın semptomu olarak kavrayan MacDonald'ın karamsar dünya görüşü orta-

ya çıkar. Rosenberg'in görüntü dilinin dokunaklı, kasvetli romantizminin ortasında Paul Newman'ın Harper'ı neredeyse biraz atılgan ve gözüpek etki uyandırır, sanki zengin spekülatörlerle asalakların çöken dünyasının karşısına pozitif kahraman gibi bir şey koyması gerekiyormuş gibi." (Gerhard Waeger).

Yetmişli yılların *private eye* filmlerinin, Amerikan toplumunda yaygınlaşan umutsuzluğa tekabül ettikleri kesindi: (zaten özel dedektif, genelde bir bunalım dönemi figürüdür); ama türün bütün filmleri, kapitalizmin ve kriminal uzantılarının eleştirisini, sözkonusu edilen son filmler gibi, açıkça ortaya koymadılar; hatta bazıları sadece "Kara Dizi" filmlerinin atmosferini yeniden oluşturmakla yetiniyorlardı. Dick Richards *"Farewell, My Lovely"* adı ile 1975'te sinemalara gelen eski *"Murder, My Seweet"*i yeniden çekti. Filmde Robert Mitchum yaşlanmış olmasına rağmen kinikliğini sürdüren ve herhalde tüm Marlowe oyuncuları arasında lafını "cuk oturtan"ların başında gelen kilolanmış bir Marlowe'u oynamaktaydı. Bu filmde yönetmen kırklı yılların filmlerinin atmosferine olabildiğince yaklaşmaya çalışmış; bu yüzden ayrıntılar, konunun ele aldığı sorunsaldan daha önemli hale gelmişti. Ve filmin cazibesi dönemin popüler kültürünün, neobarok radyo cihazından yükselen müziğinin, neon reklamlarının ve dönemin parıldayan arabalarının, sefil meyhanelerin ve otellerin, buna tezat oluşturan zevksiz ekonomi mimarisinin, şapkaların ve trençkotların, ıslak asfaltların küçük ayrıntılarının —elbette Robert Mitchum aura'sıyla birlikte— beyazperdeye aktarılış biçiminden kaynaklanıyordu. Buna karşılık David Giller *"The Black Bird"* (1975) filminin olaylarını bugünlere aktarıp, George Segal'i, babasının mesleğini icra etmek için ne uygun yeteneğe, ne de meraka sahip olan, Hammett tarafından yaratılmış dedektif Sam Spade'in oğlu olarak sahneye çıkardı. Babası oğluna eski bürosuyla birlikte sekreterini de (Huston'un filminde gerçekten de Spade'in sekreterini oynamış olan Lee Patrick-Elisha Cook jr.'ın da filmde bir rolü vardır) miras bırak-

mıştır ve kadına olan borçları yüzünden oğul Spade, kadının oldukça ihtiraslı eline düşer. Sam Spade jr., büronun bir köşesinde bulduğu ve gerçek Malta Şahini olduğu sonradan ortaya çıkan siyah kuş heykelini, hiç bir şeyden habersiz emanete bırakır. Böylece değerli kuşun peşinde olan bir dizi kuşkulu ve acımasız kişiliğin sahneye çıkmasını sağlar; bunların arasında bir Rus ajanı (Stephane Audian) ve beceriksiz Hawaiili korumalardan oluşan bir grupla SS-üniforması giymiş bir cüce de vardır. Bunlar, şeflerinin hayatını yitirdiği heyecanlı bir kovalamacanın ardından, denizciler gibi gömmek istedikleri liderleri yerine Malta Şahinini denize atınca Sam Spade San Francisco koyunda dalgıçlık denemesi yapmak zorunda kalır. Böyle heyecan çerçevesinde sunulan alaycı durumlar türün ruhuna uygun değildi (bu elbette filmin eğlence değerini azaltmaz). Fakat *"The Swiss Conspiracy"* (1975-Yön: Jack Arnold) ya da *"The Nowember Plan"* (1976-Yön: Don Medford) dramatik filmlerde türe anılmaya değer yeni yanlar katamamışlardır.

Bir dedektif öyküsünün sarmalı üzerinden dönemin Amerikan toplumunun bir enstantane fotoğrafını veren Arthur Penn *"Night Moves"*la, farklı bir film gerçekleştirilmiştir. Dedektif Harry Moseby (Gene Hackman) eski bir film oyuncusunun isteği üzerine, kadının evden kaçan on altı yaşındaki kızını geri getirecektir. Kadının esas kaygısı kızından çok para olduğu için (bir miras sözkonusudur), Moseby'ın, kısa sürede fark edeceği gibi, kızın kaybolusunun ardında daha büyük bir komplo saklıdır. Bir kaçakçılık olayı meydana çıkar; cinayetler işlenir; bozuk aileler, politik suçlar, yıkılan ün ve servet düşleri, Amerikalıların güvensizliği bu enstantane fotoğrafının öğeleridirler ("Başkan öldürüldüğünde sen neredeydin?") ve Moseby, karanlık ilişkilere ışık tutmak yerine gizli şiddetin patlamasına katkıda bulunur. "*Chinatown*" gibi bu filmin senaryosunu da yazan Robert Towne, görevinin üstesinden gelebilecek durumda olmayan bir kahraman yaratmıştır. Politik

bakımdan da *"Night Moves"*, *"Chinatown"*ın devamıdır; *"Chinatown"*da ABD'de politikanın birincil hâkim öğesini oluşturan ekonomi ile suç bağıntısının evrimi öne çıkmışken burada böyle bir politikanın sonucu, yani hâlâ yaşayan son ideal olan bireyin gücüne duyulan inancın saçmalığının kanıtlandığı, artık kendisine yardım edilemeyecek iflah olmaz bir toplum vardır. Moseby, kendi adına da dedektiflik yapar; düş kırıklığı nedeniyle kendisini aldatan karısını, sanki üstlendiği görevlerden biriymiş gibi, izler. Ve kişisel ilişkilerine de böylece netlik kazandırır.

Bu karamsar çizgiyi Robert Benton'ın *"The Late Show"*u (1976) ironiyle karışık da olsa sürdürür. Robert Altman'ın *"Buffalo Bill ant The Indians, or, Sitting Bull's History Lesson'ı"* aslında Westernin sonunu ilan ettiği gibi, çalışma arkadaşı Benton'ın filmi de *private eye* filminin bir kez daha (şimdilik) sonu anlamına geliyordu. *"The Late Show"* adlı bu filmde kahraman Ira Wels topallayan, alet yardımıyla duyan ve gözlük kullanan, üstelik de mide ülserinden muzdarip yaşlı bir dedektiftir. (Art Carney). Belki bir zamanlar pek parlak olan mesleki geçmişini anımsatan pek bir şey kalmamıştır geride; büyük *private-eye* mitosu, sadece dolaylı biçimde, televizyonda geç saatlerde oynayan filmler ve gizli imalar aracılığıyla sürekli anımsatılır. Bir biçimde öldürülemezmiş gibi görünen bu canlı anakronizm, çağını doldurmuş bu geçmiş artığı dedektif bir kez daha ahlaki çürümüşlüğün bataklığından geçmeye koyulur ve bu arada karşılaştığı en korkunç şey şiddet değil, suçun nihai ve kesin biçimde burjuva toplumunun ayrılmaz ögesine dönüşmüş olduğu gerçeğidir. Film suçlularla onların yardakçılarının ruhsal durumunun portresini sunmaz, bunlar davranışlarının beylik-psikolojik yorumunu kendileri yaparlar. Kötüden ve suçtan daha beter olan bir şey dünyayı avucunun içine almıştır. Bunun karşısına Ira, son "gece-yarısı-gösterisini" son kahramanca mücadelesini koyar. "Film, kendini gürültülü boş laflarla abartan, yaldızlı, zevksiz bir dönemi gözler önüne sermektedir. Her küçük haydutun, en azından

sert olduğu kadar saygın bir imaja sahip olmak için vargücünü ortaya koyduğu bir dönemdir bu. Huston'ın *The Maltese Falcon*'ında Sidney Greenstreet'in oynadığı rolden bu yana, türün bütün dostlarının çok iyi tanıdığı bir gansgter karakteri olan "şişko", Benton'de artık markalı eşofmanlar giyen ve sahip olduğu yüzme havuzuyla gurur duyan biridir. Bütün film figürlerin iki yönlü düşüncelerinde onların -aslında hepimizin- bir güvensizliği kusursuz biçimde yansır: çılgın, agnostik bir nihai gerçeklik arama biçiminde kendini belli eden bir güvensizlik yeni 'dinler'i piyasaya yeni marka mallar gibi süren bir arayıştır bu. Ve hiç bir yerde bu tür toplumsal eğilimler Kaliforniya'daki gibi adeta topraktan fışkırmaz" (Jan Dawson). Aslında artık gerçekten hiç bir şey bulmamaya mahkum bu beyhude arayışı Benton, bir *private eye* öyküsünün işleyişi için kaçınılmaz olan kimliği bölünmüş, büyüleyici kadın tipine, Lily Tomlin'in olağanüstü bir oyunla canlandırdığı Margo Sperling'e yansıtırken Art Corneyle de dedektifi mükemmel yorumlanmıştır. "Margo'da eklektisizm kişileşmiştir: 'Margo'nun beklekleri oyunculuktan moda desinatörlüğüne, ajanlıktan uyuşturucu satıcılığına ve arasıra yataklık yapmaya kadar uzanır. Margo boş zamanında yoga yapar, psikanaliste gider, şarkı söyler, meditasyon yapar ve genel olarak önüne çıkan her şeyin üzerine psişik ve fiziksel olarak atlar. (Filmde birdenbire ortaya çıkan cesetlerden biriyle ilgili olarak, görünürde hiç etkilenmeksizin, "aramızda bir tür küçük seksüel intermezzo yaşamıştık' der.) Margo'nun geveze, dağınık, maymun iştahlı karakteri, Wells'in özgüvenli, doğrudan, az konuşan tarzıyla ilk bakışta tezat oluşturur. Fakat filmin akışında -ve Wells gözlerimizin önünde fiziksel olarak artan oranda çökerken- Margo artan oranda, umutsuz da olsa, yetkinleşme çizgileri kazanır. Eşitsiz ve aslında imkânsız çift, yavaş yavaş birbirine o kadar bağımlı hale gelir ki, sonunda Laurel ve Hardy, ya da Üç Ahbap Çavuşlar gibi birbirleri için zorunlu olup çıkarlar. Bu arada, her ikisi de artan romantik ilişki-le-

rini bilinçli olarak alaya alarak bu kinizm sayesinde filmin duygusallık batağına düşmesini engellerler. İzleyiciler -baş aktörlerin de bildiği gibi- geriye kalan günlerinin tehlikeli ve sayılı olduğunun farkındadırlar." (Dawson).

Private eye'ın nihai olarak insanlaşması onun nihai ölümü anlamına gelir. Bu gelişmenin ardından gelen *private-eye* varyasyonları artık birer özel dedektif parodisi, birer taklittir. *"The Cheap Detective"* (1978-Yön: Robert Moore) parodi yapmak amacıyla türün klasiklerinden öğeler alır. Özel dedektif Lou Peckingpaugh'ın (Peter Falk) ortağı öldürülmüştür ve ortağının karısıyla (Marsha Mason) ilişkisi olduğu için Lou şüphelilerin başında gelir. Her ortaya çıkışında adını değiştiren bir kadın (Madeline Kahn) onu bir elmas broş için kışkırtmaktadır; üstelik Lou (İkinci Dünya Savaşı dönemidir) bir Fransız direnişçisiyle (Fernando Lamas) evlenmiş olan eski sevgilisiyle yeniden karşılaşır. Direnişçinin görevi Cincinnati'de Albal Schlisser'in (Nicol Williamson) önderliğinde bölgede yerleşik Gestapo grubuyla yarış halinde bir Üç-Yıldız-Lokali açmaktır. Görsel alıntılar gibi filmin eylemi de otuzlu ve kırklı yılların Humphrey Bogart filmlerine dayanmaktadır.

Bu yıllarda bir kez daha bir Chandler-filmi denenmiş ve bir kez daha Robert Mitchum *"The Big Sleep"*te (1979) dedektifi oynamıştır; fakat Dick Richard'ın filminin tersine olay, Marlowe'un tıpkı hasımları gibi çağdışı bir etki uyandırmak zorunda kaldığı fakat bunu ne kendisine, ne de izleyicilere itiraf edemediği günümüz İngiltere'sine taşınmıştır. Bütün umutları alıp götüren korkunç olaylar karşısında *private eye* artık sadece kayıtsız kalabilmektedir.

1959'dan 1979'a Sherlock Holmes

Korku filmlerinde uzmanlaşmış İngiliz Hammer Şirketi'nin çektiği *"The Hound of Baskervilles"* (1959- Yön: Terence Fischer) Sherlock Holmes'un yeniden beyazperdeye dönüşü anlamına geliyordu. Holmes'u Peter Cushine'ın canlandırdığı bu filmde fantastik unsurlar ağır basarken gerilim öğesi de öne çıkmıştı. 1965'te çekilen son naifdramatik Sherlock Holmes filmi *"A Study in Terror"* (Yön: James Hill) adeta bir "süper yapım"dı. Bu dönemlerin Holmes'u odağa koymuş filmleri, dedektifi eleştirel-ironik bir revizyona tabi tutarken, bundan böyle gerek psikanaliz, gerek mizah-ironi, gerekse de muammanın çözülmesi, filmleri taşıyıcı bir karışım oluşturup sonraki Holmes filmlerinin reçetesini sunmuşlardır.

*"The Private Life of Sherlock Holmes"*u 1970'te Billy Wilder çekti. Film dedektifin karakter özelliklerine, kadınlar ile ilişkilerine, cinsel-duygusal dünyasına, düş kırıklıklarına, başarısızlıklarına ışık tutarken, özgün bir dedektif uydurmadan, doğrudan yazar Conan Doyle'un satır aralarını okuyarak aslında zaten üstlerinin açılmasını bekleyen özellikleri ortaya çıkartıp Holmes mitosunu "düzeltir", daha doğrusu belki de yıkar.

Holmes'un yardımcısı Watson'ın ölümünün ardından elli yıl geçmiş, onun ünlü "hafiye" hakkında tuttuğu raporlar, "vakalara" ilişkin saptamalar Londra'daki bir bankanın mahzenindeki kutuda

bulunmuştur. Metinler ünlü dedektifin bilinmeyen ve Watson'ın gözlemlediği karakteristik özelliklerini de anlatmaktadır. Film geri döndüğünde Watson'un tam da böyle bir metni ele alışına Holmes'un itirazını duyarız. Holmes, vazgeçilmez yardımcısının, kendisini kadın düşmanı ve uyuşturucu müptelası olarak tanımlamasına şiddetle itiraz etmektedir. Bu sırada bir sirk yönetimi, kaybolan altı cücesinin esrarını çözmesini ister Holmes'tan. Ayrıca genç bir Rus balerini, Holmes'tan bir çocuğunun olmasını arzu etmektedir. Holmes öneriyi elbetete geri çevirir. Bir süre sonra Themes nehrinden belleğini tamamen yitirmiş genç bir kadın çıkartırlar. Kadının sırrını çözmek isteyen ikili, kendini İskoçya'da bulur. Loch Ness gölünde yaşayan ünlü bir canavarın aslında İngiliz donanmasının gizli silahı olduğu ortaya çıkacak, öte yandan Holmes'un reddettiği genç kadının da onun kurbanı olduğu anlaşılacaktır. Holmes burada tam bir "düşünen makine", duygusuz, salt akıl yürütücü bir otomattır. Muamma çözme ritüeli, bu mekanik alışkanlık, aslında onun hayatta kalmasının vazgeçilmez koşulu gibidir. (Holmes'un intiharını Watson'ın önleyişini gösteren bir sahne sonradan filmden çıkartılmıştır.) Gerçi Watson da pek masum sayılmaz. O kendi kafasında bir Holmes yaratmıştır. (Conan Doyle!) ve Holmes bu figürün şablonuna uymuş, onu yaşamıştır. Holmes, aslında Watson'ın yazdıklarını oynayan bir aktörden başka bir şey değildir.

Billy Wilder, filmini, seks ve şiddetin tuhaf bir karışımını oluşturan o günlerin popüler ajan filmlerinin karşısında yer alan bir film olarak anlıyordu: "Holmes, olayları, James Bond'un aksine tartışmalı yöntemler kullanmaksızın çözen uygar bir insandır. Burada son derece kararlı bir anti-Bond filmi yaptığımı söyleyebilirsiniz" Elbette Wilder'ın dedektifinin medeniliği pek o kadar kolay edinilmiş bir özellik değildir; çünkü bedeli tutku ve duygudan uzak durmakla ödenmiştir. Bu, Wilder'ın çok hassas, kırıldı kırılacak bir kahraman çizdiği anlamına da gelir; başka bir deyişle: Holmes'un oynadığı başına buyrukluk oyunu, mantık saplantısı ve her muam-

manın ilkece çözülebileceğine olan takıntısı, ayrıca kinizmi, sadece bir koruma mekanizması olarak yitik bir romantiğe hizmet etmektedirler ve dolayısıyla Holmes, Billy Wilder ile örtüşür, onun bir sureti olur.

Filmin konusu olan olaylarda Holmes'un romantik özellikli bu özkoruma mekanizmalarının işe yaramazlığı, Holmes'un ruhunun derinden yaralanmasına yol açar; yönetmen bunu asla komik bulmaz; bir ölçüde şefkatle, Holmes'a acıyarak gözler önüne serer, bu durum *'The Private Life of Sherlock Holmes*'u, parodi beklentisi içinde olanları hayal kırıklığına uğratan, dedektifin bir mizahını yapmaktan çok onun mantıklı, kadınsız hayatına kederle bakan yumuşak, sessiz bir film haline getirir. Bir ölçüde yazın tarihinin rivayeti haline gelmiş olan, Holmes'un sözümona homoseksüelliğini bile, Holmes öteki cinsten gelen duygusal bir saldırıyı uzaklaştırmak için kullanır (fakat bu tutumu Watson'ı derinden incitir). İzleyicilerinin hayran oldukları dedektifin kendisi aslında insani ilişkiler geliştirememektedir. Film, "Sherlock Holmes'un Özel Yaşamı" sorununu değil, popüler kahramanı bu biçimde benimsemenin meşruiyeti sorununu ortaya atar. Bu bağlamda Wilder'ın yapıtları arasında çoğunlukla ikinci derecede bir yerde görülen bu film, Wilder'ın "kamuoyuna mal olmuş kişiler" sorunsalını işleyen, onların içindeki hayal ile gerçeklik ilişkisini araştıran öteki filmleriyle aynı düzlemde yer almaktadır.

Ayrıca Wilder, portresini çizdiği figürün karakterini, kendisinden sonra Sherlock Holmes üzerine hiciv filmleri çeken herkesten daha iyi tanımıştır. Wilder'ın filminde Holmes, Watson'ın kendisine, yaşamındaki kadınlara ilişkin soru sormasını yasaklar. Conan Doyle'un "*A Scandal in Bohemia*"sında anlatıcı belirli bir kadınla ilgili olarak şöyle demektedir: "Sherlock Holmes için o, 'O' kadındı. Ondan 'O' diye söz ederdi her zaman, başka bir ad filan kullandığını hiç duymadım. Onun gözünde bu kadın bütün diğer kadınlardan üstündü ve onları gölgede bırakıyordu. Irene Adler için aşk

denebilecek bir duygu besliyor değildi. Bütün duygular, özellikle de bu, onun soğuk, dakik, ama yine de hayranlık uyandırıcı ruhunu korkutmaktaydı. O, diyebilirim ki, dünyanın gördüğü en mükemmel düşünce ve gözlem makinesiydi: Fakat Holmes bir âşık olarak zor duruma düşebilirdi.

Wilder'ın filmi, dedektifin davranış ve hareket tarzını, bir defaya mahsus olmak üzere (bu yüzden onu aşağılamaksızın) ona karşı kullanır. Nasıl dedektif sinemasında, bütün kişiler göründükleri gibi değillerse, Sherlock Holmes da göründüğü gibi değildir. Sonuçta, efsanesi ile kişiliği arasındaki çelişkiden dolayı mahvolma tehdidi altındadır. Kadın düşmanlığının çeşitli acılara karşı bir siper olduğu bellidir; (bir defasında nişanlısının düğünden 24 saat önce gripten ölmüş olduğunu anlatır) filmin tekrarlanan bir motifi de, bu kez Watson'ın Holmes'a değil, Holmes'un Watson'a dönük, onun 'normal', canlı, yaşayan insan olması nedeniyle duyduğu kıskançlıktır.

Gene böyle dolaylı, ama daha yumuşak bir tarzda "*They Might Be Giants*" (1971-Yön: Anthony Harvey) dedektif ve kahraman mitini tartışır. Bu filmin "Sherlock Holmes"u eski hukukçu ve yargıç Justin Playfair'dir. (George C. Scott) ve Dr. Watson'ı da karısının ölümünden sonra Sherlock Holmes rolüne giren Playfair'i "gerçekliğe" geri döndürmeye çalışan Doktor Mildred Watson'dur (Joanne Woodward). Fakat bu dişi Watson, zamanla oyunu anlamaya başlar; evet Playfair'ın bu kimlik değişikliğinin, "normal" düşünerek ele geçirilemeyen, olağanlığın örtüsü altında kolaylıkla gizlenebilen gerçeği bulmanın bir yolu olduğunu anlar. Playfair'ın erkek kardeşi, New York'un ortasında Holmes kılığında dolaşan, dedektif gibi konuşan ve onun gibi düşünen Playfair'ın bu nedenle deli olduğunun saptanmasını sırf kendi çıkarları için istemektedir. Fakat Playfair'in/Holmes'un fantezi dolu küçük egemenlik alanı, gerçekte bazı insanları öylesine büyülemiştir ki insanlar onu korumaya girişirler. Holmes'la Watson'ın ortak yaşamı, düş ile gerçek-

liğin uzlaşması olarak netleşir: Holmes'la Watson'ın bir kez daha Don Kişot ve Sançho Pansa, Playfair ile Watson'ın ise bir kez daha fantezinin hayatta kalmasına olanak sağlayan bir ikili olduğu görülür. Justin Playfair düşman ülkede faaliyet gösteren bir Scarlet Pimpernell'dir aynı zamanda; kötüyü, baş düşmanı Moriarty'i dur durak bilmeksizin ararken, gerçekten de küçük komik ordusuyla kötünün bir parçasını yenmeyi başarır. "*They Might Be Giants*" dünyayı tepetaklak eder. Paranoyaklar kendiliğinden insani ilişkiler kurarlar. Normal insanlar artık sadece öğrenilmiş klişe davranış kalıplarına göre hareket ederken (ve bu yüzden 'normal' görünürken), paranoyakların dünyasında ruhun ve insanlığın bütün erdemlerine yer vardır. Paranoyağın, doktoruna "If you feel the need for a consultation, please call me"("Bir konsültasyon (muayene) ihtiyacı duyarsan beni ara!") demesi şaşırtıcı değildir. Buradan doğan ironik yer değiştirme oyunu, filmin yönetmen ve oyuncularının bilinçli katkıları sayesinde ek bir boyut kazanır: Neşeyle şizofrenlerin safına katılan filmin bu özgüvenli inancı, sayesinde, sadece beyaz perdede gösterilen "aydınlanmış" bu salonun loşluğunda, en güzel, en insani gerçeklik yaşanır. Filmin 'kahramanları', örnek aldıkları eski sinema kahramanlarının davranış ve tavırlarını cansıkıcı, düşman dış dünyaya taşırlar. Justin, Basil Rathbone gibi hareket etmekten başka bir şey yapamaz; bir fidanlıktan kaçmak zorunda kaldığında, ona en yakın gelen şey, Tarzan gibi sarmaşıkları kullanmaktır; ve o çatışma tehdidi altında adeta Western-kahramanına dönüşür.

Don Kişot'un kitaplarıyla yaşaması gibi, Justin Playfair'ın dostları da sinemayla yaşarlar; orada yemek yer, orada uyur ve orada sevişirler ve olayın görünürdeki saçmalığı, aynı şeyleri 'normal' koşullar altında keyifle yapma doğrultusundaki tüm girişimlerinden çok daha normal görünür" (Everschor/Lackschewitz/Ungureit).

Bu filmlerin atmosferinde, düşlerin en "masum" kahramanları

yitirildiği için mateme benzer bir hava hâkimken, öteki Holmes filmleri kahramanlarını daha ziyade grotesk tarzda canlandırmaya çalışılırlar. Gene Wilder *"The Adventures of Sherlock Holmes Smarter Brother"*de (1975) Mel Brooks parodileri tarzında bir komedi sundu. Wilder'in yarattığı figür, dedektiften çok genelde sinemanın aksiyon-kahramanının alaya alınması işlevine hizmet eder. Buna karşılık Paul Morrissey'in *"The Hound of the Baskerville"*i (1977) türün eğilimlerine, duyarlı uğraklarına cepheden, isabetsiz bir saldırıdır.

*"The Seven-Per-Cent Bolution"*da (1976-Yön: Herbert Ross) Holmes, (Nicol Williamson), Dr. Watson'ın (Robert Duvall) tavsiyesine uyarak, uyuşturucu bağımlılığından kurtulmak için Viyana'da bulunan ünlü psikanalizci Dr. Freud'u (Alan Arkin) ziyaret eder. Dr. Freud onu sadece bu bağımlılıktan değil, babasının annesini öldürmüş olmasının yol açtığı travmadan da kurtarır. Bu kıskançlık cinayetinin nedeni, Moriarty olduğu için, dedektifin baş düşmanına duyduğu kin de böylece açıklanmış olur. Fakat psikolojik dertlerinden arınan dedektifi bir olay beklemektedir ve Holmes, Watson ve Freud, yüksek sosyeteden bir bayanın bir Türk paşası ve paşaya yardım eden bir örgüt tarafından kaçırılması olayını çözmek için anılmaya değer bir üçlü oluştururlar.

"Murder By Secree" de (1979-Yön: Bob Clark) cinayet türünün tükenmez iki konusunu, Sherlock Holmes'la onun çözümleme yöntemini, karındeşen Jack'ın kişiliğiyle birleştirir. Film, Stephen Knight'ın "Jack in the Ripper-The Final Solution" kitabında ortaya attığı şu tezi işlemektedir: İngiliz Kraliçesi Viktoria'ya yakın, üst düzeyde politikacılar, saraydaki bir skandalı örtbas etmek için Karındeşen Jack'ın cinayetlerini teşvik etmişlerdir. Veliaht George'un erkek kardeşi, kendisinden bir çocuk bekleyen, halktan bir kızla gizlice evlenmiştir. Ne var ki saray bu evliliği tanımaz; çocuk uzak bir yerde koruma altına alınır; bu arada bir dizi tanık ortaya çıktığı için, bu üç politikacı, yeraltı dünyasından bazı kişilere,

çocukla kadını öldürme görevi verirler. Kuşkunun başka yönlere kayması için başka kadınlar da öldürülür ve kamuoyu, esrarengiz manyak katil Karındeşen Jack öne sürülerek yanıltılır. Fakat olayı Dr. Watson'la (James Mason) birlikte aydınlatıp, sonuçta çözümü Başbakana sunan Sherlock Holmes (Christopher Plummer) aldanmaz. Burada bir kez olsun kendinden kuşkuya düşüp ıstırap çeken Holmes, Viktoryen toplumu ve egemenlik sisteminin ahlak bozukluğunu itham eden, neredeyse politik bir figür haline gelmiştir. Böylece bir döngü tamamlanır; suçun politize olmasını engellemek için sosyal çatışmaların yerine bireysel düelloyu koyarak yola çıkmış olan dedektif, bir kez daha zafer kazanır. Fakat suçla içiçe geçmiş politika, Holmes'u bırakmaz; Los Angeles gecelerinde ve Londra'nın sisinde, arkasından yetişir. Billy Wilder'ın filmindeki hüzünlü Sherlock Holmes'un ardından, burda, Clark'ın versiyonunda, ümitsiz bir Sherlock Holmes vardır.

Amerikan Polis Filmleri 1968-1980

1966 ile 1970 yılları arasında ABD'de, yeni McCarthysizm tarzında gerici bir yönetim tarafından önü kesilen bir politik muhalefet oluşmuştu. Amerikan politikasında (ve popüler Amerikan mitolojisinde) politik hasım ("hasta", toplumsal ahlaka uymayan toplumdışı kişi) ile suçlu hiçbir zaman birbirinden ayrı tutulmamıştır. (Richard M. Nixon, McCarthy'nin döneminde, araştırma görevlisi olarak, işi, Truman hükümetinde "komünistleri, destekçileri, cinsel sapıkları, kriminelleri, alkolikleri ve uyuşturucu bağımlılarını" soruşturmak olan biriydi; ve Başkan olarak seçilmesi, ille de sevilmesi gerekmeyen, ama sorunların üstesinden gelmek için yeterince hile bildiğine inanılan bir şerifin seçilmesine benziyordu.

Yani 1968'lerde Beyaz Saray'da hoş olmayan her şeyi hapse tıkmaya ya da başka bir biçimde zararsız hale getirmeye sözvermiş olan bir av köpeği, bir "hafiye", bir gözcü, bir tür "aynasız" oturmaktaydı. Savaş karşıtlarına, insan hakları ve kadın hakları savunucularına, üniversite öğrencilerine karşı şiddetten başka bir politika asla düşünülmemişti. Nixon "Cop"unun hareket tarzı, amacına ulaştıktan yani muhalefet, burjuva-entelektüel/kariyerist ve proleter/kriminel parçalarına ayrıldıktan, bunlardan ilki entegre edildik-

ten ya da susturulduktan, diğeri yani proleter parça içsavaş benzeri yöntemlerle pes ettirilme amacıyla yeraltına itildikten sonra, bu politik çizgiden vazgeçildi ve Beyaz Saray için "ak" biri aranmaya başlandı.

Kirli yöntemlerle kirli iş yapmaktan başka bir amaçla görevlendirilmemiş olan bir Başkan, sosyal ve politik sorunlar karşısında ortaya çıkan "burjuva" gericiliğine uygundu. (Amerikalı yazar Joseph Heller bir röportajda, "Amerikanın politik ve ekonomik yaşamında, faşizm için olduğu kadar Amerikan demokrasisi için de karakteristik olan egemen unsurlar bulunduğu"nu söyler. "Bu ülkenin hiçbir zaman faşist olmamasının tek nedeni, faşizmi isteyen güçler açısından bunu gerçekleştirmenin zaten gerekli olmamasıdır: Her şeyi egemen sistem içinde hazır bulurlar.")

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 bir araya 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 politikacılardır. İşi 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 aracıdır.

Amerikan toplumu bu "polisleri"ne, mitolojik "Shane"lerine hem saygı duyar hem de onları hor görür; bir yandan onları göreve çağırır bir yandan da durmadan onlardan kurtulmayı umar; her za-

man değil, ama çoğunlukla da başarır bunu. Onun enerjisine hayranlık duyulur; plebyenliği, alt-katmanlara ait oluşu küçümsenir; eylem içinde sevilir; kendinden bekleneni yapmadığında ondan korkulur. Pis işler ona devredildiği için, vicdan azabı duyulur; bu yüzden bazen yarattığı efsaneye dokunulmaz, tersine o bu efsane içine kendi mitosuna hapsedilir. Ama toplumun seçkin kesimine kesinlikle ait değildir.

Bu politik model, bir "düzen gücünün" rahatlatıcı vizyonunu sağlamaya, daha doğrusu böyle bir görünüm vermeye elverişli değildir; daha çok kontrollü bir içsavaş görüntüsü sunar bu politika. Bu denetim altındaki içsavaşta burjuvazi, her iki tarafı da dizginlemeye özen gösterir. Nixon döneminde ortaya çıkan polisiye sinema bu durumu yansıtıyordu ve gerek hukuk devletinin yitip gidişini kriminellerin (=muhaliflerin) davranış ve tutumlarının mantıki kaçınılmaz sonucu olarak karakterize ederek, gerekse de yasaya yabancılaşan bir polise duyulan rahatsızlığın bizzat kendisini ele alarak "elverişli" ve uygun tarzda bu çelişkiyi kotarıyordu. Bu dönemin filmlerinde polis, kirli iş yapmak zorunda olan ve karşılık olarak elinde copu ve tabancasıyla, kimileyin motosiklet üzerinde, kimileyin gerek markasıyla gerek temsil ettiği şiddetle sırıtan ekip otosu içinde pırıl pırıl formasıyla kazandığı tartışmasız faşizoid kimliğinden başka bir şey elde edemeyen bir "düzeltici"dir. Elbette Amerikan büyük kent toplumunun kriminalleşmesinin yol açmış olduğu kaosun tasviri bu, "güçlü adam", yani acımasız polis için yapılmış bir parça propaganda anlamına da geliyordu ve elbette ki "yüksek sesle bir tür ileriye dönük savunma talep eden bu polis, sinemada taraftar toplamak için bu propagandadan yararlanmalıydı. Sosyal muhalefete asıl caniler ve suçlular damgası vurularak, ve aynı muhalefet, polisin anti-terör timlerinin reel hedef tahtasına dönüştürülerek bu filmlerin içsavaşı yansıtan görünümünün üstü örtülmekteydi. Bu bağlamda artık polis müdahalesinin engelsiz ve etkili işletilmesinden başka herhangi bir tale-

bi kalmaz seyircinin; bu da çok anlaşılır, mantıki bir taleptir bu çarpıtmanın zemininde. Seyirci bu filmlerin askeri gerçeklik içeriğini doğru sezer ve bu konuda uzmanlaşır. Sorunların zorbaca çözümü ilkesi kapitalizmin doğal özelliği olduğundan bu şiddetin sinemaya aktarımı muhakkak seyirciyi rahatlatıcı bir etki yapacaktır. Sinemanın bu filmleri reel hayatta her gün katlanılan şiddeti ve bu şiddetin ikiyüzlü bir biçimde örtbas edilişinin yükünü hafifletir" (Jörg Friedrich). Fakat öte yandan, böyle kullanılan polisin başına neler geldiğini de gösterir; polis, arzu edilenden daha fazla sertleşebilir, ama parasını ödeyenlerin çıkarlarına karşı da açık, ya da -çok daha etkili olan- gizli biçimde yönelmesi mümkündür. Sosyal çelişkilerin patlayıcılığı, kendisi de büyük ölçüde patlayıcı bir araçla, yani polisle yanıtlanır (küçük burjuvazinin sağcı, militan kesiminin metaforu olarak "polis", mesleki bir tanımdan çok politik/askeri/sosyal bir işleve işaret eder).

Polis bir çifte bağlılık durumunda gösterilir; ondan düzen sağlaması istenir, bununla kastedilen sadece iç savaşın diğer tarafını, "toplum karşıtı" muhalefeti, suçlu taraf olarak tasfiye etmesidir; gelgelelim bunu en iyi biçimde yapması da engellenir; çünkü polise bu görevi verenler ya ikili oynamakta ya da ettikleri liberal lafları gerçekten ciddiye almaktadırlar. Ya da asıl, polisin en iyi yöntemlerinin kamunun gözü önünde kullanması çoğunlukla yasaktır. Böyle olunca da arasıra elinde silahla sağa sola saldırmaktan ya da karşı tarafla şu ya da bu anlaşmaya girmekten başka çaresi kalmaz. Bundan böyle tehlikeli bir adam olup çıkar. Aslında yenilgiye uğratmak istediği diğer tarafa, yıldızını ayaklarının dibine fırlattığı ya da duruma göre kötü bir sözle hakaret ettiği kendi üstlerine, kendilerini bütün bunların dışında tutabilen namuslu vatandaşlara, düşündüğü ve yaptığı bunca şeyden sonra kendisini kulu olarak reddetmesi normal olan tanrıya karşı da sadece nefret duyan biridir o artık. Amerikan polis filmlerinin kahramanı, çetin ceviz, kulağı kesik dedektifin devamıdır. O artık bir sistemin tem-

silcisi olmuştur ve bunu kolay kolay hazmedemez. Ne var ki onda bireyselliği adına geri kalan şey de ancak şiddet eylemlerinde gizlenmiştir.

Polis filmleri dalgasının önünü açanların başında iki filmle Donald Siegel vardı. Her iki filmde de, bir ölçüde polis örgütlerinin dışında kendi bildikleri gibi faaliyet gösteren polislerin bu başlarına buyruk hareketleri konu edilmiştir. "*Madigan*"da, (1967) polis dedektifi Dan Madigan'la (Richard Widmark) ortağı Rocco'nun (Harry Guardino) başına bir talihsizlik gelir: Gangster Benesch'ın (Steve Inhat) tutuklanması sırasında bir anlık dikkatsizlik sonucunda suçlu kaçar. Polis müdürü (Henry Fonda), kaçağı yeniden yakalaması için Madigan'a 72 saatlik bir süre tanır. Madigan bunu başarır; fakat bu başarı hayatına mal olur. Siegel'ın filmi, (ayrıca aynı adla bir TV-dizisi çekilmiştir) polis mekanizmasının karanlık taraflarını gizlemez: Müdürün bir meslektaşının karısıyla ilişkisi vardır; Madigan'ın kendisi iş adamlarından "polisin namusu" dediği armağanlar alır; polisler de peşinde koştukları suçlulardan daha "sağlıklı" görünmezler. Madigan'ın karısıyla sorunları vardır (polisiye filmlerde sürekli olarak ortaya çıkacak bir motiftir bu) ve dostlarından biri bir rüşvet skandalına karışmıştır.

"*Coogan's Bluff*" (1968), New York'ta tutuklanmış bir gangsteri memleketi Arizona'ya götürme görevini üstlenmiş olan Şerif yardımcısı Coogan'ı (Clint Eastwood) konu alır. Metropole geldiğinde meslektaşları bu "orman kaçkını"yla alay ederler; kendisi ise katlanılan bunca bürokratik zahmete şaşmaktadır. Coogan görevini tek başına yerine getirmeye kalkar. Suçluya karşı eski Amerikan tarzı muamele büyük kent cangılında zaferini kutlar; fakat Clint Eastwood, öteki sığ, duygusuz kahramanlardan değildir; aşırı şiddet kullanarak telafi etmek zorunda kaldığı hatalar yapmakla kalmaz, o "kızı kurtaran bir beyaz şövalye de değildir; kızla yatar" (Don Siegel).

Bu filmlerde polislerin psikolojik sıkıntılarını anlatabilme, ru-

hunun derinliklerinde yaralanmış bir adamın duygusal sakatlanmışlığını şiddet eylemlerinde telafi ettiğini ve bunun bedelini ödediğini canlandırma olanağı ortaya çıkar. "Siegel'in baş aktörleri için şiddet bir şeylerin yerini tutan eylemdir. Gerçek ve sürekli bir duygusal bağlantı kurma yeteneğinden yoksun biçimde eylemlere adeta dalar onlar. Eylemlerinin motivasyonlarında 'hukuk ve düzen' isteğinin hiçbir etkisi yoktur. Onların hayatta kalmasını sağlayan neden, bir amaç taşımaları değil, sadece olayların durmadan ileriye doğru akan hareketidir. Bu yüzden mantıksal olarak hareketin sona ermesiyle birlikte çoğunlukla yaşamları ya da en azından varlık nedenleri de sona erer. Doyuma ulaşamazlar ve bu bakımdan Yunan mitolojisinin kişiliklerine benzerler. Zaferleri, izleyende hayranlıktan çok acıma uyandıran sahte başarılarıdır. Ayrıca çeşitli nedenlerle kişilik deformasyonuna uğramışlardır" (Vinzenz B. Burg). Kısaca: Polisin güçlülüğü, zayıflığını, zayıflığı güçlülüğünü gösterir. Polisin (gayri-meşru, öncü toplumsal) şiddeti ne durumun iyileşmesine ne de kendi kurtuluşuna yol açar; o tehlikeli enerjilerin ve içgüdülerin yokedilmesinden başka bir anlamı olmayan kendi eylem ve hareketi içinde tükenip gider.

Bu filmlerin ve sonraki on yılın ilk polis filmlerinin ağırlıklı motifi avdı; bu filmlerde avcıyla av birçok defa rolleri değişebiliyorlardı Polis, ansızın kendisi avlanan haline gelebilen bir insan avcısıydı. Peter Yates'in "*Bullitt*"in de (1968) polis dedektifi Bullitt (Stewe McQueen) arabasının direksiyonunda bir grup gansgteri izlerken, birden, kendisini öldürmek isteyen iki adamın arabayla peşinde olduklarını fark eder. Bullitt bir kaç ara sokağa girerek hasımlarından kurtulur ve aniden yine onların arkasında ortaya çıkar. Bundan sonrası gangsterlerin ölümüyle son bulan, herhalde türün tarihinde hâlâ en ses getirici araba takibidir. Filmin sonunda, inen ve kalkan uçakların ışıklarıyla aydınlanan dev bir havaalanında tam bir sürekavı yaşayan suçlunun polis kurşunuyla ölmesi, arabadaki iki katilin ölümü gibi anlamsızdır: örgüte karşı tek tanık

ölmüştür. Polisin, yeraltı dünyasının figürlerine yönelik her zaman yanlış olduğu ortaya çıkan canice avı, hiçbir filmde "Bullitt"deki kadar anlamsız gösterilmemiş ve polis dedektifi, aslında onun "başarıları" sayılması gereken başarısızlıklar zincirine ender olarak bu kadar serinkanlı tepki göstermiştir. Filmin "entrikası", kahramanı hedefler, onu alaya alır. Sonunda Bullitt, gösterdikleri tepki dehşetten kayıtsızlığa kadar değişen iyi vatandaşlarla dolu bir uçağın ortasında suçluyu vurduğunda, sanki onun yeniden canlanmasını önlemek zorundaymış gibi cesedin üstünde durup, çok anlamsız bir biçimde tabancasını ölüye doğru tutmaya devam eder. Bu arada, bu avı teşvik etmiş olan fanatik politikacı Chalmers (Robert Vaughan) havaalanını terk etmektedir; gazetesi "Wall Street Journal"ı açıp okumaya başlar. Son karede arabanın üzerindeki yazı görülür: Support Your Local Police. (Yerel polisinizi destekleyin!)"Bullitt sadece bildik muamma çözme yöntemine bir reddiye değildir; film aynı zamanda suçu körükleyen uygarlığı, endüstriyi ve kapitalizmi -elle tutulan ve zorba birimler olan makinelerle uyum sağlamak zorundaki kahramanın sanayi dönemi öncesi özlemleri ve yöntemleri aracılığıyla- eleştirir. Bu da polisin kullandığı teknoloji ile bir bütünlük oluşturmasına doğru dikkate değer bir gelişmenin habercisi olarak sonraki filmlerde sık sık işlenecek bir temadır.

Abby Mann'in bir kitabına dayanarak, polis çalışmasını öne çıkartan "*The Detective*" (1968-Yön: Gordon Douglas) gibi bir film, daha çok geleneksel örneklere göre hazırlanmıştır. Genç bir homoseksüelin öldürülmesini aydınlatmak zorunda olan New York'lu sert polisin (Frank Sinatra) öyküsü, dedektif bilmecesi olduğu kadar, kahramanın psikolojik incelemesi olarak da yorumlanabilir; ancak film, öncelikle Friedkin'in "*Cruising*"ine kadar varan bir gelişmeye önayak olacak seks ve şiddet sahneleri nedeniyle ünlenmiştir. Bu yüzden "*Pendulum*" (1968-Yön: George Schaeffer) gibi bir filmde de belirleyici öğe olan politik alegori, seks ve

şiddetin öne çıkması yüzünden biraz gözden kaçırılmıştı. "Pendulum"da dedektifin (George Peppard) mahkeme önüne çıkardığı ve avukatının bir usul hatasına dayanarak serbest bıraktırdığı tehlikeli bir marazi suçlu konu edilmektedir. (Masum) Polis ise bir kıskançlık dramasının çerçevesinde ipuçlarının ağına takılır ve daha önce suçlunun serbest bırakılışı sırasında dişlerini gıcırdatarak seyretmek zorunda kaldığı hukuki yöntemlere benzer yöntemlerle kendisini kurtarabilir. Ancak bu gelişmelerin ardından seyirciye verilmek istenen "mesaj", itham edilen suçlunun polisin karıştığı olayda da gerçek suçlu olarak ortaya çıkmasıyla bir kez daha tepetaklak olur. Burada, polis için Don Siegel'ın sık sık gerici olarak tanımlanan filmlerinden talep edilenden bile daha fazla bir hareket özgürlüğü talep edilir ve onun daha çok "dokunulmazlığa" sahip olması görüşü savunulurken, daha katı yasaların uygulanması tistenir.

Güney eyaletlerinde siyahi bir şerifin öyküsünü konu alan ve biraz tuhaf isimli bir film olan "*tick... tick... tick*" (1969 - Yön: Ralph Nelson) adlı film, Norman Jewison'ın "*In the Heat of the Night*"ıyla (1969) kurulmaya başlayan, ırk sorunu ile polis filmi bağlantısını yeniden ele alır. Jewison'la Nelson'ın filmlerinde siyahi kahraman henüz öncelikle beyazların önyargılarla uğraşmak zorundayken, "In the Heath of the Night"ın devamı olan Gordon Douglas'ın "*They Call Me Mr. Tibbs*"inde Virgil Tibbs-(1970) Sidney Poitier neredeyse tipik bir dedektif türü kahramanıdır. San Francisco polisinden Teğmen Tibbs'e (Poitier) anonim bir telefonla, kızları öldüren bir katile ilişkin bilgi verilir. Olaya polisin dostu Rahip Sharpe (Martin Landau) karışmıştır; bu durum dedektifi biraz körleştirir. Amerikan "Playboy"unun "Charlie Chan filmlerinin ortalamasının altında" diye tanımladığı bu film, ne Jewison'ın filminde ele alınan sorunların devamıdır ne de gerçek bir polisiye filmdir; ancak Tibb'in (Poitier'in) bir TV-polis dedektifi tarzında bir uyuşturucu çetesini mahvettiği kısa dizinin "*The Organization*" (1971-Yön: Don Medford) üçüncü ve sonuncu filmi "siyahi" polis

ve gangster filmleri dalgası da başlamıştır. Örneğin "*Cotton Comes to Harlem*" adlı filmde (1970-Yön: Ossie Davis), Chester Himes'ın yarattığı iki siyahi dedektif, Gravedigger Jones ve Coffin Ed Johnson (Godfrey Cambridge ve Raymond St. Jacques tarafından oynanmıştır) "Organizasyon" dizisini anımsatan olayların içinde "Yurdumuz Afrika"ya hareketinin aslında bir kaçakçılık hareketi olduğunu ortaya çıkartırlar) ve bu filmin devamı "*Come Back Charleston Blue*" (1972-Yön: Mark Warren) iki dedektifi (yine Cambridge'le St. Jacques) beyaz ve siyah eroin tüccarları arasındaki çatışmaya sokar. Aynı adlı filmde 1971-Yön: Gordon Parks), Richard Roundtree'nin bu filmde ve sonraki küçük dizide oynadığı siyahi özel dedektif Shaft ile "siyahi kriminal filmler" türü ilk süper kahramanına kavuşur; Jim Brown'un oynadığı "*Slaughter*" (1973-Yön: Jack Starret) ve "*Slaughter's Big Rip-Off*" da (1976-Yön: Gordon Douglas) ateş etmeye en az Shaft kadar hevesli olan bir siyah dedektif vardır.

Bu özel dedektifler, her şeyden önce polisler gibi, yeraltı dünyasına artık legal olarak giremeyen ve bu yüzden yolu kurşun sıkarak açmak zorunda olan intikamcılardır. Bu kahramanlar, Afro-Amerikan halkın sorunlarıyla pek ilgilenmiyorlardı; elinde "silah"la ortalığı düzelten bir siyah görmek gerçi mutlaka rahatlatıcıydı, ama Graveddiger Jones ile Coffin Ed Johnson biraz ironiyle karakterize edilmişlerken ve olayların sinemaya taşınış biçimi toplumsal-eleştirel yoklamalara fırsat verirken; Shaft ile Slaughter, kendilerine cesetler üzerinden yol açan savaş makinelerinden başka bir şey değillerdi.

Kahramanın faşizan yanları ile filmin sertliği üzerine yoğun tartışmanın alevlendiği "*Dirty Harry*"nin (Clint Eastwood) kahramanı da ceset çiğneyen bir ölüm makinesidir. Don Siegel'in 1971 yılında çektiği aynı isimli filmde, Harry, büyük kente gelmiş bir kovboy olarak bir parça Coogan'a benziyormuş etkisi uyandıran bir polistir; yasa onun için, yasayı hayata geçirme gücüyle eşanlamlıdır; dolayısıyla kendi gücü yasadır onun.

Kendisine "akrep" diyen meçhul biri, yüzme havuzunda bir kızı vurmuş ve polisten 100.000 Dolar istemektedir; aksi halde başka cinayetler işleyecektir; sırada önce bir rahip, sonra bir siyah vardır. Genelde hoş olmayan, "en kirli" olaylar ona devredildiği için, kendisine "Dirty Harry" denen Harry Callahan, Belediye Başkanı'nın emriyle para teslim edilene kadar "Akrep'i" oyalamaya çalışır. Callahan'ın yanına, karşı çıkmasına rağmen, genç bir meslektaşı, Chico (Reni Santoni) verilir. Bir polis helikopteri katilin yerini saptar, Harry'le Chico "Akrep"in (Andy Robinson) peşine düşerler; ne var ki boşuna. Akrep tehdidini yerine getirmiş ve bir siyahı çoktan öldürmüştür. Katil para talebini 200.000 Dolara yükseltir; çok az miktarda oksijen stokuyla canlı canlı gömdüğü genç bir kız caninin elindedir. Harry fidyeyi teslim edecektir, fakat Chico gizlice onu izler. Komiser katilin karmaşık talimatlarına uymaktadır ve sonunda bomboş bir parkta dev bir haçın önünde onunla buluşur. Maskeli cani, polisi hunharca tepeler ve paraya rağmen kızı öldüreceğini açıklar; üstelik Harry'yi de öldürmeye hazırlanmaktadır; o sırada Chico gizlendiği yerden ortaya çıkar; karşılıklı çatışma sırasında yaralanır, fakat Harry de, kaçmadan önce katili bıçağıyla yaralayabilmiştir. Callahan trafik hastanelerinin doktorlarını sorgulayarak "Akrep"in izini bulur ve onu yakalar. Çocuk yüzlü katile vahşice bir şiddet uygulayarak kızı sakladığı yeri öğrenmeye çalışır. Fakat "Akrep" susmaktadır ve kısa süre sonra kızın cesedi bulunur. Savcı Harry'yi bir zanlıya kötü muamelede bulunmak ve ona tıbbi yardım sağlamamakla suçlar, "Akrep" ise kanıt yetersizliğinden dolayı serbest bırakılmıştır. Suçlu kendisini bir siyaha 200 Dolar karşılığında hastanelik olana dek dövdürerek Harry'yi suçlar. Harry'nin elinden dava alınırken "Akrep" kısa süre sonra altı çocuğun bulunduğu bir okul otobüsünü kaçırarak sürücü kadını havaalanına gitmeye zorlar. Belediye Başkanı'nı arayıp talep ettiği miktarda paranın ve bir uçağın kendisi için hazırlanmasını ister. Takibe kendi başına yeniden başlamış olan Harry, bir köprüden otobü-

sün üstüne atlamayı başarır. Onu düşürmek için manevra yaparken otobüs devrilir ve "Akrep" yine kaçar. Bu kez küçük bir oğlan çocuğunu rehin almıştır; fakat Kirli Harry buna rağmen ateş eder. Neredeyse çocuğun başını sıyırarak katili omuzundan yaralar. İkinci atışında "Akrep"i öldürür.

Siegel'in filmi sadece yüzeysel olarak, daha sert bir polis gücü ve "daha katı" bir adalet talep eden bir filmdir. Şiddet döngüsü, zorunlu olarak "Dirty Harry" gibi karakterler ortaya çıkaracaktır. O kendi tarzında, çevresinin bir ürünüdür ve bütünlüğünü korumak için böyle hareket etmekten başka seçeneği yoktur; öte yandan bir bankada mafyanın parasını gaspettiğinde yanlışlıkla fazla büyük bir çeteyle başı belaya giren ve hayatta kalabilme mücadelesi verirken ister istemez bir şiddet hareketine zorlanan "*Charlie Varrick*"teki (1973) küçük haydut da aynı durumdadır. Belirli bir noktadan sonra artık geri dönüşü olmayan bir av ve avcılık oyunudur bu ve Harry'nin sonuçta polis kimliğini çamura atışındaki acı jest (sıkça böyle yorumlansa da) kendisini yeterince desteklemeyen, fazlasıyla yumuşak üslerine yönelik bir suçlamadan çok, Don Siegel'in neredeyse tüm kahramanlarının (ya da anti-kahramanlarının) sorunudur: Av bittiğinde, muzaffer avcının elinden de yaşamının anlamı alınmış olur. Kahraman ya ölür ya da "Dirty Harry" gibi kendi anlamsızlığının, saçmalığının bilincine varır.

Aynı yıl içinde William Friedkin'in "*The French Connection*"ı Jimmy Doyle'ün (Gene Hackman) kişiliğinde, Harry Callahan'dan farklı olarak, ilkece değil de adım adım örgütünden farklılaşan "kirli" bir polisi sunar. Dirty Harry, hukuksal sorunlar doğurmadığı sürece uyguladığı Vahşi-Batı yöntemlerine katlanılan, polisler arasında bir sıradışı aykırı kişiliktir. "Temel Reis" Doyle ile ortağı Buddy Russo (Roy Scheider) ise polisi Kirli Harry'den daha çok temsil ederler. *French Connection*'ın Jimmy Doyle'u istifa etmeyi aklına bile getirmez, bunu yapamaz. Harry ile "onun" örgütü arasında şiddet kullanma yetkisi ile ilgili dramatik çatışma, Doy-

le'de gündelik hayatın içine gömülmüştür. Bir yorumda dendiği gibi, o, izlediği uyuşturucu suçluları gibi "kendi tarzında bir bağımlıdır". Avlanma, şiddet kullanma ve başarı bağımlısıdır; rakip olarak küçük satıcılardan ya da bağımlılardan birinin ya da şeflerden birinin sözkonusu olması onun için hiç fark etmez. Bir baskında siyahi satıcıları şaşırtmak için Noel Baba kılığına girmiştir; bu tür karanlık şakaları sever. İlgilendiği davada Fransa'dan Amerika'ya büyük bir eroin kaçakçılığında sırf başarı elde etmek için geceler boyu pusuya yatar. Kendisine saldıran bir gangsteri vurmak için, çok sayıda suçsuz insanı tehlikeye atan çılgın bir araba takibiyle onun peşine düşer. Sonuçta "Temel Reis" Doyle, kendi adamlarından birini bile vurur; daha sonra olanlar bir son yazıyla öğrenilir: Küçük gangsterler yakalanarak mahkûm olmuşlar; geri plandaki asıl şefler kaçmıştır.

"*Dirty Harry*", olayla tuhaf bir kontrast oluşturan güzellikte görüntülerle çok stilize edilmiş bir filmken, "*The French Connection*" daha çok belgesel bir anlatıma dayanır; sanki kentin pisliği kamera tarafından aranıyor gibidir. Doyle'un "New York polisi için kötü bir tabela" olduğu yadsınamaz; ne var ki o "müthiş iyi bir aynasızdır" Film dünyayı adeta Doyle'un gözleriyle görür; büyük şefler yabancı, satıcılar İtalyan, bağımlılar siyah ve Portorikolular ise zorbadır. 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, yitirenlerdendir.

"*The New Centurions*" (1972-Yön: Richard Fleischer), karılarıyla ve viskiyle problemleri olsa da, gerçekte sosyal barışı korumakla görevli savaşçılar alayı olan polisleri kahraman olarak sunar. Bu filmin kahramanları "Popeye" Doyle ve Dirty Harry'den farklı olarak, sempatiktirler; sadece işlerini değil, adlarına çalıştık-

ları insanları da çok içten seviyor gibi görünmektedirler. Politikanın, onların barış tasavvurlarına uygun olmadığının bilincindedirler; bu da onlara bir parça acı verir. Andy Kilvinsky (George C. Scott) genç meslektaşı Roy'a (Stacy Keach) şöyle der: "Yasaklar ölüp yok olur, ama kötülük asla."

Tam da 70'li yıllarda polis filmi günlük iç savaşın yansıtılmasının yanı sıra, bir başka görevi daha üstlenmiş olmalıdır: Binlerce polisin şu ya da bu biçimde eroin ticaretine katıldığının genel olarak bilindiği bir dönemde, polisin ahlakı ve dürüstlüğünü üzerine güvence vermek neredeyse yaşamsal öneme sahip olmalıydı. Bu ahlakı inandırıcı kılmak için polislerin uğradıkları düş kırıklıkları, mahrumiyetleri, çektikleri acıları ön plana çıkartılmak zorundaydı (bu özellikle, eski polis Joseph Wambaugh'ın kaynak kitabıyla, filmi karşılaştırdığımızda dikkat çekmektedir). "*The New Centurions*" gibi filmler, bir ölçüde polisler lehinde, polislerin ağır ve çoğunlukla anlamsız işlerinin ve öncelikle insani olan tepkilerinin anlaşılması için propaganda yapıyordu. Gelgelelim bu insaniliğin kapsamı içinde polislerin dünyaya ve hayata bakışları da "anlaşılır" kılınmak istenmektedir. Bu polisler için sözgelimi öldürülenin bir beyaz olması ile bir siyah olması arasında hâlâ önemli bir fark vardır; polislerin dünya görüşü, oldukça tartışmalı bir ırkçı ve sosyal tipolojiye dayanmaktadır. Polislerin zorlu hayatlarını biraz olsun kolaylaştırmak için adaletin ve kamuoyunun gerektiğinde bunların kimi eylemlerine biraz gözyummalarının lüzumunu alttan alta destekleyen bu filmler; hani kazayla da olsa, masum birinin temel haklarının istenmeden zedelenebileceğini ima ederler. Burada, ödülü en iyi durumda yalnızlık, en kötü durumda ise henüz mesleğinin başlangıcında karnına bir kurşun yemek olan kendi adalet anlayışının doğruluğundan kuşku duymayan bu acı çeken polis, "Kirli Harry"nin ya da, "Fransa İrtibatı" filminin Doyle'unun, bu kirli polislerin karşıtıdır.

Film, yazar Joseph Wambaugh'ın bir cümlesini gösterme girişi-

midir adeta: "İnsanlar polisin sadece güzel üniformasına ve rütbesine bakmakla yetinmeyip yüzüyle de ilgilenseler, onun da aynı kendileri gibi bir insan, işini yapmaya çalışan biri olduğunu fark ederlerdi." İnsani yüze sahip polis mitosu, gerçek polisin, ne kadar fazla şiddet uygular ve başvurduğu yollar ne kadar kuşkulu olursa, o ölçüde yüzünü herhangi birine göstermekten kaçınacağı gerçeğini gözden kaçırmaktadır.

Aynı şekilde Boston'da Ed McBain'in, 87. Polis Karakolu çerçevesinde dönen roman dizisinden yola çıkılarak yapılan televizyon dizisinden sonra çekilen "*Fuzz*" (1972-Yön: Richard A. Colla) filmi, Fleischer'ın filminden daha az iddialıdır. Filmde polislerin, genç kundakçılarla, serserilerle ve sağır bir ağır suçluyla iyi kötü nasıl başa çıktıkları epizodlar halinde gösterilir. Bu filmde polislerin kahramanlaştırılmaktan çok eleştirildikleri hissedilir. "*Badge 373*" (1972-Yön: Howard W. Koch) New York'lu gerçek "yıldız-polis" Eddie Egan'ı (Bu kişilik ayrıca "*The French Connection*"da Doyle'a da örnek oluşturmuştur.) yardımcı bir rolde kullanır. (Polisiye filmlerin yapımına polislerin yazar, teknik danışman ya da bu filmde olduğu gibi oyuncu/figüran olarak katılması, sadece otantiklik kaygısına değil, aynı zamanda polisin bu türün mesajlarına duyduğu ilgiye de dayandırılabilir.) Bu filmde Portorikolu bir silah kaçakçısını ne pahasına olursa olsun yakalamak istediği için polislikten atılmayı göze alan bir polisin (Robert Duvall) öyküsü anlatılır.

"*Electra Glide in Blue*" (1972-Yön: James William Guerico) polisin sert davranmasını oldukça açık savunmasına rağmen, bir yandan da polisleri, sosyal gerilimlerin zorbaca dengelenmesinde trajik ve/veya komik bir rol oynayan mağluplar olarak gösteren filmler arasında yer alır. Dedektif olmayı çok isteyen, fakat mekanizmanın vahşiliğinden dolayı başarısızlığa uğrayan idealist motosikletli polisin (Robert Blake) öyküsünde, polis ile yurttaş arasındaki derin çelişki gözler önüne serilir. Ona duyulan güvensizli-

ğin aşılması pek mümkün değildir; onu insan olarak neredeyse tanınmaz hale getiren, tabancasından üniformasına kadar her şey, hem kendilerine karşı yükümlülükler taşıdığı hem de aralarında olmaya can attığı "normal" vatandaşların dünyasına yabancılaştırır. Polis Wintergreen'in sonu, "*Easy Rider*"ın sonunun değiştirilmiş versiyonu gibidir: "bir Barok yapıtına benzeyen ağır Harley Davidson 344'ün üzerindeki devriye polisi Wintergreen, devasa güzellikte Valley anıtının altından gürültüyle ilerlemektedir. Birden önüne rengârenk boyanmış külüstür bir VW-otobüs çıkar. Wintergreen otobüsü durdurup, galaksiden gelmiş bir elçi gibi pırıl pırıl derilere bürünmüş olarak motorundan iner ve otobüsün içindeki uzun saçlı iki gençten kimliklerini ister. Gençler kimliklerini seve seve uzatırlar; küçük, sempatik polis kendileriyle biraz laflar, sonunda gülümseyerek yollarına devam edebileceklerini söyler. Berikiler tam gözden yitmek üzeredirler ki, Wintergreen elindeki kâğıtları fark eder; arkalarından seslenir fakat boşuna, otobüs çoktan uzaklaşmıştır. Çelikten atına atlayıp, peşlerine düşer. VW'deki iki genç adam dikiz aynasından onu görüp, polisin kendilerinden başka bir şey istediğini sanarak koltuğun altından çıkardıkları bir tüfekle Wintergreen'i öldürürler. Wintergreen yolun ortasında motorundan fırlar" (Wolfram Knorr). 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.

"*The Laughing Policeman*" adlı (1973-Yön: Stuart Rosenberg), Maj Sjöwall ve Per Walhöö'nün bir romanından alınan film, sökülüp takılabilen bir makineli tüfekle, dolu bir otobüsü kana bulayan meçhul birini anlatır. Katilin peşinde, yaşlı, deneyimli ve elbette biraz pejmürde bir polis (Walter Matthau) ve genç meslekdaşı (Bruce Dern) vardır (Leslie Friedler'ın yazdığı gibi, ulusal

efsanede derin kökleri bulunan, tür içinde çok yaygın bir ikilidir bu.) Buradaki polise örnek oluşturan polis tipi "Kirli Harry"den çok Doyle'dur. Anlamsızca cinayet işleyen bir kaçığın, kentteki kötülüğün temsilcisinin karşısına dikilen hırpani polis tipi ise bir formül olup çıkmıştır.

Polis filmleri (aksiyon edebiyatı ekolünün cinayet romanları gibi) aynı zamanda kentlerin portreleridirler ve bu kentlerin hepsinin sonuçta birbirine bu kadar çok benzemesi, bu filmlerin çıkış noktasını değil, olsa olsa türün metafiziğini oluşturur; çünkü polis filmleri türünün sahiciliği, kahraman kadar kentin renkliliğinin canlandırılmasıyla da ilintilidir. Örneğin "*The French Connection*"ın New York'un ve "*The Laughing Policeman*"in San Francisco'nun portresi olmaları gibi "*Busting*"de (1973-Yön: Peter Hyams) Los Angeles'ın bir portresidir. Toplumun üstüyle altını bir bağlantı içine sokup tek bir çevreye toplayan bizzat kentin kendisidir. (Polisiye filmler, negatif "Giant City" ütopyasının yanısıra absürd ama güçlü bir devletin zorbalığını anlatan bilim-kurgu filmlerinden kesinlikle pek uzak değillerdir.) Hyams'ın filmi, bir kez daha, suça karşı mücadelede, suç ile iktidar bağlantısının şefleriyle kendi üstleri ittifak yaparken, kendi hayatını riske atan dürüst polis dedektifinin (Elliott Gould) öyküsünü anlatır. Ahlak bozukluğu, çürümüşlük, polisler için artık ulaşılmaz olan toplumsal yönetim mekanizmasının içinde yaygınlaşmıştır. Egemen kesimlerin ahlakının bozuk olduğu bir toplumda polisin çalışmasının anlamsızlığı, aynı zamanda Amerika'ya dönük bir eleştiri de içerir. Polis, uğruna ölüp öldürdüğü basit fakat sarsılmaz bir ahlaka sahip olan "öncü"dür; kovboydur; fakat Amerikan toplumunun sonunu hızla hazırlayan bir iktidar ve güçle mücadele eder; suçun toplumsallaşması ya da burjuva tahakkümünün bütünüyle kriminalize oluşu anlamında bir gelişmedir bu. "Busting"in sonunda dedektif Kennely, peşinde olduğu, Pazar günleri kilisede görülen ve parasını uyuşturucu ile fuhuştan kazanan adamı ele geçirir; ama ona hiçbir

şey yapamaz; şefine gelen bir telefon, Kennely ile ortağının (Robert Blake) soruşturmayı durdurmak zorunda kalmalarına yol açar. Kennely çıldırıp elinde silahla sağa sola saldırmaz; boyun eğer ve istifa eder. Daha sonra "*Capricorn One*" ile (1977) angaje bir politik gerilim filmi de çeken Hyams'ın bu filminin "ahlak" anlayışının "sağcı" polis filmininkiyle neredeyse hiç ilgisi yoktur; polis daha fazla sertliğe başvursa da durum değişmeyecektir; ve suçluya karşı açılan özel bir intikam haçlı seferinin sağlayacağı bir çözüm de yoktur. Bu sorunun bireysel çözümünü ummak da boşunadır; bu hem hiçbir çözüm olmadığı, hem de çözümün ancak toplumsal olabileceği anlamına gelebilir.

Polislerin ahlaken çürümüşlüğü ve kendi güçsüzlükleri ve çaresizlikleri karşısında duydukları yılgınlık, senaryoyu da yazan Donald E. Westlake'in bir romanına dayanarak oluşan "*Cops and Robbers*"de (1973-Yön: Aram Avakian), sinsi bir karşı şiddet biçimine dönüşmüştür. Yaygın toplumsal ahlak bozukluğunun ve adaletin yetersizliğinin yanısıra maaşı da berbat olduğu için düş kırıklığına uğramış New York'lu bir devriye polisi, hep büyükler arasında paylaşılan pastadan biraz pay almaya karar verir. Bir polis üniformasıyla çalışıldığında gülünç denecek kadar kolay olduğu görülen mücevher hırsızlığına girişir. Bir meslektaşıyla birleşir ve bu ikili (Cliff Gorman, Joseph Bologna) mafyayla işbirliği içinde, Wall Street'teki bir bankaya soygun düzenlerler. Esas mücadele, gangsterler iki polisi gasp ettikleri değerli kağıtları, sözleşildiği gibi, paraya çevirecekleri zaman başlar. Avakian'ın ironik gerilim filmi şu sonucu göstermektedir; ahlakın bozuk olduğu bir dünyada (banka müdürüyle sekreteri soygundan kendileri için yarar sağlamayı başarırlar), "küçük" rütbeli polis ancak adaleti, gerekirse şiddet yoluyla kendi çıkarları doğrultusunda hayata geçirmeyi bildiğinde, zarar görmeyebilir. "Polis", öyle görünmektedir ki, bir Commedia dell'arte oyununda sadece sıradan bir rolün adıdır ve bu rol, öyle görünüyor ki, en çok gene kendi "icabına" karşı etkindir.

Polisin durumu zaten umutsuz bir absürdlük içindeyse, o zaman, bizzat "düzenlemek" zorunda olduğu "oyun"a neden katılmaması gerektiğini anlamak da elbette olanaksızdır. Ve: "Temiz para" diye bir şey zaten çoktandır sadece lafta vardır.

Aslında Amerikan polis filmleri serisi bu filmle sona ermiş olabilirdi; gerçekten de türün sonraki filmlerinden hiçbiri, türe, yeni unsurlar katmamıştır. Buna rağmen Barry Shear'ın "*Across 110th Street*"i (1973) dizinin karanlık realizmini savaş sonrası dönemin yarı-belgesellerini anımsatan ve "*Busting*" gibi tek çıkar yol olarak politik bir değişim yolunu açık bırakan, bir ölçüde toplumsal bir eleştiriye götürmüş tek filmdir. Bu yılın çoğu filmlerinde, suça karşı mücadele etmekte iç savaşın kesinlikle en elverişsiz araç olduğu anlayışı hâkimdir. Polisin, politikacılardan, gereksindiği ve hak ettiği desteği nihayet alması ve polis şefleriyle hukuk temsilcileri gibi onların da nihayet bu mekanizmanın parçalarıyla bütünleştirilmeleri yönündeki soylu talebi çeşitli yönlere doğru izlenebilir. Polis filmlerinin eleştirel ve gerici unsurları paradoks bir biçimde birbiriyle kopmaz bir bağ içindedirler; böylece çelişkili, açıkça gerici ve tek sözcükle totolojik çalışmalar üreten kinik, ahlaki, "kara", ironik ve belgesel bir şiddet sineması ortaya çıkmıştır.

Yıllar önce "*Wild in the Street*" ile, pop kültürün kuşkulu bir gelecek vizyonunu tasarlamış olan televizyon yönetmeni "Barry Shear" burada New York'un belalılar ve yeraltı dünyasında, parlak ve eleştirel bir gerilim filmi sunarken, bu dünya metropolünün çürümüş, kokuşmuş cadı kazanından hiçbir kurtuluş olmadığını gösterir. New York'un siyahlar mahallesi Harlem'de, dördü beyaz üçü siyah, yedi ceset vardır: polis kılığına girmiş üç failin 300.000 Dolarla birlikte kaçtıkları kanlı bir banka soygununun kurbanıdır bunlar. Sırf aç oldukları için bu işi yapmaya karar vermiş olan siyahi soyguncuların peşini şanssızlık bırakmaz: para, onu geri almak ve failleri cezalandırmak için şimdi bütün olanaklarını harekete geçiren mafyaya aittir. Böylece üç soyguncu çifte takibe maruz

kalırlar. Çünkü iki memuru yaşamını yitiren polis teşkilatı da olay üzerinde elbette ısrarla durmaktadır. Captain Frank Matelli (Antony Quinn) politik nedenlerle dişlerini gıcırdatarak soruşturmayı siyahi polis dedektifi Pope'a (Yaphet Kotto) bırakmak zorunda kalır. Pope, görevinde henüz yenidir ve yumuşak yasal yöntemlerle başarılı olacağına inanır. Doğru yöntem kavgasına bir de -kaçınılmaz olarak- ırk nefreti sorunu eklenmiştir.

"Yaşlı deneyimli Matelli daha çok vahşi yöntemlere, mide boşluğuna inen hızlı, sert darbelere güvenmektedir. Fakat filmde açıkça görüldüğü gibi o da siyah genç müfettişten daha başarılı değildir. Çünkü Harlem'in etrafında çepeçevre bir suskunluk duvarı yükselmektedir. Hiç kimse bir şey görmez ve duymaz. En azından polise karşı geçerlidir bu. Ona bilgi verecek kimse yoktur. Buna karşılık mafya yüz Dolarlık banknotları sallamakta ve her zaman bir burun farkıyla polisin önüne geçmektedir. Shear uğursuz bir merceğin arkasından yeraltıyla yerüstünün içiçe geçmişliğini gösterir; çünkü şef Matelli de bu arada mafyadan (üstelik de bir siyah patrondan) cebini doldurma gayreti içindedir. Polis, kusursuz örgütlenmiş yeraltı dünyasının karşısında çaresiz kalır. Ve çaresizlikten, mafyanınkilerle ilke olarak değil de sadece boyut olarak farklılaşan şiddet eylemlerine başvurur. Son sahne sosyal devrimci bir jesttir: Tüfek kurşunlarıyla delik deşik olmuş son soyguncu para torbasını bir evin çatısından, zavallı Portorikolularla Siyahların oynadığı bir çocuk yuvasının bahçesine atar. Matelli ise sonunda bir mafya kurşunuyla ölümcül biçimde yaralanır. Film, karanlık hilelerle, ahlak bozukluğuyla ve beceriksizlikle içiçe geçmiş olan New York'un ürkütücü sert ve acımasız tablosunu çizmektedir. Vahşilik ve ırkçı nefret, burada, çorbaya katılan tuz kadar normaldir. Karanlık, ümitsiz bir tablodur bu" (Wolfram Knorr).

Bu dönemin Amerikan polisiye filmlerine sık sık getirilen "nihilist" olma suçlaması, Amerikan yaşama tarzının masumiyetini yeniden inşa etmenin son olanağı olarak fiili hukukun kutsan-

masından ve sonuçta bunun bile bir işe yaramamasından kaynaklanan bir tavra dönük bir suçlamadır. Beyaz Saray'daki "Becerikli Başkan" gerçekte, pislikleri örtbas etme ve pürüzleri giderme işlemlerini hızlandırmaktan, ulusun ahlaki özgüvenini nihai olarak yok etmekten başka bir şey yapmayarak bu nihilizme zemin sunmaktadır. Ama buna rağmen zaman zaman bireysel düzeyde -kısa süreli- bir zafer kazanmak mümkün gibidir. "*Magnum Force*"da (1973-Yön: Ted Post) "Dirty" Harry Callahan bir kez daha savaş alanına geri döner ve yine işi sadece suçlularla değil, aynı zamanda polis saflarındaki ahlak bozukluğuyla da ilgilidir. Callahan, kendi başlarına suçlu avına girişen ve bu arada gittikçe tehlikeli hale gelen polislerden oluşan bir "ölüm müfrezesi"ni de dağıtır. "*Electra Glide in Blue*" gibi bir filmde, mekanik aksamlar, makineler ve silahlar, yabancılaşmanın işareti haline gelmişken, "*Magnum Force*"da bu silahlar, kullanıcısını kişi olarak öne doğru "uzunlaştıran" böylece eksiklerini karşılayan fetiş işlevi taşırlar; sanki erkek kolektifinin sembolü olan penis ve onunla ilintili her şey bir hastalığa değil de tedavi edici bir şifa aracına tekabül ediyormuş gibi. "*The Stone Killer*" (1973-Yön: Michael Winner), bir İtalyan yapımıdır, film bir kez daha "kirli", içgüdülerine güvenen bir polisi gösterir. New York'ta Polis Torrey (Charles Bronson) 17 yaşında bir genci öldürmüştür; "Polis başka ne yapabilir ki?" diye sorar. Sonunda onu, ceza olarak Los Angeles'a sürerler. Torrey burada bir mafya şefine destek verir; şef katillerce öldürülür. Torrey, bağlantıları sezer -sözkonusu olan intikamdır- ve ilk başlarda karşı çıkılmasına rağmen, olayın takibinin kendisine verilmesini sağlar. Polis bir yeraltı garajında mafya katillerini kıstırır ve makineli tüfekli, arabalı bir çatışma başlar; bu çatışmadan polis galip çıkmıştır. Ne var ki katliamın perde arkasındaki adamlara dokunulmamış olması Torrey'ın polisin güçsüzlüğü üzerine yaygara koparmasına yol açar. Yetmişli yılların polis/kriminal filmleri için kaynak olarak Westerne en açık biçimde yollama yapan "*Walking Tall*"da (1973-Yön:

Phil Karlson), kahraman Buford Pusser (Joe Don Baker) yıllar sonra ahlak bozukluğunun iyice kol gezdiği küçük bir kasabaya şerif olarak geri dönen bir adamdır. Daha önce bu kasabada kendisine pis bir oyun oynanmıştır ve şerif kasabayı elbette "temizleyecektir." Burt Lancaster'ın "*The Midnight Man*"indeki (1973) eski polis de, suçluların karşısına yasal bir dayanağı olmaksızın çıkar. Böylece gerçekte de yasaya "normal" polis dedektiflerinden daha az uyan küçük özel polis birliklerinin de sinemada anıtlarını kazanmaları şaşırtıcı değildir. "*Bullitt*" ve "*The French Connection*"ın yapımcısı Philip D'Antoni, 1973'te "*The Seven-Ups*" ile New York'un yeraltı dünyasındaki özellikle "lezzetli", dişedokunur olaylar için kurulmuş olan böyle bir özel polis timi ile ilgili bir film yapmıştı. Film "üstlendiği, devleti koruyucu görevlere dayanarak yavaş, ama kaçınılmaz biçimde adalet ilkesinin yerine görevini ille de yerine getirme ahlakını koyan bir polis timinin, kinik-makyajsız tablosunu" çizmiştir. (Rupert Neudeck). Şiddet, işkence, şantaj polis soruşturmalarının doğal, vazgeçilmez bir aracı olarak görünmektedir; en büyük hedefi ise hasmın öldürülmesidir.

Bireyci, tek başına hareket eden polis, kovboyun ardılıydı desek, o zaman "Western kralı" John Wayne'in de, polis olarak konuk oyunculuk yapması mantıklıydı. "*McQ*" (Yön: John Sturges) uyuşturucu bölümünden memurların bizzat eroin tüccarı haline geldiklerini görmek zorunda kalan dürüst polis McQ'nün (Wayne) öyküsünü anlatır. McQ, bir dostunun katillerinin izini sürerken skandalın ipuçlarını yakalar. Gerek kullandığı yöntemler nedeniyle, gerekse öncelikle araştırmalarına ihtiyaç duyulmadığı için McQ, suçun sorumlusunun "radikaller" olduğunu söyleyen polis teşkilatından ayrılmak zorunda kalır. Fakat sonunda McQ, suçlunun bir polis olduğunu kanıtlayabilecektir. Bu filmde büyük kent-polisiye westerninin örnekleri iki kez tersine çevrilir: "McQ" de, başka filmlerdekinden daha az patırtılı olan büyük bir araba takibi sahnesi vardır, ne var ki McQ, sonuçta izlediği kişiyi yakaladı-

ğında onun yanlış kişi olduğunu görür; bu polisi çılgın bir sürücü sandığı için kaçmış olan masum bir vatandaştır. Ve McQ sonunda, "*Dirty Harry*" ya da "*Busting*"in kahramanının aksine polisten ayrılmaz; teşkilatla barışır ve yeniden onların aralarına kabul edilir. "*Branningan*"da (1974-Yön: Douglas Hickox) John Wayne, Şikagolu polis olarak, Londra'ya gelir, Scotland Yard memurlarıyla birlikte, önce yakalamak zorunda olduğu bir gangsteri sonra geri götürecektir. Yontulmamış Yankee Branningan, aristokrat Scotland Yard memuruyla (Richard Attenborough) karşılaştığında, kelimenin tam anlamıyla porselen dükkânındaki fil olduğunu gösterir. Film bu tür klişelerle, şu ya da bu davranış biçimini savunmak yerine daha çok ironik bir oyuna girişir.

1974 yılı Amerikan sineması belli bir düzeyde iki "realist" polisiye film ortaya çıkardı: John Frankenheimer'ın "*French Connection II*"si (French Connection No.2) ve Sidney Lumet'in "*Serpico*"su. İlk "The Frenc Connection"ın sonunda Fransız uyuşturucu tüccarı Charnier (Fernando Rey), Birleşik Devletler'den kaçabilmiştir. "Frenc Connection II"de "Popeye" Doyle (Gene Hackman), Marsilya'ya gönderilir; bu yontulmamış, kaba Yankeeyle işbirliği yapmaya pek gönüllü olmayan Fransız polisiyle Doyle ister istemez birlikte çalışmak zorundadır. Fransız meslektaşları ellerinden geldiği kadar onu etkisiz kılmaya çalışırlar: kendisine WC'nin yanında ufacık bir büro verilir. Marsilya'da silah taşıması yasaklanır ve üstüne üstlük dil zorlukları onu meslektaşlarının iyi niyetinden iyice kuşkuya düşürür. Buna rağmen Doyle yine kendi tarzını gerçekleştirmeyi dener ve "Amerikan" polisiye yöntemleri onu önceleri çoklukla zor durumlara düşürür. Charnier'in gizlendiği yeri bulmak yerine, Charnier onu yakalar ve kaçırtır. Üç hafta boyunca uyuşturucu madde yüklenir; Doyle ölüm halinde polis merkezinin önüne bırakılmıştır. "Popeye" Doyle, uyuşturucu yoksunluğunun cehenneminden kurtulacaktır. Fakat tekrar ayağa kalkar kalkmaz yine ava başlar; bu kez başarılı olacaktır.

"Branningan"da daha çok ironik olarak ele alınmış olan Amerikalı "aynasız"ın, sadece daha kültürlü değil, daha "insani" de görünen Avrupalı polis örgütüyle karşılaşması bu filmde çok ciddi bir boyut kazanmıştır: sakız çiğneyen, Hawaii gömlekli, ceketinin önü açık, başında buruşuk şapkası ve sanki hep, banyo yapsa iyi olurmuş gibi görünen "Popeye" Doyle, Marsilya'nın New York olmadığını kavramaz (ve burada kendi yöntemleriyle çalışarak, Marsilya'nın ve dünyanın tüm kentlerinin, önünde sonunda New York gibi olmasına katkıda bulunur). Fakat Doyle'un Avrupalı meslektaşlarının sonunda kendisine saygıya benzer bir şey duymalarına yol açan fanatizmi ve inadı, onu her zaman olduğu gibi kuşkulu bir zafere götürecektir. Ruhsal körelişi nedeniyle bir av makinesi haline gelen, artık ancak böyle var olabilecek olan "Popeye" Doyle, sadece doğal olarak böyle birinin tipik sorunlarına batmış bir toplumdışı olmakla kalmaz (Gene Hackman'ın oyunu bunu gösterir) aynı zamanda gelecekteki polisin de erken geliştirilmiş bir modelidir ve onun çılgınlığında dünyanın çılgınlığı yansır; hiçbir yaldızlama yoktur bu dünyada; ve normal insanlar bu iç savaşın göbeğinde normal bir hayat sürdürmelerine yardımcı olacak kültürel donanımlara sahip olma şansından da yoksundurlar. Doyle türü polis "indirgenmiş bir kişilik"tir; sanki asla gerçekten "temiz" olamazmış gibi görünür; Doyle'un (önceleri Marsilya'da eksikliğini duyduğu) hamburgeri yiyişi, Bourbonu gırtlağından aşağıya döküşü, polisin kendi bedeninden nefret eden, korkan ve -dünyayı sözümona "daha temiz" hale getirecek olan zorba eylemler içinde- bedenini yeniden ve mekanize edilmiş biçimde keşfeden bir adam olduğu duygusunu güçlendirmişlerdir.

Sidney Lumet, İngiliz filmi "*The Offence*"de (1971) yaşama biçiminin getirdiği bunalımı yaşıyan polis çavuşu Johnson'ın (Sean Connery) öyküsünü anlatır. Perişan, ilişkilerden yoksun bir "özel yaşam" sürdüren Johnson'da, aslında küçük çaresizliklerdeki tepkileri dışında, insani özellikler taşımaz; travmatiktir; insan olarak

başarısızlıklarının onu bu zor mesleğe itip itmediğini ya da polislerin kanlı günlük yaşamının, onun insan olarak kendisini gerçekleştirmesini önleyip önlemediğini anlamak mümkün değildir. Onu her yerde şiddet ve ölüm tabloları izler. Günün birinde öfkesini ve saldırganlığını bir zanlıya yönelterek onu vahşice döver; zanlı ertesi gün aldığı yaralardan dolayı ölmüştür. (Film, ölümle sonuçlanan bu vahşi sorgulamanın gerçek seyrini sonda ayrıntılarıyla gösterir.) Sanık, polise, erotik motivasyonlu suçluları böylesine bir kinle izlemesinin nedenini, kendisindeki benzer içgüdülerini susturmak zorunda oluşuyla açıklamıştır. Ve sanık, tür içinde herkes için bir ölüm fermanı anlamına gelen bir şey daha yapar, polisle alay eder. Polisin "faşizan" davranışıyla onun bastırılmış cinsel güdüsü ve duyguları arasındaki bağlantı bir tiyatro oyunundan alınmış bu filmde biraz kısa yansıtılmış olabilir, ancak bunun gibi filmler, polis filmi türünün kendilerinin bir yan dalı olarak "anti-polis filmi"ni de ortaya çıkardığını gösterir. (Başka türlerde, örneğin gangster filminde, "Rocker filmi"nde ya da bazı gerilim filmlerinde polisin olumsuz gösterilme eğilimi adeta sabit bir eğilimdir; gençlik ve komedi filmleri için polis eskiden olduğu gibi, yetmişli yıllarda da bol bol başvurulan bir şiddet nesnesiydi; polis filmi, polisin, (halkın ve) izleyicilerin değerlendirme cetvelindeki gerçek yerini asla temsil etmiyordu; dikkafalı, inatçı kahramanları dikkafalı, aykırı ahlakı ile inatçı bir türdü polis türü; ve yetmişli yılların sonunda, Emniyet örgütünde yeni bir yönetim biçimi ortaya çıktığı, ayrıca da polis filminin olanaklarıyla söylenebilecek her şey söylendiği için değil, aynı zamanda diğer türler de tıpkı "propagandist" yan efektleriyle öne çıkan polis filmleri kadar şiddet yanlısı ve zorba olabildikleri için de, bu gelişme tükendi.)

"*Serpico*"da (Serpico-1974) S. Lumet, daha önce çizdiği portresini tamamlar. Bu yeni, modern polis tipi bozuk ahlaklı iyice yozlaşmış polis örgütünün içinde çöküp gitmekten kurtulamaz. Lumet, bu çöküntüye etkin bir eleştiri yöneltir; ama aslında bu düşünce tür

içinde yeni değildir; fakat Lumet, yozlaşmış bir mekanizmayla kahraman, tek başına hareket eden birey arasındaki çelişkinin, artık sadece en azından ahlaki yönden örgütten üstün polisin zaferine bağlı olarak çözülemeyeceğini analitik bir tutarlılıkla gözler önüne sermiştir. Film 1969'da polis örgütü içindeki ahlaki çöküntüyü gösteren İtalo-Amerikan polis memuru Frank Serpico olayından esinlenerek yapılmıştır. Rezilliği ortaya çıkardıktan iki yıl sonra bir çatışmada, iki meslektaşı, elleri kolları bağlı seyrederken Serpico bir tabanca kurşunuyla yere serilir; Ardından İsviçre'ye iltica eden Serpico, "Corriere della Sera"nın muhabirlerinden birine şu açıklamayı yapar: "New York Times'daki ifşaatlarımın ardından soruşturma açıldı; bu doğru. Ama aynı Watergate'deki gibi oldu. Eğer Komisyon rüşvetin temeline inmiş olsaydı, polis şefini de tutuklamaları gerekirdi. Amerikan polisinde rüşvet asla sona ermez. Birçok kişiye karşı onları 20-30 yıl hapse tıkabilecek kanıtlar toplamıştım. Fakat sadece küçük balıkların görevine son verip, ötekileri serbest bıraktılar."

Serpico (filmde Al Pacino tarafından canlandırılmıştır) rüşvetçi bir çevrede, sonuçta onun hasmı olan bir örgütte dürüst polis tipinin ilahıdır (ve belirli anlamda son noktasıdır). Tür gerçeğe ne bundan daha fazla sadık kalabilir, ne de daha inandırıcı olabilirdi. Fakat Serpico aynı zamanda yeni bir polis tipinin başlangıcı da olmuştur; daha modern, daha liberal, daha uyumlu olan, savruk giysiler giyen ve şaşırtıcı ölçüde sevimli yüz ifadeleriyle donanmış bu tip, tutucu, perişan "Popeye" Doyle türü polis memurunun tam tersidir. Serpico -en azından filmde- suçluları anlamaya çalışır, çünkü uygarlık yolunda gerçekten onlardan bir adım öndedir. Oysa Doyle ile onun benzerleri, suçluları herhangi bir biçimde anlamayı reddederler; çünkü kendilerinin onlara herkesten çok daha yakın olduklarını bilmektedirler. Denebilir ki, Branningan'ın Scotland Yard'dan Sir George'la, Doyle'un Avrupa'yla ve polisin bilgiyle karşılaşmasının sonucu olan yeni tip polis henüz, mafyanın bir alt

bölümü (ya da en azından bir yansıması) olan polis örgütüne karşı kendini koruyabilecek durumda değildir. Suçun yabancısı olmayan sokaktaki adama dışsal görünüşle benzemekten ve polis filmlerinin pek sevdiği bir insan avcısı olmaktan çok, bir tür "sosyal yardımcı" tarzını andıran bu yeni tip polis neredeyse suçlulardan daha çok kendi meslektaşlarından sakınmak zorundadır kendini. Bu polise Amerikanın gerçek yaşamında da rastlanır; bu polis de, belgeler öyle gösteriyor ki, yeni eğilimlere göre kendi makamları tarafından yarı yolda bırakılacak ve durumunu kabul edecektir.

Amerikan kamuoyu artık polislerle ilgili olarak, kahramanlık övgüleri düzmeye pek gönüllü değildi; polis filminin de eleştirel, "kara", alaycı olmaktan ya da bu özelliklerin hepsinden bir miktar içermekten başka çaresi yoktu. "*Freebie and the Bean*" (1974-Yön: Richard Rush), polis onun suçunu kanıtlamadan ya da ifade vermesini sağlamadan önce kiralık bir katil tarafından öldürülecek olan bir sanığı korumakla yükümlü iki polisin (Alan Arkin, James Caan) öyküsüdür; "Amerika'dan tipik olmayan bir polis filmi; [bu kitapta anlatageldiğimiz, türün bu kısa tarihinin ardından, Avrupa'dan bakıldığında bir parça kötü niyetle "tipik" Amerikan polis filmi olarak görünen şeyin, bir istisna olduğu konusunda bir izlenim edinmiş olabiliriz; türün "ideal", yani "faşizan" polis devletinden yana ya da "polis-anarşist" eğilimleri aslında sadece, başka eğilimler tarafından üstü örtülen eğilimlerdir ve bunlar Amerikan polis filminin ayrılmaz parçalarıdır.] Kötü, geveze, cırtlak bir filmdir bu. Polis izin verilen ve verilmeyen tüm araçlarla mücadele eder. Kinik, alaycı anlatım sürekli olarak, anlamı artan oranda karanlıklaşan bir skandala dönüşme tehlikesi altındadır. Yardımcı figürler silik ve cansızdır, kendi kendilerinin abartılı karikatürü olan Freebie ile Bean ise, garip bir ikili oluştururlar: korkuların içinde kıvranırlar, darkafalı ve kavgacıdırlar; kısacası, *law and order* için mücadele eden büyük aksiyon içinde iki şapşaldırlar. Film sayısız dokundurmalarda bulunur; bazı kozları kullanır ve sürekli

biçimde de abartır. Bunun ötesinde bu, masaldan ve dönemin eleştirisinin karışımından oluşmuş filmde birçok şey belirsiz kalır: Nihai hesaplaşma sahnesi bir kadınlar tuvaletinde gerçekleşen ve bir boğa güreşini anımsatan, doyurucu olmayan bir büyük kent westerni"dir bu (Joe Hill). Yetmişli yılların polis filmlerine her zaman histeri ve saçmalığa dönüşme tehdidi eşlik etmekteydi; aynı zamanda yeni "mangalar" her zaman "düzelme" umuduyla topluma hizmet edenlerin yardımcılarıydılar. Buna inandığında insanın Eddie Egan ya da Frank Serpico kadar kaçık olması gerekirdi.

"*Freebie and the Bean*" gibi, komedi ve şiddet unsurunu benzer biçimde birbirine bağlayan bir başka film de "*The Super Cops*" (1973-Yön: Gordon Parks) adlı filmdir. Bu filmde kendi başlarına suçlu avına çıkan ve böylece de kısmen rüşvetçi, kısmen bürokratik hantal örgütleriyle bozuşan iki polisin (Ron Leibman, David Selby) başlarına gelen anlatılır. Ancak, bu ikiliyi suça karşı yürüttükleri mücadelede engelleme çabası, sonuçta bu türden bir komplonun perde arkasındaki adamların başına dert açacaktır. Süper polisler, altı yüz kişiyi tutuklayarak kahraman olurlar. Polis filmleri kanlı grotesk gösterilere dönüşünce, aslında artık yasa ile onun uygulanması arasındaki çelişkilerin ve sorunların çözümlenemezliğini anlaşılır kılma çabası olmaktan çıkmış, daha çok, seyirciyi dehşet verici gerçeklerden uzak tutmaya hizmet etmeye başlamışlardı. Artık hiçbir mantıkla desteklenemeyecek olan şiddet, sadist, ama çok özgül bir tarzda dürüst bir eğlence haline gelmişti. Bu "küçük" polis filmleri kirliydiler; kahramanlarının "faşizan" yöntemlerini alkışlıyorlar mı yoksa onlarla dalga mı geçiyorlar; buna karar vermek olanaksızdı. Bu filmler bir "çıkış, kaçış yolu"ndan başka bir şey değildi.

Bu günlerin polis filmleri verili formülleri çeşitleyip duruyorlardı: "*The Marseille Contract*" (1974-Yön: Robert Parrish) düşüncelerini ve "havası"nı "*French Connection II*"den almıştı; "*Newman's Law*" (1974-Yön: Richard T. Heffron) bir kez daha, üstleri

suçlular tarafından satın alınmış olduğu için bir uyuşturucu kaçakçısını tek başına zararsız hale getiren yalnız polisin (Georg Peppard) (kendisi bu arada ölür) öyküsünü anlatmaktaydı. "*The Enforcer*"de (1976-Yön: James Fargo) "*Dirty Harry*" Callahan (Clint Eastwood) bir kez daha beyaz perdeye dönüyordu. Çilekeş dedektif, bu kez, Vietnam'dan dönen ve orada tanıştıkları şiddet uygulama ve öldürme isteğinden kurtulamayan (ve elbette toplumda kendilerine herhangi bir yer gösterilmeyen) suçlularla uğraşır. Filmden şöyle bir sonuç çıkartılabilir: Bir suç toplumu, suçlu bir savaşla kendi suçlularının, canilerinin oranını daha da artırmış ve yeni, daha çılgın zorbalar ortaya çıkmıştır. Savaş sadece Vietnam'da değil yurtta da devam etmektedir. "It's a war", diye açıklamaya çalışır acısını ve kocasının ölümünü, yeni öldürülmüş bir polisin karısı. Araçları giderek tırmanan bir savaştır bu. Ölen polisin dostu olan Callahan, yine bir intikam seferine çıkar; işledikleri suçları örtbas etmek için kuşkuları militan politik grupların üzerine çekmek amacıyla, kamuflaj olarak kendisine "Halk Kurtuluş Ordusu" adını vermiş eski Vietnam askerlerinden oluşan terörist grubun peşine düşer. Savaş sokaklarda yürütülür, makineli tüfekler ve bazukalar kullanılır; masum kişiler hiç gözetilmez; sonunda Callahan'a Siyah Müslümanlar-Hareketi'nin liderlerinden biri yardım eder; (anılmaya değer bir ittifak!) bu lider, Harry'ye, bir defasında, şiddetten vazgeçebileceğini, çünkü yapması gereken şeyin sadece beyaz ayaktakımının birbirini nasıl yok ettiğini seyretmek olduğunu söylemiştir. Sonunda "Dirty Harry", kendi savaş yöntemleriyle karşı atağa geçer; kısa süre öncesinde türün tipik polis ikilisinde ilk kadın olan ortağını sırtından aldığı bir kurşunla yitirmiştir. Hayır, Dirty Harry ve polis filmi bir zamanlar olduğundan çok farklıdır artık. Ne var ki "The Enforcer"deki polis şefi, hâlâ rüşvet yemeyi sürdürmektedir.

Eleştiriler, polis filmlerini, sürekli olarak, hukuk devleti ilkelerini terk etmeyi savunmakla suçlamaktadır. Oysa burada verilen

örneklerden sonra bu tezin iler tutar yanı bulunmadığı görülmektedir; çünkü Amerikan polis filmi çok doğal bir biçimde, hukuk devleti diye bir şeyin olmadığı öncülünden hareket etmektedir. *Good guys* ile *bad guys* arasındaki mücadelenin Amerika'nın kurtuluş yıllarına kadar geri giden geleneksel bir geçmişi vardır; ama elbette polis filmleri türü içinde, sırf bu geleneksel geçmişi örtbas etme kaygısıyla açıklanamayacak kadar çok acı ve rezillik bulunmaktadır. "*Commissioneer*" (1974-Yön: Milton Katseku) elemanlarını kullanmayı daha iyi öğrenmiş olan bir polis örgütünü gösterir: Irk sorununun çözümü için siyah polisler gönderilir; mafyaya karşı İtalo-Amerikan memurlar aracılığıyla mücadele edilir ve uyuşturucu suçlarına karşı, eroin ve uyuşturucu bağımlılarına belirli bir duygusal yakınlığı olan, genç, idealist polisler görevlendirilir. Bunlardan bir tanesi (Michael Moriarty) -kendisi de bir polisin oğludur- üslerinin hırslı planlarının kurbanı olur ve ölüme gönderilir. "*Hit!*"de (1973-Yön: Sidney J. Furie) yine bir polis (Billy Dee Williams), gangsterler kızını öldürdükten sonra bir uyuşturucu çetesine karşı tek başına savaş verir. (Billy Dee Williams, türün siyahi süpermenlerinden biridir.)

Sonraki yıllarda Amerikan polisiye filmi özgül tipolojisini ve mesajını yitirmiş, "*Two Minute's Warning*"de (1975-Yön: Larry Peerce), "*Assault on Precint 13*" de ve (1976-Yön: John Carpenter) Howard Hawks'ın "*El Dorado*"sunun bir yorumu olan veya Charles Bronson'ın daha çok yalnız polis rolüne uygun düştüğü "*Love and Bullets Charlie*"de (1978-Yön: Stuart Rosenberg) olduğu gibi, gerilim filmine dönüşmüştür: Bu filmde bir gansgter şefi (Rod Steiger) eylem alanını, Charlie Congers'ın (Charles Bronson) gizli poliste teğmen olduğu Arizona'daki Phönix'e taşır. Charlie'nin meslektaşlarından birinin kız arkadaşı yüksek dozda eroinden ölünce, genç polis, gangsteri tek başına halletme kararı almıştır. Charlie onu vazgeçirmeye çalışır; ona göre, gangster şefi Bomposa'nın, legal araçlarla hakkından gelinmesi gerekmektedir. Bir sorguda

gangster için tehlikeli tanık olduğu görüldükten sonra İsviçre'de gizli tutulan gangsterin sevgilisi Jackie (Jill Ireland) "kurtarılacaktır" Bu arada gansgter şefi, tehlikeli tanığı ebediyen susturma kararı almıştır. Kadınla birlikte Charlie'nin de öldürülmesi için bir katil çetesini görevlendirir. Charlie ile kadın kaçarlar; Charlie gerektiğinde silahını kullanarak yolu açar, ve mutlu bir şekilde Phönix'e varırlar. Fakat Charlie de bu arada artık hiçbir yasa tanımayan acımasız bir intikamcı haline gelir. Önce gangsterin satın alınmış avukatını (Albert Salmy) ele almış; avukat konuşmayınca onu öldürmüştür. Charlie bir cenaze arabasıyla gangsterlerin toplantısına gelir; Jackie'nin cenazesini getirdiğini söyler. Bomposa'nın evine aldığı tabutun üzerinde "Love and Bullets, Charlie" yazan fiyonglu bir çelenk vardır. "Bomposa tabutu açtığında Charlie çoktan cenaze arabasıyla birlikte gangsterlerin evinden yüzlerce metre uzaklaşmıştır. Tabuta yerleştirmiş olduğu bomba, Bomposa'nın evinden ve içindekilerden geriye hiçbir şey bırakmaz.

Burada bir ölçüde Charlie'nin "salt" özel nitelikteki hareket motivasyonlarından çok, adaleti bizzat uygulama yöntemi önplana çıktığından ve Charlie ne "perişan" ne de idealist/çılgın polisin tipik özelliklerini taşımadığından, bu film anlatım ve konuyu kurma şemalarını daha çok gerilim filminden ödünç alan, polis filminin kalıbına uymayan bir uzantı gibi görünmektedir. (Her gerçek polis filmi gibi, polislerle, pislikle ve insanlarla ilgilenmez bu film ve Bronson, W. E. Bühler ve F. Hofmann'ın Robert Duvall'ı "Badge 373"te betimlerken altını çizdikleri polis tipinin izlerini taşımaz; "sabahları ya da hatta öğle üzeri karışık, pis yatağından bir türlü kalkamaz, sonra hâlâ uyku sersemi bir halde yatağında yarı doğrulur; sarımtrak, el genişliğinde bir yağ birikintisi pijamasının üstünde sırıtmaktadır; gözleri gri-yeşil çapak bağlamıştır, derisi alkol zehirlenmesinin ardından üç gün boyunca suda yatmış olan bir adamınkini andırır." Amerikan polis filmi bir ölçüde mazoşist bir tavırla gerçekliğin üstüne atılmıştı (ona yaklaşmak yerine); böyle

bir mazoşist çullanmanın izleyicilere fazla geldiği kesindir; dolayısıyla izleyici daha temiz bir şeyler talep etmiştir. "Aşk ve Kurşunlar"da Charlie şiddetini yine de tercihen egzotik yerlerde, Amerika dışında uyguluyor; pis konuşmalar da yapmıyordu. 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 idiyseler o da o kadar polisti. Çünkü genelde 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.

"*The Gauntlet*" (1977-Yön: Clint Eastwood), bu filmde artık imajını biraz gevşeten Clint Eastwood'lu sert polis filmlerinin sonuncusudur. İnsani ilişkiler daha büyük bir rol oynarken tür içinde ritüel yıkımların grotesk biçimde stilize edildiği ve örtüldüğü bir filmdir bu. Örneğin bir bungalov polisler tarafından kuşatılıp çökene kadar kurşun yağmuruna tutulur ve bir Greyhound-otobüs salvo atışlarıyla sözcüğün tam anlamıyla tekerlek üzerinde eleğe çevrilir (buna rağmen kahraman kaçar). Bunun yanısıra, kahramanın tüm tehlikeli girişimlerinin üstesinden, nefret ettiği için değil, sevdiği için (elinden geldiğince, bir polis ne kadar yapabilirse o kadar) geldiği ima edilir. Polis yine bir yanda insan oluşu, öte yanda görevi arasında parçalanmıştır.

Gerçekte "The Gauntlet" artık pek polis filmi değil, aksine kaçış filmiydi (zaten bu dönemde genel olarak popüler mitolojide av öyküsünün yerine kaçış öyküsü geçmişti): Kahramanla bir kadın tanık (Sondra Locke) film boyunca gangsterler tarafından öldürülmemek için kaçıp dururlar. "Gauntlet'de Ben Shockley, Callahan'ın aksine büyük olayları asla üstlenemeyecek bir adamdır; 'büyük olay'la ancak filmin olayları içinde karşılaşılır; bu noktada ikisi birbirlerinden farklıdırlar. Shockley birkaç tehlikeli durumun içine

beceriksizce dalar ve Callahan'ın kolayca halledebileceği çatışmalar içinde boğulur... Filmde kız da önemli bir rol oynar; o, birçok aksiyon filminde olduğu gibi arada bir görülen bir Pin-up-model değildir. Rolü, erkek başrolü kadar, belki de ondan daha önemlidir. Biraz *'The African Queen'* geleneğindeki dişi olduğu söylenebilir: sonuçta gerçek bir aşkın öyküsü olduğu ortaya çıkan bir nefret-sevgi sarmalı vardır karşımızda; aynı zamanda da erotik bir serüvendir bu." (Clint Eastwood)

Polislerin düşünce ve duygu dünyalarında kadınlar ne kadar çok yer alırsa, polis film 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 "yorğunluğu" 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 katetmek zorunda kalsalar da- orospulardır.

*"Hustle"*da (1975) Robert Aldrich, arka planda gri, hiçbir umut ışığının aydınlatmadığı bir dünyanın yeraldığı böyle bir ilişkinin tablosunu çizer. Sahilde bir kızın cesedi bulunmuştur. Adli tıp ölüm nedenini intihar olarak tespit eder. Kızın öfkeli babası (Ben Johnson) morgta polisi (Burt Reynolds) döver; ancak yapılan soruşturma, Amerikan kentlerinde binlerce olaydan biri diye bakılabilecek, evden kaçmış genç kızın sıradan intiharı olayının ötesine götüren önemli ipuçlarını ortaya çıkarır; bu olayda, iki sendikacının öldürülmesini örgütlemiş ve bazı pis işlere bulaşmış olduğu anlaşılan bir avukatın (Eddie Albert Dubiose) rol oynadığı anlaşılır. Bu adamın yanında çalışan pahalı telekız (C. Deneuve) ile polis arasında ise geçici sayılamayacak bir aşk ilişkisi kurulur. "Burt

Reynolds da, çaresizliği içinde Ben Johnson'ın sağa sola çılgınca saldırmasına yol açmamak için Ben Johnson'ın öldürülen kızı ile serseri avukat arasındaki ilişkiyle ister istemez ilgilenmeye başlar. Bu arada telekıza (Catherine Deneuve) âşık olur; onu sever bundan dolayı da başı fena halde ağrıyacaktır. Burt Reynolds balkonda viski bardağını doldurup, içinde suçun ve rezil bir hayatın "çiçeklendiği" zehir, pislik ve gübre kokularını yayan büyük kent gecesine gözünü dikmiş seyrederken, müşterilerini telefonla baştan çıkaran kar beyazı, peri misali bir orospudur Cathrine Deneuve.)

Aldrich 1977'de "*The Choir Boys*" ile, türe kesin veda şarkısı olarak nitelenebilecek bir film çevirdi; bu film artık "anti-kahramanlar" olarak tanımlanan türün çelişkili kahramanlarının da sökülüp parçalarına ayrılması ve polis filmlerinde alışılmış durumların tersine çevrilmesi işlevine hizmet ediyordu. Polisler (türün klişeleşmiş anlayışının aksine) sadece özel hayatlarında değil, meslekleri̇nde de hüsrana uğramışlardır ve rahatsızdırlar; ve kendi hayatlarıyla ödeseler de, çözmeleri durumunda anlamsız saçma bir hayata bir anlam verebilecek o büyük fırsat, o suç olayı aslında tam bir yanılsamadır. Polisiye filmlerin bazı bileşenleri, örneğin çürümüşlük, şiddet, polisle yurttaşlar arasındaki düşmanlık, Aldrich'in filminde öylesine açık ve sıradan görülürler ki, artık sözünü etmeye bile pek değmez bu özelliklerin. Aldrich'in polis ekipleri bir sokak çetesinden sadece üniformaları, "legalite"leri, psişik travmaları ve beceriksizlikleriyle ayrılırlar. Polis gerçek işlevini yitirmiş, bizzat kendisi yurttaşlar için bir tehlike ve tehdide dönüşmüştür ve artık denetlenememektedir: İçlerinden birinin ani bir heyecanla masum birini öldürmesi örtbas edilir; bir yanda başka "eleştirel" polis filmlerinde olduğu gibi erkeksi bir kolektifin dayanışmasının sonucudur bu (polisin vurduğu adam bir homoseksüeldir), öte yanda da (Aldrich muhakkak ki önemli bir yaraya parmak basmaktadır) sistemi değişikliklerden ancak böyle koruyan yoğun karşılıklı şantaj ilişkilerinin yansımasıdır. Polisler bilir ki böyle bir cinayet içle-

rinden biri tarafından her zaman işlenebilir, bu tür çılgınca bir eyleme kalkışma olasılığı onların günlük hayatının parçasıdır. "Elbette ki Aldrich'in, bu çılgınlığı, polisin alkollü olmasına bağlamayıp, aksine onun aşılamamış Vietnam sendromlarıyla açıklaması elbette bir raslantı değildir. Böylece, savaşın ülkede sürüp gittiğini, Vietnamlıların yerini şimdi siyahların, Portorikoluların, fahişelik yapan küçük oğlanların ve çalışma izni olmayan fahişelerin aldığını gösterir; film ve böylece herhalde zorlukla örtbas edilen, durmadan patlak veren Amerika sefaletinin nedenlerine değinir.

Tepeden tırnağa psişik rahatsızlığa batmış polislerin, sık sık Milos Forman'ın "Guguk Kuşu" filmindeki hastalar topluluğunu anımsa-tan polis timi elemanlarının ne kişisel mutluluğu aramaları ne de büyük bir polisiye olayı yaşamaya heves etmeleri çok karakteristiktir. Bunun yerine düzenli olarak bir parkta buluşup, alkolle, kızlarla, açık saçık şakalar ve müstehcen muzipliklerle, bir zamanki yaşamlarını yeniden kurmaya çalışırlar.

Elbette ki Aldrich, polisin kişiliğinde sadece aynasızı gören bir sosyal çevreye ayak uydurarak, gerek söz düzleminde (polisler iğrenç deyimlerle konuşurlar (her fırsatta kavga çıkar; her adım başı biri dövülür) gerekse fiziksel düzlemde belirginleşen bir cinnetin açıklamasını yapmakla yetinmez. Aldrich polislerin çalışmasını acımasızca, bir saçmalık olarak gösterir ve onları kabaca gülünç duruma düşürür. Film izleyicileri sürekli ustaca gıdıklar ama her gülme isteği sürekli kursaklarda kalır: Örneğin nispeten masum, zararsız bir kavga, polisin olay yerine gelip müdahale etmesinin ardından cinayete ve katliama dönüşür. Polislerden biri psikolojik hilelere başvurup intihara kalkışan bir kadını ikna etmeye çalışınca kadın gökdelenden aşağıya atlar. Genel tuvaletlerden birinde kendilerini satan oğlanlara laf atmaya kalkışan sivil bir polis, gizlice onu izleyen meslektaşlarının kahkahaları arasında üniformalı bir polis tarafından dövülür. İki polis kırbaç kullanan bir fahişeyi adalet duygularından çok şehvet duygularıyla yakalamaya

kalktıklarında, kadının yanındaki müşterinin kendi meslektaşlarından biri olduğunu görür ve onu intihara sürüklerler.

Aldrich'in, eski bir polisin Bestseller romanına dayanan bu filmi, ortaya koyduğu bu sonuçlarla son tahlilde yine doğru safta yer alan, Atlantik'in öne yanında ve bu yanında her akşam ekranda uğursuz gerçekliği yerli yerine oturtan, yanıltmacayla, insancıl bir anlayışla ve zaman zaman kuşkulu hilelerle, ama her durumda başarıyla bunu yapan ve iyi davanın hizmetinde görünen bütün polis çavuşlarına, yüzbaşılara, müfettişlere ve komiserlere, popüler kültürün "yutturmacasına" bir meydan okumadır. Ama aynı zamanda medyada stilize edilmiş polis tablosunun ötesinde de geçen bir meydan okumadır.

Polis ve davranışları Aldrich'e göre aslında dibi uçuruma açılan, üstesinden gelinmesi olanaksız bir gerçekliğe yönelik bilinçsiz bir tepkiden başka bir şey değildir; polis hak ve düzenin koruyucusu olmak şöyle dursun; dost ve yardımcı bir güç hiç değildir. Aldrich'in sık sık cırtlak bir patırtıyla örtülü, *Comic-strip*'e kayan, olayların gürültü patırtısı içinde seyircinin bakışını arasıra alçak tonlar aracılığıyla insan trajedisine yönelten filmi, gene de bu savı seyircinin gözünden kaçırtmaz. Sadece Aldrich gibi bir ahlakçı, polislerin modern toplumda sadece tehlikeli değil, komik de oldukları gerçeğinin altını çizebilirdi. "*Double Nickels*"deki (1978- Yön: Jack Vacek), ya da "*Danny, the Super Snooper*"deki (1980- Yön: Sergio Corbucci) polisler gibi sevimli değil dir onun tipleri, aksine içinde hareket ettikleri cehennemde bazı şeytanlar gibi şeytani bir komiklik sergileyen tiplerdir. William Friedkin'in kahramanının "*Cruising*"inde (1980) içine düştüğü yer, cehennem ya da onun bir tezahürüdür; polis memuru bir katili yakalamak için homoseksüel sadomazoşist bir çevreye girer ve çok belirsiz bir biçimde kendi içindeki ruhsal bataklıkları keşfeder. Polislerin sadizmiyle "çevre"nin sadizmi birbiriyle ilişkilendirilir; ancak çalışma elbetteki faşist karakter ve onun örgütü ya da bir grup ho-

moseksüelin yaşama koşulları üzerine filmsel bir inceleme değil, seçilen konunun elverişsizliği nedeniyle gerçekliğe oldukça uzak düşen, "egzotik" bir arka cephesi olan bir gerilim filmidir. Polis filmi olarak "*Cruising*" bir kez daha polis şeflerinin kabalığını, dışında kalması gereken suç ve eğlence dünyasında polisin (Al Pacino) yalnızlığını, ölümle karşılaşmasını göstermektedir.

Polis filminin tarih ve mitolojisinin özeti, polis filmleriyle gangster filmlerinin birbirlerini tamamlayıcı türler olarak geliştikleri belirtilmeksizin eksik kalır (bkz. dizinin 4. kitabı" "Sokakların Kanunu" cildi). İdeal durumda, gangster ve polis memuru, tek başına dolaşan, bireyselliği seven sert adam olarak öncü toplumsal idolün, kovboyun mirasçısıdırlar.

Tek birey olarak polis ve gangster, western'in yol açıcı, özgürlüğüne düşkün kovboy'unun ardılı olsalar bile, gangster ve polis örgütü, tam tersine, birer negatif ütopya olarak örgütsüz kovboy karşısında, özgürlüğün sonu anlamına gelirler. Dolayısıyla örgütüne karşı mücadele içindeki tek, bireysel gangster, örgütünden en azından uzaklaşmış ve örgütçe eleştirilen; evet hatta ihanete uğramış olan tek polis memuru, türün efsanevi kahramanı, asıl mitostur. Üniformalı polis gibi polis dedektifi de asıl özgün cazibesini, onu bütün diğer polislerden, genelden ayıran ve onurlandıran *outlaw* (yasadışı) nitelikleriyle kazanır. Polisiye filmin kahramanı, diğer polislerden farklı olan ve örgütün anonim kimliğinde kaybolmamış (isterse diğerlerinden daha kötü olsun) polis memurudur.

Amerikan sinemasının gelişiminin kaba hatları içinde izleyicinin tercihinde yer değiştirip durmuş gibi görünen polis ve gangster (gerçekte ise her iki türün "dialoğu" biraz daha karmaşıktır; hatta William Park, biraz alaycı bir şekilde gangster filmini, polis filmini ve *private-eye* filmini kapsayan bir büyük kent/suç filminin süper-türü"nden söz etmektedir) içlerinde eski kovboy kahramanların çizgilerini taşırlar. Polis ve gangster, Amerikan/Batı uygarlığının "yaratılış tarihi"nde pay sahibi oldukları gibi bunun da ötesinde

doğanın/ezilen ve yok edilen halkların ve sınıfların mitik/ters yönde (geriye doğru) hareketleri sonucunda uygarlığın yitirebileceği korkusunda da payları vardır. Dolayısıyla türün içinde suça karşı mücadelenin neden bu kadar ısrarla bir iç savaş tablosunu çağrıştırdığı sorusunun yanıtı da netleşir: Suçlulardan, toplumsal muhalefetten "kastedilen", beyazlar dışında tanrının topraklarında hâlâ yurt hakkı iddiasında bulunan yaratıklardı (ve polis filmlerindeki rezillikler bu hak taleplerine ne yanıt verildiğini gösterir). Ancak polis iyi vatandaşların safında da pek açık biçimde yer almaz; iyi vatandaşlar polisi, polis de onları sevmez. *Polis filminin kahramanının western kahramanıyla ortak yanı, hep iki şeyin "arasında"; barbarlık ile uygarlığın, mantık ile eylemin, yerlilik ile sömürgeciliğin, özgürlük ile düzenin, onaylama ile reddedilişin vb. arasında durmasıdır.* O belki (kovboy gibi) artık pek "genç" değildir, belki "*Dirty Harry*" filmlerinin kahramanı gibi otuz yaşlarının sonuna merdiven dayamıştır; fakat çoğunlukla John Wayne, Walter Matthau ve "*The New Centurions*"ın sonunda polislikten vazgeçmediği için intihar eden George C. Scott gibi, daha da yaşlıdır. Neredeyse daima beyazdır (ve İrlandalıların özellikle iyi polis oldukları yönündeki eski bir önyargı -onsekizinci yüzyılın İngilteresinde ortaya çıkmış bir önyargı- polis ve dedektif türü içinde bir kez daha doğrulanır gibi görünmektedir), ama meslekleri içinde daha çok eriyormuş gibi görünen Serpico veya Andy Kilvinsky gibi pek Anglosakson kökenli değildir; Ama her zaman diğer ırklara, Portorikolulara, İtalyanlara, özellikle siyahlara karşı "savaş" yürüten beyaz kahramandır o. *Getto "ötekiler"in ülkesidir; gettolar olmasaydı, popüler Amerikan mitolojisi, ıstıraplarının kaynağını açıklamak için onu uydurmak zorunda kalacaktı.* Kovboyun kızılderililere karşı mücadele etmesi gibi (bu ona beyazlar arasındaki kötüleri de tanıma ve yenilgiye uğratma fırsatı verir), polis dedektifi de uzun süre sokakta küçük azınlık gangsterlerine karşı mücadele yürütmüş, onların yöntemlerini incelemiştir. Onun geçmişinde,

kovboy filmlerinde olduğu gibi çoğunlukla sadece ima yoluyla ya da kahramanın davranış ve tutumuyla öğrendiğimiz karanlık noktalar vardır.

Lone Ranger ve birçok başka western kahramanı "iyi" bir yardımcıya sahiptir ve polislerin de aslında beyaz ve Anglosakson-Amerika'ya savaş ilan etmiş bir ırka dahil olan yardımcıları vardır. Dirty Harry'nin partneri, "*Dirty Harry*"de bir Latin Amerikalı, "*Magnum Force*"da ise siyahtır, "*The Choir Boys*"da, beyaz meslektaşlarının ırkçılığıyla yaşamayı öğrenmiş olan (bu birçok mazoşizm arasında bir mazoşizm biçimidir) bir siyahla bir Japon vardır. Kovboy gibi polis memurunun da neredeyse hep karısı ölmüştür, ("Dirty Harry"), ya da daha sık rastlanan biçimiyle kadın onu terk etmiş (McQ) veya terk etmek üzeredir (The Choir Boys) ya da hatta kadın ondan nefret etmektedir. Yeni bir yardımcıya sahip olduğunda bunun neredeyse her zaman bir orospu (veya polisin şovenist dünya görüşü çerçevesinde böyle sınıflandırılabilecek bir kadın) olduğu görülür; arasıra o da "iç savaş"ın karşı tarafında yer alan ırklardan olur. Polis ve kovboy, cepheler arasında yaşarlar ve gerçekten de bir defasında dendiği gibi, onların sözlerine değil, eylemlerine inanmak gerekir. Eylemleri de yeterince çelişkilidir zaten; klasik western kahramanı gibi polis memuru da kutsal öfkeyle dolu bir adamdır; çünkü hasımları onun, vatanın ona garanti edeceği iki şeyi, bir kadına ve bir yurda sahip olma hakkını engellemişlerdir. (Gerçekten de polis, suça karşı mücadele ederken çoğunlukla dar bölgesel bir çerçevede düşünür). Bu da, yani yurtsuzluğu da, onun trajedisidir. Örneğin John Wayne'in John Ford'un askeri westerninde orduyu bırakamaması gibi, kahraman da örgütünü, polisi asla terk edemez; onun için yeni bir başlangıç yoktur; örgütüne duyduğu nefret ve sevgi buradan kaynaklanır; çünkü örgütü artık onun yurdu olmuştur. Bir filmde polis memuru örgütünü boktan bulduğunu, fakat yine de bu örgütün varolan sığınakların en iyisi olduğunu söyler. Polis memuru, kızılderili savaşlarında, kızılderili-

ler 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, Portoriko'lu bir fahişeden öğrenmiş, onlarla yaşamıştır.

Polis filminde kahraman için çıkış yolu yoktur; cepheler arasında durmuş ve bir zamanlar özgürlüğü tatmış, herkese ve kendine vahşice davranmak zorunda olan, ayı gibi güçlü bir savaşçı haline gelmiştir. İçine düştüğü tuzak izleyicilerin sıkıştığı tuzağın aynısıdır; büyük kent. Arabaların, metronun, araç ve binaların, hatta insanların, her şeyi sınırlayan, daraltan şeylerin imhası, büyük bir hazla 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. Hoolywood'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 kılabilmekteydi. Polislere ihtiyaç vardı — ama başka yerde!

Fransız (Popüler) Polisiye Sinemasına Genel Bakış

(Kitabımızın bu bölümünde Fransız [popüler] polisiye [şiddet] sinemasını metni zenginleştirici bir boyut olarak değerlendirmeyi uygun bulduk. Okur bir yandan polisiye-suç sineması üzerine bir kez daha [çok genel] ve Fransız kültürü odaklı bir yorum-analiz okuma fırsatı da elde edeceği gibi, "tür" kavramı ve bu kavramın bir kategori olarak çizdiği alanların sınırları ve içerikleri üzerinde ayrıca düşünebilme olanağı bulacaktır. Tür-kavramının zaten talep etmediği, sinema ürünlerini mutlak sınırların korsesi içine yerleştirme hakkı ve iddiasının, sadece metodolojik, analizleri kolaylaştırıcı bir işleve karşılık geldiği, burada, Fransız polisiye sineması incelemesinde bir kez daha görülüyor. Fransız "polisiye" sineması, böyle bir sinemadan söz etme hakkını kendimizde bulduğumuz ölçüde, özellikle içindeki "psikolojik" durumların belirleyici ağırlığı vb. nedeniyle, daha çok duygu sineması, şiddet ve gangster-gerilim arasında geziniyor gibidir. Yerimizin sınırlı oluşu nedeniyle, oldukça "komprime" edilmiş bu değerlendirmenin gene de işlevsel olacağını umuyoruz. Bu çalışmayı, özel olarak kitabımıza hazırlayan Sayın Necmettin SEVİL'e de teşekkürü borç biliyoruz. V.A.)

Fransız popüler sinemasında polisiye film polisiye roman ve edebiyat

Polisiye film, özellikle Fransız sinemasında büyük ölçüde polisiye romandan kaynaklanır. 1930'lara tarihlenen ilk polisiye filmler arasında, Gaston Leroux'nun bir romanından uyarlanan, yönetmenliğini Marcel L'Herbier'nin yaptığı *Le Mystère de la chambre jaune* ("Sarı Odanın Esrarı") önemli bir yer tutar. George Simenon'un romanlarının, özellikle de Maigret dizisinin sinema uyarlamaları, Arsène Lupin dizileri, Fransız popüler sinemasının ilk örnekleri arasında yer alır. Burjuva kökenli her türlü nesnellik biçimlerinin köklü bir değişim geçirip sınırlarının ve toplum üzerindeki etkilerinin daraldığı 19. yy'da, edebiyatın da sanayileşmesi, simgesel sermayenin yanı sıra ekonomik sermayenin de aydın kesim, dolayısıyla sanat dünyası içinde belirleyici bir yer tutmaya başlaması, edebiyatta da liberalleşme eğilimini ortaya çıkarmıştır[1]. Popüler romanın "bir sanat kaygısı gütmeksizin sürükleyici olaylarla geniş okur katmanlarının ilgisini çekmek amacını güden roman"[2] tanımına uyması ölçüsünde, bir arz ve talep denklemi içinde polisiye romanın popülerleşmesi de bu liberalleşmeye dayanır. Öte yandan edebiyat tarihi eleştirisi ve kuramları, geleneksel yaklaşımları içinde polisiye romanı bilimkurgu romanıyla birlikte edebiyatın alt dalı, "tüketim toplumunun popüler kültürü ve ideolojisi üzerine kurulmuş, edebiyatımsı da denilebilecek bir başka edebiyat (...), entrikanın anlatıya ağır bastığı, klişeleşmiş duruma ve kahramanlara çokça yer veren, yazarın tek bir eser ve diziler boyunca kendilerini tekrarlayan kahramanların ardına gizlendiği bir yazı türü"[3] olarak nitelendirir. Bu yazı türünün, kullanılan dil, bir başka deyişle biçem (üslup) nedeniyle bir alt tür gibi görülüp görülemeyeceği, kimi edebiyat kuramcılarına göre son derece tartışma götüren bir konudur. Çünkü, aynı anlayış, romanın da dizeli ya da soylu bir dile yer vermediği için genel olarak ilk örnekleriyle birlikte edebiyat dışı bir tür olarak ele alınması gerektiğini savunmuştur[4].

Kurgu ya da entrikanın polisiye tür içinde ağır bastığı görüşüne gelince, kökenlerini araştıran Oidipus'u da bir entrikaya dayandırıp polisiye anlatılardaki dedektiflerle karşılaştıranlara[5] bakılırsa, bu ölçüt de polisiye türü nitelendirmede yeterli değildir. Fransız sinema yapımcılarının genç kuşağından Jean-Jacques Annaud'un 1986'da sinemaya aktarılan Umberto Eco'nun *Il nome della rosa*'sı ("Gülün Adı", 1981), bir dizi cinayet çevresinde felsefi, göstergebilimsel ve tarihsel olgulara değinmekteydi. Romanı okuduktan sonra filmi izleyenlerin tüm bu olgular arasından polisiye yanın vurgulandığı yönünde yaptığı eleştiriler, polisiye türle katıksız edebiyat arasındaki çizginin ne denli belirsiz olabileceğini gösteren oldukça yeni bir örnektir.

Fransız popüler sinemasında polisiye filmin tarihçesi

Fransa'da polisiye romanın popülerleşmesi 1866'da Émile Gaboriau'nun *L'Affaire Lerouge* ("Lerouge Davası") ve *Le Crime d'Orcival* ("Orcival Cinayeti") romanlarıyla başlar. Edgar Allen Poe'nun "The Murder in the Rue Morgue"una ("Morg Sokağında Cinayet") öykünen, ama konuyu çok daha geniş bir boyutta ele alan *L'Affaire Lerouge*, kurgusu içinde melodrama yer verdiği için popüler roman olarak nitelendirilmiştir. Burada Albert Camus'nün *L'Étranger'sinden* ("Yabancı") Stendhal'in *Le Rouge et le Noir*'ına ("Kırmızı ve Siyah") ve yanısıra klasik ve çağdaş birçok yapıta yaklaşırken, kurgu içinde melodrama yer verilip verilmemesi, popüler yapıtla katıksız edebiyat yapıtını ayıran bir ölçüt olarak kabul edilebilir. Ama ne olursa olsun, Fransız popüler sinemasında polisiye film, 1960'larda Fransız sinemasına egemen olan "yeni dalga" akımıyla gerçek kimliğini bulmuştur. Kurumlaşmış bir yazınsal sinema anlayışına tepki olarak İtalyan sinemasında 1960'ların anlayışındaki "Yeni Gerçekçilik" akımıyla koşutluklar sunan ve Alman sinemasında 1930'lara değin önemli bir yer tutan "dışavurum-

culuk" akımının ölüm ve şiddet temalarına yer veren Fransız "Yeni Dalga" akımının polisiye tür içinde gerçekleştirdiği en önemli film, Jean-Luc Godard'ın 1959'da yaptığı, Jean-Paul Belmondo ve Jean Seberg'in başrollerini paylaştığı *A Bout de Souffle*'dur ("Serseri Âşıklar"). Toplumsal eleştirinin ağır bastığı *A Bout de Souffle*, tüm beklentilerini yitirmiş, hiçbir değeri umursamayan, hırsızlık yapmaktan çekinmeyen, tabulara karşı çıkan Fransız gençliği içindeki bir kesimin betimidir. Yine de belirtmek gerekir ki, bu tür filmler aracılığıyla çözümlenen "yabancılaşma", ne Camus'cü yabancılaşma ne de toplumdan Brecht'ci anlamda uzaklaşma türünden felsefel bir derinlik içermez. *A Bout de Souffle*'ün kahramanı araba çalan, duraksamadan adam öldüren ve günübirlik aşklar yaşayan amaçsız bir serseridir. Kuşkusuz "Yeni Dalga" akımı polisiye filmlerle sınırlandırılamaz, ama bu akımın getirdiği anlayış, 1960'lardan sonraki Fransız polisiye ve polis filmlerini büyük ölçüde etkilemiştir. Fransız polisiye filmlerinin, Amerikan anlayışının doğrultusuna girmesinde bu akımın belirleyici bir işlev üstlendiği söylenebilir. Bu akım çerçevesinde, F. Truffaut'nun *Tirez sur le pianiste*'i ("Piyanisti Vurun", 1960), Jean-Pierre Melville'in *Le Samourai*'si ("Kiralık Katil", 1967) ve *Un Flic*'i ("Gecelerin Adamı", 1972) "polisiye geleneğini değişik biçimlerde yenileyen"[6] çalışmalardır.

Polisiye film alanında Fransız sinemasına 1970'lerin başında damgasını vuran, başrollerini Alain Delon ve Catherine Deneuve'ün paylaştığı *Un Flic*, Fransız Ulusal Bankası'nda gerçekleştirilen bir soygun öyküsüne dayanır. Filmin son sahnesini oluşturan çarpıcı intihar sahnesinin dışında, eleştirmenler J.-P. Melville'i senaryonun hafifliği, sahneler arasındaki bağlantıların kopukluğu ve yapımcının önceki filmlerini yinelemesi nedeniyle kınamışlardır.[7] Yine de bu film, intihar sahnesiyle birlikte sinema dilinin anlatımsallığı içinde yer verdiği (A. Delon'un tüm filmlerinde sık sık kullandığı) tip hareketleri (burada, kent üzerinde şafak sökerken gerçekleşen intihar sahnesi) gündeme getiren ilk örnekler arasında sayılması bakımından önemlidir.

İzleksel çeşitlenmeler ve polisiye film

Polisiye romanın gelişimine koşut olarak, Fransız sinema tarihçileri polisiye filmi *film noir* ("kara film") olarak adlandırırlar. Ölüm teması ağır bastığı ve iç karartıcı öğelere çokça yer verdiği için *série noire* ("kara dizi") içinde yayınlanan polisiye romanlar gibi, polisiye filmler de kara tür içinde sınıflandırılmaktadır. Amerikan sinemasının bu türü daha genel bir yaklaşım içinde "gerilim filmi" (thriller) olarak adlandırması, polisiye filmle örgütlü suçları işleyen gangster filmleri arasındaki sınırın tam olarak belirlenmemesinden doğan güçlüklerden kaynaklanabilir. Her zaman aksiyonu (hareket) öne çıkaran Amerikan sinemasından farklı olarak, Fransız sineması, polisiye film içinde çözümsel romanın (roman psychologique) öğelerini öne çıkarır. Daha açık bir deyişle, Fransız polisiye film türü içinde salt harekete yer veren filmler, Amerikan sinemasına oranla son derece azdır. Özellikle 1970'lerden sonraki polisiye filmlerde entrikanın içine katılmış çözümsel öğelerin ağır bastığına tanık olunur. Hareket/çözümleme karşıtlığına dayalı iki örnek bu ayrımı yeterince vurgular: *L'Été meurtrier* ("Öldüren Yaz") ve *La Balance* ("Sokakların Kanunu" ya da "Muhbir").

Sébastien Japrisot'nun aynı adlı romanından Jean Becker'in 1983'te sinemaya uyarladığı ve Isabelle Adjani'yle Alan Souchon'un başrolde oynadığı *L'Été meurtrier*'nin kurgusu, karmaşık bir entrikaya dayanır. Fransa'nın tipik bir küçük taşra kentinde geçen olaylar, annesine tecavüz edenlerden intikam almak için, bunlardan birisinin oğlu olduğunu sandığı gençle evlenen ve adım adım amacına ulaşmak üzere son derece hassas bir çizgi sunan ruhsal dengesini yitirmemek için kendiyle de savaşan genç bir kızın öyküsüne dayanır. Sinema tekniği bakımından, entrika izleyicinin karşısına film içinde geri dönüşlerle (flash-back) aşamalı bir biçimde serpiştirilmiştir. İzleyici, genç kızın ruhsal çalkantılarını (anneye aşırı düşkünlük, gerçek babası olmamasına karşın kendisi-

ni gerçek kızıymış gibi benimseyen annesinin kocasının başına kürekle vurarak kötürüm etmesinden duyduğu suçluluk ve tüm bunlara eklenen tecavüz ürünü çocuk olma kompleksi) izlerken geri dönüşlerle bu tecavüz olayını çözmek ve kızın davranışlarını bu olayla ilintilendirmek zorundadır. Tüm bu bağlantılar final sahnesine değin izleyicinin gözünden kaçırılmıştır. Film boyunca izleyicinin kafasında çeşitli soru işaretleri yaratılır: Finale değin izleyici kızın evlendiği gencin kendi kardeşi olup olmadığına bir yanıt getiremez. Film de bu tür çözümsel polisiye entrikanın klişeleşmiş bir sahnesi olan akıl hastanesinde son bulur.

Daha çok bir aksiyon filmi niteliği taşıyan *La Balance* ise çözümsel olgulara pek fazla yer vermez. Başrollerini Nathalie Baye ile Richard Berry'nin paylaştığı yapımcılığını Bob Swaim'in üstlendiği 1982 yapımı bu film, kurgusu bakımından Amerikan gerilim türüne daha yakındır. Belli bir kişilik öne çıkarılmamıştır. Olaylar, Paris'in en kötü ün taşıyan semti Pigalle'de, bir kadın ve uyuşturucu satıcısıyla sermayesi genç kadın arasındaki ilişkilere ve bunlarla polis arasındaki kovalamacaya dayanır. Çizgisel bir anlatım sunan kurgu, kuruluğa varan bir gerçekçilik anlayışı içinde aktarılmıştır. Öyle ki bu gerçekçilik Paris'in toplumsal yaşamı içinde Araplar'ın da karıştığı kirli işleri, sokakların iğrençliğe varan pisliğini derinlemesine bir çözümlemeye gerek görmeksizin objektiften dolaysız bir biçimde yansıyan nesnellikle aktarır. Sanki Amerikan gangster filmlerindeki kenar mahallelerin yerini Pigalle'in pis ve bakımsız sokakları, siyahların yerini de Araplar almış gibidir. Arka plan görüntülerini sık sık sex-shopların (kirli ve karanlık bir kırmızı ışığın egemen olduğu) vitrinleri oluşturur. Kısacası Amerikan gangster filmlerinde tanık olunan büyük kentlerin kenar semtlerinin ve kanun dışıların polisle ilişkilerini yansıtan toplumcu gerçekçiliğin bir benzeriyle karşılaşılır bu filmde.

Yazınsal yapıtların düşünsel derinliğine ulaşamasa da, yalnızlık ve topluma yabancılaşma, 1970 sonrası Fransız polisiye filmlerinin

gözde temaları arasında yer alır. *Un Flic*'ten *La Balance*'a, tüm bu filmlerin kahramanları toplumdışı kişilikler sunar: Yozlaşmış polisler, serseriler, fahişeler, katiller aracılığıyla Fransa'nın toplumsal düzeni sorgulanır. Öte yandan, polisiye entrika çevresinde Fransa'da yargı düzeninin tartışıldığı, sınırları popüler sinemanın dışına taşan filmlere de tanık olunur. Ama nasıl nitelendirilirse nitelendirilsin, polisiye film toplumsal düzeni sorgulamada her zaman bir gerekçe oluşturmuştur. Birçok Fransız sinema yapımcısı gibi sinemaya senaryo yazarlığıyla başlayan André Cayatte'in 1974 yılında gerçekleştirdiği, başrollerini Sophia Loren ve Jean Gabin'in paylaştığı *Verdict* ("Karar"), örtük bir şiddet teması çerçevesinde, Fransız ağır ceza mahkemelerinde halk jürisinin kararlarını bir yargıcın ne denli etkileyebileceğini gösteren sıradışı bir yapımdır. Annesine (Sophia Loren) tutku derecesinde bağlı olan genç bir adam, sevişmek için evine getirdiği kız arkadaşı annesinin başlık ve eldivenlerini giyince onu öldürür ve cesedi çöplüğe atar. Deneyimli yargıç (Jean Gabin) delilleri bir araya getirerek genç adamı tutuklatır, ama anne, salt içgüdüsel bir tepkiyle oğlunun suçlu olduğuna inanmamaktadır, karısını kaçırtarak şantajla yargıcın jüriyi etkilemesini sağlar ve aslında katil olan oğlu serbest bırakılır. Filmin kurgusu içinde bundan sonra muammanın çözümü ilahi adalete bırakılmıştır. Daha mahkemenin kapısı önünde delikanlı annesine kızı öldürdüğünü itiraf eder. Kadın bu açmazdan intihar ederek kurtulacaktır. Adalete inanan ve kadına sonuna değin direnen yargıç da karısının kaçırılmasından sonra gösterdiği zayıflık nedeniyle cezalandırılır. Şeker hastası olan yaşlı kadın rehine tutulduğu sırada ölmüştür.

1980'li yıllarla birlikte, Fransız sinema yapımcılarının toplumsal düzeni sorgulayıcı polisiye film yapmak amacından uzaklaştıkları görülür. Bu dönem sinema yapımcılarının gözde dekoru fakir kenar mahalleler ve (göçmenlerin de aralarında bulunduğu) yoksul kesimdir ve bu dönem polisiye filmlerde toplumcu bir

eleştiri anlayışından çok, biçem ve anlatımsallık kaygısının ağır bastığına tanık olunur.

Fransız polisiye sinemasında şiddet

Fransız polisiye filmleri genellikle çözümsel bir kurguya ve karmaşık bir entrikaya dayandığı için Holywood türü şiddetle bu filmlerde pek karşılaşılmaz. Söz gelimi Quentin Tarantino filmlerindeki şiddet dozunu bir Fransız polisiye filminde bulmak pek olası değildir. Kapitalizmin temel değeri olarak sunulan bireysel şiddet[8], "Tarantino tarzı davranan tipler" ve onun getirdiği "hızlı ölüm"[9], Gerard Dépardieu, C. Deneuve ve Yves Montand'ın başrollerini paylaştıkları *Le Choix des armes* ("Silahların Seçimi") gibi kimi Fransız polisiye filmlerinde belirli bir dozda yer verilen, ama bu tür içinde yine de pek sık tanık olunmayan öğelerdir. Örgütlü şiddeti (söz gelimi Fransa'daki 68 öğrenci olayları) konu alan yapımların dışında, gençliğin kendini bireysel şiddete kaptırmasının nedenlerini irdeleyen polisiye filmlerle 1985'lerden sonra daha sık karşılaşılır Fransız sinemasında. Bu konuda öncülüğü, katlanabilirliğin sınırlarını zorlayan görsel etkilere dayalı şiddeti, sadizme varan bir çarpıcılıkla sergileyen Gilles Béhat yapmıştır (*Rue Barbare*, 1983, *Urgence*, 1984).

Alkolik anne baba, aile içinde kardeşler arasındaki sorunlar nedeniyle çocuk ve genç kahramanlara da bu tür içinde sık sık yer verilmiştir. Jacques Doillon'un yönettiği 1991 yapımı *Le Petit Criminel* ("Küçük Katil"), içinde bir cinayet olmaksızın polisiye bir olayın sergilendiği, on beş yaşında sıradan bir çocukla (Gérald Thomassin) ailesini ve bu çocukla sivil bir polisin (Richard Anconina) "zorunlu" ilişkisini işler (çocuk, polisi silah zoruyla! öldüğünü sandığı ama bir rastlantı sonucu yaşadığını öğrendiği ablasını aramaya zorlar). Bu konu çerçevesinde, film günümüz çocuklarının okul, arkadaş ilişkilerini ve kitle iletişim araçlarının, özellikle

de televizyonun, bunlarda her gün gösterilen şiddet ve kan dolu sahnelerin çocuklar üzerinde yaptığı yıkıcı etkileri sorgular.

Polisiye film ve "ölüm" teması:

Kuşkusuz ölüm, polisiye filmler içinde karşılaşılan temel izleklerden biridir. Tüm anlatısal yapılarda olduğu gibi polisiye filmlerin derin yapısını ortaya çıkarmada da başvurulabilecek göstergebilimsel dörtgenin temel karşıtlığı yaşam/ölüm, özellikle bu tür içinde kendini açıkça gösteren bir inceleme konusudur. Sözgelimi kovalamaca olgusuna dayalı polisiye filmlerde, aynı "av" izleğinde olduğu gibi, yaşam/ölüm karşıtlığı kültür/doğa, insancıllık/hayvansallık karşıtlıklarıyla koşutluk sunar[10]. Bu tür dizilerin stereotipini oluşturan ve gösterildiği tüm ülkelerde büyük başarı kazanan Amerikan yapımı televizyon dizisi *Fugitive*'in ("Kaçak") kurgusu da bu göstergebilimsel şemaya dayanır. Dizinin kahramanı ve anlatının öznesi Doktor Kimble (David Jannsen), anlatının yerdeşlikleri göz önünde bulundurulduğunda "yaşam" izleğini örneklendirir (tüm dizi boyunca kaçışının ve dizinin ana temasının gerekçesi, ölümden uzaklaşarak yaşamda kalma çabasıdır); peşindeki Komiser Gerard'ın (Barry Morse) ortaya koyduğu yerdeşliklerse "ölüm" temasını kurguya katar (peşinde olduğu Kaçak'ı yakalaması durumunda, onu elektrikli sandalyeye gönderecektir). İzleyicinin, dizinin son bölümüne değin Kimble'ın gerçekten suçsuz olup olmadığını bilmeksizin yine de Komiser Gerard'ın elinden kaçıp kurtulmasını istemesi, "yıkıcı içgüdüsünün sınırlarını kaldırıp"[11] tüm amacını Kaçak'ı yakalamaya (ve yok etmeye!) yönlendirmiş olan ve "ölüm" temasıyla koşutluk içinde "hayvansallık" içinde konumlanan Komiser Gerard'ın tersine, Kimble'ın "insancıllık" öğesini üstlenmiş olmasıdır. Kısacası *Fugitive*, kesintisiz bir gerilim ve ölçülü bir şiddet içinde, izleyicinin psikolojisini başarıyla yakalaması bakımından polisiye dizilerin ana örneğini oluşturmaktadır.

Ayrıca, sinema kuramcılarına göre, polisiye filmler, kurguları içinde, ölüm izleği bakımından izleyicinin gözleri önüne iki karşıt ben'i: *ego cartesianus*'u ve *ego hitchcockus*'u[12] sergilemeleriyle de farklılık sunarlar. Ego cartesianus (Descartes'çı ben), ölümü isteyen, bir tür ölüm felsefesi oluşturmuş ben, ego hitchcockus (Hitchcock'cu ben) ise ölüme karşı savaşan, kimi kez bu savaştan daha da güçlenmiş olarak çıkan ben'dir. 1970 sonrası Fransız polisiye filmleri de bu sınıflandırmanın dışında kalmaz. Bu açıdan bakıldığında, *Un Flic* ve *Le Samourai*'nin baş kahramanları ego cartesianus örneği oluştururlar. Bir başka deyişle, sinema anlatımı içinde ego cartesianus, hara-kiri eyleminin öznesi samuray'ın bir ben'idir ve bu iki ben karşıtlığı içinde "ölüm" izleğinin perdeye aktarılması, aşamalı bir şiddet dozuyla birlikte polisiye filmlerin estetiğini ortaya koyar. Ölüm izleği, polisiye filmlerin yanı sıra korku filmlerinin de öncelikli konusudur. Ama bakış açılarındaki farklılık, bu iki türü belirgin olarak birbirinden ayırır. Her iki türün parodi olarak tasarlanmış güldürü öğelerinin ağır bastığı Frankestein, Dracula ya da Fantomas, Pink Panther gibi filmler bu farklılığı açıkça ortaya koyar: Korku filmleri parodilerinde ölüm konusu ağırlıklı yerini korurken Fransız polisiye güldürülerde bu temayla neredeyse karşılaşılmaz.

Ticari sinema ve polisiye film

polisiye film, Fransız sineması içinde her zaman en ticari türlerden birisini oluşturmuştur"[13]. Kimi yapıtların sağladığı gelir oranları da bu gözlemi doğrulamaktadır: Türlere göre gelir dağılımı sıralamasında, Fransa'da polisiye tür 1967'de birinci, 1977'de dördüncü (toplam film üretiminin %7'si) ve 1987'de üçüncü sırada (%15) yer almıştır[14]. 1982-83 sezonunda en çok gelir elde eden 12 Fransız filmi arasında *L'Été meurtrier* (4.5 milyon seyirci) ve *La Balance* da (4 milyona yakın seyirci) yer almaktadır. 1970'lerden sonra polisiye film, Fransız sineması içinde kendine bir yer edin-

miş, önde gelen film yapımcılarının kimi iddialı çalışmalarının zarar etmesinin ardından, yitirdikleri parayı kurtarabilmek için başvurdukları bir kurtuluş yolu durumuna gelmiştir. Bunun nedeni, polisiye türün özellikle 1985'lerden sonra televizyonda en çok izlenen saat dilimlerinin (prime-time) ayrıcalıklı türü olduğunun farkına varılmasından kaynaklanmaktadır. Fransız sinema tarihçilerinin yaptığı bir saptamaya göre, 1985-88 döneminden başlayarak sinema alanında yalnızca polisiye tür içinde değil, öteki türler bakımından da istatistiksel verilere dayanmak ve bunları yayınlamak olanaksızlaşır. Bunun nedeni, televizyon programlarının tasarımında köklü değişimlerin gündeme gelmesi ve evlerdeki video sayısındaki patlamadır: 1988'de Fransa'da üç aileden birinin evinde video bulunmaktadır ve yine bu dönemde yapılan bir araştırma sonucunda, bu oranın 1995'te %70'lere tırmanacağı öngörülmüştür[15]. Böylelikle, filmlerden kopya edilen kaset sayısı kestirilebilmekle birlikte, bunları evlerde kaç kişinin izlediğine ve kaçar kez kiralandıklarına ilişkin sayısal verilere ulaşılamamaktadır. Her şeye karşın, Fransa'da sinema salonlarında film izleyen seyirci sayısı az çok dengeli bir durum sunmaktadır: 1990'da, yalnızca Paris'teki sinema salonlarında 32.750.000 seyirci film izlemiş, 1991'de bu rakam %0.3'lük bir artışla 32.850.000'e ulaşmıştır. Gerçekteyse seyirci sayısındaki bu dengelilik, film sayısı bakımından Amerikan sineması adına Fransız sinemasında bir gerilemeyi ortaya koymaktadır. Çünkü 1990 yılında Fransa'da en çok gelir getiren on filmden altısı Fransız yapımıyken 1991'de ancak bir Fransız filmi, Gérard Jugnot'nun *Une époque formidable*'ı yedinci sıradan bu listeye girebilmiştir[16]. Fransız polisiye filmleri de, bu genel eğilimin dışında tutulamaz.

Polisiye film ya da kara filmden polar'a

Fransa'da polar nitelendirmesi, giderek polisiye veya kara dizi anlamlarına gelen *film policier* ve *série noire*'ın yerini almaktadır.

Edebiyat eleştirisi alanında Fransa'da kurumlaşmış bir dergi olan *Le Magazine littéraire*, polisiye romanların eleştirisine ayırdığı bölüme ilk kez 1983 yılında Polar adını vermiştir. Sinema alanındaysa, 1980'lerden sonra yapılan polisiye filmler, genel olarak neo-polar tür içinde sınıflandırılmaktadır. Ayrıca, Jacques Bral'in 1984'te çektiği *Polar* adlı filmle ilgili olarak yapılan eleştiriler, bu yeni anlayışın ne denli Amerikan gerilim türünün etkisi altında kalındığını da açıkça gösterir: Bu filmde "Jacques Brall Amerikan sinemasından fırlamış bir özel dedektifi, kendine direnen bir gerçeklik içinde ortalarda dolandırır"[17]. Kimi sinema kuramcıları, neo-polar kavramına, bir yanda örneğin J.-P. Melville'in örneklendirdiği geleneksel anlayış içinde üretilmiş yapıtlarla (*Un Flic* ve *Le Samourai*'nin yanı sıra 1970 yapımı *Le Cercle rouge)*, öte yanda geleneksel eğilimi yineleyen filmlerle, özellikle de Alain Corneau'nun yapıtlarıyla (*Police Python* 357 [1976], *La Menace* [1977], *Série noire* [1979], *Le Choix des armes* [1984]) karşıtlaşan Robin Davis'in *La Guerre des polices*'i (1979) veya B. Swaim'in *La Balance*'ı gibi filmleri sınıflandırmak için başvururlar. Bu son öbek içinde yer alan yapımlarda tanık olunan, Amerikan aksiyon filmlerinde görülen hareketlilik, izleyicinin neredeyse suratına çarpan sarsıcı bir kurgulama, karakterlerin ruhbilimsel bakımdan en aşağı ve karmaşık düzeyde sunulması ve özellikle de cinselliğe dayalı şiddet, Fransız polisiye filmlerinin estetiğinin yeniden biçimlenmesinde belirleyici bir işlev taşımıştır. Genel olarak sinema kuramcıları, teknolojiye dayalı tüm sanat dallarında olduğu gibi, sinema estetiğini de üretim biçiminin yönlendirdiğini savunurlar[18]. Oysa günümüzde, televizyon tekniğinde gözlemlenen yenilikler ve son dönemde Fransa'da yayına geçmiş olan ve uydu antenlerle Türkiye'den de izlenebilen AB sat kanalının televizyonda sayısal (nümerik) yayıncılık uygulamasını başlatmasıyla, bu alanda liberal görüş doğrultusunda yeni bir dönem açılmıştır. Bir tür şifreli yayın olarak da nitelendirilebilecek bu iletişim tekniğinin amacı, televiz-

yon izleyicisinin "kendi programını kendisinin yapmasına" dayanmaktadır. Tematik yayıncılık çerçevesinde ele alınabilecek bu uygulayım, uydu yayın receiver'larıyla şifreli yayın decodeur'larını bir araya getiren bir araçla, izleyicinin yeğlediği konulara (polar, aksiyon, spor, bilim, güldürü, vd.) ulaşabilmesini sağlayan, banka kartına benzer bir şifre anahtarının kiralanmasından oluşmaktadır. Böylece seyirci, isteği doğrultusunda 150 dolayında televizyon kanalına ulaşabilmektedir. Bu da, sinema estetiğinin biçimlenmesinde, bundan böyle yalnızca üretim biçiminin değil, seyircinin beğenisinin de (televizyon aracılığıyla) belirleyici bir işlev taşıyacağı anlamına gelmektedir. Claude Chabrol'un, bir film kişiliğinden esinlenerek televizyon dizisine dönüştürdüğü *Inspecteur Lavardin* ("Müfettiş Lavardin", 1986) başta olmak üzere, Maurice Pialat'nın *Police*'i, Claude Zidi'nin *Les Ripoux*'su (1984), J. Pinheiro'nun *Parole de Flic*'i ve A. Arcady'nin *Hold-up*'ü (1986), C. Zidi'nin *Ripoux contre ripoux*'su (1990) bu gelişmeler içinde bir çıkış yolu, bir yenilik arayışının ürünüdür.

Fransız film yapımcıları ve polisiye film

Bütünü içinde ele alındığında, Fransız sineması içinde salt polisiye film türünde uzmanlaşmış yapımcılardan söz etmek güçtür. Söz gelimi 1996 Cannes film festivaline bir polisiye yapım olan, C. Deneuve ve Daniel Auteuil'ün rol aldığı *Les Voleurs* ("Hırsızlar") ile katılan André Téchiné, daha çok güldürüyle gerilim arasında gidip gelen aşk tema'sının ağır bastığı filmlerle tanınır. J.-L. Godard, Louis Malle, C. Chabrol'dan B. Swaim, J.-P. Melville, Claude Sautet, Yves Boisset, Maurice Pialat, Alain Corneau, Jean Becker ve Robert Enrico'ya değin tüm polisiye film yapımcılarının ortak noktası, Fransa'nın önde gelen sinema dergisi *Cahiers du cinéma*'nın çıkarılmasında görev almalarıdır. Fransız polisiye sinemasının temel ilkelerinin (gerilim, cinayet, soruşturma, tanıkların peşine

düşmek, Fransız polisiye filmlerinin gözdesi bir öyküleme yöntemi olan voix-off ["görüntüye bağlı olmayan, bir anlatıcının yorumları gibi ses öğesi"], vb. gibi anlatımsallık öğelerinin, sinema tekniği çerçevesinde tasarlanıp sunulmasına ilişkin yaklaşımlar) bu dergide yayınlanan eleştiri ve kuram yazılarıyla belirlendiğini, polisiye türe özgü bir "sinema edebiyatının"[19] bu dergide sürdürülen çalışmalar çerçevesinde biçimlendiğini söyleyebiliriz: Bu yapımcıların çalışmaları aracılığıyla, popüler bir tür olarak Fransız polisiye sineması kendi dilini oluşturmakta, kendine özgü eğretilemeler üreterek gelişmektedir. Söz gelimi "yeraltı" dünyasının bir eğretilemesi olarak "metro" izleğiyle, F. Truffaut'nun *Le Dernier métro*'sunda ("Son Metro", 1981) ya da Luc Besson'un *Subway*'inde (1984) karşılaşılır. 50'li ve 60'lı yılların klişeleri olan: aşk üçgeni, mafya, cinayet, boks salonları, vd. artık gözden düşmüştür. Daha yakın dönemlerde çekilen filmlerde de, gerek bireysel gerekse toplumsal izlekler çerçevesinde bu eğilimlerle karşılaşılırken deneysel sinema uygulamalarına da yer verildiğine tanık olunur. Michel Blanc'ın yönetmenliğini yaptığı ve Carole Bouquet, Philippe Noiret ile birlikte başrolü paylaştığı 1994 yapımı *Grosse fatigue* ("Ölesiye Yorgunluk") böyle bir bileşim çalışmasının ürünüdür. Filmin baş kişisi, kendi kimliğiyle yönetmen M. Blanc'dır. Kendini, önce bir şaka olduğunu sandığı bir tecavüz olayının içinde bulan M. Blanc, gerçeğin peşine düşmek zorunda kalır. Kurgusu bakımından içöyküsel (intra diégétique) ve dışöyküsel (extra diégétique) yapıya yönelik bir çeşitleme olarak da görülebilen bu film, bu yönüyle aynı zamanda bir deneysel sinema örneğidir.

1995 yapımı *La Haine* ("Öfke"), yönetmen Mathieu Kassovitz'in metropollerdeki göçmen semtlerinde süregelen şiddet ve ölüm olgularını polisiye bir olayın çerçevesinde sinema diline aktardığı bir çalışmadır; gençliğe, toplumsal çarpıklığa özgü sorunlar, Vincent Kassel, Hubert Koundé ve Said Taghmaoui'nin yorumladığı, bir polisten ele geçirdikleri silahla, bulundukları çevre-

nin düzenini sağlamaya kararlı üç gencin serüvenleri aracılığıyla anlatılır.

Bütünsel bir bakış içinde, Fransız polisiye filmlerinin büyük bir ölçüde polisiye romana dayandığını söylemek pek de yanlış olmaz. Özellikle 1970-1995 arasında çevrilen kara film veya polar örneklerinin büyük bir çoğunluğunun, bu türün Fransa'da tanık olunan genel eğilimin dışında kalmayacak bir biçimde polisiye romanlardan uyarlandığı görülmektedir. Bu dönem içinde, yıllara göre "yedinci sanatın izleyici kitlesine romanlardan daha çok tanıttığı" bu yapıtlardan kimilerine burada yer veriyoruz:[20]

1970 *Le Chat*, George Simenon'un aynı adlı romanından uyarlanan Pierre Granier-Deferre.

1972 *Le Silencieux*, Francais Ryck'in *Drôle de pistolet* başlıklı romanından uyarlanan Claude Pinotoeau.

1973 *Nada*, Claude Chabrol (Jean-Patrick Manchette'in aynı adlı romanından).

1974 *Le Secret*, Robert Enrico (Francis Ryck'in *Le Compagnon indésirable* başlıklı romanından).

1975 *L'Incorrigible*, Philippe de Broca (Jean-Alex Varoux'nun *Ah, mon pote!* başlıklı romanından).

1977 *Mort d'un pourri*, Georges Lautner (Raf Vallet'nin aynı adlı romanından).

1979 *Flic ou voyou*, Georges Lautner (Michel Grisolia'nın *L'Inspecteur de la mer* başlıklı romanından).

1980 *Trois hommes à abarttre*, Jacques Deray (Jean-Patrick Manchette'in *Le Petit Bleu de la côte ouest* başlıklı romanından).

1980 *Diva*, Jean-Jacques Beineix (Delacorta'nın aynı adlı romanından).

1982 *Effraction*, Daniel Duval (Francis Ryck'in aynı adlı romanından).

1983 *C'anicule*, Yves Boisset (Jean Vautrin'in aynı adlı romanından).

1983 *Polar*, Jacques Bral (Jean-Patrick Manchette'in *Morgue pleine* başlıklı romanından).

1983 *Tchao Pantin*, Claude Berri (Alain Page'ın aynı adlı romanından).

1983 *L'Été meurtirer* (bkz. metin).

1984 *Les Morfalus*, Henri Verneuil (Pierre Siniac'ın aynı adlı romanından).

1985 *Billy-Ze-Kick*, Gérard Mordillat (Jean Vautrin'in aynı adlı romanından).

1986 *Zone Rouge*, Robert Enrico (Georges-Jan Arnaud'nun *Brûlez-les-tous!* adlı romanından).

1987 *L'Été en pente douce*, Gérard Krawzyck (Pierre Pelot'nun aynı adlı romanından).

1987 *La Maison assasinée*, Georges Lautner (Pierre Magnan'ın aynı adlı romanından).

1989 *Monsieur Hire*, Patrice Leconte (Georges Simenon'un aynı adlı romanından).

1994 *Lumière noire*, Med Hondo (Didier Daeninckx'in aynı adlı romanından).

Ele alınan tüm bu görünümleri içinde polisiye film, 1956-1989 dönemi arasında genel Fransız sineması içinde best-seller arasında yer almasa da, bu dönemin en çok seyirci toplayan ilk yirmi filminden oluşan listenin sınırlarını zorlamaktadır. G. Oury'nin 1966'da çevirdiği *La Grande vadrouille*'un ilk sırada (17.226.000 seyirci) yer aldığı, J.-J. Annaud'nun *L'Ours*'unun ("Ayı", 1988; 9.057.000 seyirci), J. Jaeckin'in *Emmanuelle*'inin (1974; 8.889.000 seyirci), L. Besson'nun *Le Grand Bleu*'sünün ("Büyük Mavi", 1988; 8.864.000 seyirci), C. Berri'nin *Jean de Florette*'inin (1985; 7.181.000 seyirci), *Manon des Sources*'unun (1986; 6.602.000 seyirci) yer aldığı bu listenin en alt sırasında, 6.238.000 seyirciyle J. Girault'nun, Louis de Funès'le birlikte gerçekleştirdiği bir çalışma olan *Le Gendarme et les extra-terrestres* ("Jandarma ve Uzaylılar", 1979) bulunmaktadır[21]. Yukarıda değindiğimiz kimi polisiye filmlerin (bkz. *La Balance*, *L'Été meurtrier*'nin ulaştığı seyirci rakamları) sinema salonlarına çektiği seyirci sayısına bakıldığında, onar yıllık dönemler içinde tanık olunan tüm iniş çıkışlarıyla birlikte, çok büyük parasal yükümlülükler gerektirmeyen ve ille de star-sistemine dayanmayan bu türün, her şeye karşın, süper prodüksiyonların yanında Fransa'da best-seller listesini zorladığı görülmektedir.

Necmettin SEVİL

DİPNOTLAR

1. Bkz. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, ss. 75-163.

2. Tahir Nejat Gencan, Haydar Ediskun, Baha Dürder, Enver Naci Gökşen, *Yazın Terimleri Sözlüğü*, Ankara, TDK yay., 1974, s. 143.
3. *Théma Larousse*, cilt 5, ss. 130-131.
4. R. Deleuse, "Introduction aux romans policier et noir français", *Le polar français*, Paris, ADPF, 1995, s. 6.
5. A.g.y., s. 5.
6. Bkz. *Ana Britannica*, "Polisiye Film" maddesi.
7. Bkz. *Cinéma* 72, Aralık, no: 171, s. 140.
8. Bkz. D. Noguez, *Le cinéma, autrement*, Paris, CERF, 1987, s. 22.
9. K. Kutlu, "Quentin Harikalar Diyarında: Tarantino Sinemasında Dehşet", *Cogito* 6-7, 1996, s. 355.
10. Bkz. T. Yücel, "Le récit et ses coordonnées spatio-temporelles", *Actes Sémiotiques*, IV, 35, 1982, ss. 11-14.
11. T. Yücel, a.g.y., s. 11.
12. D. Noguez, a.g.y., s. 122.
13. R. Prédal, *Le cinéma français depuis 1945*, Paris, Nathan, s. 404.
14. L.-M. Barbarit, "1967: Des truands partout. 1977: La caméra dans la cuisine. 1987: L'ère des psychocinéastes", *CinemAction: Atouts et faiblesses du cinéma français, Paris, Télérama*, 1993, s. 41.
15. J.-L. Denat ve P. Guingamp, "Le cinéma commercial français", *CinemAction: Atouts et faiblesses du cinéma français*, Paris, Télérama, 1993, s. 88.
16. BKz. R. Prédal, *"Bulletin de santé 1991", CinemAction: Atout et faiblesses du cinéma français*", Paris, Télérama, 1993, s. 91.
17. R. Prédal, a.g.y., s. 405.
18. A.g.y., s. 403.
19. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1975, cilt 1, s. 202.
20. R. Deleuse, *a.g.y.*, ss. 152-153.
21. Yirmi filmden oluşan bu listenin bütünü için, bkz. R. Prédal, *a.g.y.*, s. 404.

1980-1996 Birkaç Örnek

Daha önce "Ütopik Sinema" kitabında da değindiğimiz gibi 80'li yıllarda Yıldız Savaşları tehdidinin, 1985'lerde SART görüşmeleriyle biraz yumuşamasının ardından blokların dağılması, nasyonalist hareketlerin, sağ radikal akımların, ve en başta "medyatik" temiz savaşın yaygınlaşması ve özellikle de çevre-kirlenmesi diye tarif edilen bir ekolojik negatif gelişmenin dünyayı bir kâbus gibi sarması, Batı'da, refah toplumlarının artık birer riziko toplumuna dönüştükleri düşüncesini güçlendirmiştir. Bir zamanlar hanedanlıkların dağılması gibi, siyasal sınırlarda birkaç yıl öncesine kadar tasarlanması güç kaymalar yaşanıp ortaya yeni yeni devletçikler ve "ülkeler" çıkmaya başlarken, herkesi bir dünya vatandaşı olarak tarif edecekmiş izlenimi uyandıran globalleşme iddiasının aksine, birey, en başta ABD ve Batı ülkelerinde bir kimlik bunalımına doğru sürüklenmekten kurtulamamaktadır.

Sinemaya dönecek olursak şiddet, tehdit, korku, endişe, zaten insanın önünü görmesine engel olan, günlük yaşamın olağan olgularına dönüşmüşlerdir. Üstelik 60'lı, 70'li yıllardaki "dasaster movie" denen felaket filmlerindeki gibi, sel, yangın, deprem felaketleri, uçak kazaları değildir insanlığın asıl tehdit kaynakları. Ya da teknolojik felaket dediğimiz, radyasyonlanmış bir sineğin ya da

arılar öbeğinin, piranhaların istilası da, olsa olsa zorlanmış bir fantezide insanlık için tehdit ve korku kaynağıdırlar.

Şiddet, *Wild at Heart*'ta altı çizildiği gibi, günlük yaşamın yüzeyinin hemen altında, yaşamanın bütün biçimlerini ve alışkanlıklarını -cinsellikten sevgiye kadar- deforme ya da yok eden bir olağanlığın adıdır. Böyle bir dünyada, sevgi, insanlık, mutluluk, artık sadece Oz Büyücü'sünün koruduğu bir masallar dünyasında mümkün görünmektedir.

Bu "riziko toplumları" fonunda, şiddetin, modern toplumun yarattığı düşkırıklıklarından ve duyarsızlıklardan kaynaklandığını ve sinemanın (dolayısıyla da popüler sinemanın) son yirmi-otuz yıllık serüveninde şiddetin mitolojisini (S. Leone); mekanizmalarını (S. Kubrick) karanlık uçurumlarını (D. Lynch) yapılarını (M. Scorsese) ve belgelerini (O. Stone) ya da hatta Q. Tarantino'nun *"Pulp Fiction"* *"Reservoir Dogs"*(1992)örneğinde gördüğümüz gibi trajikomik yansımalarını başarıyla ele aldıklarını görüyoruz. (Elbette, görsel çekiciliği artırma, belli bir seyirci öbeğini -en başta da gençleri- ekran başına çekme amacıyla şiddeti anlaşmazlıkları çözmenin biricik yolu olarak gösteren filmlerin sayısı da çığ gibi artıyor.

Bu gelişmenin bir ucunda, 90'ların başında büyük gürültü koparan *"The Silence of the Lambs"* yer alıyor. Görünürde bir resmî dedektifin çözmeye uğraştığı bir dizi cinayet çevresinde dolanan bu polisiye film, alttan alta bir "kimlik arayışı" sorununu öne çıkartan bir psiko-gerilim filmi olarak da okunabilir. Daha önce "Erotik Sinema" kitabımızın son bölümünde de belirttiğimiz gibi, son on yılda *"The Crying Game"*, *"M. Butterfly"* ya da hatta *"The Fly"* gibi filmler (cinsel) kimlik sorununu çarpıcı bir biçimde işlemişlerdi. *"The Silence of the Lambs"*den önce *"Angel Heart"* ünlü dedektif Marlowe'u andıran tavır ve görünümüne rağmen, gene aslında kendi kimliğinin peşine düşmüş modern bir Faust'un serüvenini anlatan bir çalışma olarak dikkati çekmişti. Film,

özellikle hıristiyan kültür geleneğine bağlı yoğun sembollerin yollama yaptığı alt metinlerin okunması güçlüğü yüzünden, bol şiddetli bir polisiye "muamelesi" görmüştü.

1996'nın ortalarında ise "*Seven*" (1995-David Fincher), polis dedektifinin ya da *private-eye*'ın, altını bu kitap boyunca sık sık çizdiğimiz "kiniklik" özelliğini "olaylara bilge bir alaycılıkla mesafeli yaklaşma" geleneğini, felsefi bir olgunluğa taşıyan, üstelik bu sofistik dedektif kimliğinde karşımıza bir siyahı çıkartan ilginç bir çalışmaydı. Bu yanıyla, bir bakıma "The Name of the Rose"a da (o tuhaf ortaçağ "dedektifi" ile çırağının ilişkisine de) yollamalar yapıyor gibiydi. Üçüncü kitabımızın son çözümlemesini "*Yedi Ölümcül Günah*" (*Seven*) ile gerçekleştirmeyi uygun bulduk. İlk iki filmin yorumunu daha önce de başvurduğumuz "Fischer Filmgeschichte 1975-1995, Cilt 5"ten derlerken, son filmi, bu konuda yazılmış yazılardan yola çıkarak değerlendirdik. (Özellikle, E. Yıldızoğlu, *Cumhuriyet*, Mart 1996 eki)

The Silence of the Lambs (1991, Yön: Jonathan Demme) 90'lı yılların hemen başında 5 ayrı dalda Oscar'la ödüllendirilmiş bir film olarak dikkatleri üzerine çekmişti. Jodie Foster en iyi kadın oyuncu rolünde Oscar'a layık görülürken Anthony Hopkins de en iyi erkek oyuncu rolünde Oscar'ı almıştı. Filmi şiddetin mekanik sineması olarak yerden yere vuranlar, kahramanları arasındaki ilişkiyi mantığa aykırı bir zorlama olarak algılayanlar, filmin dramatik yapısının derme çatmalığını öne çıkartanlar az değildi. Cılız bir polisiye öykü, alabildiğine iğrenç ve kötü dekorlarda geçen bir olay, gereksiz kan banyosu gösterileri yapan, herhangi bir önermesi bulunmayan eşcinselliği öven bir filmdi bu kimileri için. (aynı yıl çıkan gazete ve film dergileri eleştirileri) Ama bütün bir felsefe ve sanat tarihinin birikimini, bu filmin anlaşılmasını sağlayacak anahtar olarak değerlendirmek isteyenler de yok değildi. Deri yüzen Billy ile yamyam Lecter'i, Zeus ve Dionysos'a benzeten, asansörde çarmıha gerilmiş gibi aşağıya sarkan polisi İsa'ya

bir yollama olarak alanlar da eksik değildi. (Heinrich Niewöhner, *Lettre International*, 1992).

Kuzuların Sessizliği klasik polisiye klişesine uygun bir film olarak görünmektedir. Polis ,kızları kaçırıp öldüren bir manyak katili yakalar, son kurbanı kurtarır, caniyi öldürür. FBI merkezinde, Crawford, yeni elemanı Clarice'e (Jodie Foster) bir dizi cinayet işlemiş ve özel bir bölmede cezasını çekmekte olan yamyam Doktor Lecter'le ilişki kurmasını söyler; böylelikle belki Lecter ile henüz yakalanmamış manyak katil Billy arasında psikolojik paralellikler kurabilecek, dolayısıyla ona ulaşmanın yollarını bulabilecektir. Özel korumalı hapishanede Clarice, Lecter ile ilişki kurma olanağı bulur ve Billy hakkında önemli bilgiler toplar. Bu bilgiler, aslında Lecter'in bir bakıma kendine özgü akıl yürütmesiyle dedektife sunduğu verilerdir. Karşılığında Dr. Lecter, manzaralı bir penceresi olan bir hapishaneye nakledilme sözü alır. Bu sıralarda Billy son kurbanı Catherine'i kaçırır. Clay County'de bulunan bir ceset, Catherine'i bekleyen muhtemel sona da işaret etmektedir: Derisi yüzülerek öldürülmek. ABD bayan senatörünün tek kızı olan Cathrine'i manyak katil, evinin arkasındaki kör bir kuyuya koymuştur. Bu arada Lecter yeni hücresinne götürülürken kaçar. Clarice ise özel gayretiyle Billy'nin izini bulur; FBI-masası şefi Crawford, Lecter'den aldığı yanlış bilgiyle Billy'i başka bir yerde ararken, Clarice Bill'yi bulup öldürür ve kızı kurtarır.

Filmin iyice belirgin polisiye olayı temelde politik bir ideolojinin işaretlerini verir. Clarice'ın antreman eşofmanı üzerindeki "FBI-Academy" arması, FBI-kasketleri, ABD temsilcilerinin resimleri, ikide birde ortaya çıkan ABD-bayrağı, bu cinayet filmini neredeyse bir "polis" filmine, hatta bir tür Federal Örgüt propagandasına dönüştürüyor sanki. Ama film, bütün bunların ötesinde, bir ikinci düzelmede, bir psiko-gerilim niteliğine bürünüyor. Clarice ile Lecter'in merkezdeki figürler olarak taşıdıkları bu psikolojik gerginlik, filmin bir avcı ve avlanan, polis ve kurbanı kutbunda

değerlendirilmesini olanaksız kılıyor. Tam da bu noktada, "Seven" nın Somerset-Mills ilişkisi, Lecter-Clarice ilişkisi olarak karşımıza çıkıyor. Burada öğretmen, yamyam eğilimleriyle doktor Lecter, öğrenci ise "çaylak" FBI-elemanı Clarice'tir. *Kuzuların Sessizliği*, "*The Crying Game*"den tanıdığımız (bkz. Erotik Sinema, dizinin 2. Kitabı) kimlik sorununu bir kez daha Clarice'in kişiliğinde karşımıza çıkartır. "Ben kimim?" Bu soru, "*Kuzuların Sessizliği*"ni klasik bir polisiyenin "Katil Kim?" (ya da hatta Billy kim, niçin cinayet işliyor?) sorularının bağlayıcılığından kurtarıp, bir başka düzleme taşır. Clarice'in caniyi araması, bir bakıma kendini aramasıyla eş anlamlıdır. FBI şefi Crawford ya da cani Billy, aslında bu kimlik arayışının tamamlayıcı parçalarıdırlar. Film, doğrudan bir kimliğini bulma serüvenine doğru yol alırken, gerek filmdeki adlar gerekse "takma adlar" sembolik bir işlev taşıyarak kimlik sorununun altını çizerler. Örneğin Buffallo Bill (Katil Billy), "kedilerinin derisini yüzer" Lecter Billy'yi tanımlarken: "Billy transseksüel değil, ama öyle olduğuna inanmakta, ve bir transseksüel olmaya çalışmaktadır" der. "Billy kendi kimliğinden nefret etmektedir, bu kimliğin onu bir transseksüel yaptığını düşünmektedir." Billy öldürdüğü kızların derilerinden kendine bir elbise diker. (dişi derisine bürünme kaygısı); Dr. Chilton'un adı, soğuk, sevgisiz, donuk anlamına gelen İngilizce "chill"e dayanır; zeki olduğu kadar duyarlı biri olan deli yamyam Lecter'in adı da anlamlıdır. "Lecter" bir kod çözme, şifre açma makinesi demektir. Filmin bu semboller düzleminde asıl başoyuncusu olan Clarice Starling, seyircinin "ikinci kişiliğidir" aslında. FBI öğrencisi olarak olayın içine giren Clarice, FBI ajanı olarak olayın öteki ucundan çıkar adeta. Psikolojik bir gelişme süreci yaşar, ve filmin, böyle bir dönüşüm yaşayan tek kişisidir. Filmin ilk üçte birlik bölümünde Starling (küçük yıldız) adı öne çıkmışken, olgunlaşması anlamına gelen Clarice adı son bölümlerde ağır basar. (Clarify, İngilizce'de aydınlanma, bilinçlenme anlamına gelir.)

FBI-öğrencisinin bu olgunlaşma sürecinde Lecter, kızın ölmüş babasının yerini tutar. Clarice'in bulduğu koza, önemli bir sembol işlevi taşır. Lecter, "kelebeğin büyük önemi, geçirdiği dönüşümdedir" der. "Kelebek larvı, yani tırtıl, kelebeğe dönüşür, yani güzelliğe." Lecter, Clarice'e yedek baba olarak hayatın yolunu açmaya çalışırken, FBI-şefi Crawford, ona suç-polisiye dünyasında yol gösterir. Filmin doruk noktasını oluşturan Lecter-Clarice arasındaki konuşmada, psikanalizci Dr. Lecter, Clarice'i kendi çocukluğuna geri götürür; Clarice çocukluğunun gerçekte en berbat yaşantısıyla yüzyüze gelir bu anımsama yolculuğunda (örtük bir şekilde, kuzuların melemesi) Böylece bastırılmış, kaydırılmış endişe ve korkularını fark eden Clarice kendi gerçek 'Ben'ine giden yolu da açacaktır. Lecter, dosyaları ona verdikten sonra, artık bir daha görüşmeyeceklerdir. Kendi kimliğine giden yolu açmak, kendini bulmak, Clarice'e kalmıştır artık. Kendi üzerine "geri fırlatılmıştır" o. FBI merkezinde, Lecter'in dosyalara bıraktığı bir notu değerlendirme çabası da boştur. İş başa düşmüştür. İkinci "babasından" kopan Clarice, geri dönüp en baştan başlar. Artık iyice bağımsızdır bir bakıma. İlk cinayetin çıplak resimlerini incelemeye koyulur; sosyal çevreyi didik didik eder ve Mrs. Limpman'ın evinin aslında Billy'nin evi olduğunu anlar. Adeta kendi bilinçaltına iner (Billy'nin bodrumu), bu korkularını yener ve Billy'yi vurur. Bu sıralarda uzun bir yolculuğa çıkmak üzere olan Lecter, Clarice için bir tehlike oluşturmayacaktır. "Dünya sizinle güzel, Clarice," diyerek kıza veda eder. Özellikle 80'li yılların ikinci yarısında, psiko-patolojik davranışlar içine gizlenmiş kimlik arayışını işleyen David Lynch'in *Blue Velvet* (1986) ve Brian de Palma'nın *Dressed to Kill* gibi (1980) filmlerinin yanı sıra Alan Parker'in, William Hjortsberg'in "Falling Angel" romanından sinemaya uyarladığı "*Angel Heart*" (1986) dikkati çekmektedir. Gerek eylem çatısının kuruluşuyla gerek içerdiği görsel sembollerle, psiko-gerilimin derinde kalmış yapısını yüzeye çıkarmaya çalışan film, hak ettiği ilgiyi bula-

mamış, gözden kaçmış bir çalışmadır. *Angel Heart*'ta da filmin baş kişisi Angel, (Mickey Rourke) tıpkı *Kuzuların Sessizliği*'ndeki gibi, kendi kimliğini bulma yolunda çeşitli aşamalardan geçer. Film daha çok kara film geleneğine eklemlenebilecek özellikler içermekte, bu geleneğin klişelerini değişik biçimlerde kullanmaktadır. *Private-eye* filmlerinin Philip Marlowe'unu çok andıran özel dedektif Herald Angel, Louis Cyphre (Robert de Niro) adında birinden, kaybolmuş Johny Favorite'i bulma görevi alır. Dedektifin, aradığı bu kimsenin geçmişinden ortaya çıkardığı herkes, tuhaf bir şekilde, öldürülmekten kurtulamamaktadır. Filmin, daha ilk adımda estetik düzlemde hazırladığı ve altını çizdiği bir gerçek, filmin sonunda karşımıza çıkacaktır: Dedektif Angel, kaybolmuş Johny Favorite'tan başkası değildir, ve cinayetler, bu Marlowe kılıklı dedektifin, kimliğini örtmek, Johny olarak kendini "silmek" için başvurduğu çarelerdir. "*Angel Heart*"ın, sinema tarihinde dedektif (kara-film) geleneğinin yanısıra, sık işlenen bir konuyu, ruhunu şeytana satmış insan sorunsalını ele aldığı görülüyor. Bu Faust-Şeytan sözleşmesinde, meçhul görevlendirici (Robert de Niro) cennetten kovulmuş melek "Lucifer"den başkası değildir. Johny Favorite, şan, şöhret, başarı, ve hırsın simgesidir; bencilliği ve kötülüğü de içerir; bu ikisi, Angel'in yol göstericisidirler birlikte. İlk başta büyük kent cangılında yeryüzüne inmiş meleği temsil ettiğini düşündüğümüz (angel: melek) dedektifle özdeşleşmeden edemeyiz. Ama sonunda onun, kovulmuş bir melek, bir cani olduğunu, vahşi, şiddet delisi, kara büyülere başvurmaktan çekinmeyen, kötüye herkesten daha çok yakın olan biri olduğunu anlarız. Ölçüsüz şöhret hırsı içinde şeytanla bir sözleşme yapmış, ruhunu ona satarak, suçlu durumuna düşmüştür. Ama manevi kurtuluşu, yeniden doğuşu hak eden biri değildir o.

Filmin alabildiğine yüksek düzeydeki dinsel "kodlarını" bir araya getiren "sembolleri"; gerek eylem düzleminde, gerekse davranış motifleri olarak, gerekse de görsel-işitsel araçlarla sahneye çıkmaktadır. Örneğin vantilatör, kara dizilerin sıkça başvurulan bir

motifi olarak yağmurla birlikte "kötü"ye yollama yaparlar. Sık sık duyulan kalp atışı sesleri (işitsel araç), Angel'in geçmişindeki suçluluğun sesidir; kendisini unutturmayışının; Angel'in anımsamaya yanaşmadığı bir geçmişin sembolü. Merdivenler, merdiven korkulukları, asansör, lanetlenmişlikten kaçılamayacağını gösterirlerken kara dizilerden gelme "Law Key" stili, (Kontura ışıktan yoksun, az ışıklandırma) alttan alta kendini hissettiren boğucu atmosfer, cehennemin karanlığına işaret etmektedir. İçinde kan bulunan çanağın ikide birde karşımıza çıkması, Kutsal Kadeh'i, daha doğrusu ona Angel'ın hiçbir zaman ulaşamayacağının altını çizerken; ayna o (yanlış) kimliğinin gittikçe daha çok parçalandığını sembolize etmektedir. Yumurta, Mefistopheles'e anlaşma sonucu vaatedilmiş "ruhun" sembolüdür; Angel Heart, yani Johny ya da Faust, dinler ve tarikatlar arasında ne kadar dolaşırsa dolaşsın, onun ölümden sonra yeniden doğmasına olanak yoktur. (Voodo dansı, kara-büyü, reankarnasyon tarikatları, baptistler, çeşitli inançların temsilcileri olarak belirirler filmde.) Ancak Angel (Johny/Faust), kendisini suçlu olarak görmediği, bunu "ikrar" etmediği için "bağışlanmayacak"; yeniden dirilemeyecektir. Dolayısıyla da hıristiyanlığın (aldatıcı) kurtuluş (arınmış olarak yeniden doğuş) mitosu filmde reddedilmektedir. Suyla temizlenmek, yıkanmak (filmde bu denizsuyu, yağmur, okunmuş su olarak çıkar karşımıza) ya da hatta kan ile "banyo yapmak" da bir işe yaramaz. (kan dolu kaplar, tavandan damlayan, ellerden fışkıran, duvarlardan sızan kan). Suçlu olduğunu kabul ederek kimliğini bu günahkârlık bilinci üzerine kurmaya yanaşmayan kişiye, manevi kurtuluş hakkı tanınmaz. Tersine, "göze göz", "dişe diş" bir ceza beklemektedir onu. Filmin son sahnesinde "bu yüzden cehennemde yanacaksın Angel" cümlesi geçer. Bu anlamda "*Angel Heart*", hıristiyanlığa karşı, kiliseye karşı bir "dinsel" film hüviyetine bürünmektedir.

Klasik psiko-gerilimin belirleyici bütün biçim özelliklerini sergileyen film, çok katmanlı sembolizmiyle "*Kuzuların Sessizliği*"

nin yanına koyulabilir. Ancak "*Angel Heart*", filmin derindeki anlamını simgelerle somutlaştırarak (Şeytanla anlaşma, günah ve şöhret ilişkisi, ben-merkezcilik vb.) ve soruna, dinsel (ontolojik) bir çözüm getirerek "*Kuzuların Sessizliği*"nden ayrılıyor. İkincisinde kimlik arama sorunu oldukça soyut düzeyde tutulup, tek tek izleyiciye adeta onların üstüne çullanırcasına, "ben kimim?" Yoksa ben de "Billy miyim?" sorusunu sordururken, *Angel Heart*, kitlesel bir düzlemde Şeytan, Din, Günah ve benzeri kavramların işlevsizleşine dikkati çekiyor.

"*Seven*"da olayın geçtiği yer, yoksulluğun, yozlaşmışlığın, suçun ve elbette şiddetin sarmalındaki anonim bir kent. Bir bilimkurgunun negatif ütopyasındaki bir kâbuslar kenti gibi. "Filmin sanat direktörü Gary Wissner, koyu karanlık, kahverengi bir ton, derin gölgeler, sarı ışık ve koyu renk tahtadan mobilyayla seyirciyi boğucu bir atmosfere item. Durmadan yağmur yaymaktadır" (Rojer Elbest.) Bu kentte biri, bir dizi cinayet işleyecek, siyah polis Somerset (Morgan Freeman) ile Mills (Brat Pitt) bu cinayetlerin esrarını çözmek için uğraşacaklardır.

Somerset, birkaç gün içinde emekli olmaya hazırlanmaktadır. Mills ise, karısının tüm direnmelerine rağmen, adeta belâ aramak ve bu belanın içinde pişmek istercesine, olaysız bir kentten, buraya; kirli, ışıksız, ürpertici bir fonda, kapağı açık unutulmuş bir mezarı andıran bu kente gelmiştir.(Mills'ın zaten endişeli eşi değilse bile, seyirci, ikide birde yakınlardan bir yerden geçen metronun yeri göğü inleten gürültüsünden, sallanan masada birbirine giren çanak bardaktan, bir depremin yaklaştığını ya da zaten çoktan beri süregittiği çıkartıyor.)

Katil, Katolik, öğretideki 7 ölümcül günahı temsil ettiğini düşündüğü 7 kişiyi öldürmek üzere cinayetler zincirinin ilk halkasını yerine oturttuğu andan itibaren, isteyerek bıraktığı, ama belki yorumlanabileceğine pek ihtimal vermediği ipuçlarının bilge-siyah dedektif Somerset tarafından oldukça çabuk değerlendirilmesi

üzerine sıkışacak, ama gene de "diziyi" tamamlayacaktır. Katilin eylem programının izlenebilmesi ve (elbette durdurulması); Kutsal Kitab'ın ilgili bölümlerinin ve de öteki benzer metinlerin (örneğin İlâhi Komedya'nın) iyi bilinmesi ve anlaşılmış olması koşulunu öne çıkartıyor. Bu noktada, Somerset'in "bilgeliği" bu yeni tip katili (katilleri?) kovuşturabilmenin ve yakalayabilmenin de vazgeçilmez niteliğine dönüşüyor.

Somerset'in bu sofistik yanı, salt bilgi üzerinden giderek katilin muhtemel programını kestirebilmesine yardımcı olurken (Somerset bu noktada klasik dedektifin akıl yürütme, mantık bağları kurma geleneğine uyarken, derin bilgeliğiyle daha çok Holmes tipi bir dedektifi anımsatıyor, ama kendinden emin oluşunun sınırları oluşuyla, yaşadığı dünyayı alttan alta sorgulayışı, katil ile arasındaki çekişmeyi, bir bilgi yarışması düzleminde de olsa, zaman zaman kişisel sorun olarak yaşayışıyla, o zaman zaman kırklı yılların *private-eye* dedektifindende izler taşıyor.) katilin psikolojik motivasyonlarını da gene bu akılcı düzeltme planının gerisine itiyor. Başka deyişle, katil, neredeyse "psikolojik" boyutu bulunmayan salt bir "düzeltme" bilgisayarı. Somerset hemen ilk cinayetin ardından karşısındakinin akıl yürütme sisteminin (düzeltme programının-bilgisayarın) içine girerken, sözünü ettiğimiz psikolojik boyutun karşı tarafta işin içine katılmamış olması sayesinde, pürüzsüz bir akıl yürütme işlemi uygulayabiliyor. Onun kurduğu metinlerin parçalarını bulup kendi metinlerini kuruyor.

Somerset ile katilin belirleyici ortak yönleri, içinde yaşadıkları "toplumu" reddedişleri olsa bile, bu reddedişin tarz ve biçimi onları birbirlerinden temelde ayırıyor. Katil "toplumu" hıristiyan teolojisinin yol göstericiliğinde yeniden "düzenleyebilmenin" olanağına inanmış biriyken, Somerset çekip gitmeye hazırlanan biridir. "Toplumun" içinde kalarak, uyum sağlayarak, ona dokunmayarak (emeklilik) ama kendisini de rahat bırakmasını "toplumdan" isteyerek. "Toplumdaki" çürüme, hiçbir akılcı gerekçeye

bağlana-mayacak bu çöküntü ve elbette şiddet, önü alınır gibi değildir. Cinayet soruşturmaları, kovuşturmalar "toplumu" düzeltmeye dönük bir mecraya birikmemekte, delil toplama, bir bilmece çözme oyunu olarak kalmaktadır. Delillerden delillere giden bir döngüsel serü-vendir bu. Somerset, filmin başındaki ilk cinayette tepki verirken ortada henüz duyarlılığını kaybetmediğinin belirtileri de vardır. Kocasını öldürmüş bir kadının evinde inceleme yaparken, evde bir çocuğun da yaşadığını buzdolabı üzerindeki resimlerden anlayınca, "Çocuk olup biteni gördü mü?" diye endişelenir. Belki de bu hâlâ terk edemediği duygusal (insan) yanı - onu satrancın öteki yanın-daki katilden ayırteden bu özelliği- bu bilge polisi, bundan sonra alaycı ama belki de endişeli bir mesafeden toplumu seyretmeye mecbur kılan başlıca etmendir: Yorgunluktan çok umutsuzluk ve çaresizliğin nihai olarak kavranması.

Somerset, Mills ile hoca-talebe ilişkisini tekrarlar. Mills toyluğundan olacak- "kötüye" birey olarak da olsa müdahale edilebileceğine olan inancını koruyan bir "çaylaktır" Bu yönüyle de henüz hocası gibi "aydınlanmamış", hayat ile kendisi arasına o bilge ve alaycı uzaklığı koyacak kadar pişmemiştir. Kaldı ki, kötü ile mücadelesini salt şiddet ve fiziksel kaba güç ile sürdürebilmeye bile henüz hazır değildir. (Bir keresinde sıkıştırdığı katil onu köşeye sıkıştırır.) Deneyimsizliğinin farkında olsa bile, bilgi eksiğini kapatmaya hiç hazır değildir.

Bilge siyah, salt bu statüyle, beyaz ailenin dünyasına girme (hatta biraz da baba kimliğiyle), en azından güvenilir bir danışman olma özelliği kazanmıştır. (Mills'in eşi Tracy'ye, Mills'ten daha yakındır; onu anlayabilmektedir.) Tracy ise bu kötü ile onun takipçileri arasında ikiye bölünmüş dünyada, arada kalmış "masum halkı" temsil eder sanki. Ama onun bu kavgaya taraf olmaması, berbat sonunu önleyemeyecektir. Çünkü kötülük, dolayımlaşmış, adeta kaynaklarından bağımsızlaşıp özerkleşmiştir. [Filmde tıpkı bilim-kurguda olduğu gibi "toplum" yoktur; (öykünün, set di-

zaynına bakarak 1940'lı yılların Amerika'sında geçtiği izlenimini ediniriz. R. Elbert) onu temsilen birkaç resmi görevli -yani devlet- vardır karşımızda ve bu temsilcilerin defetmeye çalıştığı bir bela.] Ne mevcut iktisadi siyasal çıkar ilişkileri ne bu ilişkilerin siyasal kurumlaşmaları; ne öteki dengeleyici kurumlaşmalar (kültürel alanlar vb.) temsil edilirler. Kötülük, başına buyruklaşmış, mistikleşmiş bir uğursuzluk olarak ortalıkta kol gezerken, kurbanların ve potansiyel kurbanların hayatı, satrancın usta hamlelerinin hangi uçtan daha önce yapılabileceğine bağlıdır artık.

Ve satranç tahtasının karşı ucunda, hâlâ bir şeylerin düzeleceği umudunu taşıyan bir akılcı bulunmaktadır. Kendi misyonunu kendisi tayin edecek kadar genelin üstündedir o: İnsanları uyandıracaktır. Bunu yapmak için de "çekiçle kafalarına vuracaktır" onların. Misyonu öylesine kutsaldır ki, cinayetler sırasında parmak izi bırakmamak için parmak ucu derilerini asitle yavaş yavaş yok eder. O, birkaç kişiyi belli kriterlere göre seçip feda edecektir; ama kesinlikle ortalığı düzeltme dışında bir motivasyonu bulunmamaktadır. Nitekim, amacına denk düşmediği yerde, elini kesinlikle kana bulamaz. Ama elbette, "toplumu" düzeltmeye, gene o "toplumun" zaten çoktan kurbanı olmuş kişilerinden başlaması, bütün akılcılığına rağmen üzerinde durduğu bilginin (filmin ideolojik zaafı) eksikliğine işaret etmektedir. Radikal düzeltici Doyle, "kötünün" toplumsal dinamiklerini kavramaktan, onu durmadan yeniden üretmek zorunda olan mekanizmaları algılamaktan acizdir.(Doyle'un kavrayış sınırları, filmin eleştirel soluğunun da sınırlarıdır) Zaten onun akılcılığı ve bilgisi, kutsal metnin kötülük (iblis) yorumunu öne çıkartışından da anlaşılacağı gibi, metinlerarası düzlemde sıkışmış bir bilgidir. Gerçeklikle, metindışı dünyanın denetiminden, doğrulayıcı (ya da tersi) praksisinden bağımsızlaşmış bir bilgi. Dolayısıyla bir bütünsel anlama yollama yapmayan bu bilgi, artık olsa olsa ayağımıza dolaşan sersemletici bir bombardımandır. [("Bilgi (metin) artık bir aydınlanma aracı, kölc-

likten kurtulmanın silahı değil, Foucault'nun dediği gibi, bizzat esaretimizin kaynağıdır." Ergin Yıldızoğlu. Cum. 3 Mart 1996)].

Katil, metafizik-dinsel dogmanın tarif ettiği kötülüğün (iblisliğin) somutlaşması olarak oburluğu (şişman bir adamı); tembelliğin temsilcisi olarak uyuşturucu satıcısı işsiz bir adamı, şehvetin yeryüzündeki cisimleşmesi olarak fahişeyi vb. daha katille karşılaşmadan toplum tarafından kurban statüsüne düşürülmüş "alt sınıfların üyelerini" seçerken, elbette toplumun temel iktidar ve tahakküm ilişkilerinin dinamizmini ıskalamakta, kurtarıcı enerjisini boşa harcamaktadır. Ne var ki, filmin, (katilin kötülüğün bu dinsel mitolojik kaynaklarına geri dönme yanılgısının altını çizme anlamında) seyirciye ima yoluyla da olsa, gerçekliğin somut süreçlerine bakmasını sağlayacak ipuçları vermemesi, bizzat sinemasal metnin metinlerarası bir serüvenin gergin ve soluk aldırmayan havasına kendini kaptırmış olması, ticari kaygıları öne çıkartırken gerçekçi olma kaygısını geri itmesi olarak da yorumlanabilir. Öyle ki, cinayetlere gerekçe sunan teolojik metnin bilgileri bile (hele hıristiyan kültürüne yabancı bir seyirci için zaten hiç bir anlam taşımazken) tam bir bahane düzlemine gerilerler. Şiddet uygulama gerekçesinin gerisindeki boşluğa baktıkça, bu kez, o akılcı ve düzeltmeci katil, asıl patolojik kimliğiyle başbaşa kalır. Düzeltme bahanesine sarılmış bir çılgın olarak algılarız onu, ve alıp ister istemez, 'Kuzuların Sessizliği'ndeki, kızların derisinden elbise diken Billy'in yanına , daha doğrusu kimlik sorununu (patolojik yoldan) aşma bağlamının içine bile koyabiliriz.

Somerset'in, uğruna mücadele etmeye değer, dediği hayat ve kötü dünya, bu ütopik coğrafyanın soyutluğunda, David Lynch'in *Blue Velvet* ya da *Wild At Heart*'ındaki "gerçekliğe" bile yaklaşamıyor demek mümkündür (V.A).

YÖNETMEN DİZİNİ

Abraham, Derwin, 217
Aldini, Carlo, 172
Aldrich, Robert, 284, 340, 341, 342, 343
Allen, Lewis, 244
Altmann, Robert, 299
Annaud, Jean-Jacques, 350, 363
Anton, Karl, 178
Apfel, Oscar, 201
Apted, Michael, 187, 188
Arcady, A., 360
Archainbaud, George, 270
Arnold, Jack, 298
Avakian, Aram, 315
Bauer, James, 173
Beaudine, William, 216, 217, 272
Becker, Jean, 360
Benedek, Laszlo, 244
Bennet, Spancer Gordon, 207
Bentley, Thomas, 167
Berke, William, 249
Berri, C., 363
Berthelet, Arthur, 158
Besson, Louis, 363
Blackton, James Stuart, 156
Blanc, Michel, 361
Blustone, John G., 209
Boese, Carl, 177
Bogart, Paul, 289
Boisset, Yves, 360
Borg, Reginald Le, 200
Borsody, Eduard von, 177
Bouquet, Carole, 361
Brabin, Charles, 223
Brahm, John, 279
Bral, Jacques, 359
Bretherton, Howard, 216
Brook, Clive, 165, 166
Brooks, Mel, 307
Burton, David, 193
Butler, Alexander, 158
Buzzell, Edward, 240
Cabanne, Chiristy, 268
Carpenter, John, 337
Castle, William, 244, 281
Chabrol, Claude, 360
Chaplin, Charlie, 256
Clair Réne, 180, 190, 257
Clark, Bob, 307
Clemens, William, 199, 270
Cline, Edmund, 270
Cline, Edward F., 170
Colla, Richard A., 322
Corneau, Alain, 359, 360
Corrigan, Lloyd, 208
Curtiz, Michael, 195, 214
Dassin, Jules, 244
Davis, Ossie, 317
Dearden, Basil, 165
Demme, Jonathan, 367
Dieterle, William, 260
Dmytryk, Edward, 274, 286
Douglas, Gordon, 230, 288, 289, 315, 316
Dunn, James, 272
Dupont, Ewald André, 197
Dyke, W. S. van, 235, 238, 239, 269
Eastwood, Clint, 339
Eichberg, Richard, 172
Elwey, Maurice, 164
Engel, Erich, 167
English, John, 228, 229
Enrico, Robert, 360
Essex ,Harry, 283
Fargo, James, 336
Farrow, John, 222
Fears, Stephen, 291
Feuillade, 160, 161, 162
Fincher, David, 367
Fischer, Terence, 302
Fode, Eugene, 214
Ford, John, 250
Forde, Eugene, 209, 211
Forst, Fritz, 178
Forst, Willi, 178
Foster, Norman, 213, 214 215, 220, 221
Friedkin, William, 315
Fröhlich, Carl, 174
Gallagher, Donald, 202
Garnett, Tay, 192
Garrett, Otis, 268
Gerard, Jugnot, 358
Gilles, Béhat, 355
Gilliast, Sidney, 189
Girault, J., 363
Godard, J.-L., 360
Goldstone, James, 286
Grayson, Godfrey, 184
Green, Alfred E., 198
Gries, Tom, 289
Grinde, Nick, 193
Guerico, James William, 322
Guillermin, John, 189, 289
Hamilton, Guy, 257
Hankison, Michael, 197

Harbich, Milo, 178
Hartl, Karl, 167
Harvey, Anthony, 305
Hathaway, Henry, 243, 244, 281
Hawks, Howard, 275
Heffron, Richard T., 335
Hickrox, Douglas, 330
Hill, James, 302
Hiscott, Leslie S., 167
Hitchcock, Alfred, 173
Hogan, James, 203, 272
Holl, Fritz, 178
Humberstone, H. Bruce, 196, 211, 213
Huston, John, 214, 261, 264, 265, 266, 267, 271, 294, 295, 297
Hyams, Peter, 324
Jacoby, Georg, 173, 174
Jacques, Doillon, 355
Jaeckin, J., 363
James, Alan, 227
James, F. Richard, 201
Jewison, Norman, 316
Johnson ,Nunnally, 286
Julian, Rupert, 211
Kassovitz, Mathieu, 361
Katseku, Milton, 337
Kimmich, M. W., 178
King, Louise, 203, 209
Koch, Howard, 251, 322
Kubrick, Stanley, 366
Kulik, Buzz, 292
L'Herbier, Marcel, 349
Lachman, Harry, 214, 215, 211
Lamac, Carl, 167, 173, 175
Lamprecht, Gerhard, 175, 177
Lanfield, Sidney, 168
Lang, Fritz, 161, 173, 247, 296
Larsen, Viggo, 156, 157
Laven, Arnold, 249
Lederman, D. Ross, 272
Lee, V. Rowland, 165, 180
Leeds, Herbert I., 214, 221
Leisen, Mitchell, 269
Leni, Paul, 207
Leone, Sergio, 366
Lumet, Sidney, 186, 189, 331, 332, 333
Lynch, David, 366, 370
Malle, Louis, 360
Mamoulians, Rouben, 260
Mankiewicz, Joseph, 292
Mann, Abby, 315
Marin ,Edwin L., 166, 196
Martin, Don, 281
Martin, Paul, 178
Martinson, Leslie, 217
Mayberry, Russell, 270
McDonald, Frank, 269
McFadden, Hamilton, 207, 208, 209
Medford, Don, 298, 316
Meinert, Rudolf, 159
Melville, Jean-Pierre, 351, 359, 360
Meyer, Johannes, 178
Montgomery, George, 279
Montgomery, Robert, 278
Morgan, Sidney, 201
Morris, Ernest, 222
Morrissey, Paul, 307
Morse, Terry, 216
Neill, Roy William, 169
Newman, Joseph M., 249
Nigh, William, 223
Noa, Manfred, 173
Noiret, Philippe, 361
Noss, Rudolf van der, 178
O'Brien, Edmond, 251
Obal, Marx, 175
Oswald, Richard, 159
Oury, G., 363
Pakula, Alan J., 291
Palma, Brian de, 370
Parker, Alan, 370
Parks, Gordon, 335
Parrish, Robert, 335
Pearson, George, 158
Peerce, Larry, 337
Penn, Arthur, 298
Pialat, Maurice, 360
Pinheiro, J., 360
Pollock, George, 181, 253, 257, 258
Post, Ted, 328
Preminger, Otto, 285
Radden, George, 209
Rawlins, John, 230
Reis, Irwing, 281
Reynolds, Sheldon, 289
Richards, Dick, 297
Rocker, Viktor, 178
Rogell, Albert S., 268
Rosen, Phil, 215, 216, 224
Rosenberg, Stuart, 323, 337
Ross, Herbert, 307
Roy, Mervyn Le , 249
Rush, Richard, 334
Ruth, Roy Del, 202, 260

Sautet, Claude, 360
Saville, Victor, 203
Schaeffer, George, 315
Scorsese, Martin, 366
Seiler, Lewis, 209
Selander, Lesley, 213, 217
Sherman, George, 272
Shores, Lynn, 214
Siegel, Donald, 251, 313, 314, 316, 319
Smight, Jack, 286, 287
Smith, Noel, 269
Stemmle, Robert A., 178
Stephen, Robert , 268
Sternberg, Josef von, 208
Stevens, Mark, 250
Stone, Oliver, 366
Sturges, John, 329
Summers, Walter, 203
Swaim, B., 359, 360
Tarantino, Quentin, 355, 366
Tashlin, Frank, 185
Taylor, Ray, 227
Téchiné André, 360
Thomas, Ralph, 203
Thorpe, Richard, 239
Tinling, James, 209, 221
Truffaut, François, 351
Tuttle, Frank, 193, 194, 214, 250, 273
Ucicky, Gustav, 175
Victor, Phil M., 285
Vidor, Charles, 268
Viles, Gordon, 210
Warren, Mark, 317
Webb, Robert, 272
Welles, Orson, 251, 295
Wendkos, Paul, 250
Werker, Alfred, 168
White, George, 285
Whorf, Richard, 180
Wiene, Robert, 173
Wilder, Billy, 181, 182, 183, 184, 190, 302, 303, 304, 307, 308
Wilson, Richard, 250
Winner, Michael, 328
Witney, Williams, 228, 229
Wolf, Karl Heinz, 159
Wrangell, Basil, 200
Wyler, William, 247
Yates, Peter, 314
Zehn, Willy, 159
Zeissler, Alfred, 173
Zidi, Claude, 360

FİLM DİZİNİ

77 Sunset Strip 281
A Bout de Souffle 351
A Countess from Hongkong 256
A Lovely Way to 288
A Night of Mystery 197
A Scandal in Bohemia 304
A Study in Scarlet 158, 166
A Study in Terror 302
A Very Missing Person 270
Across 110th Street 326
After the Thin Man 238
Agatha 187, 189
Anatomy of a Murder 285
And Then There Were None 180
Angel Heart 367, 371, 373
Another Thin Man 239
Arrest Bulldog Drummond 204
Assault on Precint 13, 337
Assignment to Kill 289
Atlantic 197
Badge 373, 322, 328
Batman 232
Behind That Curtain 207, 209
Big Sleep 276, 278
Black Magic 216
Blue Velvet 370, 378
Branningan 330, 331
Brillanten 177
Buffalo Bill and The Indians, or Sitting Bull's History Lesson 299
Bulldog Drummond 201, 201
Bulldog Drummond at Bay 203
Bulldog Drummond Escapes 203
Bulldog Drummond In Africa 204
Bulldog Drummond Strikes Back 202
Bulldog Drummond's Third Round 201
Bullitt 314, 329
Busting 324, 330
Call Northside 777 244
Calling Bulldog Drummond 204
Calling Philo Vance 199
Capricorn One 325
Captain Midnight 232
Carl Peters 176
Carribbean Mystery 272
Casablanca 275
Case File FBI 249
Castle in the Desert 215
Charlie Chan (dizileri) 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217
Charlie Varrick 319
Charlie's Angels 271
Chick Carter Detective 232
Chinatown 292, 295, 298, 299
Cisco Kid 212
City Streets 260
Come Back Charleston Blue 317
Commissioneer 337
Coogan's Bluff 313
Cop Hater 250
Cops and Robbers 325
Cotton Comes to Harlem 317
Crazy House 170
Cruising 315, 343, 344
Cry Vengeance 249
Dangerous Money 216
Danny, the Super Snooper 343
Das dunkle Schloss 159
Das einsame Haus 159
Das Geheimnis um Betty Bonn 177
Das Testament des Dr. Mabuse 173
Das unheimliche Zimmer 159
Dead Men Tell 214
Deadlier Than The Male 204
Death on the Nile 189
Der Draufgaenger 172
Der Erdstrommotor 159
Der Fall Tokeramo 173
Der grosse Bluff 173
Der grosse Fall (Ihr grosser Fall) 178
Der Hexer 173
Der Hund von Baskerville 158, 164, 167, 175, 201
Der Mann, der Sherlock Holmes war 167
Der Polizeibericht meldet 174
Der Polizeifunk meldet 178
Der Preis fürs überleben 171
Der Vierte kommt nicht 178
Der Weg nach Rio 173
Der Zinker 173
Detective Story 247
Dick Tracy 227
Dick Tracy Meets Gruesome 230
Dick Tracy Returns 228
Dick Tracy versus Cueball 230
Dick Tracy vs. Crime, Inc. 229
Dick Tracy's Dilemma 230
Dick Tracy's G-Men 229
Die Giftplombe 159
Die Indische Spinne 159
Die Sache mit Styx 178
Dirty Harry 317, 320, 330, 336, 346
Doomed to Die 224
Double Indemnity 183
Double Nickels 343
Down Three Dark Streets 249
Dracula 267, 357
Dressed to Kill 370

Easy Rider 323
Ein Mann auf Abwegen 176
Ein Seltsamer Geist 177, 175
Eine Tür geht auf 173
El Dorado 337
Electra Glide in Blue 322
Electra 328
Emmanuelle 363
Endless Night 190
Fantoma 161, 162
Fantomas Pink Panther 357
Farewell, My Lovely 297
FBI-Girl 249
Find the Blackmailer 272
Flash Gordon 228
Flucht nach Nizza 173
Follow That Woman 272
Forty Naughty Girls 270
Freebie and the Bean 334, 335
Fugitive 356
Fuzz 322
Gang Busters 232
Gideon of Scotland Yard 250
Glide in Blue 328
Golowin geht durch die Stadt 178
Grand Central Murder 272
Grossalarm 178
Grosse fatigue 361
Gumshoe 291
Harper 287, 288, 289, 297
Hell on Frisco Bay 250
Hit 337
Hold-up 360
Hustle 340
I, the Jury 283
Ich bin Sebastian Ott 178
Ich war Jack Mortimer 174
Il nome della rosa 350
Im Kampf mit der Unterwelt 172
In the Heat of the Night 316
Inspecteur Lavardin 360
It's a Wonderfull World 269
Jean de Florette 363
Jenny und der Herr im Frack 178
Jigsaw 286
Johnny Stool Pigeon 244
Judex 162
Junior G-Men of the Air 232
Key Largo 214
Kiss Me Deadly 284
Klute 291
Kriminalkomissar Eyck 178
L'Été meurtrier 352, 357, 363
L'Ours 363
La Balance 352, 353, 357, 359, 363
La Grande vadrouille 363
La Guerre des polices 359
La Haine 361
La Menace 359
La novelle mission de Judex 162
Lady Ice 289
Le Cercle rouge 359
Le Choix des armes 355, 359
Le Dernier métro 361
Le Gendarme et les extra-terrestres 363
Le Grand Bleu 363
Le Mystère de la chambre jaune 349
Le Petit Criminel 355
Le Samourai 351, 357, 359
Leave it to the Irish 272
Les Ripooux 360
Les Vampires 162
Les Voleurs 360
Lord Edward Dies 179
Love and Bullets Charlie 337
Love from a Stranger 180
Love Trouble 281
"M" 171, 173
M. Butterfly 366
Madigan 313
Magnum Force 328, 346
Mandrake the Magician 232
Manhattan Melodrama 237
Manon des Sources 363
Marlowe 289
Mary 173
McQ 329
Mirage 286
Mr. Moto 212
Mr. Moto in Danger Island 221
Mr. Moto Takes a Chance 221
Mr. Moto Takes a Vacation 221
Mr. Moto's Gamble 221
Mr. Moto's Last Warning 221
Mr. Wong in Chinatown 224
Mr. Wong, Dedective 223
Murder Ahoy 255
Murder at the Baskervilles 167
Murder 173
Murder at the Gallop 254, 256
Murder at the Vanities 269
Murder By Secree 307
Murder Most Fould 255
Murder on the Orient Express 185, 189
Murder She said 253
Murder, My Sweet 274, 297
Muss 'Em Up 268
My Gun is Quick 85
Mysterious Intruder 281
Mysterious Mr. Wong 217

Mysterious Rider 213
Mystery of the Wax Museum 14
Nancy Drew and the Hidden Staircase 270
Nancy Drew Detective 270
Nancy Drew Reporter 270
Nancy Drew, Troubloshooter 270
Nanu, Sie kennen Korff noch nicht 178
Newman's Law 335
Nick and Nora 241
Night Moves 298, 299
.No Place for a Lady 272
No Way to Treat a Lady 286
Oberwachtmeister Schwenke 174
One Way Passage 192
Panik in Chikago 173
Paramount on Parade 194
Parole de Flic 360
Pay or Die 250
Pendulum 315
Phantom of Chinatown 224
Philo Vance's Gamble 200
Philo Vance's Secret Mission 200
Pick up on South Street 251
Polar 359
Police Python 357, 359
Police 360
Polizeiakte 909 173
Private Detective 269
Private Hell 36 251
Psycho 285
Pulp Fiction 366
Raffles 156
Rätsel der Nacht 178
Reservoir Dogs 366
Ripoux contre ripoux 360
Rue Barbare 355
Ruf an das Gewissen 178
Satan Met a Lady 260
Savoy Hotel 217 175
Schloss Vogelöd 175
Schuss im Morgengrauen 173
Search for Danger 281
Secret Agent X-9 232
Sergeant Berry 176
Serpico 330, 332
Seven 367, 373
Shadow of the Thin Man 239, 240
Shamus 292
Sherlock Holmes 164, 166, 167, 192
Sherlock Holmes and the Great Murder Mystery 157
Sherlock Holmes and the Secret Weapon 169
Sherlock Holmes and the Voice of Terror 169
Sherlock Holmes Baffled 155
Shield for Murder 251
Slaughter 317
Slaughter's Big Rip-Off 317
Sleuth 292
Smart Blonde 269
Song of the Thin Man 240
Spider's Web 184
Star of Midnight 268
Subway 361
T-Men 244
Taifun 173
Temple Tower 202
Ten Little Indians 181, 257
Ten Little Niggers 180
Testament des Dr. Mabuse 296
Thank You, Mr. Moto 221
The Adventures of Sherlock Holmes 156, 168
The Adventures of Sherlock Holmes Smarter Brother 307
The African Queen 340
The Alphabet Murders 185
The Anventurous Slonde 269
The Benson Murder Case 193
The Benson Murder Case 194
The Big Heat 247, 248
The Big Sleep 275, 280, 287, 292
The Bishop Murder Case 193
The Black Bird 297
The Black Camel 208
The Black Widow 286
The Blue Moon Murder Case 195
The Brasher Doubloon 279, 280
The Canary Murder Case 192, 195
The Case Against Brooklyn 250
The Casino Murder Case 196
The Chinese Parrot 206, 207, 209
The Chinese Ring 216
The Choir Boys 341, 346
The Crack 257
The Crying Game 366, 369
The Dark Corner 281
The Detective 315
The Docks of New Orleans 216
The Dragon Murder Case 196
The Drowning Pool 295
The Enforcer 336
The Falcon 280
The Fatal Hour 224
The FBI-Story 249
The Feadhered Serpent 217
The Fly 366
The French Connection 319, 320, 322, 324, 329, 330, 335

French Connection II 330
The Garden Murder Case 196
The Gauntlet 339
The Gay Falcon 281
The Girl Hunters 285
The Glass Key 273, 274
The Gracie Allen Murder Case 198, 199
The Great Train Robbery 155
The Green Hornet 232, 233
The Greene Murder Case 193, 195, 197
The Hound of Baskervilles 302
The Hound of the Baskerville 158, 164, 168, 307
The Hounds of Zarroff 229
The House of Fear 170
The House on 92nd Street 243
The House Without a Key 206, 207, 209
The Human Jungle 249
The Jade Mask 216
The Kennel Murder Case 195, 196
The Lady in Cement 288
The Lady in the Lake 278, 279
The Lady in the Morgue 268
The last Warning 268
The Late Show 299
The Laughing Policeman 323, 324
The Laurel and Hardy Murder Case 193
The League of Murdered Men 232
The Living Ghost 272
The Lone Ranger 233
The Lone Wolf 281
The Long Goodbye 290
The Maltese Falcon 260, 261, 265, 266, 267, 271, 273, 274, 300
The March of Time 243
The Marseille Contract 335
The Mask of Fu Manchu 223
The Midnight Man 329
The Moving Target 287
The Muggen 250
The Mysterious Mr. Moto 221
The Mystreious Dr. Fu Manchu 208
The Naked City 244
The New Adventures of Charlie Chan 217
The New Centurions 320, 321, 345
The Nowember Plan 298
The Offence 331
The Organization 316
The Pearl of Death 170
The Penguin Pool Murder 270
The Phantom of the Opera 211
The Port of New York 244
The Prisoner of Zenda 202
The Private Life of Sherlock Holmes 183; 302, 304
The Return of Bulldog Drummond 203
The Return of Mr. Moto 222
The Return of Sherlock Holmes 165
The Scarab Murder Case 197
The Scarlet Clow 70
The Seven-Per-Cent Bolution 307
The Seven-Ups 329
The Shadow 232
The Shanghai Chest 217
The Silence of the Lambs 366, 367
The Sing of Four 164
The Sky Dragon 217
The Sleeping Cardinal 167
The Spider Returns 233
The Spider Women 170
The Spider's Web 233
The Stone Killer 328
The Studio Murder Mystery 193
The Super Cops 335
The Swiss Conspiracy 298
The Thin Man 192, 235, 236, 237, 268, 271
The Thin Man Goes Home 239, 240
The Trag 216
The Westland Case 268
The Whistler 281
They Call Me Mr. Tibbs 316
They Might Be Giants 305, 306
Think Fast, Mr. Moto 220
This Gun for Hire 214, 274
Three Godfathers 213
Three Mosquiteers 217
Tirez sur le pianiste 351
Tony Rome 288, 289
Torchy Plays With Dynamite 269
Touch of Evil 251
Two Minute's Warning 337
Un Flic 351, 354, 357, 359
Uncle Tom's Cabine 164
Une époque formidable 358
United States Mail 244
Urgence 355
Variete 197
Verdict 354
Vice Squad 249
Walking Tall 328
War es der im 3. Stock 177
Wasser für Canitoga 176
West of Shanghai 222
Wild At Heart 363, 378
Wild in the Street 326
Witness for the Prosecution 181, 182
X Mark the Spot 272

Polisiye (dedektif-polis ve suç sinemasının önemli yapıtlarının geniş değerlendirmesiyle birlikte yaklaşık 600 filmin tanıtımını da içeren bu kitap, Sinemanın Temelleri Dizimizde çok önemli bir adım oluşturuyor. Özellikle bu türün edebiyatla içiçeliği ve çok özel bağları, yazarları, polisiye edebiyatı konusunda (ülkemiz kültür ortamında) örneği az bulunur nitelikte bir "polisiye-dedektif" ve suç edebiyatı tarihi incelemesine götürüyor. Kitap bu yanıyla sinema ve edebiyat-kültürü alanında çifte işleve bürünüyor.

alan yayıncılık

SANAT DİZİSİ: 171/4

ISBN 975-7414-62-X

9 789757 414629