



Horányi Péter

A Fargo-univerzum

Hogyan építi tovább a sorozat a film világát?

Bevezetés

A kortárs bűnügyi filmek világában egyedi és kiemelkedő példa a Coen testvérek hatodik nagyjátékfilmje, a *Fargo*. Az 1996-ban megjelent bizarr, fekete humorú alkotás általános kritikus és nézői elismertséget szerezve, két Oscar-díjjal, valamint a rendezőpáros munkáihoz mértén nagy jegybevételével (25 millió dollár) az amerikai *midcult* egyik mérföldkövévé vált. A kultikus státuszt elért alkotás rajongóinak öröme a *Fargo* világa immáron az FX-csatornán futó műsorként él tovább. A Noah Hawley által írt sorozat két évada futott le (a harmadik premierje 2017. április 19-én várható), első epizódjának megjelenése 2014. április 15.-én volt.

A két évad egyes részei a filmtől és egymástól külön-külön is érvényes történettel rendelkeznek, ezért felfoghatók független mini-sorozatoknak is, de e többrétű, látszólagos autonómia ellenére a sorozat a film jellegzetes motívumait, stilisztikai elemeit és történetmesélését továbbdolgozza.

A sorozat bejelentése sokaknak meglepetés volt, ugyanis egy igencsak rendhagyó film adaptációját ígérte. A *Fargo* hiába népszerű, mégsem könnyen befogadható darab. A befogadás nehézsége leginkább abban rejlik, hogy nem ad támaszt az események feldolgozását illetően. A testvérpár távolságtartással, realista szűrőn keresztül ábrázol szürreális szituációkat, de az egy ponton sem válik egyértelművé, vajon komolyak vagy humorosak akarnak lenni. Az sem segít, hogy az egész egy kvázi hazugsággal kezdődik, miszerint „ez egy igaz történet”. Ez alapján miképpen kellene mindazt a morbiditást és drámát elnézni, ami a képeken megjelenik? A megválaszolatlan kérdésből adódóan egyesek drámának, mások inkább vígjátéknak látják a filmet. Érdeemes utánakeresni, a különböző trailerek mennyi eltérő hangulatot sejtetnek. A *Fargo* film tehát számos értelmezést megenged, ezért érdekes, hogy a sorozat mit szűr le az eredetiből és örökít tovább valamilyen formában.

A *Fargo*-sorozat ismertetésére egy olyan megközelítési módot választottam, amely a filmre való reflexiókon, közös utalásokon és azok többletértelmein alapszik. Azt vizsgálom, hogy a sorozat milyen módon teremt egységes, sőt kibővített világot az eredeti filmmel, akár egy komplexebb narratíva beemelésével. A következőkben általánosan ismertetem az eredeti filmet és a sorozatot, kiemelve párhuzamba vonható tulajdonságaikat.

A film és a sorozat motívumai

A Coen-fivérek munkássága az 1980-as évek amerikai független filmes piacának „élesebb, modernista-posztmodernista” típusában gyökeredzik, olyan rendezőkéhez hasonlóan, mint David Lynch, Quentin Tarantino vagy Jim Jarmusch. Ennek az irányzatnak a legfontosabb jellemzője Palmer szerint – amellett, hogy kellő távolságot tart Hollywoodtól – a könnyen felismerhető, *egyedi stílus*.¹

A Coen-fivérek stílusa szervesen átszövi filmjeik világszemléletét és történetmesélését. Nem ragadnak le a hagyományos formuláknál, hanem eklektikus műfaji játékot folytatnak, amelyben a klasszikus elemek tudatos használata újfajta, gyakran humoros ábrázolásmóddal párosul. Ez a *Fargo* viszonylatában is abszolút igazolható. A testvérek hatodik nagyjátékfilmje maga is műfai ötvözet: egyfelől bűnügyi film, amely egy szürreális és félresikerült bűntény körülményeit mutatja be, másfelől vígjáték, amely kifigurázza a minnesotai kultúrát és lakóinak furcsa szokásait, végül pedig dráma, intenzív lélektani ábrázolás az agresszió, a kapzsiság és az ártatlan megbékéltség fogalmain keresztül.

Az 1996-os *Fargo* film története szerint Jerry Lundergaard (William H. Macy), minnesotai autókereskedő a Fargo nevű városban felbérel két bűnözőt, Carl Showaltert (Steve Buscemi) és Gaear Grimsrudot (Peter Stormare), hogy rabolják el a feleségét. A terv szerint milliomos apósa, aki mit sem sejt arról, hogy Jerry tervelte ki az egészet, fizetné ki a váltságdíjat, így Jerry és az emberrablók is meggazdagodnának. A két ügyetlen gengszter azonban az országúton lelő egy rendőrt, majd két szemtanút. Az események ezután egyre kaotikusabbá válnak. Az áldozatokra Brainerd rendőrsége talál rá, így kapcsolódik be Marge Gunderson (Frances McDormand), a várandós rendőrfőnök, aki kezébe veszi az ügyet.

A *Fargo*, ahogy másfél órában elmondja a történetét, több tekintetben is megsérti a bűnügyi filmes sémákat, de a leginkább rendhagyó motívuma, amit feltétlenül ki kell emelni, Marge figurája. A rendőrfőnöknő távolról sem emlékeztet a klasszikus hollywoodi hős archetípusára, se azokra a nőkre, akiket hasonló kategóriájú alkotásokban megszokhattunk. Amellett, hogy a terhesség jelentős hátrányait szenved el (hányinger, fokozott étvágy, gyakran kell leülnie), egyszerű minnesotai jellemével esetlenséget áraszt. A világról alkotott elképzelése sem különb. A valóságot elemi szinten, naivan fogadja be. A bűnhöz és a bűnözőhöz is így viszonyul, nem érti, hogy történhet annyi erőszak „egy gyönyörű napon”. Gyengéi mögött valójában persze éles intelligencia rejtőzik. Egy igazi alternatív hős tehát, aki habár magán hordja környezetének sztereotípiáit, a környezetet átítató erőszakkal szemben mégis értetlenül áll.

¹ R. Barton PALMER, A Coen fivérek: posztmodern filmkészítők, *Metropolis*, Joel és Ethan Coen, XV./1, 24.

Marge megkerülhetetlen elem, ha a *Fargo* elemzésére kerül sor. Alakja izgalmas elméleti témáknak adhat teret. Hilary Radner például feminista értékek, úgymint az archetipikus anyaság férfiak világában történő érvényesülését látja benne.² Van egy jelenet a film végén, amikor Marge a rendőrautójában viszi el a sorozatgyilkos Gaear Grimsrudot. Marge megpróbálja elmagyarázni a néma bűnözőnek, hogy amit tett, az azért rossz, mert „vannak az életben fontosabb dolgok is, mint a pénz”. Mindezt anyáskodó, pedagógus modorban teszi, viszont Grimsrud szokásos néma hallgatásába ütközik. Radnernek imponál Marge karaktere, mert ráhúzhatóak a feminista értékek: nem szexikon, hanem erős és önálló hősnő, aki rendet tesz a férfiak bűnös világában.

De egészen más értelmezések is vannak Marge karakterét illetően: Christopher Sharrett azt állapítja meg, hogy Marge alakja ugyan szembeszáll az elvárások mentén megalkotott női szerep trendjével, vagyis ezen a ponton igazat lehet adni Radnernek, de fontos kiemelni, hogy Marge annyira nevetséges környezetben kénytelen alkalmazni intelligenciáját, hogy összességében ez a tehetség értelmetlenül ábrázolódik a filmben.³

A többféle elemzés jól rávilágít arra, hogy a film ábrázolási módja kiszámíthatatlan és sokoldalú. Eleve nem magától értetődő, hogy melyik karakterrel kellene azonosulnunk. Ugyan egyértelműen Marge a hős, de csak a film második felében tűnik fel, Jerry pedig hiába visszataszító, a film vele nyit, és az érzelmeire is erős hangsúlyt fektet, ettől pedig a néző akaratlanul is elkezd együtt érezni vele. Ha Jerry szociopata viselkedését sajnálatos földrajzi determinizmusként értelmezzük, rögtön jobban lehet vele empatizálni, mert máris áldozattá redukálódik.

Mindezek fényében a megítélés függhet attól, hogy milyen műfajban értelmezzük a filmet. Ha viszont eltekintünk a bűnügyi, illetve bármilyen műfaji kerettől és általános erkölcsi értelemben nézzük, meglátásom szerint egyértelmű a szereplők pozíciója. Marge ugyan felfejti a bűnhöz vezető út összefüggéseit, azt, hogy *mi miért* történt – ám képtelen megérteni, hogyan választhat valaki más utat, mint ami az ő ideáinak felel meg. Nem tudja megérteni, mi vihette Gaeart és társát a bűnözésre – ha a „jót” is választhatták volna. Marge rácsodálkozásában és stílusában éppenséggel láthatjuk a nőiség kibontakozását, a konfliktusban pedig a nemi ellentétek feszülését, én azonban inkább az idegen motiváció kiismerhetőségének hiányát vélem felfedezni. Gaear konok némasága és kiszámíthatatlan viselkedése ezt támasztja alá – de felfogható úgy is, hogy azt üzeni: a bűn indíték nélküli, nincs mit megérteni rajta. Következésképpen a szereplők pozíciójának relativizmusa csak bizonyos szempontból tartható fent, végső soron élesen elválasztódnak a jók (Marge és rendőrkollégái) a rosszaktól (Jerry, Carl, Gaear). A *Fargó*ban a jók nem követnek el gaztetteket, a rosszakban viszont semmi humánusot nem lelünk.

² Hilary RADNER, Új Hollywood új nője. Gyilkosság gondolatban – Sarah és Margie, *Apertúra* <http://apertura.hu/2009/tel/radner>

³ Christopher SHARRETT, *Fargo*, avagy az üres határvidék, *Metropolis*, Joel és Ethan Coen, XV./1, 57.

A két fél között áthidalhatatlan a szakadék, nincsenek ingázók. Ez az erkölcsi ellentét jól megragadható motívummá válik, és könnyedén továbbörökíthető a sorozat epizódjaira is.

A *Fargo*-sorozat első évada a film történéseihez képest később játszódik, 2006-ban. A környezet ez alkalommal is Minnesota állam a téli hónapokban. A béke megzavarásának középpontjában egy Malvo (Billy Bob Thornton) nevű rejtélyes idegen áll, aki Fargo városból érkezett. Malvo egy baleset alkalmával találkozik a pitiáner, életunt Lesterrel (Martin Freeman), aki beszámol neki gyerekkori haragosáról. Malvo mintegy jó szándékból meggyilkolja Lester ellenségét, majd egy másik találkozás alkalmával telebeszéli Lester fejét antiszociális dogmaival. A frusztrált Lester a hatása alá kerül Malvo szavainak, s egy szép napon meggyilkolja saját feleségét. Az ügyet évekig sikerül eltusolnia Lesternek, úgy beállítva, mintha betörés történt volna. Feltűnik egy Marge-ra emlékeztető női figura, Molly Solverson (Allison Tolman), aki első benyomásra esetlennnek tűnik, azonban intelligenciája magasan meghaladja kollégáit. Molly előbb-utóbb felfejti az ügyet, és kiderül az igazság.

Lévén, hogy a sorozat komplett játékideje a film sokszorosa, a show több szálon fut, átfogóbb karakterábrázolást kapunk, illetve, s ez nem magától értődik, a teljes cselekmény is komolyabb időtartamot ölel fel. Ettől függetlenül a sorozat alkotói szemlátomást igyekeztek a film tempóját és hangulatát konstans módon fenntartani. A leginkább szembetűnő hasonlóságok a film és a sorozat között történetbeliek, karakterbeliek, illetve tónusbeliek.

A történetről érezhető, hogy habár nem a film sztoriját rekonstruálja, számos rokon vonást mutat, úgymint az áldozat feleség, az ármánykodó és pitiáner férj, az értelmetlen mézszárlás vagy a bőrdöng pénz. Helyszínbeli hasonlóságok is bőven vannak, a legszembetűnőbbek a kietlen táj, az országút, a kisváros utcái stb.

Molly, habár nem egy az egyben megfelelője, Marge-t idézi, Lester kiinduló állapotában pedig egyértelműen Jerryre hasonlít, bár jellemfejlődése csakhamar eltérő irányt vesz. Malvo szerepe lóg ki némileg, mert nem húzható rá egyik filmbéli gazember alakja sem. Malvo inkább allegorikus karakter, a megtettesült bűnt szimbolizálja, tehát olyan, mintha a filmben tapasztalt általános rossz pólus egy emberben öltene alakot. Mindamellett számos mellékszereplő tűnik fel itt-ott, akik a film bizonyos karaktereinek személyiségét idézik.

A legerőteljesebb hasonlóságok tónusbeliek. Sharrett az 1996-os filmben a „középosztály életének hétköznapi örületét és képmutatását”, „szociopata viselkedését” látja,⁴ ez abszolút ráilleszhető a sorozatra is. Az alakok frusztráltak, elnyomottak, meggondolatlan döntéseket hoznak, amiktől aztán szenvedni kénytelenek. Az emblemikus főcímmzene is visszaköszön, ami habár megújított verzióban, de hasonló drámai baljóssággal dübörög fel időnként. Sharrettnek a főcímmzenéről is megvan a véleménye: szerinte a film

szándékosan nem adekvát módon használja ezt a mennydörgő és epikus zenét, így a képeket parodisztikussá változtatja.⁵ Ennek fényében, azt gondolom, a sorozatban a zene már nem rendelkezik ilyesféle hatással, hanem csupán arra szolgál, hogy magát a filmet juttassa eszünkbe. Ugyanis az epizódok olyan pillanataiban szólal meg, amikor komoly dramaturgiai vagy képi hasonlóság jelenik meg a filmmel. A sorozatban a zene tehát nem pusztán a közvetlen elbeszélői szerkezetben van jelen, hanem egy utalási szinten is.

A *Fargo*-sorozat második évadja az első után egy évvel készült el. Minden tekintetben határozottan bonyolultabb az első évadhoz képest. Ez alkalommal 1979-ben, bő évtizeddel az eredeti film sztorija előtt járunk. Az események központjában a fargo-i Gerhardt család nevű bűnszövetkezet és egy rivális maffia harca áll. A rendőr, Lou Solverson (Patrick Wilson), aki a még gyermek Molly apja, tekinthető leginkább központi szereplőnek, aki egy bárban elkövetett mérszárlás kapcsán keveredik bele az ügybe, amit a legkisebb Gerhardt, Rye (Kieran Culkin) követett el. Csavar az eseményeken, hogy a lövöldözés után a megzavarodott Gerhardt-fiú kikószál az autóútra, ahol véletlenül elgázolja Peggy Blumquist (Kirsten Dunst). Egy hármass játszma alakul ki, a Gerhardt-család küzdelme a rivális bandával, miközben a legkisebb Gerhardtot keresik, a rendőrség párhuzamos nyomozása, valamint Peggy fáradozása, hogy férjével megússza az egészet.

Nem csak a történet, de a szereplők tekintetében is nagyobb a diverzitás a második szériában. Habár az első évadban sem egyeztek meg pontosan a karakterek a filmbéliekkel, de hasonló tulajdonságokat mutattak. A második évadban a távolság tovább nő. Az itt megjelenő szereplők másféle személyiségjegyekkel bírnak, megegyezést csak abban mutatnak, hogy időnként hasonlóan cselekszenek, vagy hasonló szituációkba kerülnek, mint a film hősei. A Kirsten Dunst által eljátszott Peggy karakterét mindenképpen érdemes összevetni Marge-ével. Peggy unatkozó háziasszonyként tűnik fel az évad első epizódjában. Markáns ellentéte férjének (Jesse Plemons), aki letelepedni és beilleszkedni akar. A baleset, amely során akaratlanul belecsöppenek egy rivális maffiaháborúba, a férj számára a lehető legnagyobb balszerencsét jelenti, Peggynek viszont – akinek vágya, hogy kiszabadulhasson a tipikus amerikai női konvenciók alól – az új élet lehetőségét. Peggy kelletlenkedés nélkül veszi magára a konfliktus kihívásait és nem retten vissza hasonló erőszak alkalmazásától, mint a maffiához tartozó, keménykötésű férfiak. Karakterében megjelennek a késő hatvanas évek feminista hullámának ismérvei, de kiszámíthatatlan, kissé szociopata viselkedése eltorzítja azokat. Viselkedése annyiban emlékeztet Marge-éra, amennyiben ő is felülemelkedik a férfi-világ kihívásain, de a rendőrnőhöz képest ennek az autonóm női mivoltnak egy egészen más spektrumát kelti életre.

Az, hogy az évad a hetvenes évek végén játszódik igencsak fontos, ugyanis a történet hangulatát jelentősen átszövi a poszt-vietnámi életérzés

⁵ SHARRETT, *i.m.*, 50.

és a Reagan-éra előszele. Egy emblematikus jelenetben Reagan kampánybeszédét látjuk (Bruce Campbell előadásában), aki a vallás, az oktatás és mindenekfelett a család fontosságáról beszél, s eközben egy párhuzamos montázsban azt látjuk, ahogyan a két maffiacsalád éppen lemészárolja egymást – ezzel érzékeltetik az alkotók a szakadékot az ideológia és a valós élet között. Lou Solverson értetlenkedve nézi a körülötte zajló erőszakot, azonban ő – Marge-dzsal ellentétben – pontosan ismeri annak forrását. Egy korai epizódban kijelenti, hogy úgy érzi, mintha „*az emberek hazahozták volna Vietnামot magukkal*”, és ezt magának Reagannek is elmondja egy vécézés közben történő találkozásuk során. Reagan válasza erre az, hogy „nincs olyan nehézség, amit egy amerikai le ne tudna győzni”, Lou viszont nem tudja hova tenni ezt. Megint csak ideológia és valóság konfliktusát érezzük. Az utolsó epizódban Lou beszámol háborús traumájáról – ezzel visszamenőleg értelmeződik az erőszakhoz fűződő viszonya.

A második évad ilyen szempontból tehát meglehetősen autonóm alkotás, mert nemcsak jobban elrugaszkodik a '96-os filmtől, hanem új értelmezési lehetőséget teremt ahhoz. Ennek fényében mindazon erőszak, amellyel olyan idegenkedve tudott csak Marge, majd Molly is szembenézni, valamilyen módon a vietnami háború utáni társadalmi traumából ered. Ilymódon a „feminista” értelmezés meggyengül: a férfi és női karakterek viselkedése egybevágnak az általános antropológiai ténnyel, történelmi tapasztalattal, miszerint a háború a férfiak játéka, a nők számára idegen, de nekik kell begyógyítaniuk a sebeket.

Egy komplexebb narratíva

A sorozat két évadának eseményeit követve nemcsak a karakterek és események egyszerű párhuzamát figyelhetjük meg, hanem a film és a sorozatrészek közötti finomabb összefüggéseket is. A kölcsönös reflexiók szövetében egy bonyolultabb meta-elbeszélés is megfigyelhető. Ez egyáltalán nem bizonyul páratlan esetnek, ha a kortárs sorozatok világában elmélyedünk. Jason Mittel elemzése hívja fel erre a figyelmet,⁶ amely egy azon írások sorában, amelyek a kilencvenes évek közepétől tematizálódó úgynevezett *narratív komplexitás* jelenségével foglalkoznak.

A narratív komplexitás egyszerűen megfogalmazva olyan innovatív filmes elbeszélőmód, amely a hagyományos klasszikus hollywoodi elbeszéléshez képest kreatív és trükkös elbeszélőformákat használ.⁷ Ilyen jellemzően a nem-lineáris történetmesélés (*Ponyvaregeny*), több világ párhuzamos bemutatása (*Bábel*), vagy akár az olyan elágazó ösvényes alkotás, amelyben a karakterek döntéséhez mérten alternatív, parallel univerzumok nyílnak

⁶ Jason MITTEL, Narratív komplexitás a kortárs amerikai televíziózásban, *Metropolis*, Kortárs amerikai tévésorozatok, XII./4, 30-53.

⁷ VARGA Balázs, Egység és kétség – Bevezető a narratív komplexitás összeállításához, *Metropolis*, Narratív komplexitás, XVI./6-8.

(*A lé, meg a Lola*). Az ehhez hasonlatos elbeszélői fogások közel sem újak, már az európai modernista művészfilmekben is megtalálhatóak. A kortárs filmekben népszerűvé válásuk viszont arra utal, hogy a régebben csak a szélsőséges modernista stílust jellemző elbeszélői bizonytalanság az idők során a populáris filmekben is megjelent,⁸ és szinte védjeggyüké tették olyan rendezők, mint Tarantino, Nolan vagy Iñárritu.⁹

Mittel a hagyományos televíziós elbeszélés két típusát, az *epizodikus* és a *szerializált* formát különíti el, hogy ezen keresztül mutathassa be a sorozatok narratív komplexitását. A különbség a két forma között, hogy míg egy epizodikus műsorban minden rész kerek, különálló történetet alkot, lezárt befejezéssel, addig egy szerializált műsorban a részek vége nyitott marad, s legközelebb onnan folytatódnak, ahol az előző abbamaradt. Ettől az egyes epizódok megtekintési sorrendje értelemszerűen sorrendhez kötötté válik a szerializált sorozatban, és hétről hétre való követést igényel, nem úgy, mint az epizodikus sorozat esetében, ahol nincs drámai nyitva hagyás, hanem minden rész végén visszaáll az egyensúlyi helyzet, ettől pedig az egyes részek tetzés szerinti, megjelenéstől független sorrendben is nézhetőek. Az epizodikus sorozatokban még igazi időbeli változás sincs, maximum külső tényezőkből fakadóan, mint a színészek megöregedése, lecserélődése stb.¹⁰

Feltűntek azonban olyan műsorok a kilencvenes évektől, amelyek ötvözik ezt a két, korábban szigorúan szétválasztott formát, ez alatt érti Mittel a narratív komplexitású sorozatokat.¹¹ Ennek korai iskolapéldájaként az 1993-ban induló *X-akták* hozható fel, amelyben a részek önmagukban is nézhetőek, de az egész egy áthidaló narratívát is alkot, amelytől az *X-akták* univerzuma lassan szinte mitológiává terebélyesedett és megfejthetetlenül összetetté vált. A legfrissebb kortárs sorozatok közül talán a *Sherlock* (2010-) a legjobb példa, amelyben az epizódok önmagukban komplett játékfilmként helytállnak, a rajtuk átívelő metasztori pedig rendkívül kidolgozott.

Az ilyen elbeszélési módot használó sorozatok erőssége tehát, hogy felosztják közönségüket „egyszeri” fogyasztókra és összefüggéseket kereső rajongókra, azáltal, hogy habár nem igénylik a fogyasztók folyamatos, hétről hétre tartó figyelmét, az aktív nézők számára viszont nagyobb és összetettebb világot kínálnak, valamint arra csábítják őket, hogy jobban involválójanak az eseményekbe, céljuk, hogy a néző érezzen készletet arra, hogy jobban megismerje a világot. Erre olyan trükkjei vannak a sorozatnak, mint a belső poénok, intertextuális utalások vagy akár olyan csavarok, amelyek komplett részek újraértelmezését kényszerítik ki.¹²

⁸ Kovács András Bálint, *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*, Budapest, Palatinus, 2005, 85. Idézi: VARGA, *i.m.*, 6.

⁹ VARGA, *i.m.*, 6.

¹⁰ MITTEL, *i.m.*, 30-31.

¹¹ MITTEL, *i.m.*, 41-42.

¹² MITTEL, *i.m.*, 42-46.

A *Fargo*-sorozat szerializált formát használ, ezért ugyan az *X-akták*- és *Sherlock*-szerű szerializáltág-epizodikusság összjáték nincs meg a cselekményvezetésében – hiszen a néző „köteles” hétről-hétre követni, ha érteni akarja a sztorit –, ugyanakkor a Mittel által idézettekhez hasonló komplex narratívát alkalmaz.

A sorozat tartalmaz számos rejtett intertextuális elemet, amelyek összefűzik a filmmel egy mélyebb szinten. Ezeket az elemeket azért különböztetem meg a sima tónus-, történet- és karakterbeli párhuzamoktól, mert ezek segítségével a sorozat nemcsak egyszerűen formai rokon jegyeket kezd mutatni a forrásanyaggal, hanem ahhoz illeszkedő tartalmi többletet teremt, kiterjesztett és komplexebb univerzummal.

Egy példa erre: A filmet nem ismerő sorozatnéző nem tudhatja, hogy az első évad negyedik epizódja elején a bőrönd pénz, amit Milos, a sorozat egyik mellékszereplője talál, miként került oda a hóba. Aki látta már a filmet, az viszont tudja, hogy Carl hagyta ott évekkal ezelőtt. A sorozat történései szempontjából ez ugyan lényegtelen információ, a sorozatnéző nem fogja úgy érezni, hogy lemarad valamiről, a film ismerőjének viszont a tudástöbblet révén egy átfogóbb fabula fog összeállni a fejében, ahogy felismeri ezt a kis intertextuális kötéspontot.

Rejtett utalások, rokonszituációk

A *Fargo*-sorozat két évadából számos intertextuális elem tűnik fel annak a nézőnek, aki látta a filmet, illetve a Coen testvérek más alkotásait, a sorozat ugyanis időnként azokra is utal.

Ezek az elemek lehetnek történeti kiegészítők, de nem-narratív kapcsolódási pontok is. A legevidensebbek közülük az *easter egg*-ek (húsvéti tojások), vagyis azok a rejtett poénok, amelyek nem járulnak hozzá a történet előrehaladásához, se dramaturgiai-cselekményvezetési funkciót nem töltenek be, és csak akkor nyernek értelmet, ha a *Fargo*-t, vagy adott esetben egy másik Coen-filmet alaposan ismeri a néző. (Az *easter egg*ek lehetnek olyan poénok is, amelyek a sorozatban csak később nyernek értelmet. Más alkotások kapcsán erről Gollowitzer Diána ír.¹³) Ebből rengeteg akad, és hosszadalmas lenne mindet felkutatni. Két fő típust különböztetek meg. Az egyik az a fajta, amely eseményekre vagy szereplőkre teremt utalást. Konkrét példa a rejtélyes „Knudsen” név, amely mindkét évadban felmerül jelentéktelen párbeszédiken keresztül. A *nagy Lebowski*t, a Coen testvérek másik híres filmjét ismerő néző számára mókás lehet rájönni arra, hogy ezek az emberek nem mások, mint Bunnyt, a világgá ment lányt kereső szülők. Egy rejtett poénnal tehát össze lett kötve két addig zárt és független univerzum.

¹³ GOLLOWITZER Diána, Új média – új rajongók? Fankultúra az analóg-digitális váltás után, *Prizma*, 2012/10/25, 14.

A másik fajta *easter egg* még csak nem is az eseményekre vagy karakterekre utal, hanem afféle kiszólás a bennfentes nézőnek, amely az alkotói univerzum egyéb elemeit vonja be. A második évadban egy ponton az autórádióban Kenny Rodgers „*Just Dropped In*” című számának feldolgozása megy, az a szám, aminek az eredetije *A nagy Lebowski* egyik hallucinációjelenetének adta aláfestő zenéjét. Lester, amikor bemegy a bárba, háta mögött látványosan a *Lebowski* főhősének, Tökinek a kedvenc itala van kiírva, de rejtett poén az is, amikor az első évadban egy rabbi elbeszélése hasonló stílusban van megfilmesítve, mint az *Egy komoly emberben*.

Noah Hawley, a sorozat egyedüli írója és rendezője szemlátomást minél több rejtett poént próbált eldugni a szemfüles rajongók számára, ezek gyűjteményét internetes oldalakon meg lehet csodálni, számomra azonban jóval érdekesebbek a meglepi-tojásoknál azok az intertextuális elemek, amelyek történeti kiegészítésül szolgálnak.

Ezeket rokonszituációknak nevezem, és azokat a jeleneteket értem alattuk, amelyekhez hasonlóak a filmben is és a sorozatban is megtalálhatóak, viszont különböző módokon zajlanak le, eltérő kicsengéssel. Ez azért érdekes, mert így a sorozatban a *Fargo* történetének jellegzetességei – úgymint a pénz köré szerveződő erőszak, az idegen városból érkező gonosz, az intelligens rendőr és a titkolózó pitiáner játszómája – új perspektívába kerülnek, új jelentést kapnak.

A *Fargo* történetében megfigyelhetjük, hogy a véletlen szerepe rendkívüli hangsúllyal bír. Amikor Carl és Gaear az országúton megállítja a rendőr, akár meg is úszhatnák a lebukást, illetve később a két szemtanú el is kerülhetné őket. Ha az országúti gyilkosságok nem történnek meg, Marge sem kezdett volna nyomozni az ügy után. A sorozat a film számos ilyen „mi lett volna ha” pillanatán gondolkozik el, mintegy újrajátszik hasonló helyzeteket, de más végkifejletet ad nekik. Az első évad elején Malvót hasonlóan igazoltatja Gus (Colin Hanks), az egyik főszereplő rendőr, Malvo azonban meggyőzi, őt hogy „*jobb, ha nem tér rá erre az útra*”. Ez a fenyegetés önmagában is meggyőző, ha tisztában vagyunk Malvo eddigi tetteivel, a filmet ismerő nézők viszont tudják, hogy amikor rendőr ezen a környéken legutóbb hasonló szituációba került, annak rossz vége lett. Malvo persze nem ismerheti Carl és Gaear sztoriját (bár ki tudja), de monológja mégis legalább annyira a néző szól, mint amennyire Gushoz intézett. Gus engedelmeskedik Malvónak és vélhetőleg ezért marad életben, vagyis rálép arra az útra, amit a filmben látott rendőr nem választhatott. A filmből ismert cselekményvezetés eltérő irányait élvezhetjük tehát a sorozaton keresztül. A második évad második epizódjában szintén van egy hasonló jelenet, ebben három bűnözőt, Milligant (Bokeem Woodbine) és a két Kitchen testvért (Todd Mann, Brad Mann) igazoltat Hank (Ted Danson), a helyi rendőr. A jelenetben rengeteg feszültség van, de végül nem történik vérontás, pedig szinte elkerülhetetlennek érződik.

Milligan megjegyzi, hogy egy „kisebb csodával ér fel, hogy ebben a konfliktussal teli világban két ember nyugodtan és racionálisan tud még társalogni”. Ez megint csak utalás a filmből ismert történésekre, valamint az első évadra is.

Nem megkerülhető a bőrönd pénz szimbóluma sem: A bőrönd nem pusztán tárgyként nyer különös funkciót, hanem mint összekötő, áthidaló szituációs motívum jelenik meg, a bajt és a halált hordozza, mint oly sok bűnügyi alkotásban. Először Jerry apósánál van, majd Carlhoz kerül, azt évekkel később Milos találja meg, majd pedig visszakerül a hóba. Egyik szereplő sem jön ki nyertesén abból az ügyből, amit magának csinál, miután a pénz hozzákerül. A pénz, illetve a körülötte szerveződő szituáció a sorozatban utalás más Coen-filmre is, úgymint a *Nem vénnek való vidékre*, amiben, miután a főszereplő megtalálja a bőröndöt, hajtóvadászat indul utána, s ebbe belehal végül. A pénz tehát olyan szimbolikus jelentőséggel bír ezekben a történetekben, mint az erőszak megkerülhetetlen előidézője.

Érdekes rokonszituáció az első évadból a gyilkos és az áldozat ábrázolása is. Lesterrel kezdetben mindenki kibabráál, ezekben a jelenetekben könnyen feltűnő, vöröses narancssárga kabátot hord. Viszont ahogy lassú jellemfejlődésen megy keresztül és a sorozat végére valódi álnok gazemberré válik, ezzel együtt a ruházata is megváltozik, ám az utolsó epizódban, amikor üldözőbe veszik a rendőrök, újra egy hasonlóan rikító kabát van rajta. Ez feltűnően hasonlít arra a ruhadarabra, amit a filmben az egyik áldozat hord, aki szemtanúja lett az országúti rendőrgyilkosságnak. Lester és Molly küzdelme hasonlatos ahhoz, ahogy Marge próbálja Jerryt keresztül megoldani az ügyet.

Ezek a rokonszituációk tehát mintegy többlettartalmat teremtve, felfedik az eredeti esemény rizikós pillanatinak lehetőségeit és egy új nézőpontra keresztül azt mutatják be, hogyan történhetnének máshogy a filmben látott dolgok. Hasonló konfliktusokat látunk tehát, eltérő végkifejletekkel.

Egy váratlan perspektíva: Kumiko, a kincsvadász

A sorozat cselekményvezetésének elemzése után nélkülözhetetlennek tartom, hogy röviden bemutassam a *Fargo* univerzumának egy érdekes újraértelmezését. Kering egy legenda, miszerint egy japán nő, aki elhitte azt, hogy igaz történetről szól a *Fargo*, valóban elment Minnesotába, hogy felkutassa az elrejtett bőröndöt. A sztori annyira megihlette David Zellner függetlenfilmese rendezőt, hogy 2014-ben játékfilmet csinált belőle, ez a *Kumiko, a kincsvadász* (Kumiko, the treasure hunter). A film több fesztiválon is díjakat nyert és általánosan pozitív megítéléssel bír. A történet szerint Kumiko, egy fiatal, magányos nő Tokióból, mindent hátrahagyva Minnesotába utazik, miután talál egy *Fargo*-videókazettát, amit megnézve égi jelnek tekinti azt, hogy a benne látott bőrönd pénzt megtalálja. A film realista, dokumentarista stílusúnak

is nevezhető ábrázolásmódot használ, amitől az egész minnesotai közeg rendkívül valóságosan jelenik meg. Kumikót követve azokra a tájakra és helyekre jutunk el, amelyeken a film is játszódott, viszont rá kell eszmélnünk arra, hogy a környezetet egészen más atmoszféra járja át, mint amit a film és a sorozat közvetített. Ha megnézzük a *Kumikót*, szembetűnik, hogy a Coen testvérek filmjében a realistának tűnő ábrázolásmód valójában teljes illúzió, és valójában mindent egy morbid, szürreális lencsén keresztül mutatnak nekünk. Ez azért trükkös, mert a *Kumiko* sem a valóságot láttatja, hiszen akár-mennyire is dokumentarista az elbeszélésmód, játékfilmről van szó. Mégis úgy van előadva, hogy az az érzésünk lesz, mintha most látnánk Fargo városát és a vidéket igazi mivoltában. Izgalmas, hogy ez a furcsa és zavarodott nő hogyan próbálja a Coen testvérek film-igazságában bízva felkutatni a helyet, ahova Carl a pénzt rejtette. A néző azonnal érzi, hogy ez reménytelen, mert a valóságban senki nem rejtett el pénzt. Az igazságnak ez a csiki-csuki szemlélete szórakoztató és elgondolkodtató.

A film végén azt látjuk, ahogy a szegény eltévedt Kumiko megfagy a hóban. Az utolsó jelenetben egy vízió elevenedik meg, amiben a lány azt látja, ahogyan ő, Kumiko egyszer csak rátalál a kincsre. Tudjuk, hogy illúzió, viszont mégis az az érzésünk támad, hogy az idáig skeptikus film végső soron rekonstruálja a mítoszt.

Konklúzió

A *Fargo*-sorozat az eredeti filmmel hasonló jegyeket mutat, történetét, karaktereit és tónusát illetően egyaránt. Ezeken felül megannyi belső utalás és poén fűzi össze nem csak a filmmel, de egyéb Coen-alkotásokkal is, mély rokonszituációkat teremt a film fő történetbeli motívumaival és azokat továbbgondolja.

A sorozat rokonszituációi és easter eggjei egy olyan komplex elbeszélő-mód szolgálatában állnak, amely a kortárs televíziós sorozatokban hódít teret manapság. Habár a *Fargo*-sorozat nem iskolapéldája az epizodikusság és szerializáltág keveredésének, mégis egyértelműen komplex narratívája van. Maga Mittel is elismeri, hogy a sorozatokra aggatott komplex elbeszélésmód kritériumai nem annyira egységesek és szabályszerűen működők,¹⁴ hanem lényege inkább abban áll, hogy a nézőt „újfajta elköteleződésre” ösztönözze.¹⁵ Ily módon szabadon kezelve ezt a fogalmat, alkalmazható a *Fargo*-sorozatra. Ha a mitteli felosztás értelmében járunk el, de az epizódok helyett a két évadot és a filmet tekintjük vizsgálendő egységeknek, pontosan igaz lesz rájuk ez a típusú keveredés. Ennek értelmében az évadok külön epizódok, amelyek megérthetőek egymás ismerete nélkül, csakúgy, mint a film. A többi egység ismeretével azonban a néző egy mélyebb és átfogóbb képet kaphat a világról, amely tele van rejtett kötődésekkel és átjárásokkal.

¹⁴ MITTEL, *i.m.*, 36.

¹⁵ MITTEL, *i.m.*, 52.

A rokonszituációk olyan elemek, amelyek meghaladva a pusztán belső poétikának szánt easter egg funkcióját, többlettartalmat teremtenek az eredeti film eseményeihez képest, és olyan új perspektívát teremtenek, amelyben bizonyos hasonló jegyeket hordozó karakterek megegyező szituációban hozott eltérő döntései révén más-más lecsengést kap a cselekmény. A *Fargo* bűnügyiségét remekül tudja kihasználni a sorozat, mert bemutatja, hogy a bűn és a bűnüldözés milyen sokféle formában működhet. Arról gondolkodik, milyen ösvények vannak az emberek előtt, és azok milyen utakra visznek tovább. A *Fargo*-sorozat tehát egy olyan televíziós műsor, amely nem várja el nézőitől, hogy minden részletet jól ismerjenek, viszont oly módon ábrázolja a bűnt, az erőszakot, hogy az odaadó rajongók számára egy kibővített, összetett, koherens univerzumot teremt, amelyben a jó és a rossz küzdelme zajlik.

