

Jelige: SAU285

Az ifjú egyház

Intézmény, hatalom és identitás *Az ifjú pápában*

Lezárás dátuma: 2025. 01. 07.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	3
2. Műfaj és forma	4
3. Vallás és egyház	6
3.1. Az egyház médiajelenléte	10
4. Egyház és szatíra	13
5. Az egyház identitásválsága és XIII. Piusz megváltói szerepe	16
5.1. A karakterek mint társadalmi jelenségek reprezentációi	22
5.2. Az identitásfejlődés szimbolikája	28
6. Hatalmi karikatúrák.....	29
7. A humor dichotómiája.....	32
8. <i>Az ifjú pápa</i> és <i>Az új pápa</i> párhuzamai	35
9. Konklúzió	36
10. Felhasznált irodalom	40
11. Mellékletek.....	44

1. Bevezetés

A katolikus egyház nagy népszerűségnek örvend a társadalom- és intézményi kritikát megfogalmazó filmekben és sorozatokban. E művek viszonyulása a valláshoz a parodisztikus humorú *Brian életétől* (*Monty Python's Life of Brian*, Terry Jones, 1979) a nemrég bemutatott, komoly hangvételű *Konklávé* (*Conclave*, Edward Berger, 2024) című filmig széles skálán mozog. Paolo Sorrentino olasz filmrendező minisorozatai, *Az ifjú pápa* (*The Young Pope*, 2016) és folytatása, *Az új pápa* (*The New Pope*, 2020) az egyedi humor és a drámai hangvétel olyan elegyével dolgoznak, amely képes rámutatni az egyház hibáira úgy, hogy közben annak méltóságát is megőrzi. *Az ifjú pápa* kiemelkedik a katolicizmussal foglalkozó művek közül, amit az is alátámaszt, hogy a Vatikán sajtóorgánuma, a *L'Osservatore Romano* is meglepően pozitív kritikával illette a sorozatot (Vatican newspaper chimes in... 2017). A fiktív XIII. Piusz egy váratlanul megválasztott, fiatal, amerikai pápa, aki ifjú kora ellenére maradi, mondhatni középkori nézeteket vall, abszurd pápaságán keresztül pedig a sorozat az egyház modern korban elfoglalt helyzetéről, jövőjéről és hatalmának természetéről gondolkodik. A dolgozat Sorrentino sorozatainak e társadalomkritikai aspektusára fókuszál, vizsgálva, melyek azok a narratológiai és esztétikai sajátosságok, amelyekkel a művek rámutatnak az intézmény gyengéire, és milyen jövőképet jósolnak a vallásnak a modern társadalomban. Ezek teljes körű megértéséhez azonban elengedhetetlen áttekinteni a vallásszociológia a sorozat szempontjából is releváns elemeit. *Az ifjú pápa* egyházkritikája abszurd képekben és cinikus humorral köszön vissza, így szükséges a humor és a társadalomkritika találkozási pontján a szatíra elméleteibe való betekintés is. A szociológiai kontextus és a szatíra összefüggései szolgálnak a filmelemzés elsődleges elméleti kereteiként, elősegítve a sorozat egyházkritikai gondolatainak megértését.

Sorrentino a Vatikánt nemcsak mint vallási, hanem mint politikai intézményt is értelmezi, így a sorozatok nem csupán egyházkritikaként, hanem ettől elválaszthatatlanul politikai karikatúraként is működnek. Az elemzés *Az ifjú pápa* kapcsán megvizsgálja a sorozatban az intézmény jelenkori helyzetének ábrázolásmódját, a karakterek sztereotipikus jellegén keresztül az egyházat érintő társadalmi jelenségekre adott reflexióját, XIII. Piusz és az egyház identitásának párhuzamait, illetve *Az új pápában* a politikai hatalom karikaturisztikus jellegét. A sorozat szimbolizmusának, valamint a humor és a vizualitás interakcióinak értelmezésével az elemzés azokra a formai és stilisztikai sajátosságokra hívja fel a figyelmet, amelyeken át a sorozatok az egyház és a hatalom összefüggéseiről gondolkodnak, mindezt

vallásszociológia elméletekkel és a szatirikus elemek feltárással támasztva alá. *Az ifjú pápa* és *Az új pápa* összetett képet rajzolnak az egyház működéséről, a papok életviteléről és a szakralitás kérdéseiről, így sok szempontból elemzés tárgyát képezhetik. A dolgozat mindkét szériát vizsgálja, ám kiemelt figyelmet fordít *Az ifjú pápa* szimbolikájára, amely az egyház identitását és hatalmát vizsgálja. *Az új pápa*, amely a profán és egyházi kapcsolatok működésére helyezi a hangsúlyt, a politikai karikatúrák, illetve a két sorozaton átívelő, valamint párhuzamosan működő narratíva szempontjából szintén részét képezi az elemzésnek. A felvázolt társadalomkritikai fókusszal e kutatás hozzájárul az egyházi gondolkodó művek trendjeinek és mondanivalóinak, illetve a vallást és a humort ötvöző alkotások eszközeinek és céljainak megértéséhez.

2. Műfaj és forma

Sorrentino szerint a minisorozat a film és az irodalom „szerencsés fia” (Interview: Paolo Sorrentino... 2017). A rendező, akinek az első sorozata *Az ifjú pápa* volt, a játékfilmjeivel már korábban ismertté vált, *A nagy szépségért* (*La grande bellezza*) Oscar-díjat is nyert (Hogan 2020). A miniszéria szerinte a regények kiterjedő idővonalával és a mozi vizuális lehetőségeivel rendelkezik, amely minőségének javulása részben az amerikaiaknak köszönhető. Saját munkáira ezért kevésbé sorozatként, mint inkább „tízórás filmként” tekint (Interview: Paolo Sorrentino... 2017). *Az ifjú pápa* és *Az új pápa* olyan transznacionális produkciók, amelyek az HBO 2010-es évekbeli tartalomgyártási stratégiájában kiemelt szerepet kaptak, mint részben európai, részben amerikai gyártású sorozatok (Hansen et al., 2020: 1-7). A lokalizált tartalmak és a helyi gyártás kultúráját valójában a Netflixnél is sokkal hamarabb kialakító HBO azonban 2022-ben az HBO Max-ra való váltás során felszámolta, mert nem jelentett számukra stratégiai prioritást és piaci előnyt (Csordás – Gálik 2024: 158). *Az ifjú pápa* keletkezésének körülményeit azonban még a lokalizációra építkező tartalomgyártási stratégia határozta meg. E működés alapelve pedig az volt, hogy bár kevesebb tartalmat hoznak létre, az egyedi és minőségi legyen, ezért a kereskedelmi – művészi, illetve „műfaji – nem műfaji” ellentétpárok között keresték az egyensúlyt. Európa lehetőségeit abban látták, hogy a nemzeti és regionális identitások figyelembevételével olyan tartalmakat gyártsanak, amelyek jól működnek lokálisan, ám megvan a potenciáljuk a nemzetközi közönség elérésére (Hansen et al., 2020: 4). Bár Sorrentino munkái nem tartoznak a kizárólag helyi készítésű sorozatok közé, Kálai Sándor, Keszeg Anna és Kim Toft Hansen az európai streamingtartalmakról szóló tanulmányukban *Az ifjú pápát*, *Az*

új pápát és a *Csernobilt* (*Chernobyl*, 2019) is megemlíti mint amerikai-európai koprodukciókat. Az HBO ezekben az években nagy érdeklődést mutatott a nemzetközi együttműködések iránt, amelyet költséghatékonysági és kockázatvállalási szempontból is előnyösnek talált. Ezt a stratégiát valójában a helyi produkciós szolgáltatók nagyszabású tartalmak készítésére való alkalmazása alapozta meg, mint például a *Trónok harca* (*Game of Thrones*, 2011-2019) esetén (Hansen et al., 2020: 7).

Az HBO ekkori stratégiájának fontos eleme volt, hogy elismert filmrendezőket kért fel televíziós munkákra, amitől a helyi gyártás könnyen tett szert vonzerőre. A minisorozat pedig „mágnesként vonzza a tehetséges producereket” (Hansen et al., 2020: 8), amely Sorrentino véleményében is visszaköszön. Steve Matthews, az HBO drámafejlesztésért felelős alelnöke a Kálaiéknak adott interjújában elmagyarázta, hogy a miniszériák irányába való eltolódás oka többek között, hogy marketing szempontjából gazdaságosabb elkészíteni három különálló, hat epizódos sorozatot, mint egyet húsz epizóddal (Hansen et al., 2020: 8). Matthews a műfaji és a helyi tartalmakról gondolkodva kiemelte azt is, hogy az HBO azért működik, mert vállalja a kockázatot, hogy megfogjon műfajokat és kifordítsa őket. A mára már felszámolt HBO Nordic is hangsúlyozta, hogy az ambíció az eredeti, műfajokat újradefiniáló és elgondolkodtató tartalmak létrehozása, hisz a szolgáltatóval gyakran társul az innovatív, meglepő sztorik gondolata, amelyek mély nyomot hagynak a nézőben a befejezésük után is. Emellett kiemelik azt az asszociációt, amely szerint az HBO az „edgy content”, a merész és provokatív tartalmak streamingszolgáltatója, ahol gyakran megjelenik erőszak, meztelenség vagy trágár nyelvezet (Hansen et al., 2020: 4).

Sorrentino sorozataira az HBO ekkori tartalomgyártási stratégiájának és miniszériáinak jellemzői mind igazak, a művészi-kereskedelmi pólus középútján elfoglalt helye, műfaji komplexitása és provokatív témája miatt is. Utóbbi kettővel az elemzés is részletesen kíván foglalkozni. *Az ifjú pápáról* születő cikkekben előfordulnak olyan kifejezések, mint az „isteni komédia” (Blanski 2017), „intelligens és provokatív” (Faggioli 2017), „intézménykritika” (Eckardt 2017) és a „Vatikán bűneinek karikatúrája” (Faggioli 2017). Mégis ugyanezen cikkek között azt is írják, hogy a sorozat nem paródia és több mint egyszerű „antiklerikális szatíra” (Faggioli 2017). A „több mint szatíra” attitűdöt arra alapozzák, hogy az egyházat oly gyakran lejáratni kívánó hollywoodi árucikkkel (Blanski 2017) szemben „üde színfolt” (Horváth 2017), amely megpróbál a papok oldalára állni. Sorrentino pápáját úgy is definiálja egy cikk, mint „kevésbé szatirikus, inkább ultramontán”¹ (Austerlitz 2017). A rendező elmondta, hogy a

¹ Pápapárti, a Vatikán központi hatalmát támogató.

sorozatok elkészítésével nem akart tiszteletlenül és agresszíven viszonyulni a katolikus egyházhoz, hiszen egyre gyakrabban vádolnak meg papokat visszaélésekkel, míg ő ennek közepette megpróbál pozitív fényt vetni a papságra, „annak minden hibájával és gyengeségével” (Bizio 2020) együtt. Ugyanakkor ragaszkodik ahhoz is, hogy nem fél felelősségre vonni egy ekkora intézményt, amit olyan vádakkal illetnek, mint a gyermekbántalmazás (Eckardt 2017).

A sorozatokban tehát egyszerre jelenik meg egy megértő, az egyházat és a papságot belülről szemlélő attitűd, illetve egy kritikai hangvétel, amely e belső szemlélődés ellenére tisztán látja az egyház gyengéit és nem fél rámutatni azokra. *Az ifjú pápát* e kettősség emeli ki az egyházkritikus művek sorából. Azt a kérdést, hogy a sorozat bármilyen elmélet mentén kategorizálható-e szatíráként, e dolgozatnak nem célja megválaszolni. Arra viszont kiemelt hangsúlyt fektet, hogy a szatirikus humor elméleteit áttekintse, és ezek segítségével rámutasson ennek megjelenésére Sorrentino sorozataiban is. Ahhoz azonban, hogy az abszurd és a groteszk értelmezhetővé váljon, szükséges megismerni a valós mércét, amelyhez képest szatirikussá válik a reprezentáció (Frye 1998: 189). Ez a vallással és az egyházzal kapcsolatos elméletek áttekintését takarja, amelyek releváns elemeinek ismerete nagyban hozzájárul a sorozat formanyelvi megoldásainak értelmezéséhez.

3. Vallás és egyház

A vallásszociológia egyik legfontosabb kérdésköre – és egyben *Az ifjú pápa* vizsgálódásának tárgya – a vallás szerepének megváltozása a modern társadalomban (P. Szilczl 2017: 63), valamint az egyházi intézmény a kultúra, a gazdaság és a politika rendszerével való kapcsolatának átalakulása. A vallásszociológiai írások óva intenek attól az elhamarkodott kijelentéstől, hogy a vallás jelentőségét veszítette a társadalmi rendszer modernizációjával (Tomka 2011: 35). Ehelyett olyan megállapításokra érdemes törekedni, melyek szerint a vallásosság szerepe alapvetően megváltozott, így hanyatlás helyett inkább átalakulásról, újrapozicionálásról van szó, melynek kiindulópontja a társadalom modernizáció során történő rendszerszintű transzformációja (Tomka 2011: 35).

A vallás és az egyház helyzetét átalakító gazdasági és társadalmi változások Tomka Miklós szerint három fő területen valósultak meg: a technikai újításokkal járó materiális szabadság és városiasodás; a vallást hordozó közegeket gyöngítő mozgékony, spontán emberi kapcsolatok; illetve e változásokat, valamint az ember és a világ mibenlétét értelmező kultúra területén

(Tomka 2011: 36-40). Utóbbiról érdemes megemlíteni azt a tulajdonságát, hogy a bibliai tényleírásokat szimbolikus, erkölcsi tanításokká és összefüggésekké kezdte alakítani, amelyre Ferenc pápa is reflektált, utalva rá, hogy ezen történetek szó szerinti értelmezéséhez való ragaszkodás gyengítheti az egyház helyzetét (McCarten 2019: 18). Hiszen a különböző világképek párhuzamos jelenléte miatt a világi gondolkodás számára értelmezhetetlen lényeg a vallási tartalom megértésének akadályává válhat (Görföl 2017: 50). A kultúraváltás másik jelentős eleme a valláskritika elterjedése, amely a freudi pszichológián, a marxi szociológián és a nietzschei filozófián át meghirdette a vallás nélküli társadalom eszményét. Mindezek végeredményeként a modern társadalom „véget vetett a vallás magától értetődő és társadalmilag alternatívát nem hagyó jellegének” (Tomka 2011: 41). A vallás a társadalmi élet sajátos részterületté alakulásában az egyház és az állam radikális elválasztása is szerepet játszott, amely a nemzetállami gondolkodás és a profán politikai szféra erősödése mentén a vallás szemszögéből nézve „jelentőség- és szerepvesztést” (Tomka 2011: 47) jelentett, míg az előbbieik számára a vallástól való függetlenedést. Tomka szerint ez a folyamat még napjainkban sem zárult le, ám az egyház saját magáról való gondolkodásában megfigyelhető a változás (Tomka 2011: 41-47).

A vallás fogalmának definiálása elengedhetetlen a jelenkori helyzetének megértéséhez, így az erről gondolkodó filmek és sorozatok értelmezéséhez is. A hanyatlásról vagy éppen megújulásról számot adó szakirodalmak véleményeltéréseink oka ugyanis sok esetben a szelektív értelmezés, amelynek következtében a vallás kapcsán nem azonos időszakokról vagy vonatkozásokban beszélnek (Tomka 2011: 64). A „vallás” szó definiálásához Danièle Hervieu-Léger kétfajta értelmezést különböztet meg, mondván, hogy a vallás egyrészt „mindennapi tapasztalataink megértésére, értelmezésére szolgál” (P. Szilczl 2017: 70), másrészt „valamely történelmi egyház hagyományába illeszkedő szimbólumok és tettek, azaz konfesszionálisan kötött elképzelések és gyakorlatok rendszere” (P. Szilczl 2017: 70). Valamelyik felfogás melletti elköteleződés mutatja, hogy a vallás jelenkori szerepének többféle interpretációja létezik (P. Szilczl 2017: 70). A második definíció alapján már az is tisztázásra szorul, hogy a vallást nem szabad a társadalmivá válásakor rögzült kommunikálható és áthagyományozható formájával azonosítani, tehát nem merül ki abban az intézményesülésben, amelyet egyháznak nevezünk (Tomka 2011: 68).

A vallásos gondolkodás jelentőségének változásáról, valamint a vallásos intézmények erodálódásáról folyó diskurzus a szekularizációs felfogás körül kezdett kiépülni, vizsgálva a vallás szerepét és státuszát a modern társadalomban (P. Szilczl 2017: 63). A szekularizáció fogalmának használata a különböző tudományokban való sokféle jelentése miatt azonban

további értelmezés nélkül nem célszerű (Tomka 2011: 209), s mivel e dolgozatnak nem is célja az egyház modern helyzetének teljes körű bemutatása, így csupán a változás folyamatait leíró, a sorozat szempontjából is releváns alternatíváit érdemes áttekinteni.

Az ifjú pápában a hívőkhöz való viszonyulás tudatosan ábrázolt meg nem értést tükröz. Lenny Belardo, azaz XIII. Piusz beszédeiből bármiféle elemzés nélkül is kitűnik a modernizációra tett kísérletek visszafordításának szándéka és a hívők igényeivel szembeni értetlenség. Piusznak ehelyett elsődleges célja, hogy az egyházat az ő szavaival élve olyanná tegye, mint a „cement” (*Az ifjú pápa*, 5. epizód). A vallás transzformációjának leírásai közül Lenny ezen megjegyzése kapcsán elengedhetetlen az intézményesülési elmélet megvizsgálása, amely szerint az intézmény túl erőssé válása esetén elszigetelődik, így képtelen haladni a társadalmi változásokkal, melynek következtében a vallás elveszíti azt az alapvető szerepét, hogy az emberek egzisztenciális kérdéseire válaszoljon. Tomka szerint az így bekövetkező hanyatlásra az egyház válaszolhat intézményi erejének csökkentésével a vallási újjászületés reményében (Tomka 2011: 209-211). A formák, amelyek a hagyományokban és az előírásokban intézményesülnek, mindig hosszabb kulturális fejlődés eredményei, így valamilyen mértékben mindig a múltat tükrözik, a változásokkal való lépéstartás azonban az „Ecclesia semper reformada”, vagyis „az Egyházat mindig újítni kell” (Tomka 2011: 69) meggyőződés alapján mégis követelmény. Sorrentino műveiben az egyházkritika egyik legszembetűnőbb megnyilvánulási formája az egyház megújulásához való szélsőséges viszonyok ábrázolása, a sorozatban megjelenő fiktív II. Ferenc extrém reformjain, vagy XIII. Piusz konzervativizmusán keresztül. Piusz vezetése alatt a világ felé való nyitás helyett falakat emelő egyház narratívájának megértéséhez ezért fontos beszélni a vallás és az egyház önértelmezéséről.

Az erre tett legjelentősebb kísérlet a szociológusok által a huszadik század egyik legfontosabb vallási eseményének tartott II. Vatikáni Zsinat volt, amely XXIII. János összehívására 1962-ben kezdődött.² A négy éven át tartó zsinat 16 végleges dokumentumával újrapozicionálta a teológia valamennyi szakterületét (Gárdonyi 2018: 16). Az egyház felzárkóztatása érdekében vita tárgyát képezte a modern világban való elhelyezkedés, a vallásszabadság, az ökumenizmus és a tömegmédiához való viszonyulás (O'Malley 2008: 3), amely fogalmak pusztán felmerülését Sorrentino pápája a megkoronázásával párhuzamosan diktatórikus módon ítéli el. Az egyház önmaga modernizációjára tett kísérleteinek ismerete e

² XXIII. János 1963-as halálát követően a zsinat VI. Pál pápasága alatt fejeződött be. Az utánuk trónra kerülő, mindössze 33 napon át uralkodó I. János Pál a két elődjének tisztelegve választotta dupla nevét. (McBrien 2006: 321-328.)

párhuzamok miatt válik fontossá, így *Az ifjú pápa* esetében kiemelt jelentőséggel bír az intézményi felzárkóztatás gondolata. Ez a sorozatban az abszurdan régimódi XIII. Piusz elképzelései, míg *Az új pápában* a Piusznak ellentmondó III. János Pál kortárs gondolkodása mentén tematizálódik. A zsinatot összehívó XXIII. János a tárgyalások célját gyakran az olasz „aggio-namento” kifejezéssel határozta meg, amely jelentése „naprakésszé tétel” (O’Malley 2008: 9). A zsinat esetében az önértelmezésből következtek ugyan változások, ezek azonban nem alakultak strukturális reformokká (Joas 2017: 25). A konzervativizmus mértékét jelzi az is, hogy néhány felmerülő kérdés megvitatásra sem került, mert szenzitív jellegükre való tekintettel VI. Pál visszatartotta őket a napirendről. Ilyen volt az egyházi cölibátus, a fogamzásgátlás, valamint a Római Kúria, a Vatikán központi hivatali apparátusának reformja (O’Malley 2008: 6).

A modern társadalomban betöltött szerep szociológiai elméletei kapcsán fontos még megemlíteni a vallási piac gondolatát, amely abból indul ki, hogy az ember alapvető szükségletei közé tartozik az értelemadás az élet olyan értelmetlenségeire, mint a halál, a szenvedés és a gonoszság, ez az igény pedig a vallás táptalaja, mert semmilyen társadalmi-gazdasági tényező nem szünteti meg (Tomka 2011: 211-212). Mivel konkurencia nélkül kínál az embereknek halál utáni életet, ezért a piac nem a vallás fennmaradásának kérdését jelenti, hanem a különböző egyházak közötti versenyt. Ez egy olyan fogyasztói szemléletet feltételez, amelyben a „vallási vásárló” (P. Szilczl 2017: 68) egy széles kínálatból válogathat, ebben pedig hatalmas szerepe van a médiának. A mediatizált térben elmosódnak a határok, a vallási események médiaeseménnyé válnak (P. Szilczl 2017: 68-69). Sorrentio az önmagát többek között médiaeseményként definiáló pápája az egyház szokásaitól merőben eltérő attitűddel viszonyul a médianyilvánosság felé, szándékosan problémás stratégiája azonban hosszú távon bizonyos szempontból hatásosnak bizonyul, amelyre a sorozat elemzése is hangsúlyt fektet.

A médiakutatásban a szekularitás és a média viszonyának vizsgálata elhanyagolt téma (P. Szilczl 2017: 77). A fókusz legtöbb esetben az, hogy a vallás szerepkörének csökkenését hogyan idézi elő a szekuláris média, illetve gyakran előkerül a vallási tartalmak és a médialogika összeegyeztethetatlensége, vagyis mediatizálhatatlansága. Ezek alapvetően egy médiapesszimista nézőpontból közelítenek az „elektronikus egyház” (P. Szilczl 2017: 77) felé, így nem kapnak elég figyelmet a pozitívabb olvasatok és a közvetíthetőség lehetőségei. Utóbbival kapcsolatban a legfontosabb kérdés, hogy milyen alternatívákat kínál a médiajelenlét a vallási tartalmaknak (P. Szilczl 2017: 77). A média által „forgalmazott vallás” (P. Szilczl 2017: 79) a korábbi vallásosságtól való eltéréseinek kutatása még nem bontakozott ki, pedig több nyomós ok is van, amiért a témával foglalkozni érdemes. Ilyen a médiára a vallási képzetek

közvetítésében is elsődleges forrásként hagyatkozó nyugati társadalom, a közösségi rituálék, ünnepek társadalmi funkcióját átvevő média, illetve a vallási intézmények egyre nyitottabb attitűdje az így adódó lehetőségek felé. Ezen kutatások kérdései közé tartozhatna a vallási reprezentációk témaköre, a megjelenített tartalom a médium technológiai jellemzőitől való függése, például hogy a televízió által közvetített vallásosság miben tér el az internet tapasztalataitól (P. Szilczl 2017: 78-79).³ Császi Lajos szerint is a média válik a közösségi rituálék színterévé, a vallástól eredő társadalomértelmezési szerep átvételével (2002: 74). Míg a fejezet elején tárgyalt társadalmi átalakulás során a vallástól ezt a kizárólagos értelmezési feladatot a tudományok és a filozófia vette át, a globalizáció korában „a populáris kultúra és a média vált a szekuláris vallás hordozójává” (Császi 2002: 74).

3.1. Az egyház médiajelenléte

Ahogy a társadalomértelmezésbe bekapcsolódó média nyomán előkerült, az egyház és a nemzetállam mellett a média vált a „modern társadalmi befolyásolás” harmadik fontos tényezőjévé (Császi 2002: 123). Ez nemcsak a vallás szerepének átalakulása kapcsán fontos, hanem az egyház médiajelenléte miatt is, a média ugyanis a morális diskurzusok színterévé is válik, közreműködésével robbannak ki ugyanis botrányok, ezért a média és a botrányok „elválaszthatatlanok egymástól” (Császi 2002: 123).

A katolicizmus erős centralitása miatt az egyházzal kapcsolatos botrányok elsődlegesen Vatikán államra terelik a figyelmet, hiszen az ortodox kereszténységgel ellentétben a katolikus egyház ügyei mind a Vatikán hatáskörébe tartoznak. Tadeusz Breza, lengyel kultúrattász a négy éves római tartózkodása alatt írt naplószerű könyvében (Breza 1977: 493-494) az egyház működését úgy írja le, mint egy érmét, amelynek két oldala van. Az egyik a misztikum, amely minden vallás közös vonása, a másik, kevésbé ismert oldala azonban a legkevésbé sem misztikus (Breza 1977: 7): a Vatikán mint társadalmi-politikai intézmény működése. A „hívők képzeletében élő misztikus test” (Breza 1977: 494) helyett a könyv a Vatikánt mint évezredes tapasztalattal rendelkező ideológiai és politikai tevékenységet folytató mechanizmust írja le a szerző saját tapasztalatai, megfigyelései és magánbeszélgetései alapján (Breza 1977: 494). A Vatikán belső ügyeivel foglalkozó írások ezt a riportos formát gyakran alkalmazzák, az újságírói attitűd talán az egyetlen módja ugyanis az olyan könyvek megszületésének, mint

³ Utóbbiról annyi megállapítható, hogy a „bemutatható vallás” legsikeresebb csatornájává a kortárs közegben az internet válik, hiszen az online térben érhető tetten legjobban az individuális tapasztalat (P. Szilczl 2017: 79).

például Frédéric Martel írása az ott élő egyházi személyek homoszexualitásának „működési modelljéről” (Martel 2020: 10) és az „intézményesült eltussolási gyakorlatokról” (Martel 2020: 11). Martel gondolatához hasonlóan e dolgozatnak sem célja az egyedi botrányos esetek bemutatása, az ezek rendszerszintű működésére való rátekintés azonban szükségszerű (Martel 2020: 10-11), hiszen jelenlétük a sorozatok narratívájának is szerves részét képezi, így például a kiskorúakkal kapcsolatos szexuális visszaélések *Az ifjú pápában* a homoszexualitás, *Az új pápában* pedig zsarolási ügyek kapcsán tematizálódnak.

Martel ugyan elsősorban a papok homoszexualitásával foglalkozik, nem pedig az olyan egyéb gyakori botrányokkal, mint a szimónia vagy a pedofília⁴, felhívja a figyelmet arra is, hogy témája hogyan függ össze a „titkolózás kultúrájával” (Martel 2020: 11), melynek következményeképp a szexuális visszaélések egy jó része rejtve marad, mert az elkövetők a rendszer védelmében képesek elbújni az intézmény falai mögé. E rendszerszintű eltussolási gyakorlat gyökereit Martel szerint abban a szociológiai mintázatban kell keresni, amely alapján megfigyelhető, hogy a 1900-as évek közepén pályaválasztás előtt álló olasz fiatalság a homoszexualitásuk felfedezését követően lehetőségek híján a papi hivatás mellett döntött (Martel 2020: 23).⁵ Martel szerint az általa felkeresett papok és bíborosok ennek a folyamatnak a részei, megszólalásaikból pedig a könyv megállapítja, hogy „ők vannak többségben” (Martel 2020: 8) a Vatikánban. Szerinte az eltussolások kultúrája az idősebb homoszexuális bíborosok „régí vágású homofóbiájában” (Martel 2020: 10) rejlik, akik a huszadik század közepén nevelkedve a mai napig a „kettős életet” (Martel 2020: 9) választják, így a titkolózás rendszere nemcsak a bíborosok magánéletére terjedt ki, de magával rántotta a „cover-up” mechanizmusba a zsarolási és zaklatási ügyeket is (Martel 2020: 8-13).

A homoszexualitás témája kapcsán meg kell említeni Ferenc pápa álláspontját, aki ellen a pápaságára jellemző átfogó nyitottság és spontaneitás miatt a Római Kúria jobbszárnya „hadat üzent” (Martel 2020: 62). Ferenc az első, aki használta a „gay” szót, azóta egy nemrégiben port kavaró megjegyzésében ennél erősebben is fogalmazott (Patakfalvi 2024), a homoszexualitásról pedig azt nyilatkozta, „Ki vagyok én, hogy ítélek?”⁶ Ferenc beiktatását követően az egyház visszaéléseivel kapcsolatban is új, átláthatósággal és jogi

⁴ Alberto Melloni a Vatikán és Olaszország politikai kapcsolatáról szóló tanulmányában kijelenti, hogy a kiskorúak bántalmazásával kapcsolatos ügyekben az elkövetők legtöbb esetben heteroszexuálisak. (Melloni 2012: 255.)

⁵ Ez a tendencia arra is magyarázatot ad, hogy a homoszexualitás '70-es, '80-as évek során kezdődő felszabadulása és szocializációja az egyik oka annak, hogy a papságra készülők száma visszaesett (Martel 2020: 12).

⁶ A pápa szövivője, Frederico Lombardi a kijelentéssel kapcsolatban azt nyilatkozta, hogy Ferenc nagyon spontán és őszinte ember, ám amit mondd, azt nem kell mindig pápai tanításként felfogni, csupán beszélgetésként, ezért a mondat értelmezése hermeneutikai probléma (Martel 2020: 72).

következményekkel járó rendeleteket hozott (McCarten 2019: 18). Ezek ekkorra kritikus fontosságúvá váltak, hiszen XVI. Benedek lemondása után Bergoglio egy botrányoktól terhes egyház élére érkezett meg, amelyek elődje, Ratzinger bíboros pápaságának utolsó három évében hatalmasodtak el (McCarten 2019: 144-147). A legismertebb médiabotrányuk a Julian Assange ügye után Vatileaksnek keresztelt szívárogtatási sorozat, amelyet úgy is jellemeztek, mint „Puccini találkozási a Watergate-tel” (McCarten 2019: 145). A dokumentumok tartalmaztak pénzügyi korrupciókkal, a papok szexuális életével, és nepotizmussal kapcsolatos információkat, forrásként pedig a pápa személyes inasát azonosították, s bár vádat csak ellene emeltek, a szívárogtatás feltehetően nem egy emberre korlátozódott (McCarten 2019: 144-147).

A *Boston Globe* oknyomozásáról *Spotlight: Egy nyomozás részletei* (Spotlight, Thomas McCarthy, 2015) címmel Oscar-díjas film is készült (Martel 2020: 53), amely ugyan az oknyomozói csapatot helyezi fókuszba, mégis hozzátartozik az egyház médiareprezentációjához is. A vallás és az egyház filmen való bemutatása kapcsán ezért vissza kell térni a tartalmainak megjeleníthetőségére a médiában. A vallási tartalmak közvetíthetőségével kapcsolatos tanulmányok kapcsán három különböző attitűd különíthető el: a hangsúlyt a hasonlóságra helyezők, a két intézményt szembeállító és a konvergenciát keresők csoportjaira, melyek közül az első elgondolás igen szűkös diskurzusa a médiának és a vallásnak hasonló funkciót tulajdonít a társadalomban, amely elmélet szerint a média sajátos csatorna az Isten és ember közti közvetíthetőségben. A szembenállást hangsúlyozók körében a média ezzel ellentétben valamiféle „gonosz eszközként” jelenik meg, amely kikezdi a keresztény tanokat és felelős a vallás erodálódásáért (P. Szilczl 2017: 77-78).

A harmadik elmélet a média és a vallás közötti konvergenciát hangsúlyozza. E megközelítésmód azokat a szövegeket emeli ki, amelyek ugyan nem egyház által elfogadott vallási tartalmak, mégsem ateisták teljesen. A fikciós műfajok transzcendens utalásokkal való telítettsége miatt a média „egyszerre megjelenítője a szekularizációnak és a reszakralizációnak” (P. Szilczl 2017: 78). Ezalatt Stig Hjavard a természetfeletti témák bemutatását érti, amelyek átalakítják a fiatal generációk elképzelését a vallásról. Erre olyan népszerű univerzumokkal hivatkozik, mint *A Gyűrűk Ura*, a *Harry Potter*, illetve a *Narnia Krónikái* (P. Szilczl 2017: 78). Utóbbi példa támasztja alá talán legjobban e szövegek „mégsem teljesen ateista” voltát C. S. Lewis teológiai munkássága és a *Narnia Krónikái*ban is felfedezhető allegóriák miatt. A vallás és az egyház mozgóképes reprezentációja Sorrentino sorozataiban azonban kevésbé a vallásról alkotott elképzelések mentén válik fontossá, mint az egyházhoz való viszonyulás kapcsán, amely kritikai aspektusainak kifejeződése többek között a cinizmus és a szatirikus humor eszközeivel valósul meg.

4. Egyház és szatíra

Terry Lindvall, a vallás és a humor filmes vonatkozásainak szakértője a Chris Lindvall és Dennis J. Bounds közreműködésével írt könyvben arra a Maurine Sabine-től eredő gondolatra hívja fel a figyelmet, hogy Isten filmen való ábrázolása az emberiség azon vágya, hogy megértse az isteniséget (Bounds et al., 2016: 8). Lindvallék, teológiai szemszögből, azt is hangsúlyozzák, hogy a humor – különösen a keresztény világban – a hatalom határait tárja fel, mivel a nevetés valami olyasmire mutat, amely meghaladja az értelmet, a szenvedést és magát a hatalmat (Bounds et al., 2016: 12). A *Divine Film Comedies* című könyvben emellett, hogy párbeszédet teremtenek a Biblia történetei és a vallásos vígjátékok között, arra is rámutatnak, hogy maga a Szentírás is olyan humoros aforizmákkal tarkított, amelyek elgondolkodtató és mulatságos meglátásokra készítetnek (Bounds et al., 2016: 8-12). Több szerző is foglalkozik például Jób könyvének szatirikus jellegével, a Szentírás bizonyos történetei ugyanis szatíráként is értelmezhetők, annak ellenére, hogy nem feltétlenül tudatosan azok, hiszen nem szórakoztató szándékkal készültek, mint például Horatius művei, mégis összekötik őket az olyan jellemzők, mint a gúnyosság, a megalázás, a csúfolódás és a nevetségessé tétel (Jemielity 2007: 18-19).⁷ Thomas Jemielity a Bibliában fellelhető szatírákkal kapcsolatban azt is hangsúlyozza, hogy ugyan nem szórakoztatási céllal készültek, azokat mégis megnevettetik, akik osztják a szöveg, a próféta nézőpontját, amely általában ellenséges a hiten kívül állókkal szemben (2007: 18-19). Ebben megfogalmazódik a szatirikus műveknek azon tulajdonsága, hogy szükség van bennük egy viszonyítási mércére, amely arra vonatkozik, hogy a szöveg és közönség ugyanazt az erkölcsi értékrendet⁸ képviseli (Quintero 2007: 3-5). Más morális értékek jelennek meg tehát a Szentírás saját szatirikus jellegében, mint például a keresztény teológiát szatirizáló szövegekben, amelyeket Lindvallék könyve Luis Buñuel filmjein keresztül mutat be. S bár elemzése tárgyául így egy magát a hitvilágot kritizáló művet választ, arra is felhívja a figyelmet, hogy a katolikus egyház történetében a bűn, az ostobaság és a könnyelműség gyakran a pápák, püspökök és zarándokok velejárója (Bounds et al., 2016: 160-164). Utóbbival foglalkozik Sorrentino is, sajátos humorral, emellett meglepő komolysággal gondolkodva a hatalmi

⁷ Ezt az értelmezést az is alátámasztja, hogy Jób könyvében azonosítható a klasszikus komédia „U-alakú” cselekményszálának struktúrája (Sparks 2002: 27-28).

⁸ A Szentírás történeteinek és idézeteinek szatirikus célzatú felhasználása sem egyedi eset, a reformáció idején a római katolikusok és protestánsok teológiai vitáinak egyik retorikai stratégiája volt rimes prédikációk és gúnyos prófécia formájában (Suarez 2007: 525-527).

intézmény természetéről és hibáiról, így tisztázandó a kérdés, hogy a sorozat ezen abszurdítására hogyan alkalmazható a szatirikus jelző.

Bartha-Kovács Katalin a szatíra és a festészet kapcsolatáról szóló tanulmányában kiemeli, hogy a „szatirikus” jelző definiálása „reménytelen vállalkozás volna”, egyrészt azért, mert egy definíció lezárna az értelmezést, másrészt pedig mert a fogalom jelentése a korokkal együtt állandóan változik (Bartha-Kovács 2013: 141). Erre Hajdu Péter is felhívja a figyelmet, kiemelve, hogy a kultúrtörténetben az ókori *satura* műfaja óta olyan sokféle szöveget minősítettek szatírának, hogy egy-egy utalás elég a hagyományhoz való kapcsolódáshoz (Hajdu 2013: 9-10). Így maguk a szatirikus művekkel foglalkozó tanulmányok sem mindig épülnek mindenki által elfogadott szatíradefiníciókra, mert a jelentés „mindig tétje a gondolkodásnak” (Hajdu 2013: 9), ám a fókusz nem is magán a szatíra fogalmán van, hanem azon, hogy mit jelenthet a tárgyalt kontextus, szerző vagy mű esetében (Hajdu 2013: 9-10). Ezt a gondolatmenetet alkalmazza többek között Bartha-Kovács is, kiemelve, hogy a hangsúly azon van, hogyan alkalmazható a vizsgált tárgyra a „szatirikus” jelző (Bartha-Kovács 2013: 141). Az *ifjú pápával* kapcsolatban is hasonló gondolatmenet nyomán érdemes vizsgálódni, kiemelve a sorozat azon attribútumait, amelyek szatirikusnak, ezért egyben egyházkritikusnak nevezhetők. Hajdu gondolatmenetéhez hasonlóan ennek a vizsgálódásnak sem célja sem a szatíra definiálása, sem a mű kategorizálása szatíráként. A műfaji beazonosítás a szatíra fogalom előbb említett folyamatos alakulása mellett már csak azért sem releváns kérdés, mert, ahogy Török Ervin a filmszatírákkal kapcsolatban megfogalmazza: ha a szatíra műfaji kategóriaként vannak kezelve, rendet kell felállítani minden elem és alkotás között, ezzel pedig folyamatosan változnak a belépési feltételek. Török szerint ezért érdemesebb lemondani a műfaji vagy szubsztanciális kategorizálásról, és a szatírárt inkább mint a diskurzus szolgálatába állított gyakorlatot értelmezni (Török 2014: 171-172).

Ezekből a gondolatokból tehát egyértelműen következik az is, hogy a szatirikusság mint esztétikai kategória (Bartha-Kovács 2013: 141) nem korlátozódik az irodalom területére, így megnyilvánulhat bármilyen médiumban, a film ugyanis megjelenése óta szolgálatában áll az emberi természetről és a társadalmi felelősségről való gondolkodásnak (Pavlovskis-Petit 2007: 523). Az irodalomban és a filmben egyaránt gyakran használt szatirikus technikák közül Ruben Quintero kiemeli a kamera szemén át szembeállított szélsőségeket, a vizuális metaforákat vagy az ironikus leleplezést, amelyeket Michael Moore áldokumentumfilmjei kapcsán vizsgál (Quintero 2007: 4). Török Ervin is foglalkozik a dokumentarista filmek és a szatíra kapcsolatával, azonban nem áldokumentumfilmek kapcsán, hanem a Budapesti Iskola filmes mozgalmának „fikciós dokumentumfilmként” ismert munkáin keresztül, amelyek játékfilmes

és dokumentarista elemeket vegyesen alkalmaznak arra, hogy ugyan forgatókönyv alapján készült történetet meséljenek el, e szcenáriókon keresztül azonban valós eseményeket és társadalmi folyamatokat vizsgáljanak. Így az egyén ezekben a filmekben nemcsak mint egyén, hanem mint társadalmi struktúrákat közvetítő szereplő van jelen, és döntésein keresztül érthetők meg átfogóbb társadalmi gyakorlatok, így Török az olvashatóvá, értelmezhetővé tételből következő kérdezői attitűddel magyarázza ezen filmek szatirikushoz való közelítését (Török 2014: 214-224).

Az ifjú pápa és *Az új pápa* ugyan egyáltalán nem dolgoznak dokumentarista elemekkel, Török erről szóló gondolatmenetét azért kell kiemelni, mert a Budapesti Iskoláról szóló vizsgálódásán keresztül kapcsolatot teremt a szatirikusság és a szociológiai kutatás fontossága között. Mondván, hogy a fiktív mindennapi helyzet megteremtése ezekben a filmekben oly módon történik, hogy az lehetővé teszi az általánosítást, azaz a szociológiai modellezést, mert a film így láthatóvá tesz olyan láthatatlan dolgokat, mint amilyenek a társadalmi mechanizmusok (Török 2014: 214-224). Török ezzel kapcsolatban kiemeli a *Szociológiai filmcsoportot!* (1969) kiáltvány mondanivalóját, eszerint a film ugyanis nem úgy művészet, hogy rámutat az emberi-társadalmi mintázatokra és irányokra, hanem „maga is annak a társadalmi gyakorlatnak a része, amiről beszél” (Török 2014: 218-219). Többek között e gondolatok adják a társadalomkritikus filmekről vagy sorozatokról való értekezés során a szociológiai kontextus, így Sorrentino sorozatai esetén a vallásszociológiai áttekintés relevanciáját.

Ez kiegészül azzal a fikciós dokumentumfilmek kapcsán előkerülő gondolattal, miszerint a szatirikusságra ezek a filmek úgy tesznek szert, hogy „az extrém valószínűtlenségben ábrázolt jelenség pusztán azáltal, hogy mint lehetőség előfordulhat, jellemez egy társadalmi állapotot” (Török 2014: 222). E tulajdonság összefüggésben van a szatírákra gyakran alkalmazott jelzőkkel, miszerint groteszk és abszurd képet teremtenek. Northrop Frye szerint „a szatíra megkövetel valamilyen, legalábbis látszólag fantáziaszüleményt, valami olyan tartalmat, melyet az olvasó groteszknek fog fel, s ha csak implicite, valamilyen erkölcsi mércét” (Frye 1998: 190). Így tehát morális aktust hajt végre a szatíraíró, hiszen meg kell válogatnia az abszurdításának tárgyát, vagyis a támadás célpontját. E célpont Frye szerint a szatíra egyik lényegi összetevője, a másik pedig a valamilyen fantázián alapuló humor, amely érzékeny a groteszk és abszurd iránt (Frye 1998: 190). Az a Quintero és Frye gondolatmenetében is előkerülő nélkülözhetetlen tulajdonság, hogy ahhoz, hogy valami szatirikus legyen, szükség van egy a közönség és a szöveg által is osztott értékrendre, amelyhez viszonyítható, szintén

legitimálja a vallás és az egyház valóságáról szóló értekezést egy a „támadás célpontjaként” az egyházat megjelölő sorozatban.

Frye támadást implikáló kifejezése nem teljesen egyezik Sorrentino azon célkitűzésével, hogy nem szeretne agresszívan viszonyulni az egyházhoz, hanem igyekszik a papság oldalára állni, és pozitív fényt vetni rájuk annak megmutatásával, hogy se nem szentek, sem pedig bűnösök, csupán emberek (Bizio 2020). Ugyanakkor ez a gondolat emeli ki az egyház szatirizálhatóságának egyik okát, azt, hogy a satíra nem a javíthatatlan gonoszsággal, hanem emberi mulasztással, a „hiba gonoszságával” foglalkozik (Quintero 2007: 2). Azzal kapcsolatban pedig, hogy Sorrentino nem szeretne tiszteletlen lenni az egyházzal szemben (Bizio 2020), James G. Crossley *Brian életével* foglalkozó tanulmányának egyik záró gondolatát érdemes kiemelni, miszerint az, hogy istenkáromlásnak vagy sértőnek nevezhető-e a film, az csak a káromlott vagy sértett véleménye alapján állapítható meg (Crossley 2011: 113).⁹ *Az ifjú pápáról* a *L'Osservatore Romano*¹⁰ meglepően pozitív értékelést közölt, amelyben a kritikus kiemelte, hogy Sorrentino „antiklerikális szónoklatai mellett egy egyház iránti szelíd csodálat” (Vatican newspaper chimes in... 2017) is megjelenik a sorozatban. A lap egyik rovatvezetője a forgatókönyvről úgy vélekedett, hogy az kritikát fogalmaz meg a létező egyházzal szemben, ugyanakkor bizonyos értelemben reménykedik abban is, hogy valami jó is származhat belőle. Az újság főszerkesztője pedig azt is elmondta, hogy a Vatikán azért csak a bemutatása után egy évvel szólalt meg *Az ifjú pápáról*, mert nem akartak beszállni a katolikus média vitájába, hiszen azt várták volna tőlük, hogy áldják meg vagy átkozzák ki a sorozatot (Vatican newspaper chimes in... 2017).

5. Az egyház identitásválsága és XIII. Piusz megváltói szerepe

A történet alapkonfliktusát az újonnan megválasztott pápa váratlan, radikális viselkedése adja. A sorozat narratív szerkezete Lenny Belardo, azaz a fiktív XIII. Piusz pápaságának első évét öleli fel, így a pápa extrém nézetei funkcionálnak a történet középpontjaként. Lenny, aki a felvilágosodás óta volt legfiatalabb egyházfő, kora ellenére idejétmúlt nézeteivel és ellentmondást nem tűrő konzervativizmusával a sötét középkorba szándékozik visszavezetni a római katolikusokat (Schubert 2017). A történet bővelkedik párhuzamokban és fejlődő

⁹ Lindvallék szerint a *Brian élete* olyan paródia, amely egyszerre vicces és sértő a hagyományra nézve (Bounds et al., 2016: 158).

¹⁰ A Szentszék sajtóorgánuma.

motívumokban, amelyek mind a főszereplő, mind az általa vezetett egyház szempontjából fontossá válnak. Ezért ahhoz, hogy a sorozat egyházzal kapcsolatos álláspontjai értelmezhetővé váljanak, meg kell vizsgálni Lenny, valamint az őt körülvevő karakterek viszonyait és szerepüket a narratíva fejlődésének és szatirikus hangvételének szempontjából, valamint a vizuális stílus azon elemeit, amelyek szintén az egyházkritikai gondolatok megjelenítésének eszközeként funkcionálnak.

Lenny karaktere az abszurdan maradni nézetei, és az ennek ellentmondó ifjú korának ötvözésével válik groteszkké. Az „ifjú” pápa kifejezés azonban nemcsak Piusz korára vonatkozik, aki egyébként 47 évesen, azaz hét évvel fiatalabban lett pápa, mint a legfiatalabb címet valóban birtokló IX. Piusz, hanem arra is utal, hogy kora ellenére XIII. Piusz felnövése csupán a pápává választása után kezdődik. Valójában a sorozat így a rendező szavaival élve egy „rendhagyó coming-of-age” aspektussal is rendelkezik (Interview: Paolo Sorrentino... 2017), amely metaforikus szinten kíséri végig a narratívát, és egyszerre foglalkozik Piusz, illetve az általa vezetett egyház fejlődésével.

Már csak abból a szempontból is rendhagyó, hogy a Jude Law által alakított Lenny Belardo árvaként nő fel, miután a hippie szülei hétéves korában a gyermekotthonba, Mary nővér gondozásába adják őt, és nem keresik többé. A sorozatot így Lenny gyermekkorára való visszaemlékezéseken keresztül végigkíséri a feldolgozatlan személyes trauma, amely szoros összefüggésben áll egyházfői kötelességeivel is. Lenny maradi, jobboldali gondolkodása és a „szabados élet” teljes elutasítása háttérben ugyanis ott lappang a gyermekkorban kialakult ellenszenve a '60-as évek Amerikája és a hippimozgalom ellen, hiszen számára ez a békével egyenlő szülők elvesztését jelentette. Így a „konzervatív egyházfő” archetípus megtestesítése mellett a sorozat Lenny nézeteinek eredetét és személyes traumáit is vizsgálja, rámutatva ezek összefüggéseire. A karakter így egyszerre válik szatirikusan megformált egyházfővé, és fejlődésre képes központi alakká. E két tulajdonsága pedig szorosan összefügg, extrém nézetei ugyanis a történet előrehaladtával csillapodnak, amely változással a sorozat egyszerre gondolkodik a karakter személyes életéről és foglal állást az egyházzal kapcsolatban is.

A pápa személye már a külsejével is szatirikus humor tárgyává válik, a fiatal, kigyúrt, kék szemű, amerikai férfi alakja ugyanis szélsőséges kontrasztban áll a tipikus egyházfői szereppel. Mindez az arroganciájával és olyan tulajdonságaival együtt, minthogy cseresznyés kólát reggelizik és láncdohányos, egyszerre kelt kíváncsiságot és fenntartásokat a nézőben, illetve a Lenny körülvevőkben is. Piusz gögös, goromba, felsőbbrendűségének megalapozásaként csukott szemmel ül beszélgetőpartnerei mellett, amíg azok meg nem kérdezik, hogy alszik-e, csak hogy azt válaszolhassa: nem, hanem értük imádkozik. Színpadias mozdulataival és az

anyja szerepét betöltő apáca jelenlétével XII. Piuszhoz is hasonlít (Faggioli 2017), a Piusz nevet az egyik bíboros meg is említi, mint baljós előjelet.¹¹ Az első látására a jóképűségét leszámítva teljesen antipatikus egyházfő kezdetben elutasítással fordul mindennemű progresszivitás irányába, amelyet közvetít is mind a hívők, mind a bíborosi gárda felé. Utóbbiak előtt az egyház ajtaját egy „kicsi és végtelenül kellemetlen” bejáratnak nevezi, úgy fogalmaz: „Aki minket akar megismerni, annak azon az ajtón kell átjutnia” (*Az ifjú pápa*, 5. epizód). Szerinte az egyháznak elérhetetlen misztériumként, „tiltott rendként” kell működnie, ez az egyetlen módja a fennmaradásának, amely elgondolást a hívők felé szidalmazva kommunikál, mondván, hogy vak lojalitást és „Istenbe, csak Istenbe” vetett feltétlen szerelmet vár el tőlük. Azt mondja, nem segít, nem mutatja meg nekik az utat, s valóban, még saját magát sem mutatja meg, ugyanis nem engedi, hogy fénykép készüljön róla. „Nincs helye a szabad akaratnak, nincs helye a szabadságnak, nincs helye az egyenjogúságnak” (*Az ifjú pápa*, 5. epizód), mondja, olyan egyházat akar kialakítani, amely elutasítja az iskolából a homoszexuális papnövendékeket, és kitagadja az abortuszon átesett nőket.

Sorrentino XIII. Piusz értékrendjét tudatosan a Ferenc pápa által képviselt értékek teljes ellentétének írta meg, ezzel értelmet nyer a tömegek iránti ellenszenve, mint az emberekkel pozitív kapcsolatra törekvő Ferenc pápa ellenpólusa (Interview: Paolo Sorrentino... 2017). Ez a szembeállítás azonban nem csak a hívőkkel való kapcsolatban nyilvánul meg, a sorozat ennek mentén szatirizálja Piusz konzervativizmusának minden extrém megnyilvánulását. Többek között azt, hogy a Piusz által elképzelt egyház groteszk módon veti el a világ modern problémáihoz való alkalmazkodást. Elutasítja az akkomodációt, a megmaradt hívőket pedig Piusz hasonlatával élve egy szűkös ajtó elé állítja, amelyen kényelmetlen az átjutás. A narratívát így Piusz elképzelései nyomán végigkíséri annak a korábban tárgyalt intézményesülési elméletnek a kifigurázott megjelenése, amely a vallási rendszer belső logikájával magyarázza annak szerepváltozását (Tomka 2011: 211). Ahogy Schubert Gusztáv is írja a sorozatról, „a veszedelem ezúttal nem kívülről, hanem belülről fenyeget” (Schubert 2017). E belső logika pedig Piusz elgondolása szerint az intézmény falainak oly mértékű megerősítése, hogy az általa elképzelt egyház ne akarjon és ne is tudjon alkalmazkodni a társadalmi változásokhoz, így elszigetelve magát a hívőktől. Ám ha az intézmény túl erős, ellenáll a fejlődésnek, elveszti a jelentőségét, amely a hanyatlásához vezethet, ezen elmélet pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy

¹¹ XII. Piuszt megosztó vélemények övezték a második világháború alatti hallgatása miatt. Így míg nyilvánosan nem nevezte meg sem a zsidóságot, sem a náciakat (Cornwell 1999: 326), a vatikáni levéltár 2020-as megnyitása (Lugosi 2021) után olyan dokumentumok cáfolták meg a „Hitler pápája” (Cornwell 1999: 297) kifejezést, amelyek bizonyítják, hogy a pápa titokban zsidók menekítésével foglalkozott (Gussie 2024).

a vallásnak tudnia kell válaszolnia az emberek egzisztenciális kérdéseire (Tomka 2011: 211). Ezek azonban pont azokkal a jelenségekkel kapcsolatos kérdések, amelyekkel XIII. Piusz egy középkori abszolutistára emlékeztető módon szándékozik leszámolni. Elutasítja az abortusz gondolatát, a homoszexualitást és még az ökumenizmust is, az olasz miniszterelnökkel való találkozásán pedig a vallásszabadság korlátozására és az élettársi viszony tiltására szólítja fel az államfőt. XIII. Piusz nézetei tehát az intézményesülési elmélet mentén szatirizálják az egyházat egy szélsőséges, túlzóan konzervatív egyházfő vezetésén keresztül. A kritika célpontjává így a vallásos intézmény értékrendjének változatlansága válik, Piusz pedig groteszk hatást keltő extrémista nézetein keresztül a világgal való haladás elutasításának karikatúrája is egyben.

A sorozat ezen narratív logikájával a stilisztikai elemek is interakcióban állnak. Piusz első homíliájának jelenete jó példa a gyermekkori dühtől vezérelt, extrémista egyházfőt megjelenítő képi világ elemzésére. Már az is a hívőktől való távolságát szimbolizálja, hogy nem fedi fel az arcát, ennek érdekében az első beszédét este, erős hátfényben tartja, hogy se a Szent Péter téren összegyűlt tömeg, se a média ne láthasson belőle többet, mint egy fekete árnyékot. Az új pápától elvárt megnyugvást és szeretetet árasztó beszéd helyett dühös szidalmazással köszönti a híveket. A sötét, alsó kameraállásból filmezett sziluetten át a tömeget üdvözlő pápa helyett egy elérhetetlen, félelmet keltő uralkodó képe jelenik meg, aki dühösen mutogat és kiabál. A felülről látott tömeg lesütött tekintettel hallgatja őt, akár a gyerekek, akik valami rosszat tettek, a baljós hangulatot pedig olyan drámai elemek kísérik, mint a mély dobhangok, illetve a hirtelen mennydörgés és vihar, amely Piusz beszéde után rögtön felkavarodik. A baljós hangulat előrevetíti, hogy az egyház egy olyan pápa karmai közé került, akinek radikális nézetei veszélyeztetik az intézmény fennmaradását.

Ezt némileg igazolva Lenny a pápaságának első hónapjaiban eléri, hogy a hívők tömegesen forduljanak el az egyháztól, az olasz kormány pedig felülvizsgálja a nyolcezerrelékes adót és az egyház kiváltságait. A sorozat tehát egy fikatív, „mi lenne, ha” közeljövőn keresztül betekintést nyújt abba a hanyatlásba, amelybe az intézmény saját ereje miatt fordul. Azonban Török Ervin gondolatmenetére visszautalva (Török 2014: 222), a Piusz által teremtett valószínűtlen szituáció valójában akár meg is történhetne, amelytől még zavarba ejtőbb hatást kelt a sorozat konfliktusa.

Piusz nyilvánosság előli rejtőzködésen keresztül a sorozat az egyház és a média kapcsolatáról is gondolkodik, így előtérbe kerül a Vatikán kommunikációjának jelentősége. Piusz láthatatlan kíván maradni, és magára egy még le nem zajlott médiaeseményként tekint. Szerinte ugyanis az emberek arra kíváncsiak, ami el van rejtve a szemük elől, ezért nem

mutatkozik, és ezért akarja az egyházat is az elérhetetlen misztérium intézményévé tenni. Olyan művészekhez hasonlítja magát, akik hozzá hasonlóan rejtegetik az arcukat a nyilvánosság elől, mire Voiello bíboros felhívja a figyelmét, hogy Piusz nem rocksztár, hanem egy állam feje. Ennek nyomán a sorozat gondolkodik a vallás mediatizálhatóságának kérdéséről abból a szempontból – amely korábban az ezzel foglalkozó tudományos diskurzusban is előkerült –, hogy mennyiben marad vallási tartalom valami a mediatizált térbe való bekerülését követően. A Piusz által elképzelt forgatókönyv ugyan abszurd, és nem kínál a valóságban is alkalmazható megoldásokat, mégis hosszútávon hatásosnak bizonyul, ugyanis elérhetetlen rocksztár personája kezdetben valóban elmosza a határokat a vallási esemény és a médiaesemény között, ám alapvető célja ezzel az emberek érdeklődésének felkeltése a misztérium iránt. Más szóval a sorozat ugyan szatirikus túlzásokkal, de építő jellegű kritikaként úgy gondolkodik a vallás és a média kapcsolatáról, hogy a tömegek eléréséhez és megszólításához az út a kortárs trendek és sztárság logikája mentén vezethet. Amelytől valóban összemosódik a vallási és a médiatartalom fogalma, ám a sorozat e mondanivalója szerint ez szükséges ahhoz, hogy felkeltse a vallás iránti mélyebb érdeklődést. S ugyan nem a tudományos diskurzushoz tartozva, de ezzel a narratívával Sorrentino olvasata ahhoz a kisebbségben lévő médiaoptimista vonalhoz csatlakozik, amely szerint a média lehetőségeket kínál a vallásnak, nem pedig felemészti azt (P. Szilczl 2017: 77).

Piusz magára az arcának rejtegetése miatt egy még le nem zajlott médiaeseményként tekint. Bár a szó szoros értelmében ez nem igaz, hiszen annak ellenére, hogy az arcát elrejt, minden tömeg előtti megjelenése médiaesemény, mégis miután az első széria záró epizódjában felfedi magát a nyilvánosság előtt, majd kómába esik, a személye iránti rajongás tömeges megszállottságba fordul át. *Az új pápa* ennek nyomán már nemcsak az egyház belső hatalmi rendszeréről gondolkodik, hanem egy „futurisztikus vallásháborúról” (Bizio 2020), amelynek alapját a Piusz iránti fanatizmus és bálványimádás képezi. A média hatalmát és tömegek feletti befolyását a két sorozaton átívelő történet szintén túlzásokkal, mégis realiztikus forgatókönyv mentén mutatja be. Piusz az arcának elrejtésével a vallás misztériuma iránti érdeklődést szeretne volna felkelteni, de már az első évadban is hangoztatta, hogy saját maga felfedése olyan hatalommal bíró médiaesemény, amellyel megbuktathatná az olasz kormányt. A második évadban ennek a médialogikának a hátulütője is megjelenik: a Piusz köré kiépülő bálványimádás és fundamentalizmus azt bizonyítja, hogy Piusz tömegmédiával kapcsolatos stratégiája „túl jól” sikerült. A hatalom témaköre így nemcsak az egyházon belül, hanem annak a politikai szférával és médiával kapcsolatos vonatkozásaiban is előtérbe kerül.

Míg az első széria az egyház hatalmának belső működésére fókuszál, a második, *Az új pápa* a történetet folytatva a külkapcsolatokat is aktívan vizsgálja, amely az előbb tárgyalt

bálványimádáson, a profán politikai kapcsolatokon és a terrorizmuson keresztül gondolkodik az egyház más társadalmi intézményekhez viszonyított helyzetéről. Ennek középpontjába Piusz kómába esése után a John Malkovich által alakított III. János Pál kerül. John Brannox angol bíboros, akit a szigetországban végzett térítői munkája és az „arany középút” elvén működő tanításai miatt megválasztanak pápának, némileg párhuzamban áll Piusszal, ugyanis mindkettejük történetét meghatározzák feldolgozatlan fiatalkoruk visszatérő emlékképei. Piusz azonban Brannoxnál kiemeltebb szerepet kap, mint a két sorozaton átívelő központi karakter, így érdemes az elemzés középpontjába az ő szerepének narratív jelentőségét helyezni.

A XIII. Piusz által elképzelt egyház vizsgálata során ugyanis kirajzolódik, hogy annak ideológiája, a hívőkhöz, a világhoz, valamint a médiához való viszonya nyomán a sorozat elején egy gyerekcipőben járó intézmény jelenik meg. A két széria így Piusz és az egyház kapcsolatán keresztül arról az alapvető kérdésről gondolkodik, hogy utóbbinak mi a helye és szerepe a modern korban. S ugyan egy kétezer éves intézményről van szó, a gyerekcipőben járás azért releváns kifejezés, mert a vallásnak „újra kell tanulnia járni” a kortárs környezetben. Pápává választása után Piusz a Vatikánba hívja Mary nővért, aki felhívja rá a figyelmét, hogy most, hogy egymilliárd hívő vezetője lett, már nem szabad, hogy gyermekkori sérelmei vezéreljék. Ennek ellenére Lenny egyértelműen egy sértődött gyermek attitűdjével lát neki az egyház vezetéséhez. Az első homíliája alkalmával a beszédét tartalmazó mappában egy kisfiú a pápának írt levelét viszi magával. A felvételen e gyermekrajz magasodik a Szent Péter téren összegyűlt tömeg fölé, amely a hívőkön basáskodó új „gyermekpápa” hatalmát szimbolizálja (*1. melléklet*). A sorozat tehát szoros kapcsolatot és párhuzamot teremt az intézmény és Piusz személyes fejlődése között.

E párhuzam szétválaszthatatlansága Piusz narratív ívében is megfigyelhető, mert a két sorozat során kialakul messiási szerepe. Az első széria végére kómába esik, hónapokkal később pedig orvosi csodának számító módon felébred, majd miután megmenti a terroristák fogságába esett gyermekeket, a Szent Péter téren hal meg, miközben az összegyűlt tömeg hordozza maga felett. A sorozat több vallásos laptól is megkapta azt a kritikát, amely a profán újságoknak nem jutott eszébe, hogy a történetből szinte teljes mértékben kimarad Jézus (Horváth 2017). Volt olyan keresztény lap is, amely a valódi Krisztus hiánya mellett még az első sorozat kapcsán – azaz Lenny kómából való felébredése előtt – a Piusz és Jézus közti párhuzamokat is felfedezte, melyet a tömegek elől való rejtőzködéssel, önmaga helyett Isten keresésére való ösztönzéssel és a betegek varázslatos meggyógyításának képességével magyarázta (Blanski 2017). Lenny, aki valóban bizonyos értelemben feltámad, imáival pedig meggyógyítja a betegeket és végez a bűnösökkel, egy modern kori megváltó szerepében tűnik fel. E funkciója azonban nemcsak az

egyházról való elválasztathatatlanságát alapozza meg, hanem arra is rámutat, hogy mint a huszonegyedik század Messiása, igenis szembe kell néznie a korának társadalmi problémáival. A maradisága és ellentmondást nem tűrő konzervativizmusa elhagyásával fejlődnie kell, és „gyermekpápából” felnőtté kell válnia, hogy az általa vezetett egyház is fejlődhessen.

5.1. A karakterek mint társadalmi jelenségek reprezentációi

A történet előrehaladtával Piuszt különböző ingerek érik, amelyek fejlődésre készítetik, és ezekkel együtt szélsőséges nézetei is szépen lassan változni kényszerülnek. Ezek az ingerek az őt körülvevő karakterek által megtestesített gondok, amelyek egyben az egyház tipikus problémái is, így tematizálódik egyebek mellett a zsarolás, a pedofília, az alkoholizmus és a homoszexualitás. Hermann Veronika a *Doktor House (House M.D.)* című sorozat elemzése során megállapítja, hogy a House-t körülvevő szereplők mind társadalmi kérdéseket testesítenek meg, így szociális sztereotípiaként jelennek meg, a sorozat pedig ezen keresztül kortárs társadalmi jelenségekre reflektál (Hermann 2010). *Az ifjú pápában* ehhez hasonló módon a Lenny körül megjelenő papok és apácák – például Voiello és Gutierrez atya személyén keresztül – az egyház aktuális problémáira reflektálnak. House-szal ellentétben Lennynek azonban nem az a feladata, hogy áthágja a többi karakter által prezentált szociális jelenségeket, hanem hogy megértse és megtanulja kezelni azokat, a hangsúly pedig a tanulási folyamaton van. Egy „gyermeknek” ugyanis tanulnia kell, és ahogy Lenny tanul, az általa vezetett egyház is változik. Ezért analógia fedezhető fel XIII. Piusz és az intézmény fejlődése között. A Lenny körülvevő karakterek tehát egyszerre testesítenek meg valóságos jellemeket a narratívában, sztereotipikus jellegük miatt azonban olyan aktánsokként is viselkednek, amelyek strukturális funkciója, hogy mind az adott kontextusban, mind mélyebb összefüggések szintjén (Császi 2010) a narratíva előrehaladtát szolgálják, így áttételesen az egyház sorozatbeli fejlődését segítsék elő.

Sorrentino így olyan narratív struktúrába helyezi el a karaktereit, hogy az azok által képviselt jelenségeken keresztül a Török Ervin által tárgyalt szociológiai modellezéshez hasonlóan láthatóvá teszi az események háttérben működő társadalmi jelenségeket (Török 2014: 214). Így a papok körében megjelenő zsarolási hajlam, a pedofília témaköre, az alkoholizmus és a homoszexualitás mint strukturális jelenségek, a karaktereken keresztül az egyének szintjén tematizálódnak (Török 2014: 218). Ennek szatirikus formája Frye háromszintű szatíra kategorizálásának első fázisa mentén magyarázható, az „alacsony normájú szatíra” kifejezéssel, amely szerint egy „anomáliákkal, igazságtalansággal, bolondériával és bűnnel teli, mégis tartós

és kimozdíthatatlan világot természetes állapotnak kell felfogni” (Frye 1998: 192). Frye szerint ezen művek üzenete, hogy lehetségesnek tartják a konstruktív életet a szóban forgó társadalomban, annak bevallottan korlátozott konvenciói között (Jemielity 2007: 24), amely gondolat megint csak arra tereli a figyelmet, hogy a satirikus szövegek az emberi hibából eredő gonosszággal foglalkoznak (Quintero 2007: 2). Ez jellemzi *Az ifjú pápa* karakterábrázolását is, amelyben a papok valóban emberi oldala jelenik meg a szentséget képviselő egyházi vezetők képével szemben. A személyes kapcsolataik és egyéni traumáik bűnnel való kettőssége arra a Sorrentino által is megfogalmazott tulajdonságra hívja fel a figyelmet, hogy a papot mint embert (Bizio 2020) hozza közelebb a nézőkhöz. Így a korábban említett módon a papokat érintő problémák nem javíthatatlan gonoszként, hanem társadalmi jelenséggé tematizálódnak, egyben katalizátorává válnak Piusz és az egyház fejlődésének.

Az egyik legfontosabb ilyen karakter Voiello bíboros, aki *Az ifjú pápa* és *Az új pápa* cselekményében is központi jelentőséggel bír. Az államtitkár a legnagyobb hatalommal bíró ember a Vatikánban, aki széles kapcsolati tőkével, kifinomult zsarolási módszerekkel és tizenhét rólá szóló könyvvel büszkélkedhet, így rajta keresztül elsősorban az intrika és a hatalom összefüggései jelennek meg. A karakterben felfedezhetők párhuzamok valós vatikáni államtitkárokkal, például a beteg gyerekek iránti elkötelezettsége (Vatican newspaper chimes in... 2017), a fociimádata és luxusapartmanja (Faggioli 2017) miatt. Voiello Lennyhez hasonlóan egyszerre antipatikus, mégis szerethető karakter, akinek egyetlen célja, hogy terelgesse az egyházat a megfelelő úton, elhárítva minden potenciális katasztrófát vagy krízist. Ehhez azonban gyakran kell a zsarolás eszközéhez folyamodnia, ami miatt bíboros társai nem bíznak benne. „A Szentlélek nem egyéb, mint egy másik név, Voiello másik neve” (*Az ifjú pápa*, 1. epizód), mondják róla, hisz valójában a következő pápa személyét is Voiello jelöli ki számukra. Piusz esetében azonban őt is váratlanul éri az új, felelőtlen egyházfő, akit az eddig bevált módszereivel nem tud manipulálni.

Voiello kétes eszközökkel ugyan, de javító szándékkal cselekszik az egyház érdekében, és ettől folyamatosan büntudata van. Az egyház iránti szeretete ugyanis olyan erős, hogy nem tudná elviselni az intézmény bukását, így mindent megtesz annak gördülékeny létezése érdekében. Voiello és Piusz egymást tanítják, így míg Piusznak bele kell tanulnia a Vatikán politikai játszmáiba, úgy Voiello ráébred, hol van a zsarolás határa. Annak érdekében, hogy eltávolítsa Piuszt a pápai székből, megzsarol egy a Vatikánban élő nőt, hogy csábítsa el a pápát, amelyről az államtitkár könnyen félreérthető fényképeket készít. A képekről azonban nem derül ki az igazság, vagyis az, hogy Piusz valójában elutasítja a nőt, és megmondja neki, hogy életét az egyháznak szentelte, a pápa ezen szavai pedig büntudatot keltenek Voielloban, aki végül

nem közli a fényképeket. Ezután pedig személyes küldetésének tartja azt is, hogy a pápát senki se zsarolhassa, amely *Az új pápában* III. János Pál kapcsán központi témává válik.

Voiello karakterének humorosságát kettősség jellemzi: míg a magánéletében komoly büntudattal és egy sérült gyerek iránti odaadással jelenik meg, egyházi szerepében, azaz államtitkárként vicc tárgyát képezi. A valós államtitkárokkal való párhuzama és a korrupciós hajlama miatt a karakter így egyszerre teremt kapcsolatot a katolikus egyház történeti és társadalmi aspektusaival is. Voiello cinikus humora általában az őt körülvevők közül senkinek nem vicces, csak a nézőnek. Már a nevéből is árad a sorozatra jellemző szatirikus humor a Voiello olasz tévécsatorna révén (Vatican newspaper chimes in... 2017). Politikai fontosságának kifigurázása olyan képeken keresztül valósul meg, mint a három külön telefon, amelyeket lead a konklávéra menet, a saját arcképével ellátott könyvének osztogatása és kipakolása az otthonában, vagy a segédje, aki távcsövön keresztül szájról olvas neki, az ellene íródott könyvre pedig azt mondja: „Az a legjobb. Eddig híres voltam, így már legenda” (*Az ifjú pápa*, 1. epizód). Az ambivalens érzés, amelyet Voiello személyisége kelt, jól megfogalmazódik például abban a jelenetben, amiben az államtitkár otthonában a szőnyegen ülő kisfiú megkérdezi tőle, hogy játszhat-e ott, mire Voiello azt válaszolja neki, hogy a szőnyeg ára „duplája a hazád bruttó éves összjövedelmének” (*Az ifjú pápa*, 3. epizód). A mondatból áradó cinizmust és elitizmust azonban ellensúlyozza a tény, hogy Voiello otthonában a gyerek mégiscsak játszhat a szőnyegen.

„Voiello csak egy politikus, ön pedig a pápa” (*Az ifjú pápa*, 3. epizód) – mondja Gutierrez atya Piusznak, amelyben megfogalmazódik, hogy Voiello karaktere az egyház azon oldalát szimbolizálja, amely korábban Tadeusz Breza gondolatán át úgy jelent meg, mint a legkevésbé sem misztikus, politikai állam (Breza 1977: 7). „Voiello nem a megtestesült gonosz, (...) hanem éppenséggel az *equilibrium Vaticanæ* öre” (Schubert 2017). E megállapításból következik Voiello embersége, vagyis az a Sorrentino szavai kapcsán már korábban tárgyalt tény, hogy mint pap se nem szent, se nem bűnös, hanem olyan ember, aki erősen hisz a jóban, amit tenni próbál (Bizio 2020). Így a Voiellon át tárgyalt intézményi jelenségek, a zsarolás és a korrupció, az egyén szintjén egy cinikus, ravasz politikus képében jelennek meg, azok negatív jellegére pedig a Voiellot emésztő büntudat mutat rá. Ebből a megállapításból az is következik, hogy a sorozat valóban az alacsony normájú szatírban megfogalmazódó gondolat mentén működik, azaz természetes állapotként kezeli az emberi hibával és bűnnel teli világot (Frye 1998: 192). Kiütözik viszont az egyházzal kapcsolatos optimizmusa is, vagyis a remény, „hogy valami jó is származhat belőle” (Vatican newspaper chimes in... 2017), amely attitűd pont a karakterek belső küzdelmeinek, így például Voiello büntudatának empátikus bemutatása miatt valósul

meg, hisz nem ragad meg az egyházi sztereotípiák szatirizálásának szintjén, hanem az ezek mögött húzódó egyéni indokokat és érzelmeket is feltárja.

Egy másik fontos karakter, akin keresztül tematizálódik az alkoholizmus, a pedofília és a homoszexualitás, Gutierrez atya, aki gyermekkorában szexuális bántalmazás áldozatává vált, azóta pedig vatikáni szerzetes és zugivó, így rajta keresztül a sorozat összefűzi az egyházhoz kapcsolódó több társadalmi jelenség okait. Gutierrez pedofília áldozata, amely traumája miatt alkoholistá, emellett homoszexuális, így több szempontból is a „titkolózás kultúrájának” részese (Martel 2020: 11). Szociális jelenségek szintjén az ő története a pedofiliával kapcsolatos traumafeldolgozást boncolgatja, szembekerül ugyanis azzal a korábban említett New York-i érsekkel, akit több soron szexuális zaklatással vádolnak. Szembesítve egy áldozatot és egy elkövetőt, a sorozat kevésbé a bűnös és az áldozat viszonyáról gondolkodik, mint inkább utóbbiak lehetséges jövőképeiről. Gutierrez és a gyermekeket bántalmazó Kurtwell érsek ugyanis mindketten pedofília áldozatai. Későbbi életük során mindketten a papi hivatást választották, s míg Gutierrezből rejtőzködő, alkoholistá szerzetes lett, Kurtwell áldozatból elkövetővé vált. E két karakter szembeállításával a sorozat két nagyon különböző traumafeldolgozási kísérletet vet össze. Kurtwell későbbi tetteinek indítékká vált gyermekkori traumája is megjelenik, így az alapvetően „gonosz” karakter háttere, azaz a bűnös áldozati szerepe is előkerül, ahogy a Vatikánba érkezése után sírva meséli el gyermekkorát a pápának. Ennek ellenére Kurtwell természetesen nem kap feloldozást a narratívától, amelyet szemlélet az érsek asztaláról leboruló kereszt is a tárgyalása előtti felvételen. Gutierrez ezzel szemben a Kurtwellel való leszámolás során elindul saját traumafeldolgozásának útján.

Gutierrez szerepe azért is jelentős az egyházat érintő strukturális problémák feltárásában, mert gyermekkori traumája nemcsak az egyházi jelenségekhez, hanem a pápához is személyes kapcsolódási pontot biztosít. Gutierrez és Piusz mindketten hanyag szülők gyermekei, s míg az egyik szexuális bántalmazás áldozata, a másikat eldobták a szülei, így feldolgozatlan gyermekkoruk összefűzi a karaktereket, és szoros kapcsolatot alakít ki köztük. Piusz Gutierrezhez való viszonyulása is eltér az őt körülvevő többi karaktertől, mert egyenrangú félként és sorstársként kezeli, így Gutierrez múltjának és személyének megismerésével képes elindulni azoknak a strukturális jelenségeknek – a függőségnek és a homoszexualitásnak – a megértése és elfogadása felé, amelyekhez maradisága és extrémista nézetei miatt kezdetben teljes elutasítással viszonyult.

A homoszexualitás esetében ez megnyilvánul abban a törekvésében, hogy kezdetben céljául tűzi ki az összes homoszexuális pap kiátkozását az egyházból, kezdve a Vatikánból. Pápává válása után elsőként találkozik a klérus kongregációjának prefektusával, akitől szemtől

szemben megkérdezi, homoszexuális-e, miután pedig a prefektus azt válaszolja, igen, eldönti, hogy lefokozza. Voiello bíboros meg is kérdezi Piusztól, hogy tudja-e, az egyházi személyek hány százalékát érintik ezen törekvései. „A klérus kétharmadát” (*Az ifjú pápa*, 4. epizód) – feleli Piusz, amellyel nem téved nagyot, amennyiben a kijelentést összevetjük Frédéric Martel oknyomozói munkájával (Martel 2020: 8). A Piuszra kezdetben jellemző abszurditás abban is megnyilvánul, hogy ugyanebben a jelenetben párhuzamot von a homoszexualitás és a pedofília között, s míg utóbbival a gyermekek iránti tiszteletéből kifolyólag teljes mértékben szándékozik leszámolni, addig ugyanezen küldetése alatt a homoszexualitást is ki akarja irtani. Voiello fel is hívja rá a figyelmét, hogy „a homoszexualitás és a pedofília két nagyon különböző dolog” (*Az ifjú pápa*, 4. epizód), Piusz szerint azonban mindkettő elfogadhatatlan. A jelenet, amely során Voiello és Piusz erről a témáról beszélgetnek, a két férfit a pápa irodájában kiállított Willendorfi Vénusz előtt ábrázolja. A szobor, amely egyébként többször felbukkan, mint Voiello bíboros múzsája, a két előtte beszélgető férfi közé komponálva jelenik meg. Ez a felvétel megadja a jelenet tematikáját, vagyis két cölibátusban élő, heteroszexuális férfi párbeszédét, akik a Vénusz előtt, egymással szemben állnak, ahogy a homoszexualitásról alkotott nézeteik is.

Bár Voiello mértékletességgel és észérvekkel próbálja lebeszélni Piuszt a homoszexualitás elleni háborúról, a pápa nézeteire a Gutierezzel való kapcsolódása van csak hatással. Piusz és Gutierrez beszélgetései során felerősödik a sorozat fényekkel való játéka, amely a fehér színt sokszor vakító ragyogással ábrázolja, ezzel transzcendens hatást és a mennyországhoz hasonlítható nyugalmat keltve. E beszélgetéseken keresztül történik meg Gutierrez személyének megértése, amely Piuszban a változási folyamatok elindítója is. Kettejük kapcsolatában az őket elhanyagoló szülők mentén visszatérő motívumként jelenik meg az „anya”, azaz a Szűz Mária mint szimbólum. Traumáik hasonlóságát jelzi a kettejük szimmetrikus megjelenítése, amint a Michelangelo Pietája előtt beszélgetnek, egymásnak háttal, amely szimmetria gyakran megjelenik a közös jeleneteikben, s míg Piusz gyakran lentebbről van filmezve, vagy több helyet foglal el a képen, Gutierezzel általában egy szintben és ugyanannyi helyet kitöltve ábrázolják (2. melléklet). A Mária szimbolika megjelenik például abban a jelenetben is, mikor Voiello bíboros arról faggatja Piuszt, hogy miért lett pap. A kamera ekkor Voielloról a pápára mozog, közben megjelenítve a kettejük között álló Mária szobort. Az anya és a fiú tönkrement kapcsolata nemcsak a Piéta és Mária szimbolikája mentén fűzi össze Gutierezt és Piuszt, hanem képzelgések során is megjelenik. Míg Gutierrez esetében ez egy látomásszerű, suttogó anyát vagy Szűz Máriát jelent, Piusz gyakran képzeleg a szüleiről, akiket hiába kerget, sosem ér utol.

Piuszhoz a szülőkről való hallucinációján és a gyermekkorára való visszaemlékezéseken keresztül a narratíva mentális szubjektivitással viszonyul, amely segít megérteni a karakter pszichológiai állapotát (Bordwell 1997: 105). Ez pedig egy feldolgozatlan múltbeli esemény folyamatosan visszatérő képe, amelytől Piusz fejlődéstörténete a retrospektív narratíva jegyeit hordozza, melynek jellemzői a flashbackek és képzelgések, mert ezek hívják fel a figyelmet az átélt trauma integrálatlan természetére (Szekér 2018). Ez a narratív szerkezet „a trauma élményének feldolgozására, tudatossá tételére tett kísérlet” (Szekér 2018). Így a retrospektív narratíva az identitásválság és az új identitás keresésének története, amely Piusz esetében a visszaemlékezések és a fejlődő motívumként megjelenő szülők hallucinációján keresztül tematizálódik.

Schubert Gusztáv szerint a sorozat gyengéje, hogy túlzásba viszi Piusz pszichoanalízisét, aki „hitének és önismeretének gyengeségét és gyerekkori traumáját próbálja ellensúlyozni a pápaság emberfeletti hatalmával” (Schubert 2017). Az ebben a mondatban megfogalmazódó gyermekkori düh azonban megint csak arra tereli a figyelmet, hogy a kezdetben sértődött gyermekként uralkodó Piusz az olyan karakterekkel való kapcsolata során, mint Voiello, Gutierrez, vagy a spirituális mentora, Spencer bíboros, valójában az új identitásának keresésére indul. Ameddig nem tudja feldolgozni az árvaságának traumáját, nem tud fejlődni. E fejlődésre való képtelenség pedig az egyházra is igaz, amely Piusz pápaságának kezdetén a II. Vatikáni Zsinat reformjai előtti időkre kezd hasonítani, nem tűrve még a vallásszabadságot sem. Az egyház fejlődése tehát valóban Piusz traumafeldolgozásával analogikus módon történik. A sorozat végére a pápa felkéri Gutierrez atyát a személyi titkárának, felhívva rá a figyelmét, hogy Gutierrez kinevezése annak jele, hogy újragondolta a homoszexualitásról alkotott véleményét, és képesnek tartja Gutierrez a feladat ellátására az atya alkoholizmusa ellenére is. Piusz nézeteinek mérséklődése így pont az ezt a fejlődést leginkább katalizáló Gutierrez jövőjén keresztül mutatkozik meg.

Piusz traumafeldolgozása és identitáskeresése tehát egyben az egyház modern kori identitáskeresése is, mert az intézménynek is traumafeldolgozásra van szüksége. Az elhatalmasodó szivárogtatások, zsarolások és a mai napig gyakori pedofilbotrányok identitásválságba sodorják a társadalomban elfoglalt helyében egyébként is bizonytalan intézményt. Amellett tehát, hogy a sorozat egy egészen abszurd fiktív pápaságon keresztül néha drámaian, néha pedig groteszk humorral mutatja be az intézmény korlátait, alapvetően megértő és némileg nevelő szándékkal fordul felé. Társadalomkritikus jellege így a szatirikus művek azon jellemzőjére mutat, hogy – ahogy Fryre kategorizálása is alátámasztja – ezen alkotások különböző mértékben ugyan gúnyt űznek a tárgyukból, ezzel alapvetően gyógyítani próbálnak,

mintsem haragot szítani (Takács 2013: 76). *Az ifjú pápa* tehát akár úgy is értelmezhető, mint az egyház coming-of-age története, amely fejlődésének útját a hibáira való rámutatással jelöli ki. A komoly egyéni sorsokkal kontrasztban álló szatirikus humor pedig e kritikai attitűd megjelenítésére szolgál mint a narratíva szolgálatába állított gyakorlat (Török 2014: 172).

5.2. Az identitásfejlődés szimbolikája

Az identitásfejlődés bekövetkezése több szimbolikusan értelmezhető jelenetben is tematizálódik. A „gyermekpápa” felnőtté válása *Az ifjú pápa* utolsó epizódjában az anya szerepét betöltő Mary nővér távozásán és Gutierrez kinevezésén keresztül is megjelenik, amelyet Piusz egy álomjelenete követ. A pápa rezidenciáján a zuhanyfülkéből kilép Szent Péter. Belemosolyog a kamerába, majd végigsétál a helyiségeken, a felvétel pedig hátulról követi az útját, ahogy elhalad a lakásban itt-ott ücsörgő pápák mellett, míg meg nem találja az ebédlőben Lennyt. Piusz észreveszi, hogy az ajtóból Szent Péter és egy seregnyi múltbéli pápa néz rá, még a háttérben hallható zongorán is egy pápa játszik, és hirtelen pápák sora néz vissza rá az asztal végéből. A Lennyt körülálló volt egyházfők megjelenése szimbolizálja XIII. Piusz befogadását soraik közé. Lenny, immár megfontolt és tanulni vágyó vezetőként azt kéri a pápáktól, hogy bízzák rá a legbölcsebb dolgot, amit valaha tanultak, amely attitűd megjelenése a sorozat elején megismert, arrogáns diktátor módjára viselkedő pápától elképzelhetetlen volna. „Végső soron nem is annyira Istenben, mint saját magadban kell hinned, Lenny” (*Az ifjú pápa*, 10. epizód) – hangzik a tanács, amelyet Piusz azonban nem tart kielégítő válasznak és banális közhelynek nevezi. A szavak azonban az első széria zárása, Lenny nyilvános megjelenése felé mutatnak.

A narratívát keretes szerkezetbe foglalják Piusz korábban vizsgált első homíliájának, és a sorozatot lezáró velencei beszédének jelenetei. Már maga a város, Velence is Piusz saját múltjával való szembenézést szimbolizálja, a szülei ugyanis oda készültek, amikor beadták őt az árvaházba. A két jelenet párhuzama megfigyelhető a kameraállások, a közelik, illetve a fényviszonyok kapcsán is. Az első homília éjszakai, esős jelenetével ellentétben Velencében süt a nap, az új pápát váró örjögő tömeggel szemben a velencei hívek csöndben várják Piuszt. Az erkélyre lépő pápa pedig rögtön egy arcközeli felvételen jelenik meg, és szélesen elmosolyodik. A régi identitásának megváltozását így végül az arcának megmutatásával hagyja maga mögött. Az első homília alkalmával elrejtőző sötét alak Velencében már egy önmagát felvállaló, nyugalmat árasztó pápa, aki az álomjelenetben felbukkanó elődje szavaival élve hisz önmagában. Piusz megható beszédet intéz a híveihez, és arra kéri őket, mosolyogjanak, hogy távcsővel nézhesse őket. Az arcok fontos szerepet kapnak ezekben a jelenetekben, így míg az

első homília alkalmával csak egyes hívők és a homíliára adott reakcióik jelennek meg közeli felvételeken, addig Velencében mind a tömegben felbukkanó arcok, mind Piusz közéről van filmezve. A pápáról az első homília jelenetében az éjszakai, erős kontrasztú fények miatt hiányoznak az arcát megmutató felvételek, nemcsak a tömeg, hanem a néző szeme elől is elrejtve őt.

Piusz filmezésére az egész sorozat folyamán jellemző a szemmagasság alól történő keretezés, amely megjelenik a személyes kapcsolatai és a hivatalos beszédei során is. Ez a kameraállás visszatérő motívum, amely a pápa felsőbbrendűségét, és egyben Piusz gögjét is hivatott szemléltetni. Az első homília során is, mint az emberiség fölé magasodó pápát az alsó kameraszög a nézőtől feljebb helyezi el. A velencei beszéd során azonban ez is változik. A kezdetben alulról filmezett pápához a kamera ugyanis folyamatosan közelít és emelkedik, míg az egész alakos képből egy szemmagasságban lévő arcközelivé nem válik. E kameramozgás így az alsó szöveget olyan fejlődő motívummá alakítja, amely párbeszédbe lép a narratívával (Bordwell 1997: 252) rámutatva Piusz fejlődésére, és a hívőkkel való viszonyának megváltozására (3. melléklet). Piusz a beszéde végén összeesik, a kamera pedig felülről távolodik el az erkélyen fekvő pápától, amely a sorozatban máshol nem fedezhető fel. *Az ifjú pápa* így „Isten látószögéből” hagyja magára szereplőit.

Sorrentinóban a folytatás ötlete csak később fogalmazódott meg (Hogan 2020). A 2020-ban bemutatott *Az új pápa* pedig az egyház és a profán politika, valamint a katolicizmus más vallásokhoz való viszonya mentén többet gondolkodik az intézmény külkapcsolatairól. Jelen dolgozat esetében e párhuzamok a Piusz kómába esése után trónra kerülő pápákkal kapcsolatban válnak érdekessé, a sorozat ugyanis Lenny konzervativizmusa után többféle vezetői attitűd szatirizálására is kísérletet tesz.

6. Hatalmi karikatúrák

Az új pápa a korábbi évaddal ellentétben több fiktív pápát is felvonultat, a sorozat kezdetén ugyanis a kómában fekvő Lenny állapotára való tekintettel a konklávét új egyházfőt kényszerül választani. Ahogy XIII. Piusz, az őt követő II. Ferenc és III. János Pál is egy-egy vezetői attitűd kifigurálásaként értelmezhető. Sorrentinónak visszatérő témája a hatalom és az azt kézben tartó emberek élete (Paiella 2019), így a második évaddal kapcsolatban ki is hangsúlyozza az egyházi vezetők hatalmának párhuzamát a profán politikai szféra működésével (Hogan 2020). Ezért nem meglepő, hogy a rendező által elképzelt pápák bizonyos szempontból politikai

karikatúraként is értelmet nyernek. Séra László a klasszikus, rajzolt politikai karikatúrák kapcsán azt mondja, „üzenetük negatív és kritikus; humorosan rombolják le a politikai állításokat” (Séra 2009). A karikaturisztikus ábrázolásmód jellemzőiként határozza meg többek között a szimbólumok használatát, a túlzást, az iróniát, sztereotípiákat és a szatirikus ábrázolásmódot. Ezt kiegészítve azzal a gondolatával, hogy a metafora a karikaturisták egyik kulcsmódszere az üzenetek közvetítésére (Séra 2009), a Sorrentino által megformált pápák is értelmezhetővé válnak mint politikai nézetek szatirikus metaforái. E gondolat mentén XIII. Piusz és az intézményesülési elmélet korábban tárgyalt összefüggései esetében ez a jobboldali, konzervatív nézetek karikírozását jelenti azok nevetségesen túlzó, ironikus ábrázolásával, így módon a hibáira történő rámutatással.

Az őt követő pápa, II. Ferenc talán a legironikusabban ábrázolt, radikálisan liberális egyházfő, aki a ráruházott hatalomtól megrészegülve kikiáltja, hogy az egyház elajándékozza egész vagyonát a rászorulóknak, ezért még a bíborosok értéktárgyait is elkobozza, és megnyitja a Vatikán kapuit a bevándorlók előtt. Assisi Szent Ferenc tanításait szó szerint értelmezve a földön alszik, és a szegénység és a jótékonyság egyházát szándékozik létrehozni, mindezt pedig „az irgalmasság médiagyőzelmének” (*Az új pápa*, 1. epizód) nevezve kisajátítja a Vatikán bankszámláinak kezelését is. Küldetése azonban hamar félbeszakad, amikor alig néhány nap pápaság után váratlanul szívinfarktust kap és meghal. A történet második II. Ferencen keresztül így Piusz konzervativizmusának szöges ellentétét, az extrém módon liberális vezetést is kritika és nevetség tárgyává teszi, amellyel rámutat arra a Schubert Gusztáv által is megfogalmazott tényre, hogy a sorozat „a katolikus egyház réges-régi alapkonfliktusát, ortodoxot és reformerek kétezre év óta tartó szembenállását” (Schubert 2017) tárgyalja. Ez pedig eldöntetlen harc, hisz a maradi nézetek győzelme esetén „megáll az élet” (Schubert 2017), ahogy azt XIII. Piusz kezdetben vallott konzervativizmusa mutatja, a szélsőséges reformerek hatalomra kerülése pedig a katolikus vallás szellemének elillanását (Schubert 2017) jelentené. Bár Schubert ezt a megállapítást az első évad, *Az ifjú pápa* kapcsán a „maradi” Piusz és a „haladó” Voiello szembenállása mentén tárgyalja, a 2020-ban debütált második évad alátámasztja a gondolatmenetet a szélsőséges reformer megjelenítésével II. Ferenc képében. Rajta keresztül a sorozat pedig nemcsak az egyház politikai működéséről gondolkodik, hanem hirtelen halálával az intézmény történelmének is ironikus ismétlődését játssza el. I. János Pál pápa ugyanis hasonló körülmények között, egy hónap pápaság után szívinfarktusban hunyt el, halálának körülményeit ezért számtalan pletyka övezte (McBrien 2006: 327-329).

Sorrentino metaforái azonban nem csak a szélsőségeket kritizálják, hanem az arany középút képviselőit is, amelyet a korábban már bemutatott III. János Pál jelenít meg. „Az új pápát” a

szélsőségek által uralt, megfáradt egyház élére egy nyugodt és mérsékelt vezető reményében választják meg, ám XIII. Piuszhoz hasonlóan III. János Pál múltja is kísérti őt pápasága alatt, így a kezdetben intelligens politikusnak (Paiella 2019), és a középút szóvivőjének hitt pápáról idővel kiderül, hogy szélhámos és drogfüggő, így zsarolás áldozatává is válik. III. János Pál így Piuszsal ellentétben olyan vezető, aki gyermekkori traumáit nem képes feldolgozni pápaként, ezért lemond és visszavonul. Az általa hirdetett arany középút, amely a dogmák közötti ügyes lavírozáson, a mértékletesség fontosságán és a kompromisszumokon alapul, így egy döntésképtelen vezetői attitűd karikírozásává válik, rámutatva annak gyengéjére, a határozatlanságból eredő befolyásolhatóságra.

Míg *Az új pápa* az elemzett metaforikus karakterábrázolások mellett az egyház világi, leginkább az olasz politikai szférához való viszonyáról is gondolkodik, már a 2016-ban bemutatott első évad, *Az ifjú pápa* kapcsán is felmerült, hogy a sorozat XIII. Piuszon át a profán politikáról is állításokat tesz. Eszerint a sorozatban a Vatikán pártfordulása hasonlóságot mutat a 2016-os angliai és Egyesült Államokbeli szavazásokhoz a „status quo felrúgásában” (Schubert 2017), egy harmadik, „két évezredes hagyományra épülő” világhatalom megrengetésével (Schubert 2017). Arra a megállapításra, hogy párhuzam fedezhető fel XIII. Piusz pápasága és Donald Trump 2016-os elnökké választása között (Eckardt 2017), Sorrentino úgy reagált, hogy annak ellenére, hogy a sorozat az Obama és Trump közti hatalomátadással szinte párhuzamosan jelent meg (Faggioli 2017), Piusz karakterét jóval ezelőtt írta meg (Eckardt 2017), így nincsenek, és nem is lehetnek konkrét párhuzamok Piusz és Donald Trump között. Elmagyarázta azonban, hogy a feltételezés abból a tendenciából eredhet, hogy Obama és Ferenc pápa mindketten új irányt alakítottak ki az általuk vezetett államnak, így szerinte ezután „konzervatív nyomulás” fog következni a korábbi status quo visszaállítására. „Ez megmagyarázza, hogy egy olyan pápa után, mint amilyen a mai, miért jöhet egy olyan pápa, mint Jude Law, és Obama után miért jöhet egy olyan elnök, mint Trump” (Eckardt 2017).

A sorozat tehát valóban mesél a politikai hatalom működéséről, ezt azonban nem konkrét profán választások metaforájaként teszi, hanem a rendező által vélt általános hatalmi tendenciák bemutatása céljából. A korábban elemzett karakterekből így arra lehet következtetni, hogy Sorrentino szerint egy reformer vezetőt egy konzervatív fog követni, egy konzervatívot pedig egy reformer, ahogy az a valóságos Ferenc pápa ellentétéként megformált XIII. Piuszon, majd az őt követő II. Ferencen keresztül megfigyelhető. Ebből a gondolatmenetből pedig két fontos következtetést lehet levonni: Az első, hogy az így megjelenő nézetek a politikai hatalom működéséről kevésbé árnyalt és valós, mint inkább szatirikus és erősen karikírozott képet adnak azok archetípusainak megjelenítésével. A másik pedig, hogy a sorozatban a hatalom e váltakozó

narratívája valóban vonatkoztatható ugyan a profán szféra általános politikai tendenciáira, ám ezen keresztül is arról a korábban említett hatalmi harcról gondolkodik, amely az egyház egyik alapkonfliktusa, az ortodoxia és a reformerek ellentéte (Schubert 2017).

Míg II. Ferenc meghal, III. János Pál pedig visszavonul, Lenny, azaz XIII. Piusz az egyetlen, aki fejlődik és leveti a politikai metaforáját, azaz a maradiságot, ahogy azt az egyház identitáskeresésével foglalkozó fejezet tárgyalta. *Az ifjú pápa* tipizált karakterekkel mutat rá az egyház gyengéire, a narratíva célja így a korábban tárgyalt gyógyító szándék (Takács 2013: 76), és lehetséges jövőkép megmutatása, az intézmény kritikus vizsgálatán keresztül. Ez az attitűd nemcsak Piusz fejlődésén keresztül mutatkozik meg, hanem Voiello pápává választásán át is, amely lezárja a két sorozatot. Voiello azzal a már említett tulajdonságával, hogy a megfontolt diplomácia képviselője, abba a diskurzusba is becsatlakozik, amely a politikai karikatúrákon keresztül rámutat az egyes vezetési módok hibáira, az ő szerepe azonban mindvégig a hatalmi egyensúly fenntartása. Voiello pápává választásával végül a sorozat rábízta az egyház sorsát a volt államtitkára, és magára hagyja azt, így még Voiello pápai neve sem derül ki. Ez is jelzi, hogy az ő pápaságát már nem kell nyomon követni, hisz nála végre jó kezekben van a katolikus egyház jövője. Az államtitkár által képviselt értékek tehát a zsarolási hajlamaiból kifolyólag kezdetben ugyan szatirikus humor tárgyát képezik, a karakter ennél sokkal fontosabb szerepet kap a sorozatban mint az „egyház védőszentje”, aki egyszerre ravasz politikus és szeretetet hirdető teológus.

A sorozat tehát XIII. Piusz fejlődésén és a Voiello bíboros által képviselt értékeken keresztül egy lehetséges jövőkép felvázolásával hagyja magára az egyházat, amelynek hibáira a szatirikus művekre jellemző kritikai attitűddel, ám gyógyító szándékkal mutat rá (Takács 2013: 76). Mégis kiemeli ezen művek sorából az a tulajdonsága, hogy a tárgyat nem mint „kicsinyes”, elítélendő társadalmi jelenséggént leplezi le (Bartha-Kovács 2013: 143), hanem ahogy a *L'Osservatore Romano* is fogalmazott, „szelíd csodálattal” (Vatican newspaper chimes in... 2017) viszonyul hozzá, amely a hangsúlyt a gúnyolásról a papok oldalára álló (Bizio 2020), jobbító szándéokra (Dukkon 2013: 110) helyezi. A sorozat humora ezért annak kritikus jellege ellenére inkább felemelni szándékozik a tárgyat, mintsem gúnyosan lealacsonyítja azt (Bárczi 2013: 197).

7. A humor dichotómiája

A sorozat humora a vizualításban is erősen visszaköszön. *Az ifjú pápa* az intézmény stagnáló értékrendjére olyan a sorozaton átívelő szatirikus képekkel utal, amelyek a katolikus egyházra jellemző pompát a profán hétköznapiak elemeivel társítják. A Vatikán épületei, a kápolnák, a freskók, vagyis az egyházi hatalom jelképeinek övében az apácák fociznak, vagy *Az új pápa* főcímében pedig már sztriptíz táncolnak is a kápolnában egy neonfényvel világító kereszt körül. A nők szerepe *Az új pápában* nagyobb jelentőséggel bír, a történet egyik elemévé válik az apácák jogokért folytatott küzdelme, a főcím így lázadásuk jeleként is értelmezhető. A sorozat így „észreveszi” a Vatikán falai közt dolgozó apácák mindennapjait, akik az első évadban betöltött gondoskodó, anya szerep helyett már saját problémákkal és dilemmákkal rendelkeznek. Ezt azért fontos kiemelni, mert a 2024-ben bemutatott *Konklávé* című film szintén gondolkodik az apácák láthatatlanságáról, ezen keresztül pedig az egyház nőkhöz való viszonyáról. *Az új pápa* így az alsóneműben táncoló apácákat megjelenítő főcím mentén egy kirívó és abszurd vizualitással fogalmazza meg kritikai gondolatát a nők egyházi láthatatlanságával kapcsolatban.

A szélsőségek vizuális szembeállítását jellemző stilisztikai eszköze a sorozatnak, amelynek segítségével nemcsak az apácák helyzetéről foglal állást, hanem az intézményi elmaradottságot is tematizálja. Ilyen elem például a bíborosi és a pápai viselet párosítása a dohányzással vagy a gyakori napszemüveg-viseléssel, az öltözködés így humoros hatást kelt például Lenny pápai, hófehér edzőruháján vagy napszemüvegén, illetve Voiello bíboros saját nevével ellátott focimezén keresztül (4. melléklet). Már az is szellemesnek hat, hogy Voiellonak focirajongása miatt Nápoly csapatos telefontokja van, illetve focis videókat néz az interneten a számítógép előtt ülve. Ezek a gyakorlatok, amelyek a modern hétköznapiakban természetesnek hatnak, mint a foci, az edzőterembe járás vagy a dohányzás, a Vatikán falai között mégis meghökkentők. Míg egy napszemüveges járókelő gyakori, egy napszemüveges pápa már egzotikusabb látvány, ez az egzotikum pedig abból ered, hogy a vallási intézményt, így a vallási személyeket sem egyszerű összeegyeztetni a huszonegyedik századi élettel és értékrenddel. A szembeállítás így egyrészt felhívja rá a figyelmet, hogy ahogy Sorrentino is fogalmazott, a papok is emberek (Bizio 2020), másrészt rámutat a modern profán világ és az egyházi életstílus eltéréseire, amelyen keresztül láthatóvá válik az egyház értékrendjének némi összeférhetetlensége a profán mindennapok működésével. A lemaradozó intézmény iránti csodálat azonban szintén visszaköszön ezekben a képekben a vatikáni épületek, szobrok és festmények megjelenítésével, amelyek a profán és az egyházi szimbolikát ötvözve ugyan nevetésre készítenek, de kiemelik a katolicizmus szépségét is. Ez megjelenik az építészetet és a műalkotásokat megjelenítő képek szimmetriájában, a világításban, illetve a szereplők közepre komponálásában, például Piusz és

a fényűző palástjai esetében (5. melléklet). A fények kapcsán így motívummá válik (Bordwell 1997: 183) az a korábban említett erős napfény, amely sokszor a Vatikán transzcendens jellegét hivatott kiemelni, annak mint szent helynek a hangsúlyozásával, amely az egyházközponttól elválaszthatatlan tulajdonság, annak hibái, botrányai és gonoszságai ellenére is.

Hasonló dichotómia figyelhető meg a nondiegetikus zenei elemek kapcsán is, amelyek gyakran észrevétlenül, de aktívan befolyásolják és formálják az értelmezést (Bordwell 1997: 315-316). Sorrentino merőben különböző zenei stílusokat kever, amely technikát az *Il Divo – A megfoghatatlan* (*Il Divo*, 2008) című filmje során fedezett fel, ahol klasszikus és rockszámokat párosított, *Az ifjú pápában* a klasszikus és egyházi dallamokat pedig elsősorban elektronikus zenével és poppal keveri, amely fokozza a sorozat szürrealitását, és fenntartja az érdeklődést (Thurm 2017). Egy váratlan zene felcsendülése azért „riasztja” a néző figyelmét, mert nem tűnik helyénvalónak, ezzel gyakran komikus hatást elérve (Bordwell 1997: 328), amely a képi világ esetében tárgyalt szembeállításainál is hasonlóan működik. A meghökkentő zenei aláfestés így gyakran erősíteni hivatott a vizualitás előbb tárgyalt tulajdonságát, miszerint szembeállítja a klasszikust – vagyis az egyházi értékeket – a modernnel. Amellett tehát, hogy a váratlan zenei betétek fenntartják a néző figyelmét, egyben reflektálnak oda nem illőségük okára is. Így felcsendül például Jimi Hendrix a Mary nővér kosárlabdázó ifjú korára való visszaemlékezésakor, vagy a *Sexy and I Know It*, miközben Piusz a koronázásra készülődve öltözködik, illetve a *Good Time Girl* című szám a kereszt körül táncoló apácák főcímében. Az *új pápa* elején konklávéra vonuló bíborosok jelenetében pedig a diegetikus latin énekkel együtt hallható egy nondiegetikus módon megjelenő kortárs nápolyi könnyűzene.

Az, hogy mindez nem csupán abszurd hatást eredményez, de viccessé is válik, nemcsak az intézmény antik értékrendje miatt lehetséges, hanem a kereszténység humorhoz való viszonyulása miatt is. Susan Sparks a szentség és a humor kapcsolatáról gondolkodva azt állítja, hogy a humor olyan sokáig ki volt zárva a kereszténység hagyományaiból, hogy annak hiánya az intézmény szerves részévé vált. Szerinte az egyház a történelem során saját hatalmának megvédéséért lépett fel a humor ellen, amelyet gyenge pontnak tartott, mert az kapcsolatot teremt a hatalom és a nép között (Sparks 2002: 10-14). E gondolatban felfedezhető az intézményi kritikát megfogalmazó szatirikus hangvétel elleni küzdelem is, amely pont ebből a szempontból került elő a teológus Terry Lindvall gondolatai kapcsán, aki szerint a humor a hatalom határainak feltárását végzi, ami a keresztény világban kifejezetten így van (Bounds et al., 2016: 12). A vallás tehát annyira elidegenedett a humortól, hogy a sorozatban az egyházi személyek szokatlan szituációkban való megjelenése már csak azon tulajdonságuk miatt is nevetésre ösztönöznék, hogy hivatásuk mennyire távol áll bármilyen szellemességtől. A

vizualitás és a zenei betétek szélsőségeket szembeállító jellege ezt az ellentétet hidalja át, rajta keresztül pedig a szatíra egyik alappilléreiről, a hatalom és a humor szembenállásáról gondolkodik.

8. *Az ifjú pápa* és *Az új pápa* párhuzamai

A dolgozat során az elemzés rámutatott arra a központi tematikára, amely mindkét sorozat fókuszát képezi: a hatalmi viszonyok kritikus bemutatására az egyház falain kívül és belül. Míg *Az ifjú pápában* az intézmény identitásfejlődésének szimbolikája bővebb kibontásra került, addig *Az új pápában* a hatalom metaforikus megjelenése vált hangsúlyossá. Ahogy arról korábban szó esett, az utóbbi széria bővebb cselekménnyel, nemcsak metaforikus szinten gondolkodik az egyház és a politika kapcsolatáról, hanem folytatja a zsarolás és a botrányok bemutatását is, kiegészülve a fundamentalizmus és a terrorizmus témakörével, amelynek megjelenését a 2010-es évek végére elszaporodó terrorcselekmények alapozták meg (Bizio 2020). A korábban szintén említett „futurisztikus vallásháború” irányába érdemes lenne egy erre fókuszáló elemzést végezni, amely az egyház profán politikai kapcsolataira helyezi a hangsúlyt. Jelen dolgozat azonban a hatalom szimbolikus megjelenését helyezte fókuszba, így elsősorban a metaforikus politikai karikatúrák szerepét emelte ki *Az új pápában* megjelenő egyházfők kapcsán. Utóbbi azért válik fontossá, mert hangsúlyozza a két sorozaton átívelő narratíva egységes témáját: az egyház identitásának és a hatalom kapcsolatának kritikus bemutatását.

A két sorozat bizonyos szempontból párhuzamba állítható. Az első szériában Lenny, a másodikban pedig John Brannox pápasága során mindkét szereplő a saját tragikus múltjával kényszerül szembenézni. *Az ifjú pápa* és *Az új pápa* narratív modelljében így párhuzam fedezhető fel, amely megjelenik többek között a két pápa, Lenny és John gyermekkorára való visszaemlékezéseiben és problémás személyiségükön keresztül. *Az új pápában* visszatérnek a korábban megismert szereplők, ám lekerül a hangsúly arról a tulajdonságukról, hogy társadalmi jelenségeket reprezentálnak, helyette a cselekményben való részvételük a fontos. John és Lenny viszonya azonban komplex, hiszen párhuzamaik mellett ellentétként is működnek: míg Piusz egy időnek és változásnak ellenálló, stabil és erős egyházat szeretne létrehozni, addig III. János Pál megpróbál haladni a korrallal, ám ezzel együtt jár az intézmény törékenysége is. E tulajdonsággal pedig Piuszhoz hasonlóan John Brannox esetében is párhuzam vonható az intézmény és a vezetője között: a „kortárs” egyház törékeny, épp úgy, ahogy az egyházfő is,

ugyanis Brannoxot a sorozat alatt számtalanszor nevezik „porcelántárgynak”, ezzel felhívva a figyelmet az instabilitására, amely fiatakorának traumáiból és drogfüggőségéből fakad. Az egyházi iránti érdeklődést azonban ő is képes felkelteni, a misztérium és a nyilvánosság elől való rejtőzködéssel ellentétben ezt a saját fiatakorának megmutatásával éri el. Az újságok közlik a Brannox otthonából származó fényképeket, amelyek a pápa fiatakorának punk éveiben készültek. Brannox így felkelti a fiatalok érdeklődését, és „punk pápa” néven válik ismertté. A Piusz és John közti párhuzamok mellett azonban Lenny mégis a két sorozatot összekapcsoló, kiemelkedő szereplővé válik, amely korábban tárgyalt megváltói szerepe nyomán is felfedezhető.

A két sorozat tehát mind cselekményében, mind metaforikus szinten arról a kérdésről gondolkodik, hogy az intézmény képes-e megőrizni saját értékeit és aktuális is maradni a kor számára. Míg az első széria az intézményesülési elmélettel párhuzamba állítható módon gondolkodik az „ortodoxok és reformerek” (Schubert 2017) szembenállásáról, addig *Az új pápa* a vallási piac logikája mentén is értelmet nyer. Utóbbi esetében a kérdés, hogy fennmarad-e a vallás, úgy értelmezhető, hogy az emberek egzisztenciális kérdéseire konkurencia nélkül választ adó hitet nem az eltűnés fenyegeti (Tomka 2011: 211-212), hanem az átalakulással járó belső törekénység, illetve a más vallásokkal való verseny (P. Szilczl 2017: 68-69). Ezen kérdésekre az intézmény identitásfejlődését tárgyaló fejezet tért ki részletesen, ahol az elemzés azt a kérdést is megválaszolta, hogy az egyházi hatalommal szembeni kritikus, és egyúttal humoros attitűd hogyan válik konstruktív kommentárrá. Két olyan szereplő sorsán keresztül, akik mindkét sorozatban központi szereppel bírnak: Lenny, aki *Az új pápa* végére beteljesíti modern kori megváltói szerepét, és Voiello bíboros, aki végül szintén a második széria záró epizódjában válik pápává, képviselve az egyház jövőjét, a tradíció és a reform egyensúlyát fenntartó, „fontolva haladást” (Schubert 2017) képviselő diplomáciájával.

9. Konklúzió

Amikor arról kérdezték Sorrentinot, hogy kell-e nevetni *Az ifjú pápán*, a rendező azt válaszolta, hogy minden alkalommal, amikor a közönség nevet, akkor kell nevetnie (Fernandez 2017). „Az ember sok mindennel szembe tud nézni úgy, hogy nevet” (Fernandez 2017) – mondta amellet, hogy kiemelte, a hangsúly nem egy vicces történet megírásán, hanem a papság és a Vatikán ellentmondásainak feltárásán van.

Az elemzés során kirajzolódott, hogy a humor és a drámai hangvétel ambivalenciája kiemeli a sorozatokat a katolikus egyházzal szemben kritikát megfogalmazó művek sorából. Az olyan erősen szatirikus filmek mint a *Brian élete* vagy a *Dogma* (Kevin Smith, 1999) a hangsúlyt a hitvilág ellentmondásainak gúnyos kifigurázására, illetve Isten és a humor kapcsolatára helyezik, míg az egyházzal komoly hangvétellel foglalkozó művek, mint amilyen a *Konklávé*, a Vatikán belső működésének feltárásával végzik annak provokációját. Az elképzelt pápaválasztás gyakori témája a Vatikánnal foglalkozó alkotásoknak, amikben a hatalommal rendelkező egyének különböző attitűdjei jelentik a konfliktust. Míg a *Van pápánk!* (*Habemus Papam*, Nanni Moretti, 2011) vígjáték egyházfője a ráruházott hatalomtól megijed, és szó szerint elszalad, addig az *Angyalok és démonok*ban (*Angel and Demons*, Ron Howard, 2009) bíborosokat gyilkoló atya végig a pápai teljhatalom megszerzésére vágyik. XIII. Piusz, aki az utóbbi thrillerben megválasztott kamaráshoz fiatal korában és a hatalom iránti vágyában is hasonlít, a felsorolt művek pápaival ellentétben egy fejlődésre képes vezető. Piusz pápaságának elemzése rámutat, hogy az intézmény és a vezetője analogikus módon képesek a fejlődésre, amellyel a sorozatok bizakodó jövőképet festenek az egyház számára. Ez a második szériával kiegészülve Voiello pápává választásán keresztül is megmutatkozik, aki a kényes és nehezen fenntartható hatalmi egyensúly szakértőjeként olyan egyházfő, akire a Vatikánnak valóban szüksége van. Így XIII. Piusz, II. Ferenc és III. János Pál nézetein keresztül a sorozatok először kifigurázzák a hatalom szélsőségeit, hogy legitimálják a diplomáciát képviselő államtitkárt mint az egyensúlyt és az egyház jövőjét képviselő pápát. Ebben a két sorozaton átívelő narratívában mutatkozik meg a szatirikus hangvételtől következő gyógyító szándék (Takács 2013: 76). Ez a kritikával vegyülő optimizmus emeli ki a sorozatokat egyházzal foglalkozó művek, így a korábban említett alkotások közül is. A Sorrentino által megformált egyház egyszerre jelenik meg szatirikusan eltúlzott és valószínűtlen (Bounds et al., 2016: 160) eseményekben, mint amelyiken a *Van pápánk!* kötelességek elől megszökő egyházfője, ugyanakkor a Vatikán állam működésének precíz és alapos bemutatásával, akár csak a thriller jellegű *Konklávé*. *Az ifjú pápa* és *Az új pápa* ezért hangvételük komplexitása miatt mintapéldái a HBO műfaji konvenciókat kiforgató, provokatív miniszériákat gyártó ambíciójának (Hansen et al., 2020: 4), függetlenül attól, hogy lokális tartalomról van-e szó.

A sorozatok tehát egyszerre végzik az egyház széles körű bemutatását, annak szatirikus kritizálását, és teremtenek empatikus attitűdöt a papság iránt. Kiemelkedésüket az a korábban tárgyalt vatikáni sajtóban megjelenő kritika is alátámasztja, amely *Az ifjú pápa* „kiátkozása” helyett rámutat, hogy a rendező egyházhoz való viszonyulása a kritika mellett megértést is tükröz (Vatican newspaper chimes in... 2017), amely attitűd jobbító szándéka (Dukkon 2013:

110) szatirikus humorról mutatkozik meg. Az intézmény hiányosságai ennek ellenére kiemelt szerepet kapnak, ahogy az a Piusz által közvetített abszurd konzervativizmuson, II. Ferenc egyházromboló reformjain, III. János Pál törekénységén és a karakterek szociális sztereotípiákat közvetítő jellegén át értelmezésre került. Ezek komplexitását mutatja, hogy vallásszociológiai elméletek mentén vizsgálódva is értelmet nyernek, így kritikai álláspontok fogalmazódnak meg az intézmény stagnáló értékrendjével, a papok szexuális visszaéléseinek kezelésével és a politikai rendszer átláthatatlanságával kapcsolatban. Míg ezek az egyének szintén komoly belső vívódásokon és karakterfejlődéseken keresztül tematizálódnak, addig az egyház szintjén szatirikus humorról ötvöződnek. Így teremtve meg a sorozatok egyedi hangvételt, amely során „a nézőnek csak akkor kell nevetnie, amikor úgy érzi” (Fernandez 2017).

Mindezek az intézmény szintjén arra a problémakörre vezethetők vissza, amely bizonyos szempontból témája a *Van pápánk!*-nak, az *Angyalok és Démonoknak* vagy a *Konklávé*nak is, vagyis, hogy mit kezd az egyén a rábízott hatalommal. A pápai uralom e kérdéskör tárgyalására kifejezetten alkalmas, hisz a Vatikán olyan helyszín, ahol „a világhatalom gyakorlása majd kétezer éves hagyományra épül” (Schubert 2017). S bár ahogy Voiello bíboros is fogalmaz, a Vatikán területében apró, szellemileg azonban óriási befolyása miatt rendhagyó állam, a profán politikai szféra működése mellette „rögtönzésnek látszik” (Schubert 2017). Ezért is alkalmas arra, hogy utóbbit karikírozza, amely Sorrentino pápáinak uralkodásán keresztül szerves részét képezik a narratívának.

Az ifjú pápa és *Az új pápa* átgondoltan és komplexen mutatják be azt a témakört, amelyről a katolikus egyházzal foglalkozó művek, így a fentebb említett alkotások is szólnak: az intézmény modern kori identitásválságát, amely a társadalomban elfoglalt helyzetének bizonytalanságából fakad (Tomka 2011: 41-47). Sorrentino sorozatai e problémakört úgy ragadják meg, hogy nemcsak az egyház identitásáról, hanem az ezzel együtt járó hatalmi válságról is gondolkodnak. Ez Piusz és János Pál kapcsán előkerül az intézmény és a személyes vívódások párhuzamában, valamint a hatalmi dinamikák kritikájában, amely az egyház botrányai és politikával való összefonódása mentén tematizálódik. Az intézmény belső hibáinak kiemelése mellett a sorozatok a felette uralkodó pápák politikai álláspontjairól is gondolkodnak, akik archetipikus jellegükkel általános hatalmi tendenciákat figurálnak ki. A „hatalom határai” így sokrétűen kerülnek elő a sorozatban: a fiktív pápák karikírozása, azok egyházra gyakorolt hatása, az intézmény belső intrikái, valamint a második évadban a fundamentalizmus kapcsán is. Ezek szatirikus megjelenése rámutat a sorozat – a vizualitás kapcsán is tárgyalt – alapvető társadalomkritikai jellegére, az intézmény identitásválságára, és az egyházi (és általában véve

a) hatalom humorral és önmagával való szembesítésére. Ennek pedig az egész sorozaton átívelő jellegét a Piusz álmában felbukkanó múltbéli pápák társasága így fogalmazza meg: „Mi vagyunk a hatalom. A hatalom pedig banális közhely” (*Az ifjú pápa*, 10. epizód).

10. Felhasznált irodalom

- Austerlitz, Saul (2017): Why The Young Pope Matters. *JSTOR Daily*. URL: <https://daily.jstor.org/why-young-pope-matters/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 11. 17.)
- Bajomi-Lázár Péter (2016): Semlegesség és elkötelezettség között. Politikai újságírás Magyarországon. *Politikatudományi Szemle*. 25. évf. 2. szám, 59-83.
- Bartha-Kovács Katalin (2013): A szatíra műfaja a festészetben. Louis Maeterlinck flamand festészetéről szóló írásának elemzése. In: Ferenczi Attila – Hajdu Péter (szerk.): *Közelítések a szatírához*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 141-152.
- Bárczi Zsófia (2013): Vízilovak a rezervátumban. Hizsnyai Zoltán szatirikus esszéi a csehszlovákiai magyar irodalomról. In: Ferenczi Attila – Hajdu Péter (szerk.): *Közelítések a szatírához*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 193-199.
- Bizio, Silvia (2020): Paolo Sorrentino on Lust, Religion and 'The New Pope'. *Golden Globes*. URL: <https://goldenglobes.com/articles/paolo-sorrentino-lust-religion-and-new-pope/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 11. 17.)
- Blanski, Tyler (2017): Should Christians Watch "The Young Pope"? *The Imaginative Conservative*. URL: <https://theimaginativeconservative.org/2017/03/young-pope-tyler-blanski.html> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 11. 17.)
- Bordwell, David (1997): *Elbeszélés a játékfilmben*. (trans. Pócsik Andrea) Budapest: Magyar Filmintézet.
- Bounds, J. Dennis – Chris Lindvall – Terry Lindvall (2016): *Divine Film Comedies. Biblical Narratives, Film Sub-Genres, and the Comic Spirit*. New York – Oxon: Routledge.
- Breza, Tadeusz (1977): *A bronzkapu*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Cornwell, John (1999): *Hitler's Pope. The Secret History of Pius XII*. New York: Viking.
- Crossley, James G. (2011): Life of Brian or Life of Jesus? Uses of Critical Biblical Scholarship and Non-orthodox Views of Jesus in Monty Python's Life of Brian. *Relegere Studies in Religion and Reception*. 1. évf. 1. szám, 93-114.
- Császi Lajos (2002): *A média rítusai. A kommunikáció neodurkheimi elmélete*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Császi Lajos (2010): Műfaj- és narratívaelemzés a médiakutatásban Egy Mónika-show szövegének „közeli olvasata”. *Médiakutató*. 11. évf. 1. szám. URL: https://mediakutato.hu/cikk/2010_01_tavasz/05_monika_show (utolsó letöltés dátuma: 2025. 01. 03.)
- Csordás Tamás – Gálik Mihály (2023): Managing Competition Between Legacy Television Services and Video Streaming Platforms in Hungary in the Early 2020s – a Case Study. *International Journal on Media Management*. 25. évf. 3-4. szám, 146-165. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/14241277.2024.2386660?needAccess=true> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 01. 03.)
- Dukkon Ágnes (2013): Változatok az orosz szatíra témájára – Szaltikov-Scsedrin. In: Ferenczi Attila – Hajdu Péter (szerk.): *Közelítések a szatírához*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 105-122.

- Eckardt, Steph (2017): An Audience in Rome With The Young Pope Creator Paolo Sorrentino, the Vatican's Uninvited Prankster. *W Magazine*. URL: <https://www.wmagazine.com/story/the-young-pope-paolo-sorrentino-in-rome-profile> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 11. 17.)
- Faggioli, Massimo (2017): A Theologian Watches 'The Young Pope'. *Commonweal*. URL: <https://www.commonwealmagazine.org/theologian-watches-young-pope> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 11. 17.)
- Fernandez, Maria Elena (2017): Paolo Sorrentino on Whether Viewers Should Laugh While Watching *The Young Pope* and the Real Father Who's Hotter Than Jude Law. *Vulture*. URL: <https://www.vulture.com/2017/01/young-pope-paolo-sorrentino-jude-law-interview.html> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 01. 03.)
- Frye, Northrop (1998): *A kritika anatómiája*. Budapest: Helikon Kiadó.
- Gárdonyi Máté (2018): *Bevezetés a katolikus egyház történetébe*. Budapest: Jel Kiadó.
- Görföl Tibor (2017): Erőszak, emlékezet, értelem. A kereszténység a harmadik évezred elején. In: Lázár Kovács Ákos (szerk.): *Vallás – média – nyilvánosság. Új társadalomtudományi perspektívák*. Budapest: Gondolat Kiadó, 49-62.
- Gussie, Kielce (2024): XII. Pius pápa hagyatéka 66 évvel halála után is él (ford. Somogyi Viktória). *Vatican News*. URL: <https://www.vaticannews.va/hu/papa/news/2024-10/xii-pius-papa-zsidok-haboru-michael-hesemann-vatikani-leveltar.html> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 01. 03.)
- Hajdu Péter (2013): Bevezetés. In: Ferenczi Attila – Hajdu Péter (szerk.): *Közelítések a szatírához*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 9-11.
- Hallin, Daniel C. – Paolo Mancini (2008): *Médiarendszerek – A média- és politikai rendszerek három modellje*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Hansen, Kim Toft – Kálai Sándor – Keszeg Anna (2020): From Remade Drama to Original Crime. HBO Europe's Original Television Production. *European Review*. 29. évf. 5. szám, 1-17. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/european-review/article/abs/from-remade-drama-to-original-crime-hbo-europes-original-television-productions/36DD51A53A140DE01460A12B909F73BF> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 01. 05.)
- Hermann Veronika (2010): „The son of a bitch is the best doctor we have.” A politikai korrektség kiforgatott diskurzusa a *Doktor House* című sorozatban a zsenikultusz, a detektívregény és a populáris kultúra metszéspontjában. *Médiakutató*. 11. évf. 1. szám. URL: https://mediakutato.hu/cikk/2010_01_tavasz/01_pc_doctor_house (utolsó letöltés dátuma: 2025. 01. 03.)
- Hogan, Michael (2020): Paolo Sorrentino: 'My characters' struggles are the struggles I have'. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2020/jan/05/paolo-sorrentino-my-characters-struggles-are-the-struggles-i-have> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 11. 17.)
- Horváth Árpád SJ (2017): Kereszténység – Jézus nélkül. Egy „katolikus” filmsorozat analízise. *Jezsuita Kiadó*. URL: <https://jezsuitakiado.hu/cikkek/keresztenyseg-jezus-nelkul/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 11. 17.)

- Interview: Paolo Sorrentino on his “imaginary and improbable Pope” (2017). *Showmax Stories*. URL: <https://stories.showmax.com/za/interview-paolo-sorrentino-imaginary-improbable-pope> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 11. 17.)
- Jemielity, Thomas (2007): *Ancient Biblical Satire*. In: Quintero, Ruben (szerk.): *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. Malden: Blackwell Publishing, 15-30.
- Joas, Hans (2017): Az egyház és a hívő emberek társas szerveződése. In: Lázár Kovács Ákos (szerk.): *Vallás – média – nyilvánosság. Új társadalomtudományi perspektívák*. Budapest: Gondolat Kiadó, 25-31.
- Lugosi Péter (2021): Tényleg sötét titkokat rejt a Vatikán levéltára? *24.hu*. URL: <https://24.hu/tudomany/2021/03/15/vatikani-leveltar-molnar-antal-tortenettudomanyok-papai-bizottsag-magyar-tortenesz/> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 01. 03.)
- Martel, Frederic (2020): *A Vatikán kínos titkai. Homoszexualitás, hatalmi játszmák, képmutatás*. Budapest: Park Könyvkiadó.
- McBrien, Richard (2006): *The Pocket Guide to The Popes*. Harper One – HarperCollins e-books.
- McCarten, Anthony (2019): *A két pápa*. Agave Könyvek.
- Melloni, Alberto (2012): Between Retaliatory Punishment and Reform. Some Thoughts on Vatileaks and Italian Politics. In: Aldo Di Virhilio – Claudio Radaelli (szerk.): *Technocrats in Office: Italian Politics*. 28. szám, 249-266. New York – Oxford: Berghahn Books.
- O’Malley, John William (2008): *What Happened at Vatican II*. Cambridge: Harvard University Press.
- Paiella, Gabriella (2019): Paolo Sorrentino on Berlusconi's 'Bunga Bunga' Parties and Jude Law's Papal Speedo. *GQ*. URL: <https://www.gq.com/story/paolo-sorrentino-loro-new-pope-interview> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 11. 17.)
- Patakfalvi Dóra (2024): Ferenc pápa szerint túl sok a „buziság” a katolikus szemináriumokon, de állítólag csak tréfált. *Telex*. URL: <https://telex.hu/kulfold/2024/05/28/ferenc-papa-serto-homofob-frociaggine-buzisag-tul-sok-szeminarium-lmbtq-puspoki-talalkozo> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 11. 17.)
- Pavlovskis-Petit, Zoja (2007): Irony and Satire. In: Quintero, Ruben (szerk.): *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. Malden: Blackwell Publishing, 510-524.
- P. Szilczl Dóra (2017): A kollektív metamorfózis. Szekularizációs aspektusok és a privát hit? In: Lázár Kovács Ákos (szerk.): *Vallás – média – nyilvánosság. Új társadalomtudományi perspektívák*. Budapest: Gondolat Kiadó. 63-83.
- Quintero, Ruben (2007): Introduction. Understanding Satire. In: Quintero, Ruben (szerk.): *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. Malden: Blackwell Publishing, 1-11.
- Schubert Gusztáv (2017): Mennyei felfordulás. *Filmvilág*. 60. évf. 1. szám. URL: https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=13026 (utolsó letöltés dátuma: 2025. 01. 03.)
- Séra László (2009): A politikai karikatúrák humoros és retorikai elemei. *Apertúra*, 2009. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2009/nyar/sera/> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 01. 03.)
- Sparks, Susan G. (2002): *Laughing Your Way to Grace: A Study in Humor and The Sacred*. A Master of Divinity Thesis Union Theological Seminary. URL: <https://susansparks.com/wp->

[content/uploads/2019/06/SusanSparksMDivThesisUnionSeminary.pdf](#) (utolsó letöltés dátuma: 2025. 01. 03.)

Suarez, Michael F. (2007): Mock-biblical Satire from Medieval to Modern. In: Quintero, Ruben (szerk.): *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. Malden: Blackwell Publishing, 525-549.

Szekér Viktória (2018): Személyes trauma és narratív komplexitás. A heptapod nyelv mint terápia az *Érkezés* című filmben. *Metropolis*. 22. évf. 2. szám. URL: <https://metropolis.org.hu/szemelyes-trauma-es-narrativ-komplexitas> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 11. 17.)

Takács Dániel (2013): Az irónia alakzatai John Gay *Koldusoperájában*. In: Ferenczi Attila – Hajdu Péter (szerk.): *Közelítések a szatírához*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 75-104.

Thurm, Eric (2017): How The Young Pope Got Its Batshit Soundtrack. *GQ*. URL: <https://www.gq.com/story/young-pope-soundtrack> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 01. 03.)

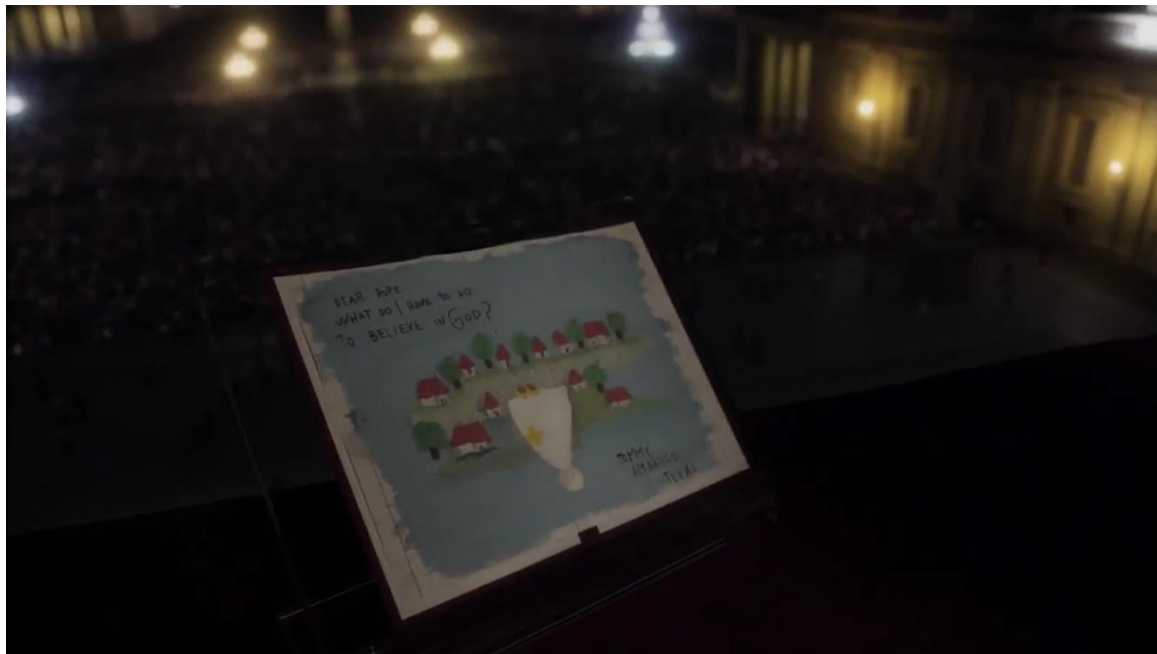
Tomka Miklós (2011): *A vallás a modern korban. A szekularizáció értelmezése a szociológiában*. Budapest: Párbeszéd (Dialogus) Alapítvány.

Török Ervin (2014): *A szatíra diskurzusai a modernitásban*. Szeged: Pompeji Alapítvány.

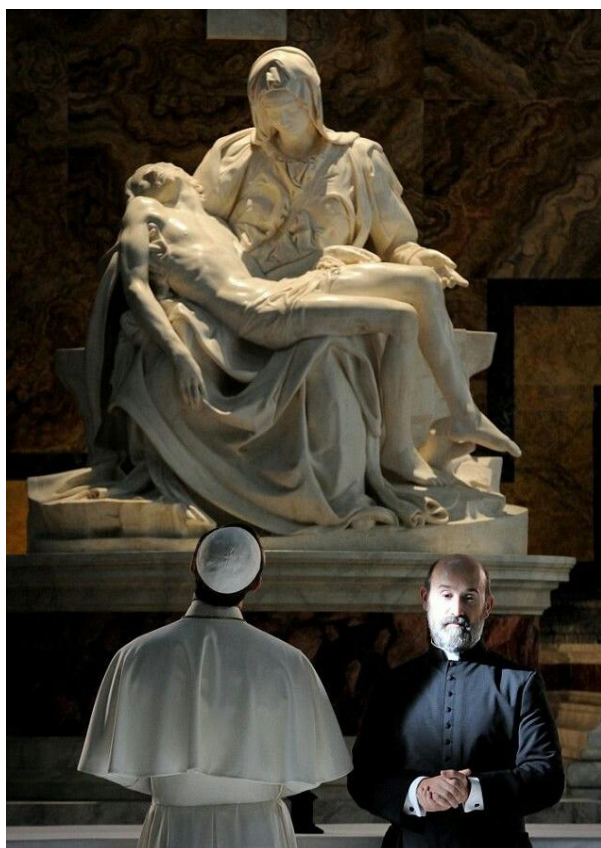
Vatican newspaper chimes in, finally, on 'The Young Pope' (2017). *Crux*. URL: <https://cruxnow.com/vatican/2017/10/vatican-newspaper-chimes-finally-young-pope> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 01. 03.)

11. Mellékletek

1. melléklet: A pápának írt levél egy gyerektől. Forrás: *Az ifjú pápa* (*The Young Pope*, Paolo Sorrentino, 2016).



2. melléklet: Gutierrez atya és XIII. Piusz Michelangelo Pietà-ja előtt. Forrás: *Az ifjú pápa* (*The Young Pope*, Paolo Sorrentino, 2016).



3. melléklet: A Piuszt ábrázoló felvételek, fent az első homíliája, alul a velencei beszéde során. Forrás: *Az ifjú pápa* (*The Young Pope*, Paolo Sorrentino, 2016).



4. melléklet: Balra a dohányzó, napszemüveges Piusz, jobbra Voiello bíboros focistának öltözve. Forrás: *Az ifjú pápa* (*The Young Pope*, Paolo Sorrentino, 2016).



5. melléklet: Piusz megkoronázása. A felvétel a Piusz esetében visszatérő alsó kameraállást és a Vatikán szépségét hangsúlyozó vizuális stílust is szemlélteti. Forrás: *Az ifjú pápa* (*The Young Pope*, Paolo Sorrentino, 2016).

