

# BAD COP WORSE COP

Wie rondstruint op sociale media ziet dagelijks Amerikaanse politieagenten die onnodig geweld gebruiken of zich anderszins misdragen. Gelukkig leiden deze incidenten steeds vaker tot ontslag of strafrechtelijke vervolging. Maar er was een tijd waarin we applaudisseerden voor *cops* die eerst schoten en daarna vragen stelden. Schokkend Nieuws blikt terug op de doorgedraaide Amerikaanse *movie cops* van de jaren zeventig. DOOR ROEL HAANEN

Foute filmsmerissen bestonden natuurlijk al langer. Neem Orson Welles' kwaadaardige Hank Quinlan in *TOUCH OF EVIL* (1958) of de politiemannet die vecht tegen zijn gewelddadige inborst in *WHERE THE SIDEWALKS ENDS* (1950). Dat waren schurken of anders tragische figuren. Maar er kwam een moment in de populaire cultuur waarop de *bad cop*, die de burgerrechten van verdachten aan zijn laars lapt en voortdurend overhoop ligt met zijn leidinggevende, ineens een held werd. En dat was in 1971, toen Clint Eastwood gestalte gaf aan rechercheur Harry Callahan, de vleesgeworden verontwaardiging over een falend rechtssysteem.

*DIRTY HARRY* verscheen in een tijd waarin de gewelddadige misdaad in Amerika hand over hand toenam. In 1968, het jaar waarin Richard Nixon het Amerikaanse presidentschap won met een campagne gericht op *law and order*, werden in de grote steden achttien procent meer misdaden gemeld dan het jaar ervoor. In hetzelfde jaar zag de natie op televisie hoe de Nationale Democratische Conventie in Chicago uitliep op rellen die door de politie hard werden neergeslagen. Nixons stille meerderheid was zo stil niet: in Chicago hingen mensen spandoeken uit hun ramen waarop ze steun betuigden aan de burgemeester en de politie.

## BUREAUCRATIE

We blijven nog even in 1968. Drie films uit dat jaar plaveiden de weg voor *DIRTY HARRY*. In *MADIGAN* van Don Siegel laten rechercheur Dan Madigan (Richard Widmark) en zijn partner zich twee tellen afleiden door de naakte vriendin van een verdachte, waardoor laatstgenoemde kan ontsnappen. Tot overmaat van ramp neemt hij beide rechercheurs hun dienstwapens af. Een leidinggevende neemt het tegenover de commissaris (Henry Fonda) voor Madigan op: 'He's a

good cop, he just doesn't do everything by the book.' Waarop de commissaris antwoordt: 'I happen to like the book.'

*MADIGAN* is sterk en genuanceerd in zijn tegenstelling tussen de politiek van de politietop en het straatwerk. Anders dan in *DIRTY HARRY* krijgen we hier enige sympathie voor de commissaris die niet zomaar alles kan pikken van een doorgewinterde smeris die zijn boekje te buiten gaat. Tegelijk is Dan Madigan het toonbeeld van de hardwerkende smeris die door bureaucratie wordt tegengewerkt, een cliché dat het genre zou gaan domineren. Madigan en zijn partner willen meteen de straat weer op om hun verdachte te zoeken en hun wapens terug te vinden, maar hun chef beveelt hen om eerst hun rapporten uit te schrijven. Hij wacht bovendien liever op orders van hogerhand dan dat hij zelf een beslissing neemt.

Ook in *COOGAN'S BLUFF*, eveneens van Don Siegel, trotseert een politiemannet de bureaucratie van het New Yorkse politieapparaat. Coogan (Clint Eastwood) is

een hulpsheriff uit Arizona die in de Big Apple de gevangene Ringerman (Don Stroud) moet oppikken. Bij aankomst hoort hij van zijn verveelde New Yorkse collega McElroy (Lee J. Cobb) dat Ringerman in het ziekenhuis is opgenomen na een slechte lsd-trip en dat er bovendien een boel papierwerk geregeld moet worden. Coogan probeert het systeem te omzeilen, maar raakt daarbij zijn gevangene kwijt. Ook al heeft hij geen jurisdictie, Coogan zal niet stoppen voor hij Ringerman heeft gevonden. Wat *COOGAN'S BLUFF* verrassend genoeg niet zegt, is dat je een *gunslinger* moet zijn om iets gedaan te krijgen in een beerput als New York. Het is immers Coogans eigen gebrek aan respect voor de regels en procedures dat hem in de problemen brengt.

## WALGELIJK ONMENS

Ook al draagt hij een hoed en cowboylaarzen, de figuur Coogan wijst in zijn afwijzing van het systeem duidelijk vooruit naar Harry Callahan. Maar voordat





we naar de vader van alle *loose cannon cops* kijken, moeten we eerst langs Peter Yates' **BULLITT**. Een film die beroemd werd vanwege zijn spannende, tien minuten durende achtervolgsscène, maar die om meer redenen nog steeds staat als een huis.

Steve McQueen is hier op zijn allercoolst. Zijn agent Frank Bullitt is geen ongeleid projectiel, maar wanneer een spijtoptant van de maffia wordt geëxecuteerd terwijl Bullitts mannen hem bewaken, gaat hij wel zijn boekje te buiten. Hoewel de getuige in het ziekenhuis aan zijn verwondingen overlijdt, weet Bullitt iedereen ervan te overtuigen dat de man nog leeft en is ondergebracht op een geheime locatie. Want als de getuige dood verklaard zou worden, wordt Bullitt van de zaak gehaald en is zijn kans verkeken om de moordenaars uit te roken. De ambitieuze politicus Chalmers (Robert Vaughn), die de spijtoptant had willen laten getuigen voor een senaatscommissie, eist dat Bullitt hem vertelt waar zijn getuige is, maar Bullitt geeft geen soegee. Hij werkt immers niet voor Chalmers. 'You work your side of the street, I'll work mine', houdt hij de politicus voor. Hun confrontaties zijn juist zo sterk omdat ze door beide acteurs koeltjes en ingetogen worden gespeeld.

McQueen baseerde zijn vertolking van Frank Bullitt op Dave Toschi, de rechercheur uit San Francisco die een mediafiguur werd tijdens de Zodiac-zaak. En de Zodiac-zaak stond natuurlijk model voor de Scorpio-killer uit **DIRTY HARRY**. In werkelijkheid werd de Zodiac nooit gevonden, maar zijn fictieve tegenhanger Scorpio (Andy Robinson) loopt in **DIRTY HARRY** tegen de lamp nadat Callahan hem heeft verwond met een mes. Callahan doet in het ziekenhuis navraag of iemand een steekwond heeft laten behandelen en vindt zo Scorpio's onderkomen, een kamertje in het voetbalstadion

waar hij werkt. Als Harry hem op het sportveld ziet rennen, steekt Scorpio zijn handen demonstratief in de lucht, waarna Harry de ongewapende man zonder te aarzelen in het been schiet. Er is immers geen tijd te verliezen: de killer heeft een meisje levend begraven en elke seconde telt. Scorpio jammert om zijn burgerrechten en eist een advocaat, maar geeft geen antwoord op de vraag waar het meisje is. Om hem aan het praten te krijgen, trapt Harry met zijn volle gewicht op Scorpio's wond. Terwijl Harry zijn vuile werk doet en Scorpio het op een gillen zet, trekt Don Siegel de camera zo ver terug dat we ergens boven het stadion hangen. Het veld in mist gehuld, het gehuil van Scorpio onhoorbaar boven Lalo Schiffrins spookachtige, dissonante jazz.

**DIRTY HARRY** is meer dan een halve eeuw later nog steeds een nagelbijter van een thriller, en meeslepend bovendien, mede doordat de film zo schaamteloos manipulatief is. Scorpio is een walgelijk onmens, een laffe moordenaar, een ontvoerder en verkrachter van tienermeisjes. Zijn schuld staat buiten kijf. We hebben in de openingsscènes zelf gezien hoe hij een jonge vrouw, die baantjes trok in een zwembad boven op het dak, doodschoot. Zijn volgende slachtoffer, zo belooft hij de stad, is een katholieke priester of een zwart kind. Deze man stopt niet vanzelf.

Na de confrontatie tussen Callahan en Scorpio vindt de politie het meisje dood terug. Maar omdat Harry geen huiszoekingsbevel had, en de bekentenis met foltering heeft verkregen, is al het bewijs onbruikbaar. De rechter houdt Harry voor dat hij Scorpio niet eens zou kunnen veroordelen wegens spugen op straat. Harry werpt tegen dat het leven van een meisje op het spel stond. Tja, dat meisje was al dood, zegt de rechter. 'Maar dat wist ik

nog niet!' briest Harry. 'Dat is nou eenmaal de wet,' antwoordt de rechter. 'Dan is de wet krankzinnig,' besluit Harry. En gedurende de film zijn we dat met Harry eens.

## CRIMINELE RATTEN

In David Finchers **ZODIAC** (2007) zit een scène waarin een speciale voorstelling van **DIRTY HARRY** wordt gehouden voor politiemensen. Rechercheur Dave Toschi, gespeeld door Mark Ruffalo, kan het allemaal niet aanzien en loopt voor het einde van de film de zaal uit. De politiecommissaris grapt: 'Die Harry Callahan heeft jouw zaak toch mooi opgelost.' In een interview met *Collider* verklaarde Ruffalo de antipathie die Toschi voelde: 'Er zat geen schot in de zaak. Ze hadden een berg bewijsmateriaal en toch duurde het negen maanden voordat ze een huiszoekingsbevel kregen om [Zodiac-verdachte Arthur Leigh Allens] trailer te doorzoeken. En hier komt [Dirty Harry] aangelopen, zo van: *Niks mee te maken. Als jij wordt vrijgelaten, knal ik je gewoon overhoop*. En het publiek begint te klappen. *Yeah! All right!* Dat deden we allemaal, toch?'

Nou, niet iedereen. Hoewel de meeste critici de film waardeerden om wat hij was, een 'verbluffend goed gemaakte genrefilm', aldus Pauline Kael, waren er ook die de film immoreel vonden. Zoals diezelfde Kael, die in haar stuk voor *The New Yorker* uitlegt waarom ze de film een 'monomane aanval op progressieve waarden' vindt. Over het einde van de film, waarin Harry zijn politiepenning in het water gooit, een scène die verwijst naar **HIGH NOON**, schrijft Kael: 'Er is een verschil. In het hoogdravende **HIGH NOON**, dat op zijn eigen manier nep is, heeft [Gary] Cooper, de marshal, in zijn eentje de stad gered van een criminele bende. Hij gooit zijn penning neer uit minachting voor de lafheid van de bewoners die niet voor de principes van de wet wilden staan en weigerden hem te helpen.

DIRTY HARRY daarentegen, zegt dat de wetten geschreven zijn door sukkel die criminele ratten beschermen en die het toestaan dat vrouwen en kinderen gemarteld worden. Harry gooit zijn penning weg omdat hij de wet niet respecteert; hij staat voor eigenrichting.'

Een halve eeuw later haal je er misschien je schouders over op; DIRTY HARRY is gewoon een lekkere wraakfilm, toch? Ja, het is een van mijn favorieten. Maar bekijk de release van de film in zijn tijd en je begrijpt Kaels argumenten. Een jaar eerder opende de National Guard het vuur op studenten die protesteerden op de campus van Kent State University, met vier doden tot gevolg. Het was een tijd waarin de politie gezien werd als een verlengstuk van de onderdrukker. Elke agent was een pig. DIRTY HARRY had het gore lef om het narratief om te draaien: Scorpio was een krankzinnige hippie, getuige zijn lange haar en gesp met vredesteken, en burgerrechten maken het de politie onmogelijk om hun werk te doen.

Eastwood zelf reageerde meerdere keren op de aantijgingen van critici, zoals in een vraaggesprek met de BBC in 1977: 'Wie het een fascistische film noemt, gebruikt gewoon graag grote woorden. Wij Amerikanen hebben oorlogscriminelen vervolgd tijdens het Neurenberg-tribunaal juist omdat zij de wet volgden zonder de morele consequenties in ogenschouw te nemen. Op deze gronden hebben wij hen veroordeeld: ze hadden niet naar politieke leiders moeten luisteren, maar naar hun geweten. Met Harry is het precies hetzelfde. Als men tegen hem zegt: "Zo doen we de dingen" en hij antwoordt: "Je zit fout. Daar ga ik niet in mee", dan is dat allesbehalve een fascistische houding. Het is precies het tegenovergestelde.'

Om zijn punt kracht bij te zetten, voerde Eastwood in de tweede Dirty Harry-film MAGNUM FORCE (1973) een stel échte fascistische op: jonge geüniformeerde politiemannen die een doodseskader vormen en criminelen executeren die door de rechter zijn vrijgesproken. Wanneer ze Harry vragen om zich bij hen aan te sluiten, zegt hij: 'I'm afraid you've misjudged me.' Dat was natuurlijk óók gericht aan zijn critici.

Gevraagd naar de controversie antwoordde regisseur Don Siegel in de *New York Times* dat hij noch Eastwood over politiek hadden gesproken tijdens het maken van de film. In Siegels visie was Harry Callahan net zo kwaadaardig als Scorpio, iets wat zijn linkse vrienden maar niet wilden begrijpen. Daarmee gaat Siegel voorbij aan het feit dat hij Scorpio presenteert als een op hol geslagen beest dat maar beter afgeschoten kan worden. Siegel verloochent daarmee wat zijn film nou juist zo effectief maakt als geweldsfantasie.

## BANANENBOOM

Frappant is dat William Friedkin precies dezelfde visie had voor Jimmy 'Popeye' Doyle, de

gefictionaliseerde versie van rechercheur Eddie Egan die samen met zijn partner Sonny Grosso verantwoordelijk was voor de drugsvangst die bekend zou worden als de *French Connection*-zaak. Tijdens de opnames van THE FRENCH CONNECTION (1971) lag Friedkin overhoop met hoofdrolspeler Gene Hackman die probeerde om Doyle sympathieker te maken. Maar volgens Friedkin was Doyle 'een varken, net zo verrot als de criminelen die hij probeert te vangen'. In het geval van THE FRENCH CONNECTION, dat twee maanden voor DIRTY HARRY werd uitgebracht, gelóóf je dat ook. Doyle is niet alleen een hufter met losse handjes die een onverschillig, alledaags racisme aan de dag legt, er zit ook echt een steekje aan hem los. Wanneer hij na een zenuwslappende achtervolging een vluchtende, ongewapende verdachte in de rug schiet, is dat een daad van pure obsessie. Randy Jurgensen, een NYPD-rechercheur die als adviseur op de set aanwezig was, protesteerde heftig tegen deze scène. 'Dit is moord', hield hij Friedkin voor. De regisseur gaf geen krimp. De scène is een voorbode van de climax waarin Doyle volledig door het lint gaat en in het heetst van de strijd een FBI-agent doodschiet. Zijn obsessie heeft het overgenomen.

Het verschil tussen Harry Callahan en Popeye Doyle kan ik misschien het best zo illustreren: als kind wilde ik Dirty Harry zijn, niet Doyle. Daarin was ik blijkbaar niet uniek. Toen de eerdergenoemde Eddie Egan, die ook een rolletje in THE FRENCH CONNECTION heeft, zich op de set liet ontvallen dat Hackman meer op hem leek dan hijzelf ('This guy's more me than me!'), werd Hackman kwaad.

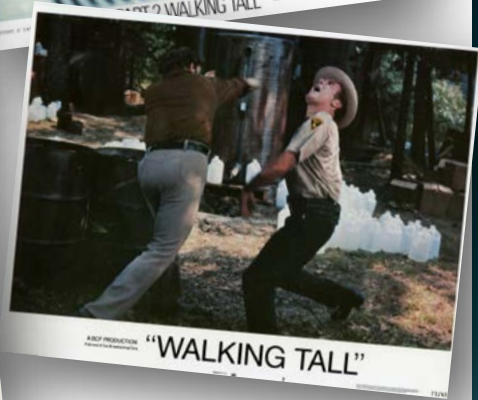
In BADGE 373 (1973), eveneens gebaseerd op ervaringen van Egan, komt het alter ego van de rechercheur er nog slechter vanaf. Dit keer heet hij Eddie Ryan en wordt hij gespeeld door Robert Duvall. In zijn bundel *Bloed op het witte doek* beklagt de Vlaamse romancier en filmcriticus Johan Daisne zich over het realistisch gehalte van de film: 'alsmaar bruter, wreder en platter: gewelddadig van handeling en vulgair van dialoog (lik-mijn-reet, wat-heeft-die-vent-een-pik, en

vloeken van jewelste)'. Heel eerlijk? Dat klinkt als een lekker filmavondje. En toch levert BADGE 373 dat niet op. (Dat andere FRENCH CONNECTION-derivaat uit 1973, THE SEVEN-UPS, doet dat wél.) BADGE 373 schotelt ons een walgelijke protagonist voor. Popeye Doyle gebruikte het n-woord in de deuropening van het politiebureau, zonder zich te bekommeren om wie hem kon horen. Eddie Ryan tergt een Puerto Ricaanse verdachte met praatjes over 'spics' die uit de bananenboom zijn geklommen en nu massaal in New York uitkeringen genieten. Vervolgens grinnikt hij over de 'dropstaven' waar de man achter de tralies aan zal moeten sabbelen. Het is niet de door Daisne aangehaalde vulgariteit, maar de hatelijkheid van zijn woorden die ze onverkwikkelijk maken. Wanneer de verdachte bij een vlucht poging te pletter valt, wordt Ryan in afwachting van het onderzoek geschorst. Normaalste zaak van de wereld, denk je anno 2024. Maar BADGE 373 vraagt ons de zijde van Ryan te kiezen die lamenteert dat 'cops are automatically guilty until proven innocent, especially when you throw spics off a roof.' Vroeger, zo voegt hij eraan toe, was dat beter geregeld, dan werd je gewoon overgeplaatst. En met die man worden we twee uur lang opgescheept. Je vraagt je af of Eddie Egan, die hier de leidinggevende speelt van zijn gefictionaliseerde zelf, zich niet schaamde dat de openingstitels melden dat de film gebaseerd is op zijn 'belevenissen'.

## HOUTEN KNUPPEL

Tussen politiemannen die hun reputatie wilden uitventen en de pers, schrijvers en filmmakers die hun verhalen exploiteerden ontstond een wederzijds profijtelijke relatie. Eddie Egan nam ontslag bij de politie om een carrière als acteur na te jagen en werkte mee aan een pilot voor een tv-serie over zijn loopbaan bij de politie. De eerdergenoemde Dave Toschi raakte verslaafd aan de media-aandacht die de Zodiac-zaak hem bracht. Toen die aandacht afnam, schreef hij anonieme brieven naar toenmalig journalist Armistead Maupin waarin hij zichzelf ophemelde. In Tennessee zocht Sheriff Buford





Pusser regelmatig de publiciteit om te pochen over de eenmansoorlog die hij voerde tegen de zogenaamde *Stateline Mob*, gangsters die illegale drank- en goktenten exploiteerden langs de staatsgrens. De film die in 1973 over hem werd gemaakt, *WALKING TALL*, werd aan de man gebracht met de slogan: *The man who became a legend in our time*.

De sheriff als *American hero*: dat is op zichzelf al vrij uniek in de cynische jaren zeventig. Dit was immers het decennium waarin wetshandhavers op het platteland meestal werden afgeschilderd als dikke domme druktemakers (zie Sheriff J.W. Pepper uit *LIVE AND LET DIE*, Jackie Gleason in *SMOKEY AND THE BANDIT*) of perfide schurken (zie Ned Beatty in *WHITE LIGHTNING*, Ernest Borgnine als Dirty Lyle in *CONVOY* en Chuck Connors als verkrachtende sheriff in *NIGHTMARE IN BADHAM COUNTY*). Vergeleken met deze figuren is Pusser natuurlijk een toonbeeld van bekwaamheid, rechtvaardigheid en integriteit, in elk geval in de twee slappe vervolgen, *WALKING TALL PART II* (1975) en *FINAL CHAPTER: WALKING TALL* (1977), waarin hij gespeeld wordt door de aabare Bo Svenson die hem neerzet als een *regular joe*. Dat is anders in de eerste film. Hier haalt Joe Don Baker alles uit de kast: een jakhalsgrijns, blaffende stem en de blik van een woedende stier. Bakers bijna dierlijke performance maakt van Pusser een onvoorspelbare, misschien zelfs labiele figuur. Bovendien kun je je afvragen waar zijn werk als sheriff ophoudt en zijn persoonlijke vete begint. Zo beschouwd is het een dunne lijn tussen hem en de sheriffs die hun eigen regels en wetten maken en die de wereld indelen in *good folks* en *bad folks*.

Toen *WALKING TALL* in de Amerikaanse bioscopen werd uitgebracht, was de film een kassucces. In een tijd waarin autoriteiten onder vuur lagen, was zo'n rechtschapen sheriff die het geteisem te lijf ging met een grote houten knuppel natuurlijk het zout

der aarde. De vraag is echter in hoeverre Pusser zijn status als nationale held echt verdiende. Er waren hardnekkige geruchten dat hij geweld uitlokte en harder optrad dan nodig was. Aan enkele dodelijke schietpartijen waar hij als sheriff bij betrokken was, zat een luchtje. Zo schoot hij Louise Hatchcock, de *godmother* van de *Stateline Mob*, dood, officieel uit zelfverdediging. Ze werd twee keer in de rug, en één keer in het hoofd geraakt. Nadat de film was uitgebracht, werd Pusser niet als sheriff herkozen. Zijn opvolger merkte op dat onder Pussers bewind meer illegale tenten waren opengegaan dan ooit tevoren. En waar de derde *WALKING TALL*-film suggereert dat Pusser het slachtoffer werd van een dodelijke aanslag, werd daarvan nooit enig bewijs gevonden. Wel trof men een veel te hoog alcoholpercentage aan in zijn bloed nadat zijn auto crashte. En die beroemde houten knuppel van hem? Pure fictie, bedacht voor de film.

## VERWARRENDE MENTALITEIT

Als Amerikaanse politiefilms uit de jaren zeventig een reflectie waren van het gepolariseerde maatschappelijke klimaat, wat zeggen ze dan eigenlijk? Nemen ze überhaupt een standpunt in? In het geval van *DIRTY HARRY* en andere geweldsfantasieën mikken ze volgens filmcritica Ellen Waller in haar recensie van *WALKING TALL* in *NRC Handelsblad* 'op een dubieus volks verlangen naar de Sterke Man'. Op dezelfde filmpagina worstelt Waller met 'de verwarrende mentaliteit' van *BADGE 373*. 'De grootste vuilbekkers zijn politiemensen in gesprek met, of over, Portoricanen, joden, homofielen of andere "Untermenschen". De scenarioschrijver [Pete Hamill] is journalist, dus hij kan het weten. Zou het een anti-politiefilm kunnen zijn?' Nee, concludeert ze een alinea later, want de film schildert de politie af als noodzakelijk in de

strijd tegen drugs.

Misschien ging Hamill iets te geforceerd op zoek naar het soort ambiguïteit waar Friedkin zo goed in was: slechte mannen die goede dingen doen (*THE FRENCH CONNECTION*) en goede mannen die slechte dingen doen (*TO LIVE AND DIE IN L.A.*). In een interview met Jip Golsteijn in *De Telegraaf* van 21 januari 1972 merkt Friedkin op dat 'mensen die vóór de aanpak van Doyle zijn hun gelijk bevestigd zien in *THE FRENCH CONNECTION*' en dat 'tegenstanders er argumenten in zien om te zeggen: "Zie je wel. Het gaat helemaal fout met Amerika."'.

Politiefilms met een verwarrende mentaliteit waren er wel meer in de jaren zeventig. Neem *THE SUPER COPS* (1974), over de waargebeurde avonturen van *rookie cops* Greenberg en Hantz, die in hun vrije tijd drugsdealers arresteren. Wat dit tweetal, door burgers in de wijk omgedoopt tot Batman en Robin, aan kennis van de wet en politiewerk mist, maakt het goed met branie. Omdat collega's jaloers zijn op hun resultaten worden ze voortdurend beschuldigd van corruptie. 'Ik ben dan wel een *pig*, maar ik heb mijn snuit niet in de trog', beweert Greenberg (een manische Ron Leibman). Het scenario vertelt hun kant van het verhaal, terwijl jurist Michael Armstrong, een adviseur van de Knapp Commission, die na de onthullingen van Frank Serpico (waarover later meer) in het leven werd geroepen om politiecorruptie te onderzoeken, een ander verhaal vertelt in zijn boek *They Wished They Were Honest: The Knapp Commission and New York City Police Corruption* (2012). Volgens hem terroriseerden Greenberg en Hantz de zwarte buurten waar ze patrouilleerden, gaven bewoners hun de bijnamen Batman en Robin niet uit ontzag of respect, maar om hen te bespotten, en koesterde de Knapp Commission het vermoeden dat ze hun politiepenningen gebruikten om dealers te beroven. Feit is ook dat de openbaar aanklager een

moordonderzoek startte nadat Greenberg en Hantz twee dealers hadden doodgeschoten. Het duo beriep zich op zelfverdediging, terwijl het bewijs blijkbaar een andere kant op wees.

Hoewel het script hún kant kiest, is het maar de vraag of de regisseur dat ook deed. Greenberg en Hantz worden immers niet bepaald als helden afgeschilderd. Ze rennen als losgeslagen apen achter boeven aan, wijdbeens en met zwaaiende armen, schreeuwend en schietend op schaduwen. Die acteursregie kan geen vergissing zijn. Had Gordon Parks, de zwarte filmmaker die eerder hits had gescoord met *SHAFT* (1971) en *SHAFT'S BIG SCORE* (1972), misschien conflicterende gevoelens bij het script? Probeert hij de lezing van Greenberg en Hantz van binnenuit te saboteren? Halverwege de film gaan Greenberg en Hantz af op een melding om op de plaats delict de eerste de beste zwarte man in elkaar te slaan. Hij blijkt een politiemann buiten dienst te zijn. Aan het eind van de film, als het tweetaal promotie krijgt, worden ze geconfronteerd door de politiecommissaris die niets gelooft van hun act: 'Batman and Robin: the great individualists, the great system-beaters, friends of the poor. What a crock of shit!' Vervolgens stelt hij hen voor aan hun nieuwe leidinggevende, de zwarte man die ze eerder in elkaar hadden geslagen. 'Welcome to me, boys', broemt de man die boven hen uittoert. Parks eindigt de film met een cartoonesk *Pow!*, een knipoog naar de tv-serie *BATMAN* (1966 – 1968) en wellicht Parks' manier om te suggereren dat de echte schurken verslagen zijn. De werkelijkheid is daarover eenduidiger: Greenberg belandde tweemaal achter de tralies vanwege fraude, Hantz verliet de politie nadat hij zelf met drugs op zak werd gearresteerd.

## NIJPTANG

*THE SUPER COPS* was een van drie vroege *buddy cop* movies die in 1974 uitkwamen. De andere twee zijn *BUSTING* van Peter Hyams, een voortreffelijk gemaakte actiekomedie met Elliott Gould en Robert Blake als twee ploeterende zedenrechercheurs die – verrassing! – worden tegengewerkt door het systeem, en het krankjorumme *FREEBIE AND THE BEAN*. De titelpersonages in laatstgenoemde film zijn niet alleen incompetent, ze zijn een gevaar voor de samenleving. Tijdens een wilde autoachtervolging door San Francisco, waarbij makkelijk een dozijn burgers gedood had kunnen worden, roept Bean (Alan Arkin) tegen zijn collega Freebie (James Caan), die achter het stuur zit: 'Don't hit any cops!' Een wegwerpgrapje dat hun onverschillige houding onderstreept tegenover de burgers die zij moeten beschermen. Later slaan ze een voorbijganger in elkaar, omdat ze hem aanzien voor iemand anders, en rijden ze met hun auto een appartement binnen waar een echtpaar in bed een boterham eet. Regisseur Richard Rush mikte naar eigen zeggen op Tom & Jerry-slapstick, en inderdaad, wanneer Freebie (die zo heet omdat hij zijn politiepenning

gebruikt om gratis spullen te krijgen) en Bean (die zo heet omdat hij Mexicaans is) geen burgers in gevaar brengen of verdachten afranselen, rollen ze vechtend met elkáár over straat. De film kent een aantal indrukwekkende stunts en een handvol écht grappige momenten, zoals de scène waarin het duo een verdachte met een overdaad aan kogels omlegt terwijl de man op een openbaar toilet zit te kakken. Maar even zo vaak slaat de film de plank mis, zoals wanneer Freebie dreigt de naakte vriendin van een verdachte te folteren. 'Waar heb je de nijptang gelaten?' vraagt hij Bean terwijl hij met zijn riem op haar blote kont dreigt te slaan.

De vraag die zich zowel bij *THE SUPER COPS* als bij *FREEBIE AND THE BEAN* opdringt, is of we mét of óm deze blunderende politiemannen lachen. Het antwoord zegt waarschijnlijk iets over hoe de makers naar de *boys in blue* kijken. In *FUZZ* (1972), een verfilming van een *87th Precinct*-boek van Ed McBain (pseudoniem van Evan Hunter), slaan de rechercheurs nog geen deuk in een pakje boter. Een undercoveragent (Burt Reynolds) die zich voordoet als dronken zwerfer laat zich wel erg snel aftroeven door twee jongens die hem in brand willen steken. Tijdens een *stakeout* denken twee rechercheurs, waaronder de besnorde Reynolds, dat ze niet zullen opvallen met een nonnenkleed aan. Een andere rechercheur, die als onderdeel van de *stakeout* met zijn vrouwelijke collega in een slaapzak in het park ligt, krijgt de rits niet open wanneer hij de achtervolging moet inzetten. Een agent schiet zichzelf in de voet, terwijl een ander nog geen adres kan onthouden. Het bureau is een chaos met rinkelende telefoons, rechercheurs die door elkaar heen schreeuwen, verwarde mensen die aangifte willen doen en twee schilders die zijn ingehuurd om het bureau van een likje verf te voorzien en die geen hoge pet op hebben van de hermandad. Het amusante *FUZZ* gaat nooit verder dan wat liefdevolle plaagstootjes, want ondanks al dat geblunder weten de rechercheurs aan het einde alle drie de zaken op te lossen, al is het met een flinke dosis geluk. Dat de enige zwarte rechercheur (James McEachin) en de

enige vrouwelijke rechercheur (Raquel Welch) als meest competent worden afgeschilderd, is misschien ook een indicatie van de halfbakken progressieve agenda van de film.

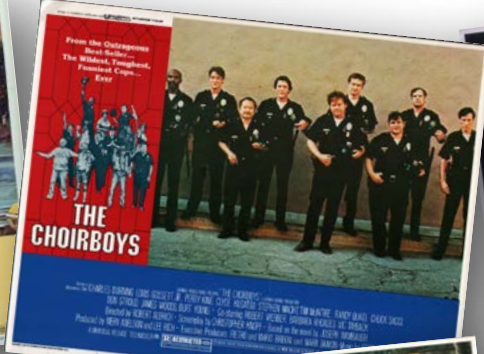
## ROZE POEDEL

Nee, voor een echt cynisch, hatelijk beeld van incompetente politiemannen moeten we bij *THE CHOIRBOYS* (1977) zijn, Robert Aldrich' verfilming van Joseph Wambaugh's gelijknamige roman. Wambaugh, zoon van een politiemann en zelf ex-LAPD, bouwde zijn carrière op het schrijven van realistische en invoelbare kronieken van het leven van politiemannen in Los Angeles. Met *The Choirboys* leverde hij een zwartkomische roman af waarin een groep politiemannen stoom afblaast met nachtelijke zuippartijen in het park. In Wambaugh's ogen zijn dit normale kerels die proberen om te gaan met de druk die het politiewerk met zich meebrengt. Aldrich zag dat anders: 'Het idee van politiemannen die hun werk niet aankunnen doet mij weinig. Ik kan er niks mee. Ik kan geen medelijden opbrengen voor cops. Je kiest ervoor om er een te worden. Er bestaat geen dienstplicht voor de politie. Als je het vervolgens moeilijk hebt met hoe mensen over je denken, moet je bij jezelf te rade gaan.' De botsing tussen die twee visies leverde een mislukte film op waar Wambaugh zich met een paginagrote advertentie in de vakbladen van distantieerde.

In *THE CHOIRBOYS* zijn de agenten lui, dom, incompetent, wreed en racistisch. Aan het begin van de film, tijdens een slempartij in een hotel, probeert politiemann 'Spermwhale' Whalen (Charles Durning) in het zwembad de bikini van een vrouwelijke collega uit te trekken. Wanneer ze daarover klaagt bij een collega, krijgt ze te horen: 'We zijn allemaal politie, wat maakt het uit?'

Ergste van het stel is Roscoe Rules (Tim McIntire), een karikatuur van een fascistische politiemann die met zijn uniform probeert te compenseren wat hij aan zelfvertrouwen mist. Wanneer een jonge vrouw dreigt van een dak te springen, probeert Roscoe omgekeerde psychologie: 'Spring dan, trut!'





Uiteraard doet ze precies dat. De incompetentie is hier niet meer om te lachen. Later in de film haalt een undercoveragent van zedenzaken een geintje met Roscoe uit in een openbaar toilet door net te doen alsof hij homo is en op uniformen geilt. Roscoe ontsteekt in woede en begint op de man in te slaan. Eerder hadden zijn collega's hem in het park halfnaakt aan een boom geketend, waarna Roscoe tot zijn afschuw werd benaderd door een verwijfde oude kerel met een roze (!) poedel.

De homo als *punchline* zagen we ook in DIRTY HARRY (als Harry een jonge homo in het park aanziet voor Scorpio) en FREEBIE AND THE BEAN, waarin een femme fatale uiteindelijk een wufte jonge homo in *drag* blijkt te zijn. En ook in THE CHOIRBOYS ontbreken de misplaatste grappen over homo's niet. Tegelijk kent deze film één oprecht, teder moment dat uitsteekt als een bloem op een mesthoop. Wanneer een achttienjarige jongen jankend wordt binnengebracht omdat hij in het park op zoek was naar seks, toont de brigadier (Burt Young) compassie. De handboeien gaan af en de brigadier beveelt de undercoveragent die de arrestatie verrichtte om een ijsje te halen voor het joch. 'Hoe lang heb je dit... probleem?' vraagt hij. 'Ik weet al drie jaar dat ik gay ben,' snottert de jongen. De sergeant zucht, 'Ik heb hier niet voor geleerd, maar ik vind dat je met iemand moet gaan praten, oké?' Hij laat de jongen gaan, een beslissing die consequenties heeft voor de tragische afloop van de film.

THE NEW CENTURIONS (1972), Richard Fleischers sterke verfilming van Wambaugh's debuutroman, bevat ook een pijnlijke scène waarin een homo wordt lastiggevallen door de politie. De boomlange man knoopt 's nachts in het park een praatje aan met de nerveuze undercoveragent die naast hem komt staan. Die laatste kan zijn zenuwen niet bedwingen en probeert de man te arresteren. Plotseling wordt de man, die geen idee heeft wat

hem overkomt, door zes agenten in burger besprongen. In een wrang moment roept hij: 'Help! Politie!' Die ironie ontgaat ook de undercoveragent niet. Thuis biecht hij aan zijn vrouw op hoe vies hij zich voelt. 'Mijn taak is die man te beschermen', concludeert hij.

## VROUWE JUSTITIA

Ontevreden over hoe Hollywood zijn boeken verfilmd, besloot Wambaugh bij de filmbewerking van *The Onion Field* dichter op de bal te spelen. Hij schreef zelf het scenario en was nauw betrokken bij de productie. Met zijn non-fictieboek over de moord op een politiemannet, het lot van zijn partner die de aanslag overleefde, en de slepende rechtszaak die volgde, had Wambaugh dan ook een punt te maken. In Harold Beckers filmversie uit 1979 zien we hoe agent Karl Hettinger (John Savage) ernstig lijdt onder het trauma dat hij opliep toen kruimeldieven Powell en Smith (James Woods en Franklyn Seales) zijn partner in koelen bloede doodschoten. Hij wist te ontkomen, maar vraagt zich sindsdien af wat hij anders had kunnen doen en of hij laf is geweest door het op een lopen te zetten. Die twijfel wordt gevoeld door zijn collega's en door de rechtszaak die zich maar blijft voortslepen doordat de verdachten zich van allerlei vertragingstactieken bedienen. Terwijl Powell zich tijdens de rechtszaak in de wet verdiept, zijn eigen verdediging voert en daarbij in zijn element is, ontspoort het leven van Hettinger steeds verder. De scène waarin hij het gehuil van zijn baby niet meer aan kan en in het bedje slaat, is hartverscheurend. De weegschaal van Vrouwe Justitia is niet in evenwicht, lijkt Wambaugh te zeggen. En zo komt Wambaugh tot dezelfde conclusie als DIRTY HARRY: het systeem deugt niet. Alleen is zijn analyse genuanceerder en menselijker.

Ook in REPORT TO THE COMMISSIONER (1975) zien we een politiemannet die bezwijkt onder de

psychologische druk. Een undercoveragent is doodgeschoten in het appartement van een drugsdealer en de jonge rechercheur Bo Lockley (een fragiele Michael Moriarty) lijkt de schuldige. In flashbacks zien we hoe Lockley, een zachtmoedige hippie, op zijn eerste dag wordt ingewerkt door zijn oudere, *streetwise* collega Crunch (Yaphet Kotto). Crunch merkt op dat de hoertjes, zwerfers en *runaways* op Times Square anders reageren op Lockley. Ze maken misbruik van zijn goedheid. Zelf zegt Lockley in een gesprek met een psychiater: 'I was supposed to be a new kind of cop. Enlightened, humanistic. Unfortunately, the guys on the force weren't prepared for a revolution.'

REPORT TO THE COMMISSIONER laat de idealen en naïviteit van Lockley keihard botsen met het behoudende politieapparaat waarin ambitieuze politiebestuurders smerige trucs uithalen om hun carrière vooruit te helpen. Om de *street credibility* van een undercoveragent te versterken, geven ze Lockley een onzinopdracht: gewapend met haar foto en een valse naam struint hij 42nd Street en Times Square af om haar te vinden. Behalve de foto is alles nep, inclusief het verhaal dat ze de weggelopen dochter van een senator is. Alleen weet Bo dat niet. Hij kwijt zich steeds fanatieker van zijn taak, vastbesloten om de jonge vrouw te redden uit handen van de drugdealer met wie ze samenwoont.

REPORT TO THE COMMISSIONER is mooi geschoten op de smerige straten van New York City, heeft een fijne cast en het knap geconstrueerde scenario stelt interessante morele vragen. Terwijl Lockley in een psychiatrische inrichting wordt vastgehouden, biecht Crunch met tranen in zijn ogen op dat hij zwarte mensen extra wreed behandelde, alleen maar zodat zijn collega's tegen hem zouden zeggen: 'You're all right.' Het is een aangrijpend moment dat veel zegt over wat het betekent om

zwart te zijn in een overwegend wit politiemilieu.

## BALLONNEN VOL PIS

Die andere politiefilm met Yaphet Kotto, *ACROSS 110TH STREET* (1972), draait deels om dezelfde vraag. Wanneer de door Kotto gespeelde inspecteur Pope de leiding krijgt over een moordzaak waarbij drie maffiosi in Harlem zijn neergemaaid door zwarte overvallers, is dat tegen het zere been van de oudere hoofdinspecteur Mattelli (Anthony Quinn). Pope is in alles Mattelli's tegenpool: academisch geschoold, goed gekleed, professioneel, onomkoopbaar. Mattelli is van het soort dat samen met andere witte politiemannen een zwarte junkie afroste. Wanneer Pope ingrijpt, hijgt de oude racist: 'I'm tired of your liberal bullshit. You gotta make up your mind: are you a cop or one of them goddamn social workers?'

Maar Pope is óók een zwarte politiemann in een zwarte wereld, namelijk Harlem. Dat maakt zijn werk niet per se makkelijker. Zwarte verdachten denken op voorhand bij hem een potje te kunnen breken en een zwarte onderwereldbaas, die eerder Mattelli omkocht, probeert ook Pope smeergeld te geven: 'Take the money, brother.' Waarop Pope met opeengeklemd kaken antwoordt: 'Stick it up your ass... brother.'

Nu Pope weet dat Mattelli corrupt is, biedt laatstgenoemde aan om per direct met pensioen te gaan. Pope ontploft en noemt hem een racist. Mattelli begrijpt er niets van. Pope legt uit: 'Jij gaat ervan uit dat ik je erbij lap, omdat ik zwart ben.' Waarop Mattelli antwoordt: 'Je bent toch op mijn baan uit?' Natuurlijk is hij dat, zegt Pope, maar niet zo. Hij wil die baan verdienen, niet stelen. 'Wanneer kijk je naar mij en zie je eindelijk een politiemann?' besluit hij.

Dan hebben Gravedigger Jones en Coffin Ed Johnson het makkelijker met elkaar. Het zwarte rechercheursduo uit de boeken van Chester Himes is goed op elkaar ingespeeld in *COTTON COMES TO HARLEM* (1970) en het vervolg *COME BACK, CHARLESTON BLUE* (1972). 'Two black maniacs on a powder keg' noemt een witte leidinggevende hen. Gravedigger (Godfrey Cambridge) en Coffin Ed (Raymond St. Jacques) gaan scheurend, schietend en scheldend door Harlem, maar hebben altijd het beste voor met de gemeenschap. 'Steel je van witte mensen, dan zijn dat jouw zaken. Steel je van zwarte mensen, dan zijn het mijn zaken,' houdt Coffin Ed een zwarte oplichter voor nadat die buurtbewoners tienduizenden dollars heeft ontfutseld. Een zwarte drugsdealer krijgt het zwaarder te verduren in het vervolg: hij wordt door Ed halfdood geslagen. Beide films wisselen bruut geweld af met absurde grappen en humoristische observaties over het zwarte leven in de New Yorkse wijk, maar in de tweede film is het contrast het grootst. Die film bevat bovendien een scène die in de jaren erna een cliché zou worden in de politiefilm: het *hand-me-your-gun-and-badge*-moment. Na een krankzinnige schietpartij op een begraafplaats eist hun chef dat ze hun wapens

inleveren. De ene na de andere blaffer komt uit hun jassen en broekzakken. Vlak voor ze afdruipt doet Digger zijn rits open en haalt nog één laatste schietjzer uit zijn onderbroek: een piepklein pistooltje.

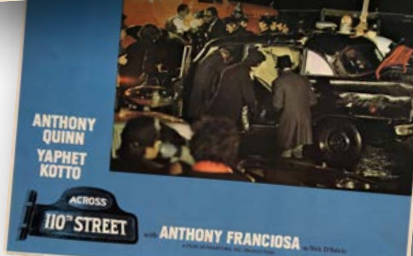
In *TOP OF THE HEAP* (1972) nemen de beproevingen van de zwarte politiemann surrealistische vormen aan. Christopher St. John schreef, produceerde en regisseerde de film en nam ook de hoofdrol voor zijn rekening, die van George Lattimer, een politieagent in Washington D.C. die de druk niet meer aan kan en wegvlocht in bizarre dagdromen waarin hij als eerste zwarte astronaut wordt klaargestoomd voor een maanmissie. Aan het begin van de film, die deels psychologisch drama, deels surrealistische satire, deels blaxploitation en deels geslaagd is, wordt George door protesterende hippies bekogeld met ballonnen vol pis. Vervolgens noemt iedereen hem *black bastard*, *black pig* of variaties op het n-woord. In een sterke scène wordt George onder schot gehouden door een witte agent die denkt met een bewapende misdadiger van doen te hebben. Als hij ontdekt dat George net als hij bij de politie zit, stamelt hij zijn verontschuldigheden. Maar het kwaad is geschied: George is voor de zoveelste keer vernederd. Ondertussen wordt hem een promotie geweigerd, is zijn dochter aan de drugs, is zijn moeder overleden, scheldt zijn vrouw hem uit, lacht zijn minnares hem uit en heeft hij geldproblemen. Door al die druk ontwikkelt hij een *fuck you*-mentaliteit. 'I can do any goddamn thing I want', zegt hij meermaals strijdlustig. Wanneer die houding hem alleen maar verder in de problemen brengt, onderneemt hij een wanhopige poging om zijn leven ook fysiek te ontvluchten. 'I put on this uniform and people out there hate me', jammert hij. Zijn vrouw heeft een scherpe observatie: het heeft niets te maken met dat uniform, maar alles met het feit dat hij een gemeen en egoïstisch mens is.

## TOO MUCH HEAT

We hebben gekeken naar de cops die hun boekje te buiten gaan, naar de eigen rechters, de racisten,

de incompetenten, de geweldplegers, de homofoben en de *burn-outs*. Maar de écht rotte appels zijn we nog niet eens tegengekomen: de criminelen en psychopaten met een penning. Zoals Ed Lacy (Don Murray) in *DEADLY HERO* (1975), een veteraan van de NYPD die gedegradeerd werd van rechercheur tot straatagent en nu droomt van een politieke carrière. Bij een campagnebijeenkomst voor een rechtse burgemeesterskandidaat houdt hij de openingsspeech: 'When they took away this' – Lacy schudt zijn gebalde vuist – 'we lost our city, right?' Later schiet hij een ongewapende en labiele zwarte man neer (James Earl Jones) die een vrouw (Diahn Williams) gijzelde. Lacy beweert dat de man een mes vasthield toen hij hem neerschoot, en dat hij vreesde voor het leven van de gijzelaar en dat van hemzelf. Hij wordt als held onthaald op de voorpagina, wat hem in één klap een belangrijke positie verschaft binnen de politieke campagne. De burgemeesterskandidaat, die hem eerder nauwelijks zag staan, kan nu niet vaak genoeg met hem gezien worden. Maar Lacy's geluk is van korte duur: het slachtoffer dat aanvankelijk dankbaar was dat de politie op tijd arriveerde om haar te redden, overweegt om haar twijfels over het neerschieten van de man uit te spreken tegenover de openbaar aanklager. Ze weet immers zeker dat haar aanval het mes al op de grond had gegooid. Hoe meer Lacy zijn best doet om haar te manipuleren, met praatjes over hoe ze verkracht had kunnen worden door die *'black dude'* en wat het de samenleving had gekost als de zaak voor de rechter was gekomen, hoe meer ze ervan overtuigd raakt dat ze het juiste moet doen. Dat heeft fatale gevolgen.

*DEADLY HERO* is een onevenwichtige en middelmatige film, maar bekeken vanuit het thema van dit artikel ook een interessante. De korpsleiding weet dat Lacy niet deugt – hij is niet voor niets gedegradeerd – en zelfs zijn *rookie* partner (Treat Williams in zijn filmdebuut) voorspelt dat Lacy zijn carrière zal eindigen als schoonmaker. Op de vraag of collega's waarde hechten aan het relaas van de vrouw, klinkt het: 'Als het iemand anders dan Lacy





was geweest, had ik het niet geloofd.' En toch lijkt het alsof het korps met grote tegenzin een onderzoek start. Eén rechercheur geeft zelfs toe dat hij de zaak niet onder het tapijt kan vegen, omdat er 'too much heat' is. Anders had de zwijgcode vast zijn werk gedaan.

## SCHIETSCHIJF

Die zwijgcode tussen politieagenten houdt simpelweg in: je verradt geen collega's. Door die *blue wall of silence* konden heel wat foute smerissen de dans ontspringen. In *SERPICO* (1973) probeert een eerlijke politiemans wijidverbreide corruptie aan de kaak te stellen, maar niemand wil luisteren. De politietop houdt hem aan het lijntje. Uiteindelijk beseft Frank Serpico (Al Pacino) dat er van binnenuit geen verandering komt: 'The top guys have been cops too long,' verzucht hij. Hij stapt naar de krant, waarna de eerdergenoemde Knapp Commission in het leven wordt geroepen. Vanaf dat moment loopt Serpico rond met een schietschijf op zijn rug.

Sidney Lumets film is gebaseerd op een waar gebeurde zaak en laat zien dat een eerlijke politiemans geen schijn van kans heeft in cynische jarenzeventigcinema (een punt dat in hetzelfde jaar ook werd gemaakt in *ELECTRA GLIDE IN BLUE*). *SERPICO* toont ons een politieapparaat dat een paria maakt van die ene politiemans die wél gelooft in de eed die hij aflegde. In de film zien we een interessante wisselwerking: doordat Serpico zich van meet af aan verzet tegen de corruptie, lethargie en bureaucratie binnen het korps blijft hij een buitenstaander en gedraagt hij zich ook zo. We zien hem veranderen van gladgeschoren straatagent tot langharige, bebaarde politiemans-in-burger die gekleed gaat in hippiehemden en visserschoedjes en een oorbel draagt die niet zou misstaan bij een piraat. Terwijl zijn collega's op het bureau automatenkoffie drinken en over sport lullen, drinkt Frank thee en leest hij de

biografie van balletdanseres Isadora Duncan. Hij is, in de woorden van zijn collega's, een weirdo. Bezien door de ogen van deze moreel zuivere klokkenluider blijft de corruptie in het korps een ongreepbaar kwaad. De film, die de frustratie en het martelaarschap van Serpico als focus heeft, komt nooit echt toe aan de vraag hoe het aannemen van smeergeld zo wijidverbreid kon plaatsvinden. Het is gewoon zo. Eén collega van Serpico biecht op dat hij zich zorgen maakt over wat er gebeurt met zijn gezin als bekend wordt dat hij smeergeld aannam. Hij probeerde er ooit mee te stoppen, maar zijn collega's lieten het niet toe. 'Hoe kan ik een collega vertrouwen die geen geld aanneemt?' zegt een van hen. Meer komen we niet te weten over de glijdende schaal en rationalisaties, omdat *SERPICO* uiteindelijk toch van buiten naar binnen kijkt. (In 1981 zou Lumet met *PRINCE OF THE CITY* alsnog het perspectief kiezen van een foute politiemans met gewetenswroeging, eveneens gebaseerd op een waar gebeurde zaak.)

Een halve eeuw geleden werd Frank Serpico in het gezicht geschoten en weigerden zijn directe collega's een ambulance te bellen. Want een politiemans die zijn broeders verradt, die verdient de kogel. Er is sindsdien veel gebeurd om politiecorruptie aan te pakken, maar wie denkt dat de *blue wall of silence* is afgebokkeld wacht een koude douche. In de documentaire *FRANK SERPICO* (2017) komen politiemensen aan het woord die nog steeds van mening zijn dat je nooit een collega erbij lapt.

Misschien is die zwijgcode ook de reden waarom politiemans Joe (Joseph Bologna) in *COPS AND ROBBERS* (1973) zo laconiek aan zijn vriend en collega Tom (Cliff Gorman) opbiecht dat hij een slijterij heeft overvallen. De krant én de politie gingen uit van een nepagent. Tom schudt zijn hoofd in ongeloof: 'You've got some pair of balls,' lacht hij. Later zien we hoe Joe een snelheidsboete uitdeelt aan een *fat cat* in een auto die Joe zelf nooit kan betalen en hoe Tom

een inbraak moet oplossen in een huis vol peperdure standbeeldjes. De moraal: voor een schamel salaris werken Tom en Joe zich de pleuris voor de elite, terwijl ze aan de échte ellende niets kunnen doen, vanwege... ja, wat eigenlijk? Het systeem, vermoedelijk, al blijft de film daar vaag over. Het is in elk geval de rationalisatie voor hun plan om miljoenen aan obligaties uit een Wall Street-kantoor te stelen.

Opvallend aan *COPS AND ROBBERS* is dat de film de conventies van de misdaadfilm projecteert op een politiefilm. Of misschien is het andersom: *COPS AND ROBBERS* is een misdaadfilm waarin de boeven toevallig politie-uniformen dragen. Dat komt op het conto van scenarioschrijver Donald E. Westlake die talloze boeken schreef over professionele misdadigers (onder meer de *Parker*-reeks). Net als in andere *heist movies* volgen we de twee misdadigers bij de voorbereidingen en uitvoering van hun plan en hopen we dat ze ermee weggomen, vooral omdat Joe en Toms misdaad zonder echte slachtoffers blijft. Frank Zaagsma van *NRC Handelsblad* zag er destijds een politiek pamflet in en riep 'verachters van de systeembevestigende Amerikaanse film' op zich naar de bioscoop te haasten. Het *Algemeen Dagblad* zag vooral een leuke komedie die je niet moet gaan zien 'als je net een parkeerbon hebt gekregen. Want dan is het om razend van te worden.'

## KNOKPLOEG

In Paloma, New Mexico strijkt de georganiseerde misdaad neer en de politiecommissaris weet zich geen raad. Dus vraagt hij *big city cop* inspecteur Sneed om hulp. In het vliegtuig vraagt de passagier naast hem wat hij in New Mexico gaat doen. 'A new job', klinkt het. Wat voor baan, wil de man weten. 'Killing people', glimlacht Sneed. Omdat de woorden gesproken worden door Billy Dee Williams denk je



dat hij een grapje maakt. En als hij later een envelop met geld aanneemt van de lokale onderwereldbaas, denk je dat Sneed met een undercoveroperatie bezig is om corruptie aan de kaak te stellen. Maar niets is minder waar: Williams speelt een verrotte smeris die zowel de onderwereld als zijn collega's een loer draait.

THE TAKE (1974) is gebaseerd op de eerste van drie romans van de Britse schrijver G.F. Newman over een *bent copper*, zoals de cover van een van de paperbacks de hoofdpersoon omschrijft. De verfilming werd aan de man gebracht als blaxploitation, met de tagline: 'Meet the brother with a badge... on the take, who takes on the mob and wins both ways!' Blijkbaar was er in de cynische jaren zeventig geen betere manier om het systeem te overwinnen dan het te misbruiken voor eigen gewin. Zou Frank Zaagsma van NRC er misschien weer een antikapitalistisch pamflet in zien? Helaas, voor zover ik kon nagaan is THE TAKE, behalve op Curaçao, nooit in de Nederlandse bioscopen uitgebracht.

De les die de politiecommissaris in THE TAKE leert, is dat het middel soms erger is dan de kwaal. De inwoners van een stadje in Californië dat te kampen heeft met een invasie van dronken, ruziënde en agressieve olieplatformwerkers leren dezelfde les in VIGILANTE FORCE (1976). Brave borst Ben (Jan-Michael Vincent) komt op het idee om zijn broer Aaron (Kris Kristofferson) en diens Vietnam-buddies om hulp te vragen. Dat resulteert in een knokploeg met politiepenningen. Wanneer een meisje in een bar tegen Aaron zegt: 'I hate cops', antwoordt hij met een schalkse glimlach: 'So do I.' Het duurt niet lang of Aaron en zijn vrienden hebben de stad in hun macht. Het is aan brave borst Ben en de lokale schietvereniging om Aaron te verslaan. De meesterzet van deze licht satirische film is de casting van Kristofferson als wolf in schaapskleren. In zijn blik zit zoveel wijsheid en menselijkheid dat je aanvankelijk niet kunt geloven dat hij zo kwaadaardig is, totdat hij de vriendin van zijn broer meedeelt dat haar laatste uur heeft geslagen: 'I don't wanna talk about it. I don't wanna hear about it. I've seen and heard it all.' Vervolgens jaagt hij haar een kogel door het hoofd.

## AGENTJE SPELEN

VIGILANTE FORCE toont ons een politieapparaat dat in oorlog is met de gemeenschap die het zou moeten dienen, een idee dat serieuzer werd uitgewerkt in FORTE APACHE THE BRONX (1981). Wat is de oplossing? *Defund the police* dan maar? Na de moord op George Floyd door een politieman in 2020 kwam in Amerika een debat op gang over het drastisch inperken van de budgetten en daarmee de invloed en macht die de politie heeft. Het idee daarvan is dat niet is aangetoond dat meer politie ook een veiligere gemeenschap betekent. Bovendien kunnen sommige taken van de politie misschien beter door

anderen uitgevoerd worden. Burgers wellicht? Kunnen die wat Popeye Doyle kan?

Volgens het vergezochte THE ORGANIZATION (1971) wel. Daarin werkt Virgil Tibbs (Sidney Poitier), de rechercheur die we kennen uit het Oscarwinnende in THE HEAT OF THE NIGHT (1967), samen met een groep burgers om een heroïnehandelaar ten val te brengen. Een soortgelijke plot vinden we in HIT! (1973), waarin een FBI-agent (Billy Dee Williams weer), die zijn dochter heeft verloren aan een overdosis, een groep lotgenoten traint om de *French connection* in Marseille aan te vallen. Na een weekje training werpt deze burgerparticipatie haar vruchten af en wordt de top van het syndicaat geëxecuteerd.

Dan is LAW AND DISORDER (1974) op zijn eigen manier een stuk geloofwaardiger. Daarin heeft een stel witte mannen van middelbare leeftijd schoon genoeg van de misdaad in hun New Yorkse buurt, waarna ze zich aansluiten bij de vrijwillige politie. De informele leider van de groep is Cy (Ernest Borgnine), een dameskapper die zijn mannelijkheid terugvindt zodra hij het uniform aantrekt. Zijn beste vriend Willie (Carroll O'Connor), een taxichauffeur die droomt van een nieuwe start, laat zich tegen beter weten in meeslepen.

Willie vertegenwoordigt het gezond verstand in een groep die ver weg zou moeten blijven van wetshandhaving. Zo blijkt uit de scène waarin ze op zoek zijn naar de man die Willies dochter lastig viel en onder dreiging van een shotgun een zwarte jogger van straat plukken. De scène heeft humor, vooral als de zwarte man erachter komt dat de shotgun niet eens geladen is ('Give ass honkies!'), maar kan anno nu niet worden losgezien van de moord op de 25-jarige Ahmaud Arbery in 2020. Die werd, toen hij aan het joggen was, klemgereden en doodgeschoten door drie 'verontruste' burgers die ervan uitgingen dat een zwarte man die door een witte buurt rent per definitie iets op zijn kerfstok moet hebben.

Deze wrange komedie van Ivan Passer eindigt in mineur, als de groep erachter komt dat agentje

spelen op straat niet zonder gevaar is, vooral als de boeven voor het echie meedoen. In NRC *Handelsblad* merkt Ab van Leperen op dat Cy, Willie en hun medeflatbewoners niet beseffen dat 'de verpaupering van hun buurt een aspect is van hun eigen mislukking, niet de oorzaak. De uniformen, politiewagen, wapens geven een uitlaatklep aan hun latente agressie, maar op een lullige en kinderlijke manier, die overigens treffender en overtuigender is dan de fascistoïde gek Charles Bronson in Michael Winners solistische wraakfilm DEATH WISH'.

## VERDERFELIJKE MODE

Met DEATH WISH zijn we op een logisch eindpunt beland, want als de politie onmachtig is vanwege het systeem of het te druk heeft met smeergeld incasseren om achter boeven aan te gaan, dan rest nog maar één optie. Na DEATH WISH volgden een heleboel films in de jaren zeventig en tachtig die eigenrichting als een onvermijdelijk alternatief voor wetshandhaving presenteerden en soms net zo polariserend waren als DIRTY HARRY. Waar Van Leperen in dezelfde recensie spreekt van een 'kwalijke film', heeft de eerdergenoemde Johan Daisne het in zijn bundel *Bloed op het witte doek* over 'een moedige anti-conformistische film'. Daisne begint zijn bespreking als volgt: 'Met oprecht welbehagen heb ik DEATH WISH gezien. (...) Want ziehier een roborerende [versterkende - RH] politiefilm, in tegenstelling tot de vele nietszeggende of negativistische die we thans al te vaak moeten ondergaan. Het is een verderfelijke mode geworden om de politie af te schilderen als brutaal en corrupt, en de boeven als hun "arme" slachtoffers, producten van een verkeerde samenleving, terwijl die in feite de profiteurs zijn van een te brave maatschappij, waarin orde en gezag op losse schroeven werden gezet door utopistische idealisten of laffe politici. In DEATH WISH wordt moedig getoond hoe de politie praktisch [sic] machteloos staat, omdat ze "fatsoenlijk" moet optreden tegen de ongrijpbare bendes jonge schoften van alle kleur (en niet alleen blanke).'





DEATH WISH EN DIRTY HARRY appelleerden aan de angst voor toenemende gewelddadige misdaad en de overtuiging dat de politie niet (meer) bij machte is om de burger daartegen te beschermen, een idee dat stevig postvatte in de fatalistische jaren zeventig. Waar rechts het systeem wantrouwde omdat het, zoals Daisne het hierboven noemt, gekaapt was door 'utopistische idealisten' en 'laffe politici', koesterde links een groeiende achterdocht jegens autoriteiten in het algemeen, ingegeven door schandalen als de *Pentagon Papers* en *Watergate*. Een film als *SERPICO* is zo beschouwd een bevestiging dat de boven ons gestelden simpelweg niet te vertrouwen zijn.

Werkte iets van het cynisme en fatalisme van de jaren zeventig nog door in de politiefilms van het decennium erna? Dat is zeker het geval bij de eerdergenoemde films *FORT APACHE THE BRONX* en *PRINCE OF THE CITY* die net zo goed een paar jaar eerder hadden kunnen worden gemaakt. Met *48 HRS.* (1982) brak echter definitief een nieuw tijdperk aan. Geen enkele politiefilm had zoveel invloed op het genre in de jaren tachtig als deze actiekomedie van Walter Hill. Hoewel de door Nick Nolte gespeelde Jack Cates deels hetzelfde DNA heeft als Popeye Doyle (hij scheldt de door Eddie Murphy gespeelde Reggie Hammond uit voor 'watermeloen'), overwint hier uiteindelijk wederzijds respect en zelfs vriendschap. *Ebony and Ivory* waren ook in harmonie in andere *buddy cop movies*, zoals *RUNNING SCARED* (1986), *NUMBER ONE WITH A BULLET* en *LETHAL WEAPON* (1987). Kapitalisme en communisme werkten samen in *RED HEAT* (1988). Een cowboy en een indiaan vormden een duo in *RENEGADES* (1989). Eighties-optimisme in optima forma.

## SCHEIDING DER GEESTEN

Halverwege de jaren tachtig werd politiecorruptie niet aan de kaak gesteld door een paranoïde hippie, maar door Chuck Norris die in *CODE OF SILENCE* (1985)

wordt buitengesloten door zijn collega's en dan maar een politierobot als partner kiest. Dat brengt ons vanzelf bij *ROBOCOP* (1987) dat met zijn dystopische visie op privatisering en losgeslagen kapitalisme misschien wel de enige politiefilm van dat decennium is die iets zinnigs te melden heeft over de politiek van Reagan.

Harry Callahan dook nog tweemaal op in de jaren tachtig, eerst in *SUDDEN IMPACT* (1983), en de laatste keer in *THE DEAD POOL* (1988). Maar tegen die tijd was Vuile Harry ingehaald door het door Sylvester Stallone gespeelde eenmansleger in *COBRA* (1986). In de film noemt Cobretti misdadigers een *disease* waarvoor hij de *cure* is, terwijl Stallone de seriemoordenaarssekte uit de film in een interview vergeleek met 'that new breed of super rats you're always reading about'. Op televisie kregen we Dirty Harry-light met *HUNTER* (starring Clint Eastwood-lookalike Fred Dryer) en in de videotheek vonden we *loose cannon cops* in alles van midbudget-actiefilms als *ACTION JACKSON* (1988) en *ABOVE THE LAW* (1988) tot lowbudget-videotheekvulling. En anders hadden we nog Charles Bronson die, na in *TEN TO MIDNIGHT* (1983) en *MURPHY'S LAW* (1986) al eigengereide *cops* te hebben gespeeld, in de Cannon-productie *KINJITE: FORBIDDEN SUBJECTS* (1989) een zedendelinquent een dildo in zijn reet ramt. Hoe *dirty* wil je het hebben?

Foute smerissen kwamen we in de jaren daarna ook nog tegen in Amerikaanse films, variërend van gewetenloze schurken (Richard Gere in *INTERNAL AFFAIRS* uit 1990, Denzel Washington in *TRAINING DAY* uit 2001, Michael Chiklis in de tv-serie *THE SHIELD* die van 2002 tot 2008 werd uitgezonden) tot wanhopige mannen (Harvey Keitel in *BAD LIEUTENANT* uit 1992). En soms doken films of series diep in het hoe en waarom van politiecorruptie, zoals de fascinerende karakterstudie *RAMPART*

(2011) of het snoeiharde, door David Simon geschreven drama *WE OWN THIS CITY* (2022), dat in zes afleveringen onderzoekt hoe een speciale eenheid jarenlang bruut kon huishouden op de straten van Baltimore en daarbij geld en drugs achterover kon drukken en met bewijsmateriaal kon knoeien. En net zo vaak sloegen films over foute *cops* de plank mis, ook al liepen ze over van goede bedoelingen. In het door James Ellroy geschreven *DARK BLUE* (2002) krijgt de LAPD de kans om boete te doen voor het Rodney King-schandaal door één gevallen smeris, gespeeld door Kurt Russell, spijt te laten betuigen voor zijn jarenlange corruptie en racisme. In het valse *CRASH* (2004) blijkt de racistische, molesterende politiemann een held als het er echt op aankomt. Er waren fantastische films over wat het betekent om je vast te bijten in een zaak die je niet krijgt opgelost (het eerdergenoemde *ZODIAC*) of over de psychologische druk van undercoverwerk (*DESTROYER* uit 2018, met Nicole Kidman).

Maar de politiefilm leidde nooit meer tot een scheiding der geesten zoals een halve eeuw geleden. Het genre is veilig en vrij van controverses, met komedies (*THE HEAT*, *THE OTHER GUYS*, *21 JUMP STREET*, een vierde *BEVERLY HILLS COP* is in aantocht) en buddy cop movies (*RIDE ALONG 3*, *BAD BOYS 4*, *RUSH HOUR 4* en *LETHAL WEAPON 5* zijn ons beloofd). En hoewel Steven Spielberg aan een nieuwe film over Frank Bullitt werkt, is voor een nieuwe Harry Callahan geen plaats meer. Wie wil nog applaudisseren voor het folteren van verdachten of het neerknallen van ongewapende mensen? We kunnen nog steeds genieten van *DIRTY HARRY* en *DEATH WISH* als voortreffelijk gemaakte genrefilms en producten van hun tijd, maar die stroom aan virale video's heeft onze kijkervaring voor altijd veranderd. 📺