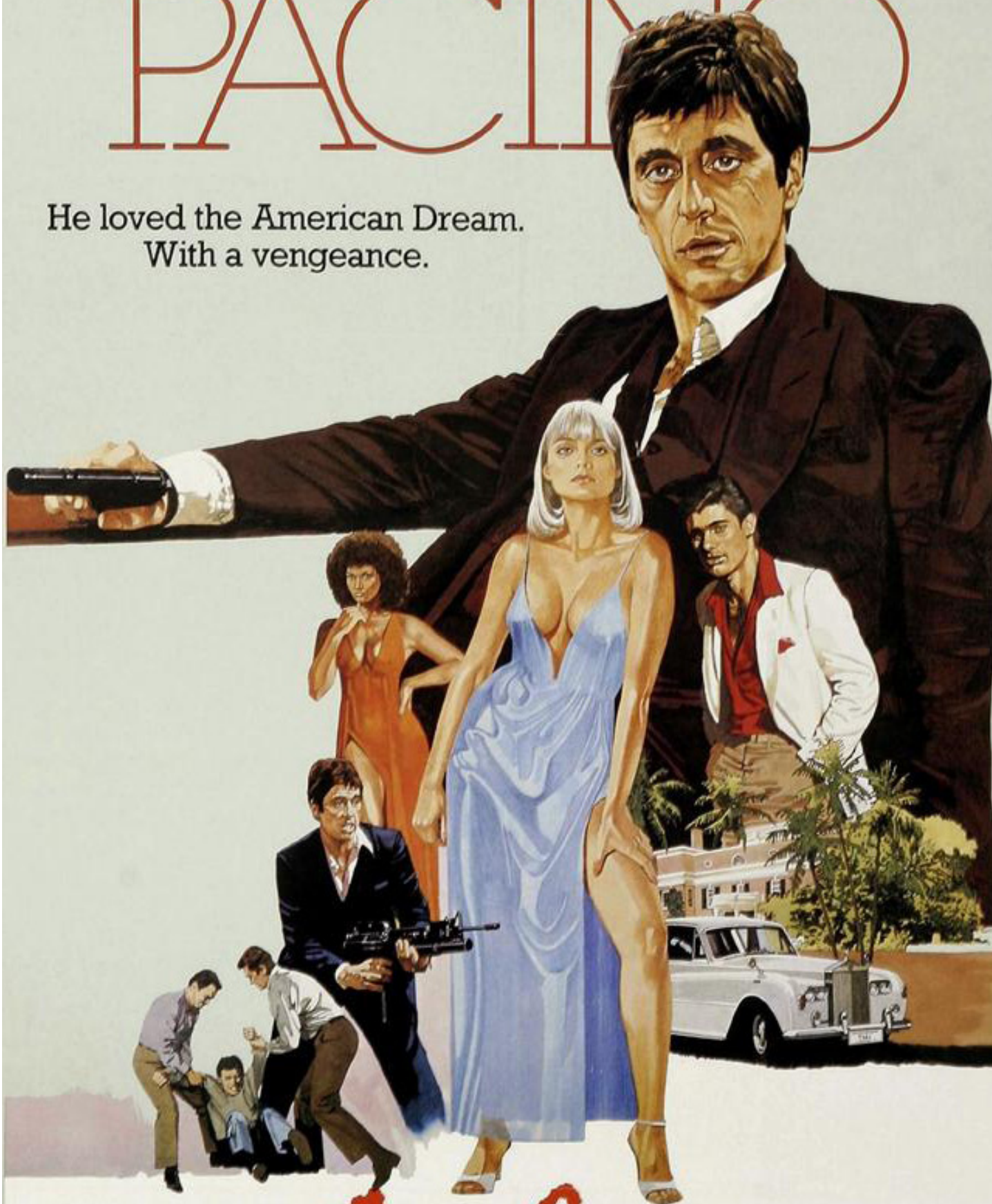


PAKINTO

He loved the American Dream.
With a vengeance.



Scarface



Fekete-Kovács Kristóf

Tiéd a világ - vagy az autókölcsönző

A nyolcvanas évekre a posztmodern irányzatok Hollywoodban is a klasszikus műfajok megkérdőjelezését hozták magukkal. A műfaji revízió azonban nem jelentette a zsánerfilm eltűnését: a westernfilm például, annak ellenére, hogy korához alkalmazkodott (s népszerűsége csökkent), továbbra is markáns műfajként volt jelen a Reagen-érában. A gengszterfilm is a westernhez hasonlóan klasszikus, a némafilmkorszakban gyökerező műfaj, melynek több jelentős darabja is a nyolcvanas években készült. Ilyen például a meghatározó, a korábbi tendenciákat összegző *Volt egyszer egy Amerika* (Once Upon a Time in America, 1984), az *Aki legyőzte Al Caponét* (The Untouchables, 1987), vagy az általam vizsgált *A sebhelyesarcú* (Scarface, 1983). A filmet a Hitchcock nyomdokain haladó Brian De Palma rendezte, posztmodern túlzásokkal és túlpörgetésekkel remake-elve Howard Hawks 1932-es eredetijét. *A sebhelyesarcút* a rendező egy másik filmjével, a *Carlito útjával* (Carlito's Way) fogom összevetni, mely bár később (1993-ban) készült, mégis jelentős párhuzamokat mutat elődjével.

Bevezetés

Az „ex-sheriff”¹ Ronald Reagan 1981-től 1989-ig volt az USA elnöke, tehát kétszer is megválasztották. Népszerűségének egyik oka beszédeiben rejlett, hiszen színészként intenzíven használta a médiát, s folyton filmeket idézett.² A politikai kultúra és a popkultúra effajta összefonódása nem csak az elnök beszédeit, de magát a korszellemet is áthatotta.³ Ahogy Reagan beszédeiben, a kor filmjeiben is (ahogy az a posztmodernre jellemző) rengeteg a filmes utalás (intertextus). A *Volt egyszer egy Amerika*, *A közellenség* (The Public Enemy, 1931) zsebóramotívumát idézi, a *Carlito útja* pedig például a *Magas-Sierrát* (High Sierra, 1941). Ám ami ennél is érdekesebb, a *Carlito útja* többször szó szerint megidézi Brian De Palma korábbi gengszterfilmjét, *A sebhelyesarcút*. Mindkét film, hasonló szituációval kezdődik (elszúrt akció), főszereplőinek hasonló a motivációja (a világ vagy a paradicsom megszerzése)

¹ Ronald Reagan amerikai elnök B-filmek western sztárjaként kezdte pályafutását, olyan művek hőseként, mint *Az utolsó helyőrség* (The Last Outpost, 1951) vagy a *Santa Fé ösvény* (Santa Fe Trail, 1940).

² Joseph SARTELLE, *Álmok és rémálmok a hollywoodi sikerfilmekben* = *Új Oxford filmenciklopédia*, szerk., Geoffrey NOWELL-SMITH, TÖRÖK Zsuzsa, BALÁZS Éva, Budapest, Glória kiadó, 2003, 534-546.

³ Lásd például Reagan hidegháborús úrprogramját, melyet a *Csillagok háborúja* (Star Wars, 1977) után nevezett el.

és ugyanazokkal a szavakkal jellemzik világukat: egy hely, ahol „cowboyok” marcangolják egymást.

A nyolcvanas évek légköre a neokonzervativizmus jegyében telt. Ronald Reagan beszédeiben harcos republikánusként mutatkozott meg, Amerikát ismét rendőrállam szerepben kívánta láttatni, az USÁn belül pedig a család fontosságát hangoztatta (ami a gengszterfilmek egyik legfontosabb motívuma). Az elnök konzervativizmussal szemben állt hintapolitikája. Míg beszédeiben erős álláspontját hirdette, addig cselekedeteiben az arany középutat (vagy inkább a langyos középutat) választotta. Ez a kettősség megjelenik a filmekben is, mivel a mozgóképi szövegek az ideológiára reagálnak⁴, vagy ahogy Sartelle fogalmazta meg, a filmek „az amerikai nemzet kapcsolatát tükrözik saját közelmúltbeli történelmének realitásaival”⁵. Így ez a kettősség megfigyelhető Brian De Palma gengszterfilmjeiben is: Tonyt erős, határozott célok vezérlik (a világot akarja uralni), de ahelyett, hogy megvalósítaná őket, csupán úgy tesz, mintha megvalósította volna őket. Míg *A sebhelyesarcú* Tonyja a raegani politika neokonzervatív oldalához áll közelebb (a harcos kiálláshoz), addig a *Carlito útja* címszereplője a „langyos középut” mezején érzi otthon magát. Carlito csupán lézeng, s beéri egy autókölcsönzővel is, ha már a világ nem lehet az övé.

A 80-as évek hollywoodi filmgyártásában fontos kérdést jelentett a filmek ideológiai hovatartozása. Barbara Klinger, Jean-Louis Comolli és Jean Narboni nyomán olyan alkotásokat különít el, melyek bár „Hollywood birodalmán belül találhatóak”, mégis lázadnak, szembenállnak a „tipikus, klasszikus szöveg konvencióival”⁶. Ezeket bontja tovább Klinger „progresszív” és „szubverzív” kategóriákra, melyek közül az előbbi csupán eltávolodik a konvencióktól, míg az utóbbi egyenesen lerombolja azokat.⁷ Brian De Palma gengszterfilmjei szembenemennek mind a konvenciókkal, mind pedig az ideológiával: *A sebhelyesarcú* aláássa a családmítoszt incesztuózus kapcsolatával, s bár a *Carlito útja* újratemti ezt a mítoszt, az elfuserált hős elfuserált világában az igaz szerelem eleve bukásra ítéltetett. *A sebhelyesarcú* erőszakábrázolásával új távlatokat nyitott meg a gengszterfilm előtt, a '32-es eredeti témáit túlpörgetve feszíti szét a műfaj határait. A *Carlito útja* ezzel szemben egészen másképp kérdőjelezi meg a gengszterfilm műfaját: főszereplőjének egy olyan figurát tesz meg, akinek az emelkedése és bukása (a tipikus gengszterfilmes narratíva) a film cselekményének ideje előtt zajlott le. Olyan, mintha a tündérmese az „És boldogan éltek, amíg meg nem haltak” után kezdődne.

A nyolcvanas évek általános tendenciája volt (mely alól a gengszterfilm műfaja sem képezett kivételt) az '50-es évek nosztalgiája. A filmek a közelmúlt traumatikus eseményein (Watergate, Vietnám) átugorva előszeretettel

⁴ Barbara KLINGER, „Cinema/Ideology/Criticism” Revisited: The Progressive Genre = Film Genre Reader III., szerk., Barry Keith GRANT, Austin, University of Texas Press, 2003, 75-92.

⁵ SARTELLE, i.m., 536.

⁶ KLINGER, i.m., 75.

⁷ Uo.

helyezték cselekményük idejét egy dicső, szeplőtlen múltba, mely inkább egyfajta nosztalgikus vágyképként jelent meg, semmint a valós 1950-es évek bemutatásaként.⁸ A gengszterfilm műfaja is kötődik az ötvenes éveket idéző tendenciákhoz: az '50-es években virágzott először a gengszterfilmek nosztalgiafilm ciklusa, melynek második hulláma épp a '80-as években csúcsozott ki. Ami azonban a reagan-éra gengszterfilmjeinek nosztalgiahullámát elkülöníti a kor általános tendenciáitól, hogy a múltba helyezett gengszterfilmek nem az ötvenes évekre, mint a cselekmény idejére koncentrálnak, hanem az 1950-es években kialakuló alműfajokból merítenek. A *Volt egyszer egy Amerika* fölsorakoztatja például a korábbi szubzsánerek elemeit: megtalálhatóak benne mind a szindikátusfilm, mind pedig a heist-film legfontosabb mozzanatai.

A visszanyúlás a múlthoz és a tradíciók továbbvitele a '80-as évek posztmodern újításainak dacára is jelen volt a gengszterfilmben. A zsáner élete során során több alműfaja is született, melyek jellegzetességei (vagy azoknak nyomai) a nonkonformista gengszterfilmben is tetten érhetőek. A *sebhelyesarcú Tonyja* a „Big Shot” karaktertoposzájának megtestesítője: célja a csúcsra kerülés, a vagyonszerzés; igazi nagyformátumú gengszter, aki semmitől sem riad vissza. A „Big Shot” filmekben kanonizálódó emelkedés-bukás narratívát járja be, mely a gengszterfilmek tipikus történetmesélési módja.⁹ A *Carlito útjában* is továbbél ez a hagyomány, ahogy arra fentebb utaltam, valamint megidéződik benne egy másik alműfaj is, mely a '70-es években virágzott, a „loser gangster” film.

A „loser gangster” film ciklus egyik meghatározó darabja az *Ujjak* (Fingers, 1978) c. film. A főhős két célja és élete (a zongorázás és a pénzbehajtóként való tevékenykedés) nem összeegyeztethető, miközben ő maga gyerekes, szexuális életében korántsem kitartó, valamint mindenhová magával cipeli magnóját, mely elemekkel a klasszikus gengszter-figura imágóját építi le.

A „loser gangster” vonulattal állítható párhuzamba Carlito, aki szintén atipikus gengszter, céljai sem olyan nagyformátumúak, mint Tonymak, jellemre tesze-tosza, küllemre sem főgengsztert, inkább piti bűnözőt idéz. Az alternatív gengszterfilm a műfajhoz való viszonyulásának egyik stratégiája épp ebben áll: elhagyja vagy destruálja a zsáner klasszikus vagy tipikus elemeit. A *sebhelyesarcú* ezzel szemben más módon válik alternatív műfaji filmmé: ugyan már címében is klasszikust idéz, az 1932-es, Howard Hawks féle *A sebhelyesarcút*, mégsem konzervatív, ugyanis az eredeti film fő témáit járhatja a csúcsra, mértéktelen túlzással, nem minden irónia nélkül.

⁸ Frederic JAMESON, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Budapest, Noran Libro kiadó, 2010, 288.

⁹ A gengszter alkutyaként kezdi pályafutását, majd fokozatosan, de biztos kézzel magához ragadja a hatalmat, amit aztán, amilyen nehezen szerzett, olyan könnyen el is veszít. A *sebhelyesarcú* abban azonban sajátossá teszi ezt a történetesémát, hogy Tonyt (ellentétben a '32-es film Tonyjával) nem rendőrök buktatják meg, hanem rivális gengszterek: a gengsztervilág önmagát marcangolja szét, a törvénynek itt már sem helye, sem pedig létjogosultsága nincs.

A „big shot” és az egykori nagymenő

A következőkben Brian De Palma már fent is tárgyalt két filmjének, *A sebhelyesarcúnak* és a *Carlito útjának* szorosabb összehasonlító elemzésével fogok foglalkozni¹⁰, megvizsgálva, hogy hogyan viszonyulnak a reagani ideológiához, s hogy mennyiben konzervatív vagy alternatív műfaji filmek. A *Carlito*, bár később készült, mégis visszamutatóbb, mint *A sebhelyesarcú*, tehát véleményem szerint tekinthető a nyolcvanas évek „utó rengésének” is. A két film alapvető hozzáállásában különbözik egymástól, mégis rengeteg párhuzam fedezhető föl bennük. A két főhős egymás ellentéte: Tony vérbeli karriergengszter, míg Carlito tipikus vesztes; de összeköti őket „outsider” státuszuk. „A legújabb hőstípus határterületen mozog, gyakran a határvonalon túl, szakadt ruhaként lóg rajta a valóságos világ, mintha más partról látogatna ide.”¹¹ Tony kubai menekült, Carlito pedig most szabadult a börtönből, így mindketten kívülállóként érkeznek a világba, melyet meg akarnak hódítani, vagy melyben (Carlito esetében), ellavírozgatnak, amíg lesz elég pénzük, hogy elutazhassanak a Bahámákra. A két karakter egymás mellé állítható azon paratextuális¹² réteg mentén is, hogy mindkettejüket Al Pacino játsza (a két film párhuzamait pedig erősíti az azonos rendező).

Brian De Palma filmjeire teljes mértékben jellemzőek a Klinger által definiált „szubverzív” film stílusára vonatkozó megállapítások. Mind *A sebhelyesarcút*, mind pedig a *Carlito útját* „stiláris öntudatosság és formális túlzás [excess]”¹³ határozza meg. *A sebhelyesarcú*ban ezen fölül a cselekmény szintjén is megjelenik a túlzás [excess]. Elvira (Michelle Pfeiffer) jegyzi meg Tony mértéktelenségére utalva: „Nothing exceeds like excess.” A mondatot nehéz lefordítani, ugyanis egy idióma kifordítása, de körülbelül azt jelenti, „Semmi sem annyira túlzó, mint a túlzás.”

A De Palma filmek stílusát Pápai Zsolt eképpen jellemzi: „*Brian DePalma nem kívánja, hogy mindenkor higgyünk neki. Rendre megbontja a cselekmény folyamatosságát, flashbackekkel játszik el, hogy a nézőt zavarba hozza (például a Carlito útjának már a főcímében értesülünk arról, hogy a címszereplőt lelőtték!). Gyakran egyenesen indiszkréciót követ el közönségével szemben, felrúgja a közmegegyezést: action gratuite gesztusokkal igyekszik tudatosítani*

¹⁰ Elemzésem tárgyát nem képezi Brian De Palma harmadik korabeli gengszterfilmje, az *Aki legyőzte Al Caponét*, mivel *A sebhelyesarcú* és a *Carlito útja* Al Pacino szerepeltetése révén igen szorosan kapcsolódik egymáshoz, a szoros összevetést pedig torzítaná egy harmadik film vizsgálata.

¹¹ KIRÁLY Jenő, A film második gyermekora, *Filmvilág*, 1992, 4-13.

¹² A paratextualitás Gérard Genette ötféle transztextuális kapcsolatának egyike. „[A]zon elemeket jelöli, melyek a szöveg küszöbén foglalnak helyet.” Graham ALLEN, *Intertextuality*, London, Routledge, 2000. Genette ide sorolja például a fejezetcímeket, függelékeket és borítósövegeket. Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, Helikon, 1996, 82-90. A filmek esetében pedig, értelmezésem szerint, ide vehetők például a színészek, akik jelenlétükkel akaratlanul is megidézik korábbi szerepeiket.

¹³ KLINGER, *i.m.*, 75-92.

a nézőben, hogy moziban ül, filmet lát. [...] Mintha csak figyelmeztetni akarna, ne higgyünk a szemünknek, a valóság kínai dobozában minden kép mögött rejlik egy másik.”¹⁴

A rendező stílusa *A sebhelyesarcú*ban és a *Carlito útjában* is modellálja a filmekben fölépített világot. Tony világa Jean Baudrillard szimulákrum elméletével¹⁵ köthető össze (ahogy azt Bogue¹⁶ és mások is megállapították), gengszter-birodalma ál-világként, mintegy Disneylandként működik. A Tony által fölépített kokainparadicsom hatalmas és fényűző, mégsem valódi, csupán szimulákrum, ezért önmagát bontja le: barátja ellopja szeretett hűgát, üzleti partnere elárulja és lemészároltatja – az amerikai álom saját súlyával morzsolja szét önnön tartópilléreit. Ez a világ nem valós, csupán szimulákrum – épp ahogy maga a film sem valóság, amint erre Brian De Palma önreflexív stílusa folyton emlékezteti a nézőt.

Érdemes megemlíteni a szimulákrum elmélet kapcsán, hogy a korszak filmjei a menekülést szolgálták, fantáziaképeket jelenítettek meg nézőik számára¹⁷. A nyolcvanas évek világai (lásd például a *Szárnyas fejvadászt* [Blade Runner, 1982]) azonban elsősorban nem pozitív fantáziákkal szolgáltak, sokkal inkább „pesszimista világgéppel”¹⁸. Erre lehet példa „a Batman ólomszürke kővilága” vagy a Dick Tracy vadul színezett képregényes noirja¹⁹, de *A sebhelyesarcú* túlpörgetett erőszakábrázolása vagy a *Carlito útjának* értelmezhetetlen, kaotikus jelenje is ilyen, melyet az egykori „big shot” ért ugyan, de már nem kér belőle²⁰.

Az erőszak túlzó bemutatása már *A sebhelyesarcú* elején megmutatkozik a hírhedt láncfűrész jelenetben. Tony, még kistílű gengszterként megbízatást kap egy egyszerű árucserére, ami balul sül el: társát a rivális gengszter láncfűrészrel darabolja föl, miközben vére Tony arcára fröcsög. A horrorfilmbe illő jelenet erejét a suspense hatás is erősíti: a fűrészelés előtt a kamera frusztráló nyugalommal kidaruzik a motelszobából, s megállapodik Tony kocsiban várakozó gangjén, majd, némi lézengés után visszatér a láncfűrész berregésétől hangos motelba, mintegy mellesleg meglesni, mi folyik ott. A kamera látszólagos nyugalomának és a jelenet brutalitásának kontrasztja még erőszakosabbnak mutatja a szcénát, mint amilyen az valójában (pedig a láncfűrészrel földarabolás önmagában is kivételesen kegyetlen). Sartelle szerint a korszak filmjeinek hangulatát a hidegháború feszültsége teszi ennyire

¹⁴ PÁPAI Zsolt, Thrillerhez öltözve – Brian De Palma filmjei, *Filmvilág*, 1999, 36-39.

¹⁵ Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et Simulation*, Éditions Galilée, 1981.

¹⁶ Ronald BOGUE, De Palma's Postmodern „Scarface” and the Simulacrum of Class, *Criticism*, 1993, 115-129.

¹⁷ SARTELLE, *i.m.*, 536.

¹⁸ KLINGER, *i.m.*, 81.

¹⁹ KIRÁLY, *i.m.*

²⁰ Carlito meg is jegyzi narrátorszövegében: „Azt mondtad, haverok, Guajiro, de ebben a szar bizniszben senkinek sincs haverja.” Senkiben nem lehet bízni, a káosz maradt az egyedüli úr a világban.

komorrá, s ebből fakad az is, hogy rutinszerűen jelenítik meg az erőszakot.²¹ Amellett, hogy újfent arra emlékezteti a nézőt a személytelen kameramozgás, hogy amit lát, csupán szimulált valóság, a kamera könnyedsége mellékessé, Sartelle szavaival élve, rutinszerűvé teszi az erőszakot. Továbbá fontos a szerző szerint, hogy a nyolcvanas évek filmjei gyakran a „puszta túléléssel” foglalkoznak²², ami szintén megjelenik *A sebhelyesarcú*-ban, ugyanis míg tárását megölik, Tony túléli a balul elsült akciót, sőt, ki is végzi az ellenlábás gengsztert.

Carlito ugyancsak megmenekül a saját filmjének elején található elbal-tázott árucseré során. Ez a jelenet párhuzamba állítható *A sebhelyesarcú* fentebb tárgyalt szcénájával, a kettő összevetése pedig a két Pacino játszott karakter fő különbségeire is fényt vethet. Míg Tony a Miami beach hotelbe megy, hogy bevégezze megbízását, addig Carlito egy borbélyüzletbe, hogy elkísérje unokatestvérét, aki pénzt visz a „haverjainak”. Míg Tony ellenfele arcába köp és kivégzi a nyílt utcán, addig Carlito a WC-ben bújkál üres tárral, s egymagában fenyegetéseket ordibál. Tony kocsival távozik, a pénzzel, a „motyóval” és hű gangjével, Carlito egymaga, gyalog, mindössze harmincezer dollárral a zsebében. Tony a leendő „big shot”, a hidegvérű, nagyratörő gengszter, Carlito pedig az egykori nagymenő, a nosztalgikus lúzer. Az egyik karakter meg is jegyzi a *Carlito útjában*: „Azt hallottam, kibaszott nagy királyok **voltatok**.” (Kiemelés tőlem.)

A karakterek ellentétén túl szembeötlő a párhuzam is. Mindketten kívülálló, Tony kubai, Carlito puerto ricói bevándorló. A korábban elemzett jelenetpárban is körvonalazódik a szereplők outsider-státusza: Carlito mögött hatalmas amerikai zászló látható (ami kiemeli őt, mint bevándorlót), Tonytól pedig megkérdezik, hogy hová valósi, mire ő csak ennyit mond: „*Mi a lófaszt számít az, hogy hova valósi vagyok?*” A jelenet végén mindketten reflektálnak a történetekre, ezzel jellemezve világukat és erősítve egymással való összekapcsoltságukat. Tony a telefonban jelent főnökének, hogy „*egy rakás cowboy*”-jal volt dolguk, míg Carlito narrálja saját történetét, s megjegyzi, hogy „*csak egy rakás cowboy marcangolja itt egymást*”. Ezzel a káoszt nevezik meg saját világaik mozgatórugójaként, erre pedig úgy reagálnak, hogy egyikük megpróbál rendet teremteni benne (de csupán szimulált rendet ér el), másikuk pedig menekülni akar belőle, de nem jár sikerrel, mert a kaotikus világrend bekebelezi.

A két hőst ugyanúgy konkrét célok vezérlik, de egyikük nagyra tör, míg másikuk kevesebbel is beéri. Tonyt leginkább a mértéktelenség jellemzi, mindent magának akar, mindenből a legnagyobbat, legcsillogóbbat, legtöbbet: ő akar lenni a világ ura. A figura mértéktelensége a nyolcvanas-ki-lencvenes évekbeli filmfogyasztó néző mohóságával állítható párhuzamba:

²¹ SARTELLE, *i.m.*, 536.

²² *Uo.*

*A mai néző gyűjtő, és a film addig fontos, amíg meg nem kapta. Örökké új filmek után lohol: a mai néző vadász. A filmnézés megbecstelenítés, fontos megkapni, lehetőleg előbb, mint mások.*²³

Ezzel szemben Carlito szerényebb célokat tűz maga elé: a Bahamákra akar költözni, hogy társtulajdonos legyen egy autókölcsönzőben.

A szereplők sorsa is rávilágít ellentéteikre és párhuzamaikra: mindket-
tejüket rivális gengszterek intézik el, valamint halálukban megjelenik az áruló
társgengszter toposza. Bukásukban mégis különböznek: míg Tony följutott a
csúcsra, s onnan zuhan le, addig Carlito még kicsiny céljait sem volt képes
elérni a film cselekménye során, meghal, mielőtt fölszállhatna a vonatra.

A Reagan érában fölértékelődik a család reprezentációja, mely a gengsz-
terfilmeknek is meghatározó motívuma. Visszatérő elem a kisbetűs család
(vér szerinti rokonság) és a nagybetűs Család (a gang) ellentéte, mely konf-
liktus *A sebhelyesarcú*ban nagy hangsúlyt kap. Tony incesztuózus vágyakkal
közeledik húga felé²⁴, mindenkitől óvja, mindenkire féltékeny, aki csak hozzá-
ér – félti a gengszterek világától. Anyja lenézi fiát, nem fogadja el „mocskos”
pénzét. Az ellentét nem oldódik föl, mindkét család fölemészttődik. Tony meg-
öli a húgát elcsábító társat, aki „testvére” volt a nagybetűs Családban, majd
amikor a rivális gengszterek azért jönnek, hogy Tony gengszter-paradicsomát
megsemmisítsék, vele együtt lelövik húgát is, s így a kisbetűs család is meg-
semmisül. Carlito ebben is szerényebb, ő megtalálja az igaz szerelmet, Gail
(Penelope Ann Miller) személyében, aki azonban ellenzi ügyvédjével folytatott
gengszter ügyleteit. Carlito félre is tenné mindezt és el is szökne a nővel, de
egy riválisa (pusztán sértődésből) lelövi. Csak őt. Gail életben marad, Carlito
pedig nem épített föl semmiféle gigászi szindikátust, ami nélküle megbukik.
Tony halála jelentős, Carlitóé teljes mértékben inszignifikáns.

Összegzés

A két film párhuzamai szembeötlőek, de fő figuráik alap jellemvonásaikban
különböznek. Ennek ellenére ugyanazt a kaotikus, kontrollálhatatlan világot
lakják, mely alternatívát kínál a kor konformista gengszterfilmjeinek. Véle-
ményem szerint mind *A sebhelyesarcú*, mind pedig a *Carlito útja* szubverzív
gengszterfilm. *A sebhelyesarcú* túlhajszolja a mértéktelenség témáját, vala-
mint kivételesen excesszív erőszakábrázolásával kifeszíti a klasszikus zsáner
kereteit, közelítve azt a slasher filmek kegyetlenségéhez. A *Carlito útja* is
szubverzív, de más módon: akárcsak az *Ujjak*, leépíti a klasszikus gengszter
imágóját, egy „lúzert” állít a középpontba, aki még csak nem is akarja azt,

²³ KIRÁLY, *i.m.*,

²⁴ Klinger szerint a 80-as évek filmjeinek gyakori tendenciája, hogy egy-egy karakter sze-
xuális sztereotípiákat jelenít meg. Ilyen lehet a húgához vonzódó Tony vagy a hősszerel-
mes Carlito is. KLINGER, *i.m.*, 82.

mint a klasszikus gengszterfilmek hőse. Távolság áll tőle az illegális zsákmányszerzés, sőt, a hírnév is, csak azért akar pénzt szerezni, hogy elszökhessen szíve hölgyével a Bahamákra.

A két film azonban közös abban, hogy eltávolodik az ideológiától. A világot olyannak ábrázolják, melyet nem lehet irányítani. A társadalom vagy elhúzza a mézesmadzagot a benne élő orra előtt, kiemelkedéssel, a világ megszerzésével kecsegtetve őt, hogy aztán visszalökje szétlőtt testét a medence mélyére, vagy pedig még mézesmadzag sincs, csak pusztán káosz.



P A C I N O



CARLITO'S WAY

SEAN PENN

MA 15+

RESTRICTIONS APPLY TO PERSONS UNDER THE AGE OF 15 YEARS
MEDIUM LEVEL VIOLENCE, COARSE LANGUAGE AND DRUG USE