

Hódosy Annamária

Szegedi Tudományegyetem

## A feltámadó halál és a gynökológia

### A posztfeminizmustól az ökofeminizmusig az *Alien* sagában

A nő „problémájának” felvetése bizonyítottan az *Alien*-filmek egyik fontos jellemzője. Barbara Creed alapvető tanulmányában részben ezzel a karakterrel példázta az „iszonytató” nőiség képzetét. Az *Alien Resurrection*, avagy magyarul a *Feltámad a halál* (rend: Jean-Pierre Jeunet 1997) jelentős elmozdulást jelent a saga megelőző részeitől a nőiség szemléletmódját tekintve — a feminizmustól az ökofeminizmus felé. A Föld státuszára tett utalások fényében a főszereplő Ripley és társai helyzete a szörnyekkel teli űrállomáson akár a „Föld-űrhajó” helyzetének példázatszerű ábrázolásaként is felfogható, s így a szörnytámadás a néző valós világát fenyegető ökológiai katasztrófa metaforájaként értelmezhető. A másik oldalról viszont mindez elválaszthatatlanul összefügg a Ripley sorsát akarata ellenére is „predesztináló” női jellemzőkkel, ami Ripley harcát nemcsak a „nőiség” emancipációjának (újabb) kísérleteként engedi értelmezni, de egyszerűs mind az ökológiai katasztrófát előidéző erők iránti küzdelemmel asszociálja.



### ***Az Alien Resurrection és az ökofeminizmus***

Az *Alien*-saga utolsó részének utolsó kockái két nőt mutatnak a Földön landolni készülő űrhajó ablakában. „Hát sikerült. Megmentetted a Földet.” - mondja az egyik. „Ez gyönyörű. Nem hittem volna, hogy ilyen szép!” – válaszol a másik az ablakon kibámulva (ld. előző oldal).

Természetesen nem a Föld ökológiai értelemben vett megmentéséről van szó. A környezetszennyezés vagy a természet nem téma. A történet hullószerű földönkívüli szuperszörnyek fenyegetését meséli el immár negyedszerre, amelyek kétségtelen biológiai fölényük folytán az összes valaha velük szembekerülő embercsoportot likvidáltak. Az egyedüli túlélő mindezülig az a Ripley (Sigourney Weaver) volt, aki az említett dialógusban rácsodálkozik a kék bolygó szépségére. Pontosabban fogalmazva Ripley csak az első két részt élte túl, a harmadikban öngyilkos lett. A szóban forgó film elején klónozzák, mivel testében hordozza az idegen szörny lárváját, amely a filmbeli jövő katonai-gazdasági elitje számára a hatalom zálogaként jelenik meg.

Sci-fi keretbe helyezett horrorfilmről van szó, amelynek műfajától mindeddig távol esett az ökológiai problémák boncolgatása (bár ez feltehetően csak idő kérdése, hiszen a sci-fiben oly kardinális „jövőkép” a kultúra egyéb területein egyre elválaszthatatlanabbá válik egy globális természeti katasztrófa bekövetkezésének latolgatásától). A nő „problémájának” felvetése azonban már eddig is bizonyítottan a műfaj egyik fontos jellemzője volt. Az *Alien* ebből a szempontból szinte ikonikus jelentőségű, amennyiben Barbara Creed alapvető tanulmányában részben ezzel a karakterrel példázta az „iszonytató” nőiség képzetét, mely szerinte az „archaikus anya” figurájának archetipikus és gyermekkori emlékeiből táplálkozik, s a patriarchális kultúra maszkulinista értékeinek ellenségeként van ábrázolva (Creed 96-98). A „vagina dentata” a homogén szubjektum „halálának” a helye — így az alien filmek magyar címe, amelyekben az „idegent” („alien”) következetesen „halálnak” fordították, végül is nem teljesen alaptalan.

Ez a „tisztán” nemi-társadalmi problematika mindazonáltal egyes újabb elméleti iskolák nézetei szerint elválaszthatatlan kapcsolatban áll a Föld sorsával. Az ökológiai válságot filozófiai/tudástörténeti szempontból vizsgáló irányzatokról általában is elmondható, hogy a jelen környezeti problematikát nem egy „véletlen”, s a technika révén megoldandó zavarként, hanem a kultúránkat uraló domináns ideológiák/világnézetek szükségszerű következményének látják (Lányi 8; Kheel 244). Ez a látásmód az ökofeminizmusra is jellemző, amely a környezetvédő mozgalmak többségétől eltérően nemcsak felveszi az emancipáció kérdését a megoldandó feladatok listájára, de alapvető összefüggést lát a nők és a természet alárendelésének

méltán rosszalott igénye között. Mint Vandana Shiva leszögezi, a természettel és a nőikkel szemben egyaránt intézményesen gyakorolt

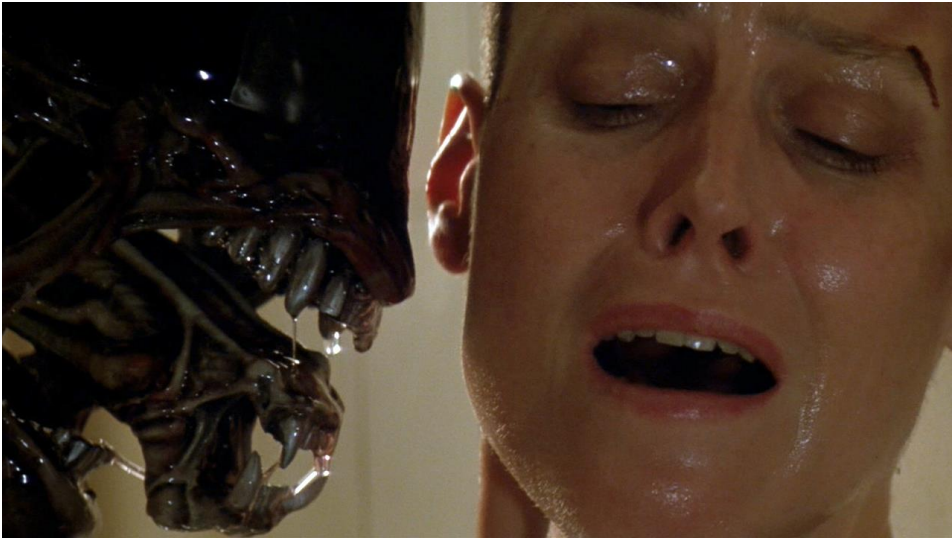
erőszak nem egy máskülönben jóindulatú és nemi szempontból semleges modell rossz alkalmazásának köszönhető, hanem a homogenitás, uralom és centralizáció patriarchális eszméiből következik, amelyek a domináns gondolatrendszerek és fejlesztési stratégiák mögött meghúzódnak. (...) A megoldás az olyan gondolati, felfogásbeli és cselekvési módokban rejlik, amelyek az élet igenlését és fenntartását helyezik az előtérbe.

(Shiva 44)

Mint a következőkben megpróbálom bemutatni, az *Alien Resurrection*, avagy magyarul a *Feltámad a halál* (rend: Jean-Pierre Jeunet, 1997) jelentős elmozdulást jelent a saga megelőző részeitől a nőiség szemléletmódját tekintve — a feminizmustól az ökofeminizmus felé. Egy oldalról, ha végiggondoljuk, hogy a középponti konfliktusban szerepet játszó domináns és marginalizált ágenseknek mi köze van a Föld jelzésszerűen érzékeltetett státuszához, akkor felmerül, hogy Ripley és társai helyzete a szörnyekkel teli űrállomáson akár a „Föld-űrhajó” helyzetének példázatszerű ábrázolásaként is felfogható, s így a szörnytámadás igenis a néző világát fenyegető ökológiai katasztrófa metaforájaként értelmezhető. A másik oldalról viszont mindez elválaszthatatlanul összefügg a Ripley sorsát akarata ellenére is predesztináló női jellemzőkkel, melyek Ripley harcát nem csak a „nőiség” emancipációjának (újabb) kísérleteként engedik értelmezni, de egyszersmind az ökológiai katasztrófát előidéző erők iránti küzdelemmel asszociálják.

## A feminizmustól a posztfeminizmus felé

Barbara Creed számos filmes karaktert felsorol a „vagina dentata”-t — s ekként a „kasztrált” nő pejoratív képének ellentmondó „kasztráló” nőt — megjelenítő szörnyalakok között. Értelmezésében ilyen figura a cápa, a vámpír, de még a pszichokinetikus gyilkolásra képes Carrie is — akiknek rémuralma és az ellenük való küzdelem ugyan a maskulinista nézőponttal való azonosulásra szólít fel, de emellett a patriarchális uralom által elnyomott, lázongó női erőktől való félelmet is jelzi (Creed 92-93). Az ősellenségként megjelenített „alien” lény hatalmas szája, a benne rejlő éles fogak és a szájában rejlő lándzsaszerű, fallikus ölöszerű kétségtelenül kitűnő megvalósulása a „vagina dentata” képzetének, amely a női szexualitás hatalmának a veszélyét idézi fel, illetve a női princípium életadó képességével mitikusán összefüggő haláltól való rettegésre épít (ld. a következő oldalon).



Az *alien* legfontosabb jellemzője a szaporodásban megnyilvánuló túlélési törekvés, amely a lényt az űrhajósokkal szemben az önreprodukciójában meghatározott természet – s ekképp a kultúrát képviselő férfikkal szemben a természettel asszociált nőiség képviselőjévé teszi (Ortner, 201-203). A „probléma” létrejöttének jelenetében a férfi-űrhajós egy sor tojást fedez fel, amelyek jelenlétére lassan húsos nyílásokká alakulnak át. A kinyíló tojásokból kocsonyás anyag lövell a belenéző arcába – ebből kerül be az idegen „lárva” a testbe, ahonnan a mellkason keresztül tör ki. A tojás kinyílása mind a maskulin (ejakulatorikus), mind a feminin (vaginális) szexualitást felidézi, a szaporodás képzeleti ugyanakkor egy olyan aktusban csúcspontot ér, amely elsősorban a szülést idézi fel a borzalom legfőbb megtestesüléseként. Ami ebben a filmben egyáltalán nem *csak* a férfiak riogatását szolgálja (ld. alább).



A 70-es-80-as éveket meghatározó elgondolás szerint a reprodukció a nők azon képessége, amely a természethez kapcsolva alárendeltté teszi őket a férfiakhoz képest. Ennél fogva a feminizmus második hullámának több képviselője — például Firestone vagy Ortner — számára gyakran a szülés „feladata” testesíti meg azt az akadályt, amely a női érvényesülés útjában áll (Sandilandis 4). Ripley az *Alien* első három részén keresztül nem pusztán azért harcol az emberi testen élősködő lénnel, hogy „megmentse a földet” (pontosabban a föld lakóit), hanem elsősorban azért, hogy ő maga megmeneküljön, ami a vizuális hatást tekintve a megtermékenyülés/szülés elleni küzdelemként jelenik meg (Hódosy 2011). Másképp fogalmazva ahhoz, hogy Ripley *bőssé* válhasson, önnön nőisége ellen kell küzdenie: az *alien* pszichológiai értelemben ennek a nőiségnek a kivetülése.

Szintén a kor emancipáció-képzetét jellemzi, hogy ez Ripley szexualitásának az elfojtását is jelenti, amely ekkoriban elsősorban a nő testté, tárgyá váló redukálásának eszközeként volt a feminista diszkurzus fő témája. Mind Ripley neve, mind pedig viselkedése aszexuális, vizuális megjelenítése pedig a *Feltámadás*ig egyre inkább az androgün, sőt fiús ábrázolás felé hajlik. A 3. részben, amikor Ripley egy csakis férfiak által lakott börtönbolygóra kerül, (a nemi erőszakot megakadályozandó) már egyenesen kopasz és férfiruhát visel. Ahhoz, hogy „emberként” kezeljék, a nőnek számtalan aspektusában „férfivé” kell válnia, sugallja a film. Amikor már nem tudja türtőztetni régóta elfojtott szexuális vágyait, és összejön a börtönorvossal, a film „megbűnteti”. Szimbolikusan „teherbe esik” a lénnel, ami halált jelent (a film cselekményében valóságosan, a nézők számára viszont megint csak szimbolikusan, a társadalmi egzisztenciát tekintve).

A *Feltámadás*ban Ripley figurája egy radikálisan új és *korszzerű* nőképet jelez: a 3. rész fiús hőséhez képest a 4. részben leginkább a *femme fatale* ezredvégi képviselőjének tűnik. Ez magában foglalja az újólag nőies külsőt, a hosszú fürtöket, finom vonásokat és a karcsú alakot, a festett körmöket, a veszélyes és agresszív szexualitás jelenlétét (amit Ripley ragadozó állatéra emlékeztető gesztusai, és némiképp a dominák bőrszerelésére emlékeztető ruházata jelez). Viselkedése is ennek megfelelő — megvető és kihívó, provokatív és parancsoló egyszerre. Az, hogy a cselekmény szerint mindez annak a következménye, hogy génjeit az *alien*ével keverték, ezeket az asszociációkat csak erősíti. A szóban



forgó részben ugyanis nem egy mindennapi „dolgozó” szörny, hanem az *alien* „királynő” jelenik meg fő ellenségként, ami — hiába van szó biológiai terminusokról a rovartársadalmak leírásából — az

„iszonytató nőiség” abjekt aspektusait most a „fenséges” alá rendeli, és a női szexualitás hatalmát érzékelteti.

Mindebben „a harmadik hullámos feminizmus 90-es évektől kezdve hangsúlyozott pro-szex, pro-élvezet álláspontja” (Munford 187) látszik megnyilvánulni, még akkor is, ha a hősnő nem keveredik érzéki bonyodalmakba. Ripley ebben a részben magabiztos szexualitást sugároz anélkül, hogy ez bármiféle gyengeséget és passzivitást jelezne (ahogyan a köré szerveződő csapat „embernő” tagjának is ez a legfőbb, sőt talán egyedüli jellemzője). A szörnyeket legyőző csapat vezetésében és a világ megmentésében nők jeleskednek, még ha (kezdetben) ellenzékben is vannak a férfiuralmat képviselő (az úrállomást igazgató) „hivatalos” kultúrával szemben. Ha a nők megjelenítését vesszük, akkor első pillantásra úgy tűnik, a film kijavította az első részek ideológiai hibáit: sem a női szexualitás, sem az egyéb „feminin” attitűdök — például az érzelmesség vagy az intuíció — elfojtását *nem* teszi a társadalmi szerepvállalás és elismertség kritériumává. Az az apró anomália azonban, hogy a három „felszabadult” női szereplőből kettő *nem ember*, további kérdésekre sarkall az emancipációt illetően. Úgy tűnik, a kérdés immár nem az, hogy a nők hogyan szabadulhatnak fel, hanem az, hogy akik felszabadultak, azokat továbbra is nőnek lehet-e nevezni. De ha nem, ezúttal semmiképp sem azért, mert túl „férfiasnak” minősülnek.

Míg az előző részekben Ripley és az *alien* között csak szimbolikus közösség állt fenn (a női test „állati” funkciói révén), addig ebben a részben Ripley klón és genetikailag részben *alien*, aminek következtében érzékei élesebbek, teste erősebb és intelligenciája is magasabb. A másik „nő”, aki küldetésében segíti, szintén nem ember, hanem robot. Két férfitársukkal együtt csak ez a két lény éli túl az összecsapásokat. Az embernők idejekorán meghalnak, ami akár azt is sugallhatná, hogy a nő önmagában – értsd: „természetes” és „szokványos” női testtel ellátva – *nem elég jó* ahhoz, hogy a férfiakéhoz hasonló társadalmi státuszt érjen el. Mint másutt már kifejtettem, a nézőben felmerülhet, hogy mind Ripley, mind pedig Call (Winona Ryder) vonzó és trendi megjelenése abból ered, hogy nem születtek, hanem „gyártották” őket – ami a kozmetikai sebészet beavatkozásait idézi fel (vö. Balsamo 2009; Hódosy 2011). Az immár negyvenes színésznő által játszott Ripley kortalan kisugárzása és a korábbiakhoz képest feltűnően izmos, fitt teste szintén a szépségipar jelentőségének és hatékonyságának növekedését bizonyítja, ráadásul immár nem pusztán a „szexisség” fokozását ígéri, hanem a társadalmi érvényesüléshez szükséges fellépés külső jeleit is ez biztosítja. Call küldetése és érzelmes viselkedése a programjának a következménye, ami a világnézet, a célok és általában az „én” (társadalmi) konstruáltságát hangsúlyozza. Mindent összevéve a filmbeli nőkre kitűnően illik a posztfeminizmus kritikája, mely szerint csak az egészséges, szép, szexi, divatos

s ennek a benyomásnak a kialakításán fegyelmezetten, öntudatosan és célorientáltan munkálkodó – azaz jó „hardverrel” rendelkező, azt megfelelően karbantartó és jól „programozott” – nő számíthat rá, hogy „embernek” tartás (Evans et al. 118; Munford 194). Megfelelő performansz esetén akkor is, ha véletlenül épp nem ember. A „felszabadulás” ekként csak az „irányított kényszerfogyasztást” (Lányi 169) leplező, sőt propagáló illúzió.

Ez a benyomás csak fokozódik, ha megfontoljuk a korábbi részekben oly fontos reprodukció szerepét. Ebben a filmben immár egyik főszereplő nőnek sem kell attól tartania, hogy beléjük költözik egy *alien* lárva, hiszen egyikük sem alkalmas gazdatestnek. Ripley tehát már nem a reprodukció kényszere ellen harcol — hiszen nem *ez* az, ami minden nő számára kötelező. Szemben a korábbi századokkal, ahol (a szex során nagy valószínűleg teherbe eső nőt) a termékenysége és a nemkívánatos termékenységtől megvédő erénye definiálta, mára a szexuális aktivitás lett a nőiség legfontosabb definíciója (Gill 72). A filmek sora akár úgy is felfogható, mint ami a nőiség 20. század végi történetét meséli el: az anyaság elől menekülő nő, akire az első *Alien* film összpontosít, az ezredfordulás verzióban már elérte, hogy nőiségét ne a gyermekvállalásban lássák kiteljesedni — ami egyes kritikusok szerint pusztán ahhoz vezetett, hogy reprodukciós „segédeszközből” újólag szexuális tárgyává vált (Gill 104).

### Sci-fi horror és/vagy ökológiai katasztrófafilm

Annak ellenére, hogy a film látens témája immár nem Ripley (és az általa megtestesített nők) félelme és menekülése a természetes/női lét (azaz az anyaság, az öregedés és a test egyéb gyengeségei) elől, a reprodukció kérdése továbbra is középponti szerepet játszik. A katonaság szemében mind Ripley, mind pedig az *alien* legfontosabb funkciója az „anyaság.” A Ripleyből kioperált nőstény *alient* az állomás vezetője „nagyasszonynak” titulálja, mely cím némileg megtévesztő: a „bók” itt elsősorban nem az állat lenyűgöző voltának szól, hanem annak, hogy ő az „aranytojást tojó tyúk”, a parancsnok szavaival „a mi igazi kincsünk”, amennyiben képes megsokszorozni önmagát: „Mikor jönnek az utódok?” A szaporodás ezen funkcionális felfogása Ripley metaforikus anyaságára ugyanígy jellemző. Az *alien* kioperálása a nő testéből akkor is a császármetszést idézné, ha Ripley később — tréfásan — nem „a lény anyjaként” aposztrofálná magát. A történet egy pontján Ripley behatol az *alien* királynő fészkebe, ahol az éppen szül – immár elevenszüléssel szaporodik. Poétikus és impresszionista képek jelzik, hogy Ripley furcsa módon „otthon van” az organikus hártyák, erek és szervek felhői között. Az újszülött *alien* maga is Ripley-t tekinti az anyjának, aki ugyan végül is elpusztítja a lényt, de ez láthatólag nehezebbre esik. A film nem állítja ugyan egy oldalra Ripley-t és a

szörnyet, de *mindkettőjüket* szembeállítja az őket kihasználni akaró Egyesült Rendszerekkel. Ez az opozíció a reprodukív (női) „természet” és a (férfiuralom alatt álló) „kultúra” azon hagyományos szembenállását idézi, amely már az *Alien*ben is jelen volt – ám a hős most nem a „kultúra” érdekében harcol. Egyszerre szökik a szörnyek és az űrhajó vezetői elől: (meg)menekülése a Természetnek a (patriarchális) kultúrától való „megmentését” konnotálja.

Egy jelentéktelennek tűnő, különös párbeszéd során a film kifejezetten reflektálni látszik erre az értelmezési lehetőségre. Már javában folyik a harc a szörnyekkel, amikor Ripley arra lesz figyelmes, hogy az űrhajó mozog. Kiderül, hogy egy beépített automatizmusnak köszönhetően automatikusan visszatér a bázisra. „Hol a bázis?” — kérdezi a csapat egyik tagja. A többiek lélegzetviasszafojtva várnak, majd hosszú csend után a vezető kutató látható szorongással kimondja: „A Földön”. A különböző csapattagok reakciója különböző és nehezen értelmezhető, de mindenképpen erőteljes. A csalódottság és a düh gesztusai a legjellemzőbbek: „Kurva jó”, mondja az egyik; „Rohadék” — mondja a másik. Az ok azonban egyáltalán nem olyan magától értetődő, mint elsőre gondolnánk.

A (minden eshetőség szerint földlakó) néző horizontjából szemlélve a helyzet azért adhat haragra okot, mert a szörnyek az emberek otthonát és szeretteik életét veszélyezteti. Az egyik hangadó férfi azonban egyáltalán nem efféle okból neheztel: „Fuj, még a dögök között is szívesebben vagyok, mint a Földön... pont a Föld, az a szarfészek!” A jelenet meghökkentő és figyelemfelkeltő, mert nem erre a megnyilatkozásra számítunk. A film nem tartalmaz további magyarázatot erre a reakcióra, amelyet a többiek láthatólag teljesen szokványos hozzáállásnak találnak, így szabadon találgathatjuk, vajon mi történhetett a Földdel, amelynek általában a szépségét, termékenységét és bujaságát szokás dicsérni. Vajon miért utálnak rá „szarfészekként”? Miért olyan utálatos hely? Kézenfekvő az a magyarázat, amely az eddigiekből következik (de a filmben nem történik rá konkrét utalás), nevezetesen, hogy a környezetszennyezés, az élet visszaszorulása és az erőforrások beszűkülése az, amely miatt a Föld elvesztette megszokott „vonzerejét”.

Ha ezt a látszólag mellékes epizódot szem előtt tartjuk, már egyáltalán nem biztos, hogy a Föld „megmentése” nem az ökológiai katasztrófa elkerülésére utal – legalábbis metaforikusan. Az űrhajón uralkodó viszonyok – az utópiák és disztópiák sziget-társadalmainak mintájára – korunk kockázati társadalmát modellezik (vö. Horgas 163–164). Van benne uralkodó osztály, katonai hatalom és tudományos elit, amely nyugtalanító módon szolgálja ki az előbbi érdekeit. Vannak benne elnyomottak, akiket lelkiismeretfurdalás nélkül kihasználnak, hogy a hatalom birtokosainak hatalmát növeljék tovább: az *alien* gazdatestek céljára elrabolt emberekkel való bánásmód a rabszolgabeszerzés

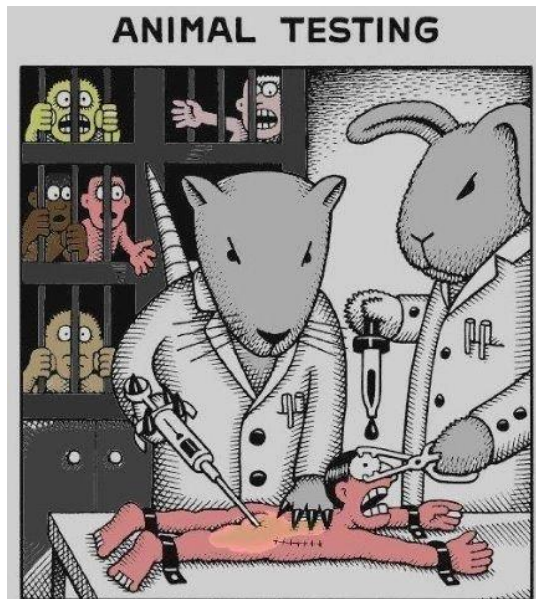


technikáit idézi – azt a korszakot, ahol a megbillent ökológiai egyensúly fenntartása már csak külső források bevonásával volt lehetséges: területek és testek gyarmatosítása/kisajátítása révén (Clark et al. 314).

A mini-társadalom uralkodó rétegének szerencsére megvan a maga ellenzéke is, amely egyrészt (várhatóan) a Máságuk által meghatározott, eleve marginalizált s a hatalom jótéteményeiből kizárt figurákból szerveződik (amilyen Ripley és Call), illetve olyanokból, akik ugyan korábban betagozódtak a kizsákmányoló gazdasági gépezetbe, (mint a gazdatesteket rabló úrkalózok), ám amikor annak működése veszélybe sodorja a létüket, kénytelenek szembenézni a kihívással. Az allegorikus disztópia szempontjából igencsak fontos lehet, hogy a néző nagy valószínűséggel ebbe a kategóriába illik, mint a „fejlett” gazdaság által, „láthatatlan” és *mérhetetlen* ökológiai pusztítás révén termelt javak fogyasztására szakosodott lakosság tagja.

A szörnyek elszabadulása meglehetősen hatásosan érzékelteti az ökológiai „katasztrófa” bekövetkeztének általában félvállról vett fenyegetését. A filmbeli krízis az ökológiai „ébredés” korszakát idézi fel, amikor széles körben is ismertté és többé-kevésbé elfogadottá vált a gazdaság jelen tendenciái és a környezetkárosító hatások közti összefüggés. Az, ahogyan az úrhajó kutatói Ripley-hez viszonyulnak és ahogyan gazdatesteket szereznek, élesen kihangsúlyozza azt a torz szemléletmódot, amelynek embertelensége és ideologikus volta az idegen szörnyekkel szemben azért nem feltűnő, mert *megszoktuk*.

A nem-emberi létezők érzéketlen gépként való felfogása, a haszon — vagy akár csak a szórakozás — érdekében történő kínzásuk és az ember felsőbbrendűségének arrogáns képzele teljesen általános és elfogadott viselkedés, főleg ha a tudományos haladás elve indokolja (ld. jobboldali képet). A szörny minden különössége ellenére, vagy talán éppen ezért, tökéletesen megfelel a Máság azon kategóriájának, amely a természettől való hagyományos elkülönülést legitimálja. Ripley és Call ábrázolása ellenben



következetesen elbizonytalanítja a máság e megszokott fogalmát és kétséget ébreszt azokkal a tudományos kritériumokkal szemben, amelyek őket az

emberitől eltérőként definiálják, és állatként/gépként való (le)kezelésüket indokolják.

Ripley és a belőle kikelt lény nem pusztán genetikailag áll közelebb egymáshoz, mint az eddigi filmekben, hanem abban is, hogy (ezáltal) mindketten az űrhajón folyó magas szintű tudományos kutatás tárgyaként jelennek meg: a tárgyként szemlélt „természetet” képviselik a „természet-tudományokkal” szemben. A kutatás eredményeként a tudás növekedése és a haladás kerül kilátásba: „Ezt a fajt nem csupán a rendfenntartásban lehet felhasználni. Új gének, új vakcinák.” — magyarázza a vezető kutató Ripleynek. Egy pillanatig sem kétséges, hogy a kutatásnak nem a tudás, hanem a katonai hatalom és a gazdasági haszon a célja, azonban ennél is zavaróbb, hogy nem pusztán a gyűlölt lényt, hanem kedvenc Ripley-nket is az amúgy jól ismert és szükségszerűnek vélt tudományos objektivitással kezelik. Az operáció után a nő egy cellában ébred, karjára egy 8-as van tetoválva, ami az auschwitz-i foglyokat idézheti az eszünkbe. Azután két férfi vizsgálhatja kétséges objektivitással megbilincselte testét, s amikor ellenáll, fegyveres túlerővel földre terítik. Röviden, úgy bánnak vele, mint egy veszélyes állattal — joggal, amennyiben *valóban* veszélyes. E jelenetek mégis kínosak, és nem csak azért, mert tudjuk, hogy Ripley-t maga a kutatócsoport tette „állattá”, hanem azért, mert DNS ide vagy oda, Ripley-ben mindaz megvan, amiért egy ember „emberi jogokkal” bír. A legzavaróbb azonban mégiscsak az, amikor a klinikai tekintet és a beavatkozás Ripley „nőiségére” irányul.

## A nő, a fenevad és a gép

Mint a film kezdetén látható „császármetszés” steril színtere is jelzi, az „anyaság” ezúttal (elsősorban) nem abjektként és a borzalom tárgyaként jelenik meg. Az eddigi filmekkel ellentétben minimális hangsúly van a metaforikus „megtermékenyülés” és a „szülés” testi effektusain, ehelyett mindennek az *eszköz-volta* lesz a hangsúlyos (és iszonytató). Az életben maradt Ripley-t az állomás vezetője pusztán „hulladéknak”, „mellékterméknek” minősíti a belőle kitermelt lényhez képest. Hasonlóképp, az űrhajóra importált, elrabolt emberek teste is a lények tenyésztésének „egyszerű” eszköze — pénzért vehető, eldobható keltetőgépek. A nőiség, a természet és a használati/kutatási tárgy képzelet az említett esetekben nem véletlenül kombinálhatók és cserélhetőek fel. Mint Val Plumwood írja,

a természet tárgyiasításának (...) a morális alapját képező tulajdonos/tulajdon és az ezzel összefüggő tisztelet/használat és szubjektum/objektum dualizmust szexualizált és nemi metaforák segítenek fenntartani. Ezek a metaforák megerősítik azt a monologikus és mechanikus

szimbolizmust, amely a nem-emberi szférát „lélektelen testként” írja le, olyasvalamiként, ami passzív, manipulálható nem vezérli racionális megfontolás, miközben a hiper-racionális maszkulinista formákat privilegizálják. (Plumwood 34)

Az említett orvosi vizsgálat során az egyik férfi felhívja a figyelmet a nő gyorsan gyógyuló sebére. A másik a sebet megtekintendő teketória nélkül félrehúzza Ripley kórházi köntösét, ami a mellét takarja, hogy megtekintse a sebet. Mindeközben egyetlen szexualizált testrészt sem mutatnak. A jelenet finoman, ám annál hatásosabban jelzi, hogy a két férfi az előttük álló testet minden érzelem nélkül, hideg részvétlenséggel, a nő autonómiájának és érzékenységének teljes figyelmen kívül hagyásával kezeli: nem úgy, mintha állat volna, hanem sokkal inkább úgy, *mintha nem élne*, vagy mintha öntudatlan gép volna. Egy gép, amelynek fő funkciója, hogy önmagát replikálja — hiszen Ripley sebe nemcsak azért szexuális jellegű, mert a mellén van, hanem azért is, mert az *alien* „születésének” a helyét jelzi, amely viszont a női nemi szerv szublimált megjelenítése. A seb vizuális és taktilis tanulmányozása ily módon éppen azért olyan zavaró, mert a kutatást a szexuális erőszak medikalizált, steril és közömbös megnyilvánulásaként jeleníti meg (ld. alább).



A tudományos érdeklődésnek a filmben megjelenő túlhajtott és eltorzult formája a tudománytörténet ökofilozófiai és ökokritikai megközelítésének fényében egyáltalán nem „különleges” eset, inkább a modern nyugati tudomány szabvány eljárásainak hiperbolikus megjelenítése. A cégnek a szörnyhöz és Ripley-hez való hozzáállása egyaránt kultúránk természethez való viszonyát illusztrálja, amelyre a tudományos forradalom óta a természet gépként való kezelése a jellemző (Abram 8-9; Worster 40). A felvilágosodás és a tudományos forradalom egyik úttörőjének, Sir Francis Baconnek a természetszemlélete az ökofeministák számára ugyanakkor állandó példa a természet uralásának és a nőkérdésnek az összefüggésére is.

Bacon szerint a hatalom kulcsa a tudás, amit az emberiségnek erőszakkal kell kicsikarnia a nőként antropomorfizált természettől (Ruether 195).

Ez a szemléletmód Carolyn Merchant szerint a természet korábbi organikus megközelítéséből a mechanikus szemléletbe való átmenetet jellemzi (ld. jobboldali képet). Korábban a természet Anyaként — és ekképp érző, gondoskodó lényként — való elképzelése sakkban tartotta a nem-emberi létezők kizsákmányolására irányuló törekvéseket, a „mater” élettelen „matériaként” való elgondolása viszont szabad pórázra eresztette azokat (Séllei 89-91; Shiva xv). Marti Kheel elgondolásában viszont a



természet Gépként való elképzelését a természet Fenevadként („Beast”) való megjelenítése előzte meg és egészíti ki továbbra is, ami a természet legyőzésének és/vagy megszelídítésének gondolatára épül (Kheel 245-247). Nem véletlenül, ez a két hozzáállás a nők „szelidségre” és „kiszolgáló” feladatokra való nevelésének, illetve a felettük gyakorolt ellenőrzésnek az igényében is tükröződik. És ez tükröződik a kutatóúrhajón fogságban tartott „fenevadok” kezelésében is.

Amikor a *Feltámadás*ban a kutatók vezetője az *alien* tanulmányozásának előnyeit ecseteli, érvelését a következőképp zárja: „Ahatár a csillagos ég, ha megszelídülnek”. „Ezeket nem lehet megszelídíteni”. — válaszol Ripley. „Miert ne lehetne? Magát is lehet”. — zárja le a beszélgetést csúfondárosan a férfi. A „tudomány” szemszögéből Ripley és az *alien* annak ellenére is egy nevezőre kerül, hogy az egyik az emberi „személyiség” minden nyomát magán viseli, a másik viszont nem. Nem véletlenül, a két lény „közös” pontja az önmegújító természet működését felidéző reproduktív „nőiségükben” nyilvánul meg, amelynek Ripley esetében a már említett „gyorsan begyógyuló seb” az eufemizált megfelelője. A kutatónak a szörny (és Ripley) megszelídíthetőségével kapcsolatos megingathatatlan hite a modern tudomány hasonló elképzelését idézi fel a Természet erőivel kapcsolatban. A filmben az uralomnak ez a módja nem különbözik számottevően egy gép „beállításának” képzetétől, amennyiben a kondicionálásra, azaz egy ingerre való reakció *automatizálására* épül: a kutatóasszisztens úgy próbálja „idomítani”

az egyik „xenomorph”-ot, hogy folyékony nitrogénnel fújja le, valahányszor az agresszív gesztust tesz felé.

Ha a „nőt” a narratívában a természet metaforájának tekintjük, akkor Call, az android-lány szerepe sem más, mint a természet már említett Gépként való elképzelésének a megtestesülése a természet Fenevaddal való szimbolizálásának ellentétjeként, melyek látszólagos szélsőségei között a félig gép (klón), félig állat (*alien*-hibrid) Ripley mediál (ld. alábbi képet). A tulajdonképpen közös pont pedig nem pusztán abban áll, hogy mindegyik a Természet különböző képzetének megtestesítője és nő(szerű), hanem abban is, hogy valójában mindegyik uralhatatlan, megszelídíthetetlen és kiszámíthatatlan. (Callt is beleértve, aki az ésszerűtlen emberi uralom alól fellázadó MI-generáció egyik képviselője.) Az ekképp felidézett, „valós” természet nyilván nem ilyen tudatos módon lázad az emberi uralom ellen – az összefüggéseknek az az évmilliók alatt kialakult végtelenül bonyolult láncolata azonban, amely az élet minden formáját meghatározza, a láncok legkisebb megszakítására is érzékeny, s az ellenreakció beláthatatlan következményekkel járhat. Ezeket a következményeket az ember mindig is hajlamos volt „lázadásként” antropomorfizálni — gondoljunk csak Petőfinék a világot elnyelni *akaró* Tiszájára.



## Gynökológia

Ullrich Becknek a kockázati társadalomról adott diagnózisa szerint az ezredforduló felé „a mellékhatások hangja felerősödik, vagyis a szükségkielégítés reményét felülmúlja a kockázatoktól való félelem” (Lányi 158). Végtére is a globális felmelegedés, az elpusztíthatatlan sugárzó hulladékok felszaporodása és az állatfajok radikális csökkenése is mellékhatásként indult – ám egyre többen kezdik felismerni, hogy mindez az emberiség pusztulásához vezethet (Orr 13-14). Az *Alien*-filmek cselekményének egyik fő meghatározója nem véletlenül éppen a mellékhatások kibontakozása – amelyben a film persze egész műfajokkal osztozik (a katasztrófafilm, amelynek szintén ez a szervezőelve, az *Alien*-filmeknél még jóval nyilvánvalóbban kapcsolódik az ökológia és a természetvédelem témaköréhez). A történet eleve egy mellékhatással indul: Ripley életben maradásával, ami erőteljesen befolyásolja a végkifejletet. A következő mellékhatás az űrkalózok és a katonai hatalom közti konfliktusnak köszönhető, a következő nem várt fordulat pedig a fogoly állatok lebecsüléséből ered: a fenevadak úgy szabadulnak ki, hogy egyik társukat megölik, s annak savas vére lukat üt a falon. Az „automatikusan” a Földre irányított űrhajó által hordozott fenyegetés szintén egy „apró” figyelmetlenség, a lehetőségek felületes felmérésének a következménye. A bekövetkező „véletlenek” voltaképp szükségszerűek: a totális ellenőrzés lehetetlenségét jelzik és a túlzott kockázatok következményeit ábrázolják, az elérni remélt célokhoz vezető út kiszámíthatatlanságát érzékeltetik. A profitorientált gazdasági tevékenység ugyanis végső soron mindig

organikus szervezettségű környezetben zajlik, a bioszféra beláthatatlanul összetett működésű rendszerében. Az ökoszisztémák szabályozó mechanizmusai a körülmények drasztikus változására, egyes elemek kiesésére, az összműködés kényes egyensúlyának megbomlására láncreakciók sorozatával válaszolnak. Ezek igen bonyolult kerülőutakon igyekeznek elérni az eredeti állapothoz hasonló helyzetet, vagy pedig, amennyiben a beavatkozás nagyságrendje erre nem ad lehetőséget, a tartós diszfunkció káoszhoz és a rendszer összeomlásához vezet.

(Lányi 33)

Egy ponton, még hozzá éppen a kezdet legkezdetén, mindez a nőkérdéssel is összekapcsolódik, amikor az operációt túlélő Ripley-t az űrhajó főnöke mellékterméknak és hulladéknak minősíti. A patriarchális kultúra nőképének egyik inherens jellemzője, hogy a nőt termékenységére/szexuálisára redukálja és csak addig értékeli, amíg e funkcióját betölti. Ökológiai kontextusban éppen ez a természet mai

indusztriális használatának a legfőbb jellegzetessége. Shiva India nyugati minta szerinti „fejlesztéséről” adott analízisében a piacgazdaság reduktív jellegét többek között azzal érzékelteti, hogy ugyanaz az erdő, ami a hagyományos önfenntartó gazdálkodás számára mindent nyersanyagot biztosít, az ipari termelés szempontjából igen alacsony termelékenyséű és gyorsan elveszíti megújuló képességét.

Az előbbi rendszer az „állati hulladékot” a növények trágyázására használja, a növényi „hulladékot” pedig az állatok etetésére, amivel megőrzi az ökológiai folyamatok integritását. A piacgazdaság számára ugyanaz a „darab” természet viszont sokkal kevésbé produktív, hiszen például „a mai hasznosítási szabványok keretei közt az esőerdő fáinak többsége ipari szempontból egyszerűen gyom” (Shiva 43, 61). A „melléktermék” így nem csak nyelvtanilag van kapcsolatban a „mellékhatás” szóval, ahogyan a női „reprodukciónak” is nyelvi és logikai kapcsolatban áll a gazdasági „produktivitással.” A haszontalannak látott „melléktermékek” létrejöttét és azok ignorálását előmozdító profitorientált gazdaság kizárólag addig növekedhet, amíg van mód külső energiaforrások igénybevételére — többek között éppen a melléktermékek feldolgozására, amelyek elmaradása további mellékhatásokat produkálna (ld. alább).



A legtöbb horrorfilm a nőktől való félelemmel játszva saját nemi határaink megszűnésével riogat. A *Feltámadás* más okból fenyeget a szörnyek elszabadulásával, amely nagyon is közeli és lebecsült veszélyek hathatósabb

érzékeltetésére szolgál. Ripley ugyanakkor nem csupán egy ökológiai természet-képzetet testesít meg, hanem az ahhoz való új viszonyt is érzékelteti, mely sok közös vonást mutat az ökofeminizmus belátásaival. E belátások összességét, mint Mary Daly rámutatott, logikusan a „gynecology” kifejezés kellene, hogy jelölje; az a tény, hogy a terminus már foglalt, amennyiben azt a (főleg férfiak által művelt, s a nőket gyakran kutatási tárgynak vagy reprodukciós segédeszköznek tekintő) nőgyógyászat sajátította ki önnön megjelölésére, kitűnően illusztrálja a probléma egészét.

Bár Ripley a szörnyel rokonságot vállalva bosszút állhatna az embereken, furcsa módon mégsem teszi ezt, sőt folyamatosan segít nekik. Ez nyilvánvalóan túlmutat saját önfenntartási ösztöneinek a működésén, hiszen bebizonyosodik, hogy a szörny őt (fajtársának véelve) nem bántja. Az a furcsa empátia, amit a tudósok az *alien*től „örökölt” kifinomult „ösztönök” működésének vélnek, nem pusztán az *alien*nel, hanem elsősorban az emberekkel kapcsolja össze Ripley-t. A „másik” oldalra állás ugyan megszokott narratív elem a populáris történetekben, az előzőek után azonban úgy vélem, itt radikálisan mást jelent, mint az „igazság” oldalán való racionális/emocionális elköteleződést.

Hiszen a filmbeli embereknek még akkor sincs igaza, ha pusztán a cselekményt nézzük. A fogságba ejtett szörnyek pusztán az önfenntartás ösztönét követik akkor is, amikor gyilkolnak. Az emberek viszont messze nem az életben maradásuk érdekében rabolták el és kínálták fel a saját fajtájukbelieket a szörnyeknek. Ha a tét az állati és az emberi oldal közti választás, nehéz volna ennél látványosabban immorális ügy mellett kiállni. Ripley „választása” csak akkor nyer értelmet, ha a fenti ökológiai kontextusba helyezzük. Immár szó sincs róla, hogy Ripley a „természettel” helyezkedne szembe a természetet uralni kívánó emberi civilizáció oldalán. Éppen ellenkezőleg: Ripley ténykedése az emberi civilizációs hatás következtében kaotikussá váló természeti csapások mérséklésére és elkerülésére irányuló törekvést példázza, amely „nem a még fokozottabb erőszak és ellenőrzés, hanem másfajta, nem kellőképpen méltányolt szellemi képességeink” (Lányi 46) kiaknázásával lehetséges. Ami nem más, mint az empátia, a részvét és az együttműködés igénye, azaz az én a másik közti határon való átjárás képessége, amely mindig is kifejezetten „női” tulajdonságnak minősült: ugyan a

nők nem szükségszerűen természetesebbek, mint a férfiak, létezésük körülményeinek köszönhetően azonban másképp érzékelik a világot, mint a férfiak: míg a férfiak a világot mint kettősséget és hasadtságot érzékelik (ami a problémák forrása), a nők a világot folyamatosságában érzékelik (amely a megoldás forrása lehet). (Sandilandis 24)



Amikor Call meg akarja ölni Ripley-t, mert léte (meggyőződése szerint) az emberiséget fenyegeti, Ripley játszva megállítja, de nem bántja, mert *megérti*. A két nő között egyre mélyebb intimitás alakul ki, amit kár volna a lesbikus vonzalomra redukálni, mert ennél jóval tágabb értelmű. A szövetség, az egymásra támaszkodás általános „emberi” lehetőségéről van szó, amely ironikus módon éppen a nem-emberi szereplők között manifesztálódik. A többiek már megtanultak nem hallgatni ezekre a készítéseikre: a piacgazdaságot legitimáló koncepciók alapjául szolgáló — félreértett — darwini elv szerint az emberi túlélésben a „férfias” versengés a húzóerő, az erők győzelme megtisztítja a társadalmat a gyengeségtől és előmozdítja a „haladást.” Az újabb antropológiai kutatások azonban legalább ekkora szerepet juttatnak az együttműködésnek, amely az együttérzésen és az érzelmeken alapul, mely érzelmek valójában „evolúciósan racionálisak”, amennyiben hosszú távon bizonyítottan előnyösek a túlélés szempontjából (Gold 192; Lee 20). Akár azt is mondhatnánk, hogy ezeknek a tradicionálisan *nőiként marginalizált* jellemzőknek az elnyomása/elfojtása vezetett a jelen ökológiai zsákutcákhoz — és ezek járulhatnak hozzá az ökológiai lábnyom mérsékléséhez, a fenntartható élethez való visszatéréshez is (Gaard, 1-12.) Ez az, amit *gynökológiának* nevezhetnénk. És ez az, amit Ripley és Call képvisel — így nem véletlenül ők azok, akik a történet végén a leszálláshoz készülő űrhajó ablakában beszélgetnek a Föld „megmentéséről”.

## Konklúzió

Mi az, aminek a hatására a Föld abból a „szarfészekből”, aminek a film közepe felé titulálják, olyan szépséggé válhat, amilyenek a film végén nevezik? Bármilyen is az, „fejben dől el”, hiszen a történet nem a Földön játszódik., a bolygón semmi sem változik a narratíva során. Ilyen értelemben a film nem egy ökológiai katasztrófa elhárításának az allegóriája — hanem inkább annak a *gondolkodásbeli* változásnak a metaforikus fantáziája, amely egy efféle katasztrófa elhárításához elengedhetetlen. Szemben az olyan filmekkel, mint az *Armageddon*, a *Függetlenség napja* vagy a *Csillagkapu*, a film erőteljesen azt sugallja, hogy a katonaság nem a globális pusztulás akadályja, hanem annak katalizátora, a tudományos kutatás kiszolgáltatottsága a gazdasági hatalomnak pedig elősegíti a reduktív — és így tévedésein keresztül explozív mellékhatásokat felhalmozó — tudományos szemlélet káros egyeduralmát. A Földi bioszférától (a szó szoros értelmében) *idegen* szörnyek nevelésének, tenyésztésének igénye a környezetpusztítás azon paradigmaticus példáit idézik, amelyek a föld gyarmatosítása során egyre szaporodtak, s amelyeknek következtében számtalan természetes ökoszisztéma indult pusztulásnak az

emberek által eredeti kultúrájukból behurcolt növények és állatok elterjedésének köszönhetően (Horgas 193-194).

Míndez nem pusztán az emberi hatalomvágy veszélyeire, de az emberi racionalitás korlátoltságára is figyelmeztet a Természeti rendszerek kifinomult működésével szemben, amelynek tiszteletben tartását az önreflexión és az önkritikán túl a Ripley által képviselt „nőiség” jelképezi. Az *Alien* korábbi részeihez képest, ahol a „nőiség” az ösztönös reprodukív funkciókra redukálódott, itt egy másik — szintén hagyományos jellemzője — áll előtérben: a kölcsönös egymásrautaltság igénye, amely itt az ember „ideális” minőségeként jelenik meg. A történet során Ripley megvetett és megalázott fogolyból a Föld megmentésén dolgozó csapat megbecsült vezetőjévé válik — ami egyfajta emancipációként is felfogható. Valóban, úgy is fogalmazhatnánk, hogy Ripley megvetett, megalázott és bántalmazott (szexuális) tárgyból szubjektummá válik — szubjektummá egy olyan „új” értelemben, amely nem a másiktól való elhatárolódás „maszkulin” individualizmusát, hanem a másikkal való „együttélést” részesíti előnyben. Amit képvisel, az valamiféle pragmatikus „együttéléstan” – mely kifejezést Lányi András az idegenszerű „humánökológia” helyett javasolja magyar használatra (Lányi 15-17). Ez a másokra tekintettel levő – azaz hagyományosan „női” - létezés az, ami egyedül alkalmas az interdependens relációkban létező természettel való együttműködés stratégiáinak kidolgozására — és a Föld „megmentésére.”

## Felhasznált irodalom

*Alien*. 1979. Rend. Ridley Scott. 20th Century Fox.

*Aliens*. 1986. Rend. James Cameron. 20th Century Fox.

*Alien 3*. 1992. Rend.. David Fincher. 20th Century Fox.

*Alien: Resurrection*. 1997. Rend. Jean-Pierre Jeunet. 20th Century Fox.

Abram, David. 1991. „The Mechanical and the Organic: On the Impact of Metaphor in Science.” In Stephen Schneider & Penelope Boston (eds) *Scientists On Gaia*. Cambridge, MA: MIT. Press, 66–74.

Attwood, Feona (ed). 2009. *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*. London: I.B. Tauris.

Balsamo, Anne. 2009. „[Pengeélen. A kozmetikai sebészet és a nemmel bíró test technikai előállítás.](#)” Ford. Mráz István. *Apertura* 2009/2.

- Clark, Brett & Foster, John Bellamy. 2009. „Ecological Imperialism and the Global Metabolic Rift. Unequal Exchange and the Guano/Nitrates Trade.” *International Journal of Comparative Sociology* 50:3–4, 311–334.
- Creed, Barbara. 2006. „A horror és az iszonytató nőiség. Képzletbeli tisztátalanság.” Ford. Vajdovich Györgyi és Kis Anna. *Metropolis* 1, 88–107.
- Evans, Adrienne and Riley, Sarah and Shankar, Avi. 2010. „[Technologies of Sexiness: Theorizing Women’s Engagement in the Sexualization of Culture.](#)” *Feminism & Psychology*. 20(1), 114–131.
- Gaard, Greta (ed). 1993. *Ecofeminism: women, animals, nature*. Philadelphia: Temple University Press.
- Gill, Rosalind. 2007. „Critical Respect: The Difficulties and Dilemmas of Agency and ‘Choice’ for Feminism: A Reply to Duits and van Zoonen.” *European Journal of Women’s Studies* 14:1, 69–80.
- Gill, Rosalind. 2009. „Supersexualize me!: Advertising and ‘Midriffs’.” In Attwood, Feona (ed.) *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*. London: I.B. Tauris, 93–110.
- Gold, Natalie. 2012. „Team reasoning, framing and cooperation.” In Okasha, Samir & Binmore, Ken (ed.) *Evolution and Rationality: Decisions, Cooperation and Strategic Behaviour*. Cambridge University Press, 185–212.
- Hódosy Annamária. 2011. „[Alien a Predator, avagy Emancipáció vs. Reprodukció sci-fi horror keretben.](#)” *Apertúra* 2011. tél VII/1.
- Horgas Judit. 2005. *Hálóval a szelet. Ökokritikai tanulmány a reneszánszról*. Budapest: Liget könyvek.
- Kheel, Marti. 1993. „From Heroic to Holistic Ethics: The Ecofeminist Challenge.” In Gaard, Greta (ed.) *Ecofeminism: women, animals, nature*. Philadelphia: Temple University Press, 243–271.
- Lányi András. 2010. *Az ember fáj a földnek*. Budapest: L’Harmattan.
- Lee, Robert G. „From Individualism to Healthy Communities: Toward Ecological Adaptability.” *Human Ecology Review* 4:1, 17–24.
- Munford, Rebecca. 2009. „BUST-ing the Third Wave: Barbies, Blowjobs and Girlie Feminism.” In Attwood Feona (ed.) *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*. London: I.B. Tauris, 183–198.
- Orr, David. 2002. *The Nature of Design. Ecology, Culture and Human Invention*. Oxford University Press.

- Ortner, Sherry B. 2004. „Nő és férfi, avagy természet és kultúra?” In Biczó Gábor (szerk.) *Antropológiai irányzatok a második világháború után*. Ford. Szolga Livia. Debrecen: Csokonai Kiadó, 195–210.
- Plumwood, Val. 2002. *Environmental Culture. The Ecological Crisis of Reason*. London — New York: Routledge.
- Sandilandis, Catriona. 1999. *The Good-Natured Feminist. Ecofeminism and the Quest for Democracy*. London-Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Séllei Nóra. 1999. „A szörny(űség) kiblenléte — Mary Shelley: Frankenstein, avagy a modern Prométeusz.” In *Lánnyá válik s írni kezd*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 81–137.
- Shiva, Vandana. 1988. *Staying alive. Women, Ecology and Survival in India*. London: Zed Books.
- Worster, Donald. 1977. *Nature's Economy. The Roots of Ecology*. San Francisco: Sierra Club Books.