

BART H. WELLING

Ökopornó: A nem-emberi megjelenítésének korlátairól

[SZERZŐ]

Bart H. Welling az Angol Tanszék adjunktusa és a Környezetvédelmi Központ munkatársa az Észak-Floridai Egyetemen Jacksonville-ben, ahol a modern amerikai irodalom és film, a környezeti irodalom és kultúra, az ökokritika és az állatstúdiumok témakörében tart kurzusokat.

[absztrakt]

Bart H. Welling tanulmánya az ökopornográfia mibenlétét, jellemzőit és funkcióját próbálja meghatározni. Munkájának első felében az ökopornót mint pornót vizsgálja, de nem a szexuális izgalom felkeltésének célja felől határozza meg, hanem az aszimmetrikus, szexualizált ábrázolásmódokra fordít figyelmet. A tanulmány amellest érvel, hogy az ökopornográfia antropomorfizált, idealizált látványként tárja a néző szeme elé a nem-emberi világot (mind az állatokat, mind a tájakat), és előre meghatározott, ám a néző számára rejtett hatalmi viszonyokba ágyazza ezt a látványt, ami elősegíti a nem-emberi világ kizsákmányolását. A tanulmány második részében olyan alkotásokon, kampányokon és elterjedt képeken keresztül mutatja be az ökopornográf ábrázolásmódot, mint a floridai puma reprezentációja, PETA kampányok, természetfilmek, illetve az ökopornográfia paródiái.

The study examines ecopornography, a concept that describes nature-centered photography as having parallels to human-based pornography. Through his article, Welling expands upon the concept of ecoporn, noting that „ecoporn-as-porn places the viewer in the same asymmetrical, sexualized relationship to its subjects as standard pornography, even if its primary goal is not sexual arousal.” Ultimately, Welling argues that environmentalists need to rethink the human place in its relationship to these nonhuman subjects and develop new visual practices that break out of the commercializing, anthropocentric goals of ecopornography and can help us think up new ways of seeing a nature that „looks back.”

„A természetfotók némiképp problémássá váltak.”
Joy Williams: *Save the Whales, Screw the Shrimp*

Nem titok, hogy a beépítetlen tájak és a nem-emberi állatok fősodorbéli vizuális ábrázolásai több mint futó hasonlóságot mutatnak az emberekről, különösen a nőkről készült pornográf képekkel. Többek között José Knighton és Lydia Millet járult hozzá e jelenség nevének, az ökopornónak a népszerűsítéséhez. Bár magával az „ökopornó” fogalmával nem foglalkoztak, Carol J. Adams, Terry Tempest Williams, Susan Griffin, Susanne Kappeler és Charles Bergman és mások már sokat tettek annak megvilágításáért, hogy a pornográfia és a természet vizuális ábrázolásai (különösen a fényképek és a dokumentumfilmek) miként kódolják a néző tekintetét nem csak hasonló, hanem (ahogyan itt érvelni fogok) egymással szorosan összefüggő módon: mint magányos, központi, de távoli, mindentudó, mindenható, potenciálisan erőszakos, élvező, áruba bocsátó, mindent látó, de egyúttal láthatatlan, fogyasztó férfi *szubjektumot* a marginalizált, dekontextualizált, gyenge és hatalom nélküli, szótlan, tudatlan, veszélyeztetett, élvezetet adó, áruba bocsátott, fogyasztható női *tárgyhoz* képest. Az „isten-mutatvány” [*god-trick*] veszélyei (Donna Haraway találó kifejezését átvéve [Haraway 1994: 128]) éppúgy nyilvánvalóak a környezet vizuális ábrázolási hagyományaiban, mint a pornográfiában. A látvány zsarnoksága tönkreteheti az – interszubbektivitásként, interkorporalitásként, multiszenzoros párbeszédként vagy valami másként meghatározott – erősz lehetőségét.

E valós megfeleltetések és potenciálisan káros következmények ellenére az ökopornó (mint trópus, mint reprezentációs mód és mint etikai probléma) eddig meglepően kevés elméleti figyelmet kapott. Ebben a fejezetben a korábban említett gondolkodók munkájára próbálok építeni az ökopornográf reprezentációk és a nem-emberi világgal szembeni emberi attitűdök, hiedelmek és viselkedések közötti dialektikus kapcsolat feltárásával. Megállapításaimat nem emberi alanyok, például a floridai puma ökopornográf ábrázolásainak elemzésével támasztom alá, majd az összegzés előtt a nem emberi ábrázolás problémáinak olyan posztmodern megközelítésű, kevésbé ökopornográf lehetőségeivel zárom a tanulmányt, mint a brit duó, Olly és Suzi munkái. Ugyanakkor szeretném elősegíteni az ökopornó mint fogalom határainak kijelölését is. Vajon metaforával, metonímiával vagy pontosan ugyanazzal az esztétikával, logikával és narratívával van dolgunk az ökopornó, mint az emberi pornó esetén? Mekkora szerepet játszik az emberi szexuális vágy az ökopornográf vizuális diskurzusokban? Vajon minőségileg különböznek-e a Teton-hegységről készített retusált képek a grizzlyk harcáról készült filmfelvételektől? Hogyan viszonyul ehhez az állati szexualitás ábrázolása? Ezekre a kérdésekre itt csak kezdetleges válaszokat tudok kínálni; a lényeg egyelőre az, hogy feltegyem őket. Létfontosságúak, hiszen nem csak arra vannak hatással, hogy miként látjuk a természetet, hanem arra is, hogyan teremtünk otthont magunknak egy más életformákkal teli világban.¹

1 Szeretnék köszönetet mondani Jude Allen, Karla Armbruster, George Grattan, Richard Kerridge, Thomas Lynch, Jeri Pollock és az Association for the Study of Literature and Environment (ASLE) online közösség többi tagjának a 2004 októberében a „zöld pornóval” kapcsolatos első kérdéseimre adott átgondolt válaszaikért. Ők mutattak rá a legfontosabb forrásokra, és felvázolták az ebben a fejezetben vizsgált főbb elméleti problémákat. A State University of New York Press egyik névtelen bírálója mintegy tudatalattim visszhangjaként sürgetett, hogy ismerjem el az ellenérveket, amelyekkel foglalkozni kell. Ann Fisher-Wirth megosztotta *The Kingdom of the Animals* című versének egy példányát, és számos hasznos tanáccsal látott el az írás során. Cynthia Chris különösen nagylelkűen és gyorsan osztotta meg velem a *Boys Gone Wild: The Animal and the Abject* című esszéjének és a *Watching Wildlife* című könyvének nyers változatait; ő és a Society for Literature, Science, and the Arts (SLSA) 2004-es találkozájának többi résztvevője nagy szerepet játszott abban, hogy miként gondolkodom ezekről a kérdésekről.

Először is a definíciókkal kell kezdenünk. Jerry Mander, egykori reklámszakember, mélyökológus volt az egyik első személy, aki az *ökopornográfia* kifejezést használta, mégpedig az 1972-ben megjelent azonos című cikkében. Mander számára az „ökopornográfia” alapvetően a népszerűbb *zöldre mosás* [greenwash] kifejezés szinonimája, amelyet az *Oxford English Dictionary* a következőképpen definiál: „Egy szervezet által terjesztett dezinformáció, stb., hogy környezetileg felelős képet mutasson a nyilvánosságnak [...]”. E definíció alapján kristálytisztá a különbség az ökopornográfia és a természetről készült képek ökológiailag megfelelőbb felhasználása között. A Westinghouse-reklám, amely olyan csónakázókat és úszókat szerepeltet, akik egy „tisztá, biztonságos” atomerőműtől néhány száz méterre ficáncolnak, természeténél fogva ökopornográfia (lásd Mander 1972: 51), míg a Friends of the Earth által szponzorált reklám, amely egy élő nyércet ábrázol, és olyan prominens személyek aláírását tartalmazza, akik lemondtak a szőrme viseléséről (lásd „Exhibit” 1972: 58), nem az. Mander véleménye szerint az adott képet propagáló szervezet környezetvédelmi hitelessége több vizsgálatot érdemel, mint magának a képnek a retorikája. Mander röviden eljátszik a környezetvédők, kisebbségi aktivisták és feministák közötti ökopornográfia-ellenes szövetség gondolatával (Mander 1972: 55), de nem vizsgálja az emberi pornográfia és az ökopornográfia között általam megfigyelt mélyebb egyezéseket. Nem foglalkozik például a Shell Oil és a Sierra Club természetről alkotott képi víziók közötti strukturális folytonosság problémájával sem.² Az ökopornográfia olyan, mint az „igazi” pornográfia – sugallja Mander –, amennyiben a szépség és a tökéletesség illúziójával álcázza a mocskos szándékokat. Nála az „ökopornográfia” jól hangzó, de elméletileg terméketlen metafora marad.

Az utóbbi években José Knighton és Lydia Millet árnyaltabb véleményt fogalmaztak meg az „ökopornóról”, és kevésbé a vállalati és környezetvédő motivációk közötti különbségtételre, mint inkább azokra a káros hatásokra összpontosítottak, amelyeket a természet idealizált vizualizációja fejt ki a nézőknek a képek alapjául szolgáló ökoszisztémákhoz való hozzáállására, bármilyen eredetű legyen is az. Sőt, mindkét szerző külön felhívja a figyelmet azoknak a képeknek a kontraproduktivitására, amelyek ahelyett, hogy az ökoszisztémával kapcsolatos visszaélésekről informálnák a közvéleményt és ellenállásra buzdítanának, érzéketlenné teszik a nézőket azáltal, hogy egy (legalábbis egyelőre!) tiszta, biztonságos, barátságos, történelmietlen, lakatlan, monolitikus Természet illúzióját keltik, amely egy meghatározhatatlan térben található, távol a néző lepusztult hátsó udvarától, de paradox módon mégis alávétve a nézői szem privát, voyeurista ellenőrzésének. Bár Knighton és Millet megenged magának néhány tisztán metaforikus szójátékot („Azzal, hogy a sérülést sértéssel tetézik - írja Millet - [a természetről

Hálás vagyok Alyce Millernek, amiért 2006-ban az Indiana Egyetemen megszervezett egy nagyszerű konferenciát, *Kindred Spirits* címmel, ahol bemutathattam e fejezet elkészült tervezetét, és megvitathattam azt Carol J. Adamsszal, Carol Freemannel, Leesa Fawcett-tel, Jonathan Balcombe-bal és másokkal. Michael Lundblad, Melissa White és Ann Dickinson külön köszönetet érdemelnek a Virginiai Egyetemen töltött idő alatt folytatott számos élénk beszélgetésért, amelyek egyfajta bevezető kurzust jelentettek az ökokritikához és az állatstúdiumokhoz; ez a fejezet valójában egy 2002 áprilisában Mike-kal, Melissával és Ann-nel folytatott kerekasztal-beszélgetés részeként született. Az Észak-Floridai Egyetem kulcsfontosságú utazási és kutatási támogatást nyújtott a projekthez, és számos diákom és kollégám az Észak-Floridai Egyetemen segített az itt vizsgált ötletek tesztelésében. Bill Slaughter, Alex Menocal és Clark Lunberry állnak a lista élén, de a lista hosszú, és mindenkinek köszönettel tartozom. Mint mindig, feleségemnek, Elizabethnek örök hálám jár türelméért, őszinteségéért és szeretetéért.

2 Jessica Leigh Durfee éppen ezt teszi, összehasonlítja a Shell vizuális retorikáját a Sierra Clubéval *Images of Nature in Organizational Stakeholder Publications: The Rhetorical Function of Ecopornography in Green-Washing* című esszéjében.

alkotott mainstream környezetvédő képekkel] még nem ússzuk meg a problémát”) (Millet 2004: 147), írásaik segítenek megalapozni az ökopornográfia egy olyan definícióját, amely inkább a metonímiákra, mint a metaforákra összpontosít, továbbá az ökopornográfia és a hagyományos pornográf technológiák, ikonográfiák és a nézői reakciók fegyelmezésének módjai közötti homológ és nem csupán analóg „rokonságra” helyezi a hangsúlyt (Knighton 2002: 170).



A Teton-hegység mint a tiszta, biztonságos, barátságos, történelmietlen, lakatlan, monolitikus Természet illúziója

A következő néhány oldalon, remélem, hozzájárulhatok az ökopornográfia elméletének elmélyítéséhez azáltal, hogy párbeszédet kezdeményezek a Knightonéhoz és Millet-éhez hasonló megfigyelések és azon feminista kritikák között, amelyek nemcsak a hagyományos pornográfiára, hanem a nők és a természet összekapcsolódó kizsákmányolásának háttérében álló patriarchális logikára vonatkoznak. Azt állítom, hogy az ökopornográfia a pornográf kontinuum szerves része. Miközben az amerikai környezetvédelem, szélesebb kulturális gyökereihez híven, néha arra szólít fel minket, hogy a „tiszta” Természetet a „piszkos” emberi szexualitás és általában a beteg emberi természet ellentétéként képzeljük el, az ökopornó pornóként való anatómiai vizsgálata segíthet feltárni azokat az androcentrikus, etnocentrikus és antropocentrikus feltételezéseket, amelyek – a látszat ellenére – az ökopornót táplálják, és fenntartják a Természet/Kultúra dichotómiát, ami szabotálja a környezetvédelem azon kísérleteit, hogy a szélesebb közönség számára is ösztönzővé váljon. Ez persze nem jelenti azt, hogy csak a környezetvédők művelnék az ökopornográfiát. Jerry Mander definícióját nem elvetni, hanem bővíteni kellene. Igenis mindig

érdemes feltenni a kérdést, hogy egy adott ökopornográf ábrázolást olyan szervezet használ-e, amelyik zöldre akarja mosni az imázsát, vagy inkább olyan, amelyik környezetbarát irányelvek szerint cselekszik, vagy legalábbis a természeti világ megbecsülését kívánja előmozdítani. De most, több mint harminc évvel az első Föld Napja után, ennél a kérdésnél sürgetőbb az a probléma, hogy egy-egy dokumentumfilm képeit nézve vagy hangkommentárját hallgatva *gyakran nem lehet eldönteni*, hogy a vidracsalád azért „mosolyog”, mert az Exxon úgy döntött, hogy a jövőben egy kicsit kevesebb olajat fog rájuk önteni, vagy mert a Vadon Védői (Defenders of Wildlife) közbeléptek, hogy eltakarítsák az Exxon legújabb mocskát. Akárhogy is, amennyiben az Egyesült Államok tipikus, médiával eltelt lakosa vagy, a válaszod valószínűleg ugyanaz lesz: a világgal enyhén elégedetten lapozgatsz, csatornát váltasz... vagy elalszol. Pontosan ezt az apatikus fogyasztói reakciót kellene a környezetvédőknek kikököteniük, ahelyett, hogy támogatnák. A kérdés, hogy miként lehet a természetet (újra)vizualizálni és miként lehet a vizuális retorikát arra felhasználni, hogy az erőforrások passzív fogyasztóit az ökoszisztémák figyelmes lakóivá alakítsák, soha nem volt még ennyire sürgető.

Mielőtt azonban továbbmennénk, hadd térjek ki gyorsan néhány lehetséges zavaró pontra. Mivel definícióm szerint az ökopornográfia egy bizonyos típusú képre koncentrál, amelyből az emberek többnyire feltűnően hiányoznak, nem fogok sem a „zooszexualitás” ábrázolásaival, sem pedig a növényekkel vagy szervesetlen anyagokkal való emberi szexuális kapcsolatot bemutató pornográfiával foglalkozni.³ Itt a pornográfia egy olyan fajtájára fókuszálok, amely árnyaltabb, mint a hagyományos emberi pornó, de ugyanolyan elterjedt – és bizonyos szempontból ugyanolyan káros. Érintem azonban a pornográfia azon helyettesítési folyamatait, amelyek révén a táj és a nem emberi állatok a közönség szemében a nők helyére kerülnek, ahogyan azokat a folyamatokat is, amelyek révén a nők naturalizálódnak és állatiasként jelennek meg. Ha az ökopornográfiáról és a hagyományos heteroszexuális pornográfiáról úgy gondolkodunk, mint ugyanazon a spektrumon elhelyezkedő, rokon kategóriákról, nem pedig mint teljesen független jelenségekről, ez megvilágíthatja kapcsolatuk kiasztikus jellegét. Hasonlóképpen, ez a holisztikus megközelítés segíthet megérteni azt is, hogy a vágy és a hatalom összefüggése az ökopornográfiában nem annak az absztrakt szimulákruma, ahogyan ez a hagyományos pornográf kontextusban megjelenik, hanem inkább annak egy dinamikus változata. Más szóval, ahelyett, hogy meghajolnánk a nyilvánvaló ellenvetés előtt, miszerint az ökopornográfia nem szó szerint „izgat fel” minket, és ezért nem tekinthető szabályszerűen pornográfiának, azt állítom, hogy az ökopornó *mint* pornó annak ellenére is ugyanolyan aszimmetrikus, szexualizált viszonyba helyezi a nézőt a tárgyával, mint a hagyományos pornográfia, hogy elsődleges célja nem a szexuális izgalom. Mondanom sem kell, az a dilemma, hogy vajon az izgalom – és nem például a nők szexualitása feletti patriarchális ellenőrzés és/vagy a hatalmas pénzüsszegek megkeresése – jelenti-e a *nőkről* készült pornográf képek „elsődleges célját”, önmagában is rendkívül vitatott kérdés. A pornográf vágy nem csak emberi testekre irányíthatja a tekintetet, a néző tekintetét pedig olyan módokon befolyásolhatja, amelyek túl finomak ahhoz, hogy légzésfunkciós vizsgálattal mérhetőek legyenek.

3 Az „ökopornónak” ez az alternatív típusa valóban létezik, és talán terjedőben van; az *Eco-porn: Great Sex for a Good Cause* című cikkében Gregory Dicum arról számol be, hogy egy csoport elkezdte arra használni a pornográfiát (gyakran erdei környezetben és növényekkel kapcsolatos szexuális viselkedéssel), hogy pénzt gyűjtsön az esőerdők védelmére.

Hogyan néz ki tehát az ökopornó? Hol található, kik gyártják, és kik használják? Hogy az amerikai Legfelsőbb Bíróság Potter Stewart nevű bírójának a pornográfiával kapcsolatos 1964-es elliptikus megjegyzését idézzük, honnan ismerjük fel az ökopornót, ha látjuk? Ezen a ponton nem tudok ellenállni a kísértésnek, hogy tovább haladjak azon az úton, amelyet Potter bíró nem mert követni, és körüljárjam az ökopornó kiterjesztett definícióját abban a reményben, hogy mások majd megvitatják és továbbfejlesztik azt.

Az ökopornográfia olyan kortárs vizuális diskurzus, amely a tájak és a nem emberi állatok erősen idealizált, antropomorfizált látványára épül. Miközben ezeket a képeket gyakran úgy állítják össze vagy manipulálják, hogy hangsúlyozzák alanyaiknak az emberi testhez és az emberi társadalmi és hatalmi struktúrákhoz (mint például a nukleáris család, a patriarchátus és a nemzetállam) való rejtett hasonlóságát, a képek igyekeznek elrejtetni mind az emberek általi létrehozásuk anyagi körülményeit, mind pedig azt, hogy az ember milyen hatással lehetett az ábrázolt tájformákra és állatokra. Ez a rejtett hatás magában foglalja azt a stresszt is, amelyet az ökopornográfiai képek készítése érdekében üldözött, nyugtatólövedékkel lelőtt, háziasított, festékszóróval lefestett, beállított vagy más módon megzavart állatok (nem mindegyik, de néhány) átéltek.⁴ Az ökopornó azt is elrejt, hogy milyen ára van, ha a lefényképezett vagy lefilmezett ökoszisztémák látogatottsága és népszerűsége nő (bár néhány veszélyeztetett ökoszisztéma kétségtelenül profitál a külső, ökopornográf vagy más figyelemből, s az sem mindegy, hogy az adott helyet hogyan látogatják – sétahajóval vagy hátizsákos túrák révén). Az ökopornó elrejt azokat a kétszeresen láthatatlan károkat is, amelyeket azok a *nem* ábrázolt, nem fotogén helyek szenvednek el, amelyeket kitermelnek, bányásznak, felduzzasztanak, szennyeznek, vagy más módon kihasználják, hogy a vizuálisan vonzóbb helyekről készült képek előállításához és terjesztéséhez szükséges anyagokat és energiát biztosítsák.⁵ Ahelyett, hogy a reprezentáció ilyen problémáit vizsgálná, az ökopornó a nézők számára a jóindulatú, ugyanakkor totális vizuális hatalom fantáziáját nyújtja azok felett a nem emberi lények és élőhelyek felett, amelyek egyszerre megnyugtatóan humanizáltak és kellemesen „érintetlenek” az ember által. (A „vizuális

4 Bill McKibben nyugtalanító áttekintést nyújt néhány ilyen módszerről a *Curbing Nature's Paparazzi* című könyvében.

5 Fájdalmasan tudatában vagyok annak, hogy néhány nagyon is szó szerinti szinten ez a fejezet maga is hozzájárul ezekhez a problémákhoz, függetlenül attól, hogy újrahasznosított papírra nyomtatták-e vagy sem. De hinnem kell abban, hogy az olyan könyveket, mint az *Ecosee* (és a *Walden* [Henry David Thoreau (2008): *Walden / A polgári engedetlenség iránti köteleességről*. Ford. Szöllősy Klára, Molnár Imre. Budapest, Fekete Sas, 2008. – a ford.] a *Néma tavasz* [Rachel Carson (2007): *Néma tavasz*. Ford. Makovecz Benjamin. Páty, Katalizátor, 2007. – a ford.] és a *Refuge* [Terry Tempest Williams (1991): *Refuge: An Unnatural History of Family and Place*. New York, Vintage Books.] mindig érdemes lesz kiadni, és hogy a papír- és a kiadóipar fenntarthatóbb gyakorlatokat fog alkalmazni a globális felmelegedés és a zöldebb termékek iránt növekvő közvélemény igénye miatt. A könyvkiadás jövőjének korai előretekintéseként lásd William McDonough és Michael Braungart *Bőlcsőtől bölcsőig: Környezettudatosság – a tervezéstől a gyártásig* [Budapest, HVG Könyvek, 2007. – a ford.] című könyvét, amely nem fapépből, hanem teljesen újrahasznosítható polimer keverékből készült papírra van nyomtatva, és amely egy olyan jövőbeli könyv előképe, amely „[n]em a bocsánatkérés kényszerét hordozza, hanem önfeledten ünnepli az anyagot, amiből készült”; ennek a jövőbeli könyvnek a „molekulái is egy új történetet [hirdetnek]”, amely nem a „pusztulás[ról] és reménytelenség[ről], hanem bőségről, megújulásról, az emberi kreativitásról és új lehetőségről szól” (McDonough és Braungart 2007: 89). Tudomásom szerint Andrew Ross azon kevés kritikusok egyike, akik komolyan vették a természet vizuális ábrázolásából fakadó nagyobb ökológiai költségek kérdését – szemben az állatjóléti költségekkel. Mig McKibben megjegyzi: „Nem túlzás azt állítani, hogy a delfinek számára biztonságos tonhal közvetlenül a Canon hordójából folyik, és hogy a Kodak nélkül nem lenne a veszélyeztetett fajokról szóló törvény” (McKibben 1997: 19), Ross emlékeztet minket arra, hogy a fotográfia és a film környezetvédelmi célokhoz való hozzájárulását azzal a ténnyel szemben kell mérlegelni, hogy az Eastman Kodak például hagyományosan az Egyesült Államok egyik legsúlyosabb vállalati környezetszennyezője. Ross a „filmgazdaság kémiai alapjait” egészében véve „mocskosnak” nevezi. Érdekes lesz látni, hogy a digitális forradalom a fényképezésben és a filmgyártásban hogyan vezet majd zöldebb jövőhöz ezekben az iparágakban is. Lásd Ross: *The Ecology of Images* (Ross 1994: 196).

hatalom” az ökopornóban gyakran a magántulajdon érzeteként jelenik meg: ilyen például az az illúzió, hogy a néző az egyetlen, aki bámulja, vizuálisan birtokolja a gyönyörű, naplementében fürdő óceánt Waikiki előtt, holott a fotós mögötti strand valószínűleg nagyon is zsúfolt).

Az ökopornót gyors, egyszerű, vizuális fogyasztásra tervezték. Pornografikus, de nem egyszerűen olyan, *mint* a pornó, aminek legalább három, egymással összefüggő oka van.

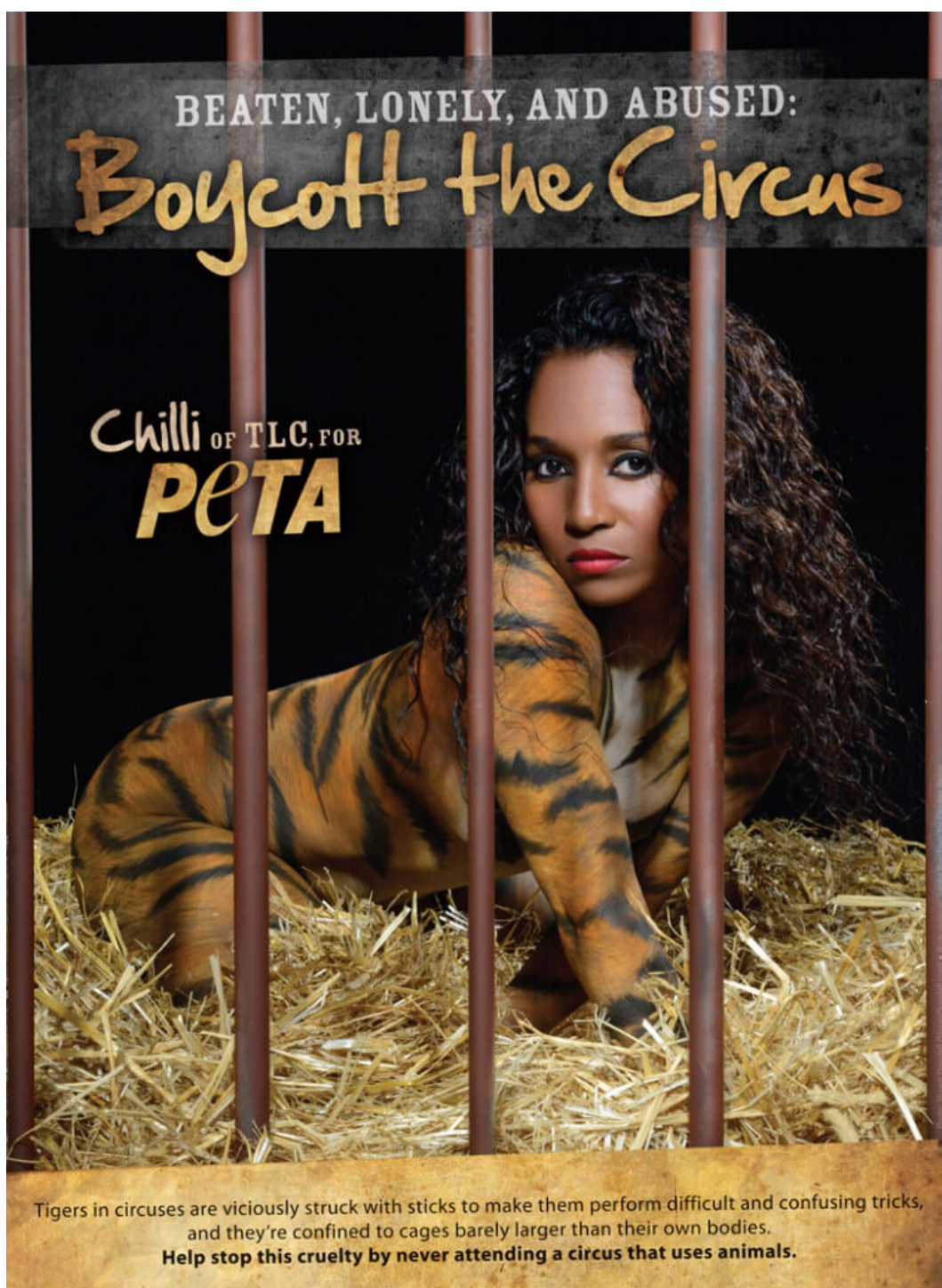
1. Azoknak a „föld mint nő” trópusoknak a képi változataival kereskedik, amelyek (ahogy Annette Kolodny, Anne McClintock és mások kimutatták) jelentősen hozzájárultak az őslakosok népiért elnyomásához és földjeiknek az európai telepesek és az általuk behurcolt nem emberi állatok, növények és betegségek által történő gyarmatosításához. Más szóval, az ökopornó állandósítja a feminizált Másik látványát, ami számtalan erőszakos kisajátításban szerepet játszott. Ez a folyamat pedig még messze nem ért véget: mint Gregg Mitman bemutatta, a vadon élő állatokról szóló filmek komolyan hozzájárultak ahhoz, hogy Afrika „érintetlen állati paradicsomként” (Mitman 1999: 197) jelenjen meg, ez viszont ahhoz is előkészítette az utat, hogy az őslakos csoportokat, például a maszájokat, kiszorítsák a fehér természetvédelmi szervezetek és ökoturisták. Az ökopornó hatásai kétségtelenül kevésbé katasztrofálisak, mint a „föld mint nő” eszme korábbi változataié, de itt inkább fokozati, mint jellegbeli különbségekről van szó; a reprezentáció mélystruktúrái ugyanazok. És, ami döntő fontosságú, ezek tükrözik azokat a struktúrákat, amelyek révén a hagyományos pornográfia a női testet és a női szexualitást a kizsákmányolható vagy háziasítható természettel (cica, csibe,⁶ cicamica, szuka [lásd Adams 1990: 61]) kapcsolja össze, és mindent, ami férfi, a nem természetes, természetátalakító kultúrával azonosít.

2. Susanne Kappeler *The Pornography of Representation* (1986) című művének egyik kulcskifejezését kölcsönözve, az ökopornó a nézőt a „férfi szemlélő”, a mindent látó férfi alany szerepébe helyezi a természet nem látó, esztétizált női tárgyával szemben. Ahogy Kappeler bemutatja, amikor John Berger esszéjének címét, *Miért nézzük meg az állatokat?* a *Miért nézzük meg a nőket?* kérdésre írja át (Kappeler könyvének hatodik fejezete végig ezzel a kérdéssel foglalkozik), a modern nyugati kultúrában a nők és a nem emberi állatok ábrázolásai egészen „hátforgató” módon felcserélhetők (Kappeler 1986: 63), a vizuális tárgyasítás pedig, akár az állatkertekben, akár peep show-kban nyilvánul meg, gyomorforgatóan hasonló hatással van a nőkre és az állatokra. Teljesen összhangban lenne Kappeler érvelésével, ha megfigyelését, miszerint „[a] férfiak világban tanúsított viselkedésének gyökerét jelentő alapvető probléma [...] az, ahogyan a férfiak a nőket látják, vagyis a *Látás*” (Kappeler 1986: 61, kiemelés B.W.), az ökopornográf látás szerepére alkalmaznánk, amely tagadja, hogy a nem emberi életformák is rendelkezhetnek az aktív, független látás képességével – és ennek megfelelően bírnának valamely, az emberétől eltérő ágenciával. (De vajon a pornográfia minden formája *szükségszerűen* tárgyasítja az általuk ábrázolt komplex lényeket? Nem lehetne az ökopornót azzal az érveléssel védeni, hogy a hagyományos pornográfiával együtt arra is képes, hogy hatalommal ruházza fel a tárgyát, nem pedig csak arra, hogy lealacsonyítsa azt? Míg az első kérdés egy változatát már évek óta vitatják feminista körökben, a második kérdés egyértelműen további vizsgálatot érdemel; egyelőre azt kell állítanom, hogy az ökopornóért fizetett ár súlyosabb az általa nyújtott előnyöknél).

6 Az eredeti szövegben a beaver ('hód') kifejezés szerepel, amely a női nemi szerv szinonimája a szlengben. – A ford.

7 Az említett híres esszé a következő könyv része: Berger, John: *About Looking*. New York, Vintage Books, 1991.

3. Végül, az ökopornó azért pornográf, mert az utóbbi években zavaró mértékben túllépett a „felturbózott” hússzínű tájképeken (Millet 2004: 147) és a nagymacskáknak a *Playboy* modelljeinek csábító pózaiban való megörökítésén (néha magukat a modelleket is olyan képeken ábrázolják, amelyeket úgy állítottak be és manipuláltak, hogy táplálják a Kappeler által „vadállat-nőnek, szexuális vadállatnak” [Kappeler 1986: 75] nevezett fantáziát), és a közeliben vett explicit szexualitás, illetve az erőszakos halál hardcore megszállottjává vált. Attól, hogy az új „állati snuff filmeket” (Mitman 1999: 208) „oktatófilmnek” bélyegzik, és a különböző televíziós csatornák főműsoridőben nyíltan vetítik őket, nem lesznek kevésbé *pornográfok*, mint a nők elleni szexuális erőszak voyeurisztikus ábrázolásai – még akkor sem, ha a legtöbb néző habozás nélkül kevésbé obszcénnek minősítené őket.



PETA-kampány a cirkuszi állatok kizsákmányolása ellen

E kritériumok összetettségét vizsgálva az „ökopornográfia”, akárcsak maga a „pornográfia”, reménytelenül tág fogalomnak tűnhet. Mi köze van például a World Wildlife Fund imádnivaló és „örökbefogadható” pandabébikről készült fotóinak a Discovery Channel *A cápaharapás anatómiája* (Anatomy of a Shark Bite. James Younger, 2005) című műsorához?⁸ Valójában a természetről alkotott nyugati elképzelések és a természettel való interakciók története nemcsak arra vonatkozóan bővelkedik példákban, hogy a természethez való viszonyulásunkat hogyan szabályozzák a különböző dualizmusok – „Ember mint Fiú”/„Ember mint Erőszaktevő”, „Természet mint Disztópia”/„Természet mint Utópia” (Üvöltő vadon/Éden), civilizáció/vadászat, áldozat/elkövető, pusztító/megmentő –, hanem arra is, hogy az ezeket a kettősségeket alkotó kifejezések milyen gyorsan és drámaian helyet cserélhetnek. Ez az ingadozás különösen jól látható a veszélyeztetett fajok történetében. Az Egyesült Államokban élő farkasokról például Andrew C. Isenberg azt írja: „A [huszadik] század elején utálatos és gyáva gyilkosokként félték és gyűlölték őket, a század végére azonban a holizmus és az integritás lehetőségét szimbolizálták nemcsak az amerikai környezetben, hanem az amerikai kultúrában is” (Isenberg 2002: 49). Mint Nigel Rothfels megjegyzi, a cápák imázsának helyreállítása is folyamatban van: a Discovery Channel megpróbálja átállítani a *Shark Week* fókuszát, Peter Benchley (a *Cápa* [2019] című regény és a *Shark Trouble* [2002] című értekezés szerzője) pedig a National Geographic Society-vel szövetkezett, hogy a nagy fehér cápát gyilkológépből az evolúciós rátermettség példaképévé változtassa az emberek szemében a nyomtatott médiumokban és a filmben egyaránt. Az ilyen metamorfózisokat mérhető történelmi tendenciák összefüggésében kell vizsgálni, mint amilyen például egy adott faj egyedszámának csökkenése az emberi népességnövekedés és élőhelypusztítás miatt. Hozzátenném azonban, hogy ugyanilyen fontos figyelmet fordítani azoknak a pszichikai struktúráknak az instabilitására is, amelyek elősegítik az ilyen kézzelfogható változásokat, és nem csupán reagálnak azokra. „[A]z 1970-es években még lehetett egy állatot demonizálni, különösen a cápát – érvel Benchley – mert az ember ezt tette az idők kezdete óta, és egyébként is, a cápák száma végtelennek tűnt” (idézi Rothfels 2002: viii). Az egyensúly megbomlik, a végtelen sok eltűnik; a ragadozók esetében a vadászból vadászott lesz, és ami korábban veszélyeztetett minket, az most *általunk* veszélyeztetett. Hasonlóképpen, a korábbi pusztaságok, mint például a sivatagok, az emberi káosz mindent elpusztító terjedése előli szent visszavonulás helyeiként jelennek meg. Ami nincs „rendben” a nem emberi világ megjelenítésének és az azzal való együttélésnek ezzel a látszólag pozitív forradalmi megváltozásával kapcsolatban, az az, hogy valójában nem forradalomról, hanem (ahogyan Susanne Kappeler mondaná) *államcsínyről* van szó.⁹ A Természet/Kultúra mérleg túl könnyen kibillen bármelyik irányba, és nem csak az egyikbe; meglegszünk azzal, hogy a természet (ideiglenesen) a felsőbbrendű pozíciót foglalja el anélkül, hogy azokat a mélyebb egyensúlytalanságokat és ellentmondásokat firtatnánk, amelyek a leginkább jellemzők rá, hogy miként ábrázoljuk, látjuk és éljük meg a világot. Rothfels a *National Geographic* retorikájában (mind nyelvi, mind vizuális értelemben) aggasztó ingadozást fedez fel a nagy fehér cápa „rég” és „új” képei között, amely váltakozás az ilyen mondatokban szinte az idegösszeomlásig fokozódik: „A filmfelvétel szó szerint bevisz minket ennek a félelmetes gyilkosnak a tátongó szájába, és meglepően új rálátást ad az egyik legnagyobb, leglenyűgözőbb ragadozóra, amely valaha is

8 A *Shark Week* egyik epizódjáról van szó (Shark Week. TV-sorozat, Jeff Kurr, Chadwick Pelletier és Tom Golden, 1987–) : 16. évad 1. rész) [– A ford.]

9 Ld. Kappeler 1986: 219.

úszott a tengerekben – vagy kísértette a képzeletünket” (idézi Rothfels 2002: x). Ahelyett, hogy *A cápa* (Jaws. Steven Spielberg, 1975) évfordulóját arra használnák fel, hogy komoly kérdéseket tegyenek fel azzal kapcsolatban, hogy a nem emberi világ ábrázolásának dualista módszerei hogyan vezetnek erőszakosan ellentmondásos viselkedéshez, a Benchley/*National Geographic* projektek visszatérnek ahhoz, amit Rothfels „a legtöbb természetfilm alapvetésének” nevez, vagyis hogy „senki (még kevésbé egy kiterjedt stáb) nem áll a kamera mögött, és amit a kamera előtt látunk, az a »Természet« közvetítés nélküli, szerkesztetlen élménye” (Rothfels 2002: x). Rothfels hozzáteszi, hogy nem meglepő módon Benchley és kollégái maguk is ellentmondásos viselkedést tanúsítanak, amikor arra csábítják a nagy fehér cápákat, hogy ugorjanak ki a vízből a fókacsalik üldözéséért, anélkül, hogy feltennék a kérdést, hogy ez nem fosztja-e meg őket attól az energiától, amelyet a valódi úszólábúak üldözésére kellene fordítaniuk (Rothfels 2002: x). Úgy tűnik, hogy az ökopornó az előállítóit és a fogyasztóit is vakká teszi arra, hogy milyen költségekkel jár, ha a természetet úgy ábrázoljuk, mint ami szemben áll az Emberrel, és ahol nincs Ember.

Természetesen el kell ismerni, hogy a természet egyes ökopornográf ábrázolásaiban igenis szerepelnek emberek. Tisztában vagyok azzal, hogy számos vadvilág-dokumentumfilm valójában kevesebb figyelmet szentel a filmek állítólagos alanyainak, mint a filmkészítő arra irányuló küzdelmeinek, hogy elsajátítsa az új technológiákat, távoli helyekre utazzon, legyőzze a betegségeket és az önbizalomhiányt, igaz információkat gyűjtsön a bennszülöttektől (akik, mint megtudhatjuk, feltételezett vagy „megtért” orvvadászok), és felkészítse magát és felszerelését a nehéz és példátlan kameramunkára („A világon először...!”). Benchley és mások legalább elismerik, hogy csalétkeket használtak a cápákról készült felvételek elkészítéséhez. Nem nyújt-e őszinteségük bepillantást „[a képek] ember általi készítésének anyagi körülményeibe”, kielégítve a közönségnek azt az igényét, hogy a képek készítői nagyobb önreflexiót tanúsítsanak? Barbara Crowther valószínűleg egyetértene velem abban, hogy nem. A természettudományi műsorok feminista nézőpontú kritikájában Crowther a „hogyan készült” formátumot három olyan narratíva újabb leágazásaként azonosítja, amelyek gyakorlatilag a kezdetektől fogva uralták a televíziós természetfilmeket: a maszkulinista keresésnarratíva, a születéstől a szülővé válásig tartó (férfi) életciklus-történet és a mindent átható narratíva arról, hogyan győzedelmeskedik a tudomány a (női) természet rejtélyei felett (lásd Crowther 1995: 143). Crowther beszámolójához annyit kell még hozzátenni, hogy – ahogyan azt a műfaj rövid karikatúraszerű vázlatában megpróbáltam sugallni – ezek a férfi hősi narratívák a természetfilmekben gyakran szorosan a vadástörténetek és a gyarmati felfedezésekről szóló narratívák mintáit követik. (A nem túl távoli háttérben a missziós narratívák is ott lapulnak, amikor az ökológiai felvilágosodás küldötteit mutatják be, amint meggyőzik a helyieket, hogy hagyjanak fel az illegális vadászattal az ökoturizmus javára.) Az egyetlen igazi különbség a végeredményben van: ahelyett, hogy új területet foglalna el a Birodalom számára, vagy egy nagyobb kudu fejével térne vissza a vadonból, a hősnek olyan felvételeket kell készítenie, amelyek „érintetlenül hagyják” azt, amit célba vett, és nem is akármilyen felvételeket, hanem fantasztikus képeket kell kínálnia olyan helyekről, lényekről és jelenségekről, amelyeket „még soha, senki sem látott”. Ha a hős megjelenik ezekben a jelenetekben, mint a néhai Steve Irwin (*The Crocodile Hunter* [Crocodile Hunter. John Stainton, 1996–2004]), az amerikai Marlin Perkins (*Wild Kingdom* [Mutual of Omaha's Wild Kingdom. Don Meier, 1963–1988]) ausztrál örököse, akkor általában azért, hogy kirántson egy nem

együttműködő kígyót a lyukból, kikerüljön egy rátámadó orrszarvút, vagy más módon bizonyítsa páratlan ügyességét a vadállatok kezelésében, amit a közönséges nézőnek soha, de soha nem szabadna megpróbálni. (Irwin műsorában ezeket az inkompetens fogyasztókat a felesége, Terri helyettesíti, akit általában köteleken botladozva, zsákért kapkodva mutatnak, amelybe „a vadász” beletömheti legújabb fogását, hogy „megmentse” az emberektől, vagy a háttérben mosolyog, miközben férje egy adott hullót simogat, és azt duruzsolja: „Hát nem gyönyörű?” részben a kamerának, részben a küszködő állatnak).¹⁰ Ha, mint gyakran megtörténik, a filmkészítő/hős *nem* jelenik meg az ökopornográf felvételen, amelyért olyan keményen dolgozott, akkor azt kell elképzelnünk, hogy a szűz vadon, a manipulálatlan vadvilág, a mi lealacsonyító érintésünktől elkülönült terület szemtanúi vagyunk. Akár magányos *kalandor a hős*, aki olyan veszélyekkel néz szembe, amellyel más emberek, különösen a nők és az őslakos gazdálkodók/„orvvadászok” képtelenek megbirkózni, akár *felfedező*, aki a természeti tökéletességről közvetít képeket egy olyan civilizáció számára, amely kegyvesztetté vált, a hangsúly egyértelműen a fallocentrikus lezáráson van (Crowther 1995: 132): azon, hogy a távoli és feminin természetbe csak a férfi alakok, a férfi technokultúra és a férfi elbeszélések hatolhatnak be, szó szerint és figuratív értelemben egyaránt. A látás technológiáinak fetiszizálása nem az emberi látás határainak kritikai önvizsgálatához vezet, hanem valami olyasmihez, ami épp ennek az ellenkezője: a közvetítés nélküli tapasztalat és a teljes vizuális hatalom illúziójához.

Ugyanígy, az ambivalencia érzése, amelyet a filmkészítők ellentmondásos viselkedése kiválthatna (háziassítása annak, amit szeretnének megőrizni vadnak, „megerőszkolása” annak, amit „szűznek” tekintenek), egyre inkább új határok, új Édenek keresésébe torkollik – mind belső (jégbarlangok, tenger alatti vulkánok, szaporító szervek), mind külső értelemben. Richard Mabey környezetvédelmi író *Nature's Voyeurs* című esszéjében a felvilágosodás olyan „tudásvándáljaihoz” hasonlítja a kortárs természetfilmeket, mint amilyen például William Derham volt, aki 1711-ben a következő felhívást intézte az olvasóihoz: „Kutassuk át az egész földgolyót, vizsgáljuk meg a legnagyobb pontossággal minden részét, kutassuk fel a teremtmények legbelsőbb titkait [...] kutassuk fel őket mikroszkópjainkkal és legkitűnőbb műszereinkkel, amíg meg nem találjuk őket, hogy tanúságot tegyenek az örök lakotóról” (idézi Mabey 2003). Mabey nem kommentálja e kijelentés nemi politikáját, de – a „teremtmények” és az „eszközök”, és így az Ember és az „örök alkotó”, Isten lehetséges nyelvtani összekeverése – szinte túlságosan is világosan mutatja, Haraway szavaival, „a célra törő, falánk, féktelen és korlátlan látás ideológiáját, mely látás technológiai közvetítését teljesen áttetszőként ünnepelemek” (Haraway 1994: 126), és elhiteti a nézővel, hogy látszólag „végtelen” látóképessége a tekintete által feminizált tárgyak isteni ismeretét jelenti. Ez a látszólag tökéletes megértés viszont új isten-projektet tesz lehetővé, hogy

10 Bár fontolgattam, hogy Irwin 2006-ban, a Nagy-korallzátonyon bekövetkezett korai halála után eltávolítom ezeket a sorokat, változatlanul hagytam őket, bízva abban, hogy Irwin műsorának kritikáját nem fogják a halottak iránti tiszteletlenségként értelmezni; ráadásul Irwin halálának módja – egy rája ölte meg, amely nyilvánvalóan tiltakozott az ellen, hogy ilyen közről vegyék fel – olyan kérdéseket vet fel, amelyekkel egyszerűen muszáj foglalkozni az ökopornóról szóló vitában. Mégis, meg kell jegyeznünk, hogy azt az alapvető kérdést, amely ezt a fejezetet meghatározza – hogy vajon az ökopornó tényleg többet árt-e, mint használ? –, sok millió ember tette fel az Irwin halálát követő napokban. Sokan, mint például Jacques Cousteau unokája, Philippe (aki a baleset idején Irwinnel együtt dolgozott az *Ocean's Deadliest* című projekten), azzal érvelnek, hogy Irwin gyakorlatias stílusa tiszteletet ébresztett a természet iránt az olyan nézőkben is, akik egyébként közömbösek voltak iránta (lásd Cousteau: Irwin „A Remarkable Individual”). Philippe nagybátyja, Jean-Michel egy kevésbé népszerű, de szerintem etikailag megalapozottabb álláspontnak adott hangot: jobb, ha nem „szórakozunk a természettel”, ahogy Irwin tette (lásd *Irwin Interfered with Nature, Says Cousteau*).

szó szerint újragondoljuk (vagyis az emberi látásmód diktálta módon átalakítjuk) azokat a tájakat és fajokat, amelyek nem felelnek meg ökopornográf ideáljainknak. Afrikát úgy kell átalakítani, hogy úgy nézzen ki, mint az *Elza, a vadon szülőtte* (Born Free. James Hill és Tom McGowan, 1966), Florida középső része pedig hasonlítson *Az orosz királyhoz* (The Lion King. Roger Allers és Rob Minkoff, 1994), amihez egy tizennégy emeletes konkrét Életfa is hozzátartozik. Ha túl messzire megyünk, Derham víziója egy szolipszisztikus rémálommá változik, amelyben minél kétségbeesettebben próbáljuk felfedezni a Természetet, annál inkább azt látjuk, hogy „legkitűnőbb eszközeink” üresen bámulnak vissza ránk.



Steve Irwin és a néző közötti különbség: látszólag veszélytelen helyzet a kalandor számára.

Nem mintha mindig felismernénk ezt a csapdát, amikor beleesünk. Az ökopornográfusok egyedülállóan ügyesek lettek abban, hogy olyan állatokról és helyekről készítsenek képeket, amelyek *látszólag* viszonozzák a szeretetünket, vágyakozva néznek vissza ránk (fókabérik, nagymacskák), vagy arra invitálnak, hogy ősi testtájukban veszítsük el magunkat (rózsaszínű csúcsok, az amerikai délnyugat méhszerű kanyonjai), amelyek vizuálisan felidéznek azt a pásztorköltészetből merített nyelvezetet is, amelyet a korai felfedezők használtak, például Sir Walter Raleigh, aki 1595-ben úgy írta le Guyanát, mint „olyan országot, amely még mindig szűz, soha nem volt kizsákmányolva, forgatva, sem megmunkálva” (idézi Kolodny 1975: 11). Ahogy egyre több kritikus mutatja be, a kölcsönösségre építő ökopornográf fantáziáink – mint például a gyarmatosítók beszámolója a „szűz” Újvilágról, és igen, a hagyományos pornográfia által keltett intimitás illúziói – a törlés, a kizárás és a torzítás tudatos aktusaira épülnek, nem beszélve a közönség cinkosságáról ebben a megtévesztésben.

Vegyük például a floridai puma (*Puma concolor coryi*) esetét, amely Florida állami állata és a karizmatikus „legveszélyeztetettebb nagyemlős Észak-Amerikában” (*Florida Panther* 2005). Jellegzően nem szívesen mutatkozik emberek előtt. Linda Hogan chickasaw író 1998-as regényében, a *Powerben* több részt is szentel az állat azon csodálatos képességének, miszerint úgy figyel az embereket, hogy ő maga eközben nem látható. A biológusok rendkívüli erőfeszítéseket tesznek a floridai pumák tanulmányozására, és ennek érdekében ugyanúgy – és gyakran ugyanazon emberek segítségével – követik őket, mint a hegyi oroszlánt, a puma rokonát (*Puma concolor*), amelynek egyedeit Arizonában és más nyugati államokban legálisan ölik a trófeavadászok. Miután kimerülésig üldözték, felkergették egy fára, nyugtatónyilakkal lelőtték, és a földre kényszerítették, a floridai pumáról Charles Bergman szerint gyakran kiderül, hogy „beteg, vézna és sérült” (Bergman 2003: 99). Bergman azt is megjegyzi, hogy az állam emlőséről alkotott fotografikus kép, amelyet minden floridai ismer – egy nemes, tökéletesen vad ragadozó, amely nyugodtan és félelem nélkül néz a fényképezőgép lencséjébe vagy a távolba – általában szelídített pumákról, gondosan ellenőrzött környezetben készül (Bergman 2003: 93). A floridaiak persze nem effajta komplikált valóságokat szeretnének látni. Florida szeretete a pumái iránt, amelyet a kölcsönösség ökopornográf illúziója táplál, a „Védjük a pumát” rendszámtáblát az elmúlt néhány évben a legkelendőbb speciális rendszámtáblává tette Floridában, aminek köszönhetően a pumapárti üzenet az egészséges puma képével ironikus módon több százezer járműre került fel, amelyek együttesen az egyik legnagyobb veszélyt jelentik a puma túlélésére.¹¹ A floridai „Őrizd az élővilágot” rendszámtáblák eladásából származó összeget – amelyet eredetileg a köz- és magánszféra közötti partnerség szponzorált, beleértve a Defenders of Wildlife és a Sierra Club floridai csoportját – a természetvédelem, az oktatás, a kutatás és a bűnüldözés mellett a „megfigyelhető vadon élő állatokkal kapcsolatos kezdeményezésekre” és olyan oktatási weboldalak létrehozására fordítják, mint a Florida Panther Net, ahol a gyerekek autópályák, lakóparkok, biológusok vagy hivatásos állatfotósok

11 Lehet, hogy ez a bekezdés túlságosan is elfogult. Végére is, a települési pénzt, amit a dohányipari óriáscégektől vesznek el, dohányzásellenes programok finanszírozására fordítják; ott lehet, hogy egyfajta homeopátiás bölcsességgel jár, hogy a pusztítás eszközét önmaga ellen fordítjuk. Engem mindenesetre nem annyira a rendszámtáblák, mint inkább a fogyasztói önelégültség aggaszt, amelyet az ökopornó segít előidézni. A rend kedvéért: Florida állam jelentése szerint 2004-ben 1 385 107 puma rendszámtáblát adtak el a rendszám 1990-es bevezetése óta. A 2004-es rangsorban a *Védjük meg a pumát* című kampányt szorosan követte a második helyen a *Védjük meg a vadon élő delfineket*, a negyedik helyen a *Mentsük meg a lamantinokat*, az ötödik helyen pedig a *Segítsük a tengeri teknősök túlélését*. (Lásd *Florida Department of Highway Safety and Motor Vehicles* 2005).

közvetítése nélkül láthatnak képeket a fákon pihenő és az édeni erdőkben fenségesen sétáló floridai pumákról. Bár a Florida Panther Net a vadászok és autók által megölt pumák fényképeit is bemutatja, és van valami abban, hogy a hipnotikus hatású megafauna képei hozzájárulhatnak a gyerekek „természetszeretetének” kialakulásához, engem zavar az a körköröség, az akaratlagos naivitás és az a vizualitás iránti megszállottság, ami az effajta szeretetből fakad, amennyiben az felnőttkorban is fennmarad. Hogyan illeszkednek a világunkba az élő, vad floridai pumák – ha nem pusztán „állami szimbólumoknak” tekintjük őket? Ők hogyan látnak *minket*? Hogyan lehet a valódi ember-puma találkozások összetettségét és meghatározatlanságát hűségesebben ábrázolni? Hogyan lehetne a mi túlélésünket az övékkel összekapcsolni, s nem azzal ellentétesnek mutatni? Hogyan kell megváltoztatnunk a viselkedésünket, hogy kölcsönösen előnyös módon éljünk együtt a „halandó természetkultúrában”, amelyben emberek és pumák egyaránt élnek?¹² A pumaszeretet vizuális retorikája, amely „a tájat femininként leíró [euro-amerikai] nyelvezetben és a regresszió és az erőszak így megnyilvánuló pszichológiai mintáiban gyökerezik” (Kolodny 1975: 146), tagadja az ilyen jellegű kérdések szükségességét, ennél fogva pedig a működőképes megoldások útjában áll.

A floridai puma nem vizuális bemutatása, mint amilyen Hogan *Power*-je, nagyon sokat tehet az ökopornó hibáinak leleplezéséért azon túl, hogy megingathatja az elnyomás azon kapcsolódó struktúráit is, amelyekből az ökopornó kinő. Miután mentora, Ama néni révén részt vesz egy floridai puma áldozati megölésében, Hogan elbeszélője, Omishto – a fiktív Tajga törzs fiatal tagja – a fehér közösség szemében mintaindiánból „Mocsári Niggerré” (Hogan 1998: 211) változik. „Rájuk gondolok” – mondja Omishto Ama néninek a veszélyeztetett állat megölése miatt indított per során,

[...] a macskákra ott kint a ciprusokban és a mangroveerdőkben és mocsarakban, ahová az embernek nem szabadna bemennie, legalábbis a legtöbb embernek nem, bár nekem természetes helynek tűnik. És az autók által megölt macskákra gondolok. Egy tucat pusztult el, mióta az autópálya megépült. A gimnáziumi csapat róluk kapta a nevét. Kabalák, semmi több. Senki sem akarja, hogy itt legyenek, de azért szeretik látni őket. [...] Nincs olyan hely, ahol az emberi szükségletek élni hagynák őket.” (Hogan 1998: 123)

Omishto szavai és tapasztalatai rávilágítanak azokra a végzetes ellentmondásokra, amelyek nemcsak a pumákhoz, hanem az „Újvilág” eredeti emberi lakosaihoz való euro-amerikai hozzáállásban rejlenek; a pumák és az amerikai őslakosok egyaránt durva megkülönböztetésnek vannak kitéve, amikor fotogén kabaláknál többek kívánnak lenni, amikor többet akarnak annál, mint hogy *lássák őket*. Hogan regénye arra szólítja fel az olvasót, hogy vizsgálja felül a veszélyeztetettségről alkotott elképzeléseit úgy, hogy az az emberi kultúrákra és a nem emberi fajokra is kiterjedjen. Ugyanakkor elutasítja azt az elképzelést, hogy a veszélyeztetett kultúrák vagy fajok egyszerűen passzív áldozatok, akik arra várnak, hogy megmentse vagy elpusztítsák őket. Hogan az állatokat és az ökoszisztémákat egy olyan párbeszéd teljes értékű, aktív és erőteljes résztvevőiként jeleníti meg, amely változást hozhat, mivel másféle látásmódot kínál, mint amit az ökopornográfia sulykol a nézőkbe. Az olvasó megérti, hogy az az „objektív” kép,

12 Lásd Haraway 2003: 100. Haraway *The Companion Species* című könyve az ember és a kutya közötti különleges kapcsolatáról szól, de érdemes feltenni a kérdést, hogy egy olyan erősen „menedzselt” állat, mint a floridai puma (gyógyszerezve, rádiójelekkel ellátva, más puma alfajokkal szelektíven tenyésztve, és egyébként háziállathoz hasonlóan gondozva, még ha nem is szándékosan házasítva) nem válik-e szintén egyfajta társfajjává az ember számára. Linda Hogan *Power* (1998) című munkája a társfajok egy másik, fenntarthatóbb fajtáját vizsgálja.

amelyet az állam, sőt, a környezetvédők kínálnak a floridai pumáról, egy csomó egymástól eltérő emberi elképzelést rejt, amelyek nemtől, vallástól, kortól, osztálytól, a törzsi versus szövetségi törvényektől és más kategóriáktól függnék. Ráadásul a gyarmatosító tekintet, amely monolitikus, transzparens jelentést próbál ráerőltetni a floridai pumára (amely egyelőre inkább áldozat, mint elkövető ebben az instabil dichotómiában), kezdetből szoros kapcsolatban áll a patriarchális és szexuális visszaélések működésével. A könyv elején Omishto nemcsak az euro-amerikai kultúrától érzi magát veszélyeztetve, hanem mostohaapjától, Hermtől is, aki „túl sokat néz olyan helyekre, ahová nem kellene” (Hogan 1998: 7). Omishto, akinek a neve azt jelenti, hogy „az, aki figyel”, egyre erősebbé válik, ahogyan a szó szoros értelmében megtanul „felállni és visszanézni [Hermre]” (Hogan 1998: 208), megtanul rálátni a vallási, oktatási és jogi hatalmi struktúrák belső működésére, amelyek megpróbálják elpusztítani bennszülött identitástudatát. Ezzel párhuzamosan Ama gyámsága alatt, aki képes „pillantásokat váltani” (Hogan 1998: 16) a pumával és álmaiban megtapasztalni annak teljes jelenlétét, ahelyett, hogy pusztán csak látná a pumát vagy az állat látná őt, Omishto eljut az állat személyiségének egy olyan megértéséhez, amely nem az emberi nemi konstrukciókon alapul („Sisa [a floridai puma] volt az első ember, aki belépett ebbe a világba. Ő [It] jóval előttünk jött ide” [Hogan 1998: 15, kiemelés B.W.]) és a szentség fogalmának egy olyan megértéséhez is, amely nem a test és lélek, a föld és az ég szembenállásának dualista elképzelésein alapul. Hiba lenne azt állítani, hogy a könyv nem vet fel komoly értelmezési problémákat az őslakos és nem őslakos olvasók számára egyaránt, de véleményem szerint ezek a megválaszolatlan kérdések a regény erősségének számítanak, mivel megismerteti az olvasót azokkal a szükségszerű vitákkal és összetett történetekkel, amelyeket az ökopornográfia makacsul elutasít, és nem is foglalkozik velük.

Az ökopornográfia definíciójából mostanra világossá kellett válnia, hogy a magányos, pihenő pumákról (és hozzátehetnénk, hogy a jaguárokról, leopárdokról, tigrisekről, oroszánokról és más nagymacskákról) készült szokásos képek annak ellenére is ökopornografikusak, hogy nem arra *számítva* készültek, hogy szexuális reakciókat váltsanak ki az emberekből – sőt, gyakran biztonságos, aszexuális képekként készítik és terjesztik őket, a gyermekközönséget szem előtt tartva. El tudom képzelni, hogy sok szülőtársam hangosan tiltakozik a gondolat ellen, hogy a *Playboy* és a Florida Panther Net között bármiféle kapcsolat lenne. Az a baj a képkészítés „intencióját” érvényesítő megközelítéssel, akárcsak Jerry Mander ökopornográfia definíciójával, hogy eltereli a figyelmet maguknak a képeknek a retorikájáról. És ahogy én látom, ez a retorika a nyugati kultúra legalább két problematikus hagyományát érinti egyszerre. Az egyik az állatbőrök és szőrmék társítása a gazdagsággal és a női szexualitással (lásd Fudge 2002: 52-65.), a másik a női akt hosszú története a vizuális kultúrában. Az ökopornográfusok képesek kombinálni a női akt hagyományos ikonográfiáját – a ruhátlan, de mégis szemérmesen önmegtartóztató alanyt, aki a szemlélőtől kis távolságra helyezkedik el – a szőrme divatos vonzerejével. Az ökopornográfia alanyai így nem egyszer, hanem többszörösen tárgyiasulnak. Az idealizált és antropomorfizált nagymacskákat nyugalmi állapotban mutatják be, elszakítva őket attól az ökológiai kontextustól, amelyben élnek, miközben (látszólag) nem is tudnak arról, hogy fényképezik őket, vagy éppen nyugodtan néznek a lencsébe, aminek következtében úgy tűnik, mintha beleegyezésüket adnák ahhoz, hogy mind technológiai értelemben, mind pedig az állatjogi vagy természetvédelmi projekteket szem előtt tartva *ábrázolják* őket. A néző viszont, aki keményen dolgozik, hogy megpillantson egy ilyen gyors és erős ragadozót, amely valóban

vad körülmények közt nyilván nem örülne a figyelemnek, határozottan nem kerül a társállat helyzetébe (az ezeket a képeket kísérő nyelvi szövegek ezredvégi retorikája ellenére sem). Inkább az engedelmes vagy tudatlan – *nem* pedig vonakodó vagy önálló „akarattal” rendelkező – állati áldozat kukkolójának, potenciális pusztítójának és/vagy potenciális megmentőjének szerepét kapjuk. Azok pedig, akik megmentőnek tekintik magukat, egyúttal fogyasztóként is megjelennek, bár ritkább fajtát képviselnek, mint azok, akik a divat és az élőhelypusztítás erőihez csatlakoznak. Képeket fogyasztunk. A néző döntését gyakran úgy fogalmazzák meg, hogy választani kell a veszélyeztetett állatokról készült gyönyörű „felvételek” [*shots*] fogyasztása és a lelövésük [*shooting*] között (legyen ez bármily közvetett).¹³ A „helyes választás” – akár egy rendszámtábla megvásárlását, akár egy csekk elküldését követeli meg, hogy megmentünk egy gyönyörű leopárdot az orvvadászoktól – elősegíti a vizuális fogyasztás végtelen és exponenciálisan növekvő körforgását, amely magában foglalja a vadon élő állatokat ábrázoló naptárt, pólókat, poszttereket, kávésbögréket, játékokat, televíziós hálózatokat, IMAX filmeket és számtalan más reprezentációs technológiát, valamint állatkerteket, múzeumokat és az ökoturizmust. Végül, annak ellenére, hogy az ökopornó nagy összegeket segít összegyűjteni az állatok és a környezet nevében, retorikai fókusza nem annyira a nem emberi alanyokra irányul – amelyek szenvednek a nézési szenvedélyunktől, amit az ökopornó nem hogy nem mutat meg, de a túlélése érdekében rejtve is kell tartania –, mint inkább az Ember élvezetére, az Ember hatalmára és az Ember ellenőrzésére.

Az, hogy az ökopornográf élvezet és hatalom valójában pornográf, még világosabbá válik az erőszak és a szexualitás közelmúltbeli robbanásszerű megjelenésével a természetfilmekben. Míg Janet Jackson elszabadult mellbimbóinak látványa megbotránkozást kelt, mivel a művésznő emberi mivoltát a néző teljesként és a sajátjával egyenrangúként tanulta meg tételezni, addig az őslakos (értsd: „állatiasabb”) nők melleit ábrázoló felvételek nem minősülnek pornográfának. Hasonlóképp, a nem emberi állatokról készült felvételek, amelyeken ezek a lények más állatokat ölnek meg, vagy nem szimulált, valódi szexuális aktusokban vesznek részt, kibújnak a szülők, a hálózati cenzorok és az FCC cenzúrája alól, mert a természet és a kultúra, az emberek és az állatok, a tudomány (vagy ami a legtöbb dokumentumfilmben tudománynak számít!) és a tudomány tárgya között hatalmas szakadékot feltételezünk.¹⁴ Bár a hardcore ökopornó gyors terjedése viszonylag új keletű, az ezt alátámasztó dichotómiák nem azok. Matt Cartmill elmondása szerint a „makacsul tisztán gondolkodó” Walt Disney, a természetfilm egyik korai úttörője, szívesen mutogatta irodai vendégeinek a pározó állatokról készült felvételeket, annak ellenére, hogy a szokásos hollywoodi filmeket „rohadt, pornográf szarnak” tartotta (Cartmill 1993: 177). És mégis, a *Bambi* (Bambi. David Hand, 1942) (Cartmill olvasatában [Cartmill 1993: 161-88.]), ahogyan napjainkban a hardcore ökopornó népszerűsége is, megcáfolja ezeknek az éles különbségeknek az érvényességét. Miért találják a nézők az „állati” szex és erőszak

13 A nagymacsákra vonatkozó megfigyelések értelemszerűen más veszélyeztetett fajok képeire is alkalmazhatók. A Bushmeat Project honlapjának látogatói például egy gorilla fényképével találkozhatnak, amelyen az állat arcára írva a következő felirat olvasható: „Nézz a szemembe... Figyelj rám... Mert én és a fajtám hamarosan eltűnünk... Nézz... Figyelj... Segíts!...” . Néhány másodpercenként egy piros célszimbólum villan fel a gorilla szeme fölött. Hasonló kép a Bushmeat Project logója.

14 Az állati szex televíziós ábrázolásának ennél jóval átfogóbb és árnyaltabb megközelítéséhez, különösen azt a kérdést illetően, hogy hogyan változtak ezek az ábrázolások az idők során (nagyraért az olyan tudományos paradigmaváltásoknak köszönhetően, mint a szociobiológia felemelkedése), lásd Cynthia Chris (2006) *Watching Wildlife* című könyvének 4. fejezetét.

ábrázolását olyan intenzíven lenyűgözőnek, ha ezek nem árulkodnának erőteljesen arról a paradox szükségletünkről, hogy egyszerre adjunk kifejezést állati énünknek, és hogy más állatokat irányítsunk, illetve elnyomjuk saját állatiasságunkat?¹⁵ A legtöbb dokumentumfilm-nézőhöz hasonlóan nekem is hangsúlyoznom kell, hogy a nem emberi szexualitás és erőszak ábrázolásai nem pontosan ugyanolyan izgatóak, mint a megfelelő emberi ábrázolások, mivel a helyettesítő részvétel lehetősége érthetően kisebb.¹⁶ De ismétlem, inkább az ökopornográfia és a hagyományos pornó közötti különbségek mértékére, nem pedig a fajtájára kellene figyelmet fordítani. Ha a pornográfiát elsősorban az elnyomó, androcentrikus és szexualizált (nem feltétlenül „orgazmus-termelő”) hatalmi viszonyok szempontjából határozzuk meg, amelyeket a pornográf ábrázolás a különböző médiumokban és a mindennapi életben megjelenít (láttat, színpadra állít, állandósít), akkor a hím állatokról szóló elbeszélések, amelyekben ezek az állatok látszólag nem tesznek mást, mint egymással harcolnak, más állatokat ölnek és lassított felvételeken párosodnak szelíd nőstényekkel, amelyek egyetlen célja az új hímek szaporítása, egyértelműen - és nem „majdnem”, ahogyan gyakran állítják - pornográfok. Carol J. Adams és Josephine Donovan szerint az ilyen elbeszélések „a férfiuralmi ideológiák újraírását szolgálják, mind a természet agresszív és erőszakos hímek által uralta képének népszerűsítésével, mind pedig az ezt a modellt követő emberi férfi viselkedés szentesítésével.” „[Ez a modell] arra szolgál – folytatja Adams és Donovan –, hogy félelmet keltsen a nőkben, és elősegítse azt az érzést, hogy szükségük van a férfiak védelmére” (Adams és Donovan 1995: 6–7.). Akár tudatos ez a szándék, akár nem, mindenképpen több munkára van szükség az ökopornó és az Emberi Természet, valamint a Természethez való férfi és női hozzáállás és viselkedés közötti kölcsönhatások kibontásához. Milyen szerepet játszhat az ökopornó a szexizmusban, amelyet a nők mind a túraútvonalon, mind a vezető környezetvédő szervezetek igazgatótanácsaiban közismert módon megtapasztalhatnak? Hogyan befolyásolja az ökopornó (ahogyan azt nemcsak a dokumentumfilmek, hanem talán a Disney *Pocahontas* (Pocahontas. Mike Gabriel és Eric Goldberg, 1995) és *Az orosz király* című filmjei is példázzák) a fiúknak a lányokkal való bánásmódját és a lányok önképét? Hogyan segítenek az internalizált ökopornográf nemi normák meghatározni, hogy milyen természetfilmeket érdemes finanszírozni, és hogy ezek miként készüljenek? Ezek a kérdések egyre fontosabbá válnak, nem csak amiatt, mert a környezeti válság egyre súlyosbodik, hanem azért is, mert az ökopornó és a hagyományos pornográfia közötti határok egyre elmosódottabbá válnak.

Erre az elmosódásra egy meglepőnek tűnő helyen találhatjuk a legagresszívebb példákat: a People for the Ethical Treatment of Animals (PETA) reklámkampányaiban. Először is fontos megjegyezni, hogy a PETA egyes erőfeszítései, például az Animal Liberation Project, az állatok bántalmazása és kizsákmányolása, valamint az emberi Másoknak a fehér férfiak általi elnyomása

15 Ha már itt tartunk, miért pirultak el a diákjaim és fordultak el a kopuláló mandrilloktól egy közelmúltbeli állatkerti látogatás során, annak ellenére, hogy betonakadályok és vizes árkok választottak el, és látszólag megvédték „minket” „tőlük”?

16 Természetesen fontos technikai különbségek vannak az ökopornó és a hagyományos pornó között (a felvétel hossza, a kamera távolsága az alanyoktól és így tovább [lásd Chris 2006: 130-31.]), valamint biológiai különbségek (az emberek és a farkasok, illetve a farkasok és a pókok párzási szokásai közötti eltérések), amelyeket szintén figyelembe kell venni. Úgy vélem azonban, hogy ezek a különbségek végső soron kevésbé központi jelentőségűek, mint az ökopornó és a hagyományos pornó közötti kölcsönhatások, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a természetfilmek előszeretettel erőltetnek maszkulinista, antropocentrikus narratívákat a nem emberi állatokról készült felvételeikre.

közötti mély összefüggések feltárásával elvileg a változás előmozdítására irányulnak. Az Animal Liberation Project online kiállítása például elnyomott emberekről készült történelmi képeket párosít a nem emberi állatok bántalmazását és kizsákmányolását dokumentáló, megdöbbentően hasonló fotókkal.¹⁷ A kiállítás azonban nem pusztán sokkol, mivel a nézők számára – bár rövidített formában – bevezetést nyújt Peter Singer állatvédelmi érveibe is. A *We'd Rather Go Naked Than Wear Fur* [Inkább meztelenül, mint szőrmében] kampányban viszont egy ezzel szinte ellentétes megközelítéssel találkozhatunk. E kampány számos reklámjában meztelen női hírességek enyhén pornográf pózokban kínálják magukat vizuális fogyasztásra – úgy tűnik, cserébe a különböző divattermékekhez felhasznált állatok biztonságáért (lásd *Famous Fur Foes* 2005). Az egyik reklámban Gena Lee Nolin, a *Baywatch* (Baywatch. Tv-sorozat, Michael Berk, Gregory J. Bonann és Douglas Schwartz, 1989–2001) színésznője egy fatörzsön nyújtózkodik, ruhátlan testét kígyónak festve, az „Exotic Skins Belong in the Jungle – Not in Your Closet” [Az egzotikus bőrök a dzsungelbe és nem a gardróbodba tartoznak] felirat alatt. A *We'd Rather...* kampány egyike a sok címlapra kerülő projektnek, amely a vegetarizmust és a szőrmementes divatot is a szexuális teljesítményhez és a szexualitáshoz kapcsolja.¹⁸ A probléma a hagyományos állatjogi érdekérvényesítés és a pornográfia ilyen szándékos keveredésével véleményem szerint az, hogy pontosan azt erősíti meg, aminek a felforgatásában az állatjogi és környezetvédő csoportoknak a leginkább érdekeltnek kellene lenniük: azokat a látásmódokat, amelyek az emberi Másik állatiasítása/természetesként való beállítása és a nem-emberi feminizálása révén legitimálják az elnyomás különböző formáit. A PETA/Nolin reklám nemcsak a pornográfia, hanem (ahogy Susan Griffin megjegyezhetné) a Szentírás férfi szerzőinek és teológusainak számtalan kijelentését idézi fel a nők kígyószerűségéről és a domesztikálatlan Természet, azaz „a dzsungel” alattomosan nőies természetéről, még akkor is, ha egy leválasztható árucikket, a nő lefényképezett „egzotikus bőrét” egy másikkal, a hulló bőrrel próbálja helyettesíteni.¹⁹ Ez a bőrkereskedelem önpusztító, mert szexizmussal próbál harcolni a fajizmus ellen.²⁰ A PETA kevésbé tudatosan pornográf, de hasonlóan aggasztó „snuff” videója, a *Meet Your Meat* [Találkozz a hússoddal] (Meet Your Meat. Bruce Friedrich és Cem Akin, 2002) a húsiparban dolgozók vagy húsevők (akiket lelketlen elkövetőként pozicionálnak) és az állatok (akiket gyomorszorítóan jelenetről jelenetre tehetetlen áldozatként ábrázolnak) közötti

17 Az Animal Liberation Project egyik legnagyobb hátránya, hogy nem foglalkozik azokkal az etikai problémákkal, amelyek például a huszadik század eleji lincselésekről készült fényképek reprodukálásával kapcsolatosak, amelyeket a fehér felsőbbrendűség hívei készítettek azzal a céllal (ahogyan azt a közelmúltban több tudós is megjegyezte), hogy az afroamerikaiakat állatiasítsák, és a fehéreket a feketék rasszista látásmódjára tanítsák. Ugyanennek a stratégiának egy bővebb példájáért, amely még a címében is tudomásul veszi ezeket a problémákat, lásd Marjorie Spiegel *The Dreaded Comparison: Human and Animal Slavery* (1996).

18 További figyelemre méltó PETA-projektek közé tartozik a Lettuce Ladies munkája, akik a PETA rendezvényeinek házigazdái, és stratégiailag elhelyezett salátaleveleket viselnek, valamint egy 1970-es évekbeli pornó stílusú 2004-es Super Bowl reklám (amelyet a CBS elutasított), ahol két nő megpróbál elcsábítani egy pizzafutárt, hogy aztán rájöjjenek, a húsfogyasztása negatívan hatott a „kolbászára”. (Egy másik PETA-reklám felirata így szól: „A húsevés elszomorított? Talpra! Legyél vegetáriánus!”) A PETA különösen szoros kapcsolatot ápolt Pamela Andersonnal és más régi *Baywatch* szereplőkkel (köztük Nolinnal).

19 Lásd különösen Griffin *The Animal* (1981: 24-35.) című fejezetét a *Pornography and Silence* című könyvben.

20 Ingrid Newkirk, a PETA társalapítója és elnöke így válaszolt a szexizmus vádjára: „Mi nem engedjük meg a szexizmust. Mi a szexet használjuk. Nem a szexizmust. A meztelenség nem egyenlő a szexizmussal. Ez egy iszlám elképzelés, egy prűd, savanyú elképzelés” (Newkirk 2001). Azzal, hogy egy absztrakt, nemektől mentes „meztelenség” eszméjére hivatkozik, Newkirk megkerüli azt a kényes kérdést, hogy a női meztelenség hogyan van kódolva a nyugati vizuális kultúrában, és hogy a PETA hogyan adaptálta a pornográfia konvencióit, hogy megragadja a közönség figyelmét. Az iszlámra való esszencialista hivatkozása sokatmondónak tűnik ebben az összefüggésben.

manicheus megosztottságon alapul.²¹ Több diákom is beszámolt arról, hogy a *Meet Your Meat* megtekintése után átmenetileg „áttértek” a vegánságra, majd visszaestek a bűnös húsevésbe, mert nem tudták elképzelni a közéletet a *Meet Your Meat* által bemutatott disztópia és a PETA GoVeg.com honlapja által megidézett vegán utópia között. Fontos hozzátennem, hogy ezt a kritikát nem úgy kell értelmezni, mint a gyári állattartás vagy a húsipar védelmét, vagy mint a PETA filozófiájával való vitát. Inkább azt remélem, hogy mindez hozzájárul a párbeszédhez arról, hogy a PETA és a hasonlóan gondolkodó csoportok hogyan *mutathatnák be* vizuálisan és ezáltal politikailag hatékonyabban a nem emberi állatokat és a tágabb környezetet.



More stars strip down for P(eoples) E(thical) T(reatment) for A(nimals), this time its Gena Lee Nolin

Pic:WENN

„Az egzotikus bőrök a dzsungelbe és nem a gardróbodba tartoznak” – PETA kampány

21 A PETA nyilvánvalóan érdekelt abban, hogy a közvéleményt arra kényszerítse, hogy elgondolkodjon az évente több milliárd leölt állat sorsán. Hasonlóképpen, egyértelmű érdeke, hogy demisztifikálja azokat a folyamatokat, amelyek révén az állatok képzeletben és fizikailag is „hússá” alakulnak át – a tehénből „marhahússá”, a sertésből „sertéshússá” és így tovább (lásd Fudge 2002: 34-46.). A probléma az, hogy a *Meet Your Meat*, mint oly sok más PETA projekt, nem tud szabadulni az ember és az emberen túli világ kapcsolatának dualista gondolkodásmódjától, amely valójában támogatta ezt a hatalmas pusztítást. Ezek a dualizmusok viszont jelentős hibákhoz vezetnek a PETA bizonyítékekezelésében, ami nem segíti az ügyét. Például nem minden gyári farmon és vágóhídon dolgozó élvezzi az állatok *bántalmazását*. 2005-ben a PETA valójában Temple Grandint, az Észak-Amerikában és azon kívül található humánusabb állattartási létesítmények nagy részének tervezőjét emelte ki „Progy” (a „haladás” [progress] rövidítése) díjra; Ingrid Newkirk azt mondta, hogy „Temple Grandin többet tett a szenvedés csökkentéséért a világon, mint bármely más ember, aki valaha élt” (lásd Specter 2003: 67). A PETA több közvélemény-formáló tevékenységének figyelembe kell vennie a más állatokkal való paradox kapcsolataink összetettségét. Egy rövid, a gyári állattenyésztés-ellenes (de nem húsellenes) film, amely nagyobb retorikai sikert ér el, mint a *Meet Your Meat*, anélkül, hogy szem elől tévesztené az uralkodó rendszer állatokra – és emberekre – háruló hatalmas költségeit, a népszerű internetes rajzfilm, a *The Meatrix-et* (The Meatrix. Louis Fox, 2003).

Nem kell messze menni, hogy olyan modelleket találjunk, amelyeket én kevésbé tartanék ökopornográf reprezentációs politikának, még ha ezek a modellek nem is tudnak teljesen megszabadulni az árucikké válás, az önelégültség, az erőszak és más problémák némelyikétől, amelyekre a mainstream ökopornó hajlamos. Steve Baker e modellek széles skáláját tanulmányozta, beleértve az Olly [Williams] és Suzi [Winstanley] duó forradalmi pályáját és egy másik brit művész, Damien Hirst munkásságát is. Olly és Suzi nem egyszerűen állatokat festenek; kiteszik magukat és festményeiket a vadonban élő nem emberi állatok – anakondák, tarantulák, vadkutyák, nagy fehér cápák, farkasok, leopárdfókák – beavatkozásainak egy olyan folyamatban, amely „együttműködő, kölcsönös válasz[ok]ra” törekszik nemcsak a két művész, hanem az állatok részéről is.²² Damien Hirst rothadó tehénfejekből és formaldehydhen tartósított állati részekből készít installációkat; Terry Tempest Williams szavaival élve, Hirst arra készíti minket, hogy „vegyük észre a húst, amit megeszünk”, ahelyett, hogy „nem gondolunk a test, a marha testének és a saját testünknek a topográfiájára [...]”. (Williams 2000: 66-67.). Williams és a festőművész Mary Frank közös munkája, a *Desert Quartet* (1995) és a *The Open Space of Democracy* (2004) című könyv, amelyben a szerzők nagy erejű párbeszédet folytatnak (szóban és képben) az erősz és a párbeszéd természetéről - különböző politikai meggyőződésű emberek, a nők és természet, a test és föld között - Williams ellenáll az ökopornográfia elrejtésre, fogyasztásra és tárgyiasításra irányuló készítésének. A PBS Nature közelmúltbeli adásai, mint például a *Shark Mountain* (Shark Mountain. Howard Hall, David Malakoff és George Page, 2004),²³ alátámasztják az abba vetett bizalmat, hogy a nagyközönség esetleg több pedagógiai és szórakoztató értéket talál valami másban, mint az ökopornográfiai szabványban, mely Ann Fisher-Wirth költő szavaival élve „étkezésként egy párási aktus” (Fisher-Wirth 2003: I. 1). A *Shark Mountain* egy női filmkészítő hangját hallatja, osztott képernyős formátumban mutatja be a filmkészítőket munka közben az általuk készített képek mellett, és feltárja a tenger gyümölcsei iránti éhségünk hatalmas költségeit anélkül, hogy kizárólag a nem fehér „orvvadászokat” hibáztatná. Még az MTV is ígéretes lehet. Cynthia Chris munkája az MTV *Jackass* (Jackass. tv-sorozat, Jeff Tremaine, 2000–2007) spin-offján, a *Wildboyz – Állatságokon* (Wildboyz. tv-sorozat, Sean Cliver, Dimitry Elyashkevich és Chris Pontius, 2003–2006) azt sugallja számomra, hogy talán megérett az idő az ökopornográfia olyan paródiáira, amelyek a felforgató humor segítségével növelik az ökológiai tudatosságot, miközben az emberi kapzsiságot, pazarlást és önzést is pellengérré állítják.²⁴ Michael Shellenberger és Ted Nordhaus szerint a környezetvédelem

22 Steve Baker megjegyzi: „Miután az állatok megjelölték ezeket a darabokat, [Olly és Suzi] úgy jellemzi azokat, mint »az esemény valódi műtárgyait«, amelyeknek mindenekelőtt az a céljuk, hogy az állatok bizonytalan létének igazságát és közvetlenségét megismertessék a nyugati közönséggel, amely nagyrészt közömbössé vált a veszélyeztetett fajok kérdése iránt. Ahhoz, hogy legyen egy állat által készített jel, az állatnak jelen kell lennie, és aktívan (ha akaratlanul is) részt kell vennie benne. Ami az állat jelenléte révén megvalósul, és amit a jelek rögzítenek, az pontosan az állat valósága.” (Rothfels 2002: 88–89.).

23 A *Nature* sorozat egyik epizódja. (Tv-sorozat, George Page és Thomas Lovejoy, 1982-, 23. évad, 2. rész.) – A ford.

24 Chris megjegyzi, hogy a *Wildboyz* újraegyesíti a *Jackass*-ért felelős számos figurát, de „elhagyja a városi és külvárosi amerikai környezetet, amely a *Jackass* mutatványok helyszínéül szolgált” az „esőerdők, a hátszágok és az idegen országok szavannái javára, ahol [a „Wild Boys”] a kultúrából és a természetből származó, ellenőrzött kockázat és önkéntes lealacsonyodás gyakorlatait végzik” (Chris 2012: 159 [Az itt közölt idézet a még publikálatlan esszéből származik, viszont a fordításban a megjelent, részben módosult szövegre hivatkozunk. – A ford.]). Az egyik afrikai mutatványban például a Wild Boys Steve-O és Chris Pontius zebrának öltözik, és oroszlánok támadnak rájuk. A mutatványokat gyakran egy David Attenborough-szerű narrátor hangja vezeti be („A legnagyobb afrikai ragadozó, az oroszlán a Marában található csordaállatok bőségéből élnek”), és a Fiúk, akik esetleg bukósiskot vagy más Steve Irwin-stílusú felszerelést viselnek, gyakran bejelentik, hogy a tudomány nevében teszik ki magukat a veszélynek. Bár a sorozat fajközi etikája nyilvánvalóan problematikus, az ökopornográf konvenciók

nem halott.²⁵ Mindazonáltal az egyik legfontosabb módja annak, hogy életerősebbé tegyük, az ökopornó használatának az átértékelése lehet. A környezetvédelemnek folyamatosan „újra kell gondolnia az ember helyét a természetben”,²⁶ és ennek megfelelően át kell alakítania a vizuális gyakorlatát is. Röviden, csatlakoznia kell az olyan művészekhez, mint Linda Hogan, Olly és Suzi, Terry Tempest Williams és Mary Frank, és meg kell próbálnia elképzelni egy olyan világot, amely valóban *visszanéz*.

Fordította Borbíró Aletta

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella és Hódosy Annamária

[A tanulmány eredeti megjelenési helye: Bart H. Welling (2009): *Ecoporn: On the Limits of Visualizing the Nonhuman*. In *Ecosee: Image, Rhetoric, Nature*. Szerk. Sidney I. Dobrin és Sean Morey. New York, State University of New York Press. 53–78.]

Bibliográfia

Adams, Carol J. (1990): *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York, Continuum.

Adams, Carol J. – Donovan, Josephine (1995): Introduction. In *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations*. Szerk. Carol J. Adams és Josephine Donovan. Durham, NC, Duke University Press, 1–8.

Animal Liberation Exhibit (2005): *Animal Liberation Project*. 2005. People for the Ethical Treatment of Animals (PETA). URL: <http://www.peta.org/animalliberation/display.asp>.

Baker, Steve (2002): What Does Becoming-Animal Look Like?. In *Representing Animals*. Szerk. Nigel Rothfels. Bloomington, Indiana University Press, 67–98.

Bergman, Charles (2003): *Wild Echoes: Encounters with the Most Endangered Animals in North America*. Urbana, University of Illinois Press.

Bushmeat Project Home Page (2004). The Biosynergy Institute/Bushmeat Project. URL: <http://bushmeat.net/>

Carson, Rachel (2007): *Néma tavasz*. Ford. Makovecz Benjamin. Páty, Katalizátor, 2007.

Cartmill, Matt (1993): *A View to a Death in the Morning: Hunting and Nature through History*. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Chris, Cynthia (2006): *Watching Wildlife*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Chris, Cynthia (2012): Boys Gone Wild: The Animal and the Abject. In *Animals and the Human Imagination: A Companion to Animal Studies*. Szerk. Aaron Gross és Anne Vallely. New York, Columbia University Press, 152–173.

Cousteau, Philippe (2006): Irwin „A Remarkable Individual.”. URL: <http://www.cnn.com/2006/SHOWBIZ/TV/09/06/cnna.cousteau/index.html>

Cronon, William, szerk. (1996): *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. New York, W. W. Norton.

Crowther, Barbara (1995): Towards a Feminist Critique of Television Natural History Programmes. In *Feminist Subjects, Multi-Media: Cultural Methodologies*. Szerk. Penny Florence és Dee Reynolds. Manchester, Manchester University Press, 127–46.

Dicum, Gregory (2005): Eco-porn: Great Sex for a Good Cause. URL: <https://www.sfgate.com/homeandgarden/article/GREEN-Eco-porn-Great-Sex-For-A-Good-Cause-3175838.php>

Durfee, Jessica Leigh (2002): Images of Nature in Organizational Stakeholder Publications: The Rhetorical Function of Ecopornography in Green-Washing. Department of Communication Course

neveltségessé tételében elért sikere megérdemli a környezetvédelemmel foglalkozó arculattervezők figyelmét.

25 Shellenberger és Nordhaus azt elemzi, hogy a környezetvédelem nem tudta retorikáját és politikáját a globális felmelegedés fenyegetésével szemben alkalmazni, de érdemes megfigyeléseiket a környezetvédelem más területeken elkövetett kudarcaira is alkalmazni, különösen, mivel ezekre hatással van a környezetvédelem vizuális retorikája.

26 Lásd Cronon 1996. Az arról való gondolkodásmódomra, hogy az emberek hogyan képviselik a természeti világot, nagy hatással volt Cronon *Uncommon Ground* című műve.

Workspaces. Dept. of Communication, University of Utah. URL: <http://www.hum.utah.edu/communication/classes/fa02/1600-1/ecoporn.pdf>

Durfee, Jessica Lee (2002): Images of Nature in Organizational Stakeholder Publications: The Rhetorical Function of Ecopornography in Green-Washing. Publikálatlan esszé.

Exhibit: Advertising the Environment (1972). *Communication Arts* 14.2. 56–61.

Famous Fur Foes (2005). PETA (People for the Ethical Treatment of Animals). 2003. URL: <http://www.furisodead.com/FurFoes.asp>

Fisher-Wirth, Ann (2003): The Kingdom of the Animals. *Olaus Magnus*, Carta Marina. *The Malahat Review* (június), 70–100.

Florida Department of Highway Safety and Motor Vehicles (2005): 2004 Specialty Plate Sales Rankings. *Specialty License Plates*. URL: <http://www.hsmv.state.fl.us/specialtytags/SLP.html>

Florida Fish and Wildlife Conservation Commission (2005). URL: <http://www.myfwc.com/panther/>

Florida Panther (2005): *Southeastern Natural Resource Center*. URL: <http://www.nwf.org/resourceLibrary/details.cfm>

Fudge, Erica (2002): *Animal*. London, Reaktion Books.

Griffin, Susan (1981): *Pornography and Silence: Culture's Revenge against Nature*. New York, Harper & Row.

Haraway, Donna (1994): A szituációba ágyazott tudás: A részleges nézőpont a feminista tudományfelfogásban. Ford. Zentai Violetta. In *Férfiuralom*. Szerk. Hadas Miklós. Replika Kör, Budapest, 121–141.

Haraway, Donna (2003): *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Paradigm 8. Chicago, Prickly Paradigm Press.

Hogan, Linda (1998): *Power*. New York, W. W. Norton.

Irwin Interfered with Nature, Says Cousteau (2006): *The Sydney Morning Herald*. URL: <http://www.smh.com.au/news/world/irwin-interfered-with-nature-sayscousteau/2006/09/20/1158431752163.html>

Isenberg, Andrew C. (2002): The Moral Ecology of Wildlife. In *Representing Animals*. Szerk. Nigel Rothfels. Bloomington, Indiana University Press, 48–64.

Kappeler, Susanne (1986): *The Pornography of Representation*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Knighton, José (2002): Ecoporn and the Manipulation of Desire. In *Wild Earth: Wild Ideas for a World Out of Balance*. Szerk. Tom Butler. Minneapolis, Milkweed Editions, 165–71.

Kolodny, Annette (1975): *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.

Mabey, Richard (2003). Nature's Voyeurs. *The Guardian* (március 15.). URL: <http://www.books.guardian.co.uk/departments/scienceandnature/story/0,6000,914227,00.html>

Mander, Jerry (1972): EcoPornography: One Year and Nearly a Billion Dollars Later Advertising Owns Ecology. *Communication Arts*, 14.2. 45–55.

McClintock, Anne (1995): *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. New York, Routledge.

McDonough, William – Braungart, Michael (2002): Bölcsőtől bölcsőig: Környezettudatosság – a tervezéstől a gyártásig. Ford. Alföldi Györgyi és J. Füstös Erika. HVG, Budapest.

McKibben, Bill (1997): Curbing Nature's Paparazzi. *Harper's* (november). 19–24.

Millet, Lydia (2004): Die, Baby Harp Seal!. In *Naked: Writers Uncover the Way We Live on Earth*. Szerk. Susan Zakin. New York, Thunder's Mouth Press, 146–50.

Mitman, Gregg (1999): *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Newkirk, Ingrid (2001): Ingrid Newkirk: Taking On the Critics. Interjú. *Animal Liberation*. Animal Liberation New South Wales. URL: <http://www.animal-lib.org.au/activists/activists/newkirk-ingrid.htm>

Ross, Andrew (1994): The Ecology of Images. In *Eloquent Obsessions: Writing Cultural Criticism*. Szerk. Marianna Torgovnick. Durham, NC, Duke University Press, 185–207

Rothfels, Nigel, szerk. (2002): *Representing Animals*. Bloomington, Indiana University Press.

Shellenberger, Michael – Nordhaus, Ted (2004): The Death of Environmentalism: Global Warming Politics in a Post-Environmental World. In *Welcome to the Breakthrough Institute*. URL: <http://www.thebreakthrough.org/index.php>

Specter, Michael (2003): The Extremist. *The New Yorker* (április 14.). 52–67.

Spiegel, Marjorie (1996): *The Dreaded Comparison: Human and Animal Slavery*. Átdolgozott kiadás. New York, Mirror Books/I.D.E.A.

Thoreau, Henry David (2008): *Walden / A polgári engedetlenség iránti kötelességről*. Ford. Szöllősy

Klára, Molnár Imre. Budapest, Fekete Sas, 2008.

Williams, Joy (2005): Save the Whales, Screw the Shrimp. In *Saving Place: An Ecocomposition Reader*. Szerk. Sidney I. Dobrin. Boston, MA, McGraw-Hill, 203–13.

Williams, Terry Tempest (2000): *Leap*. New York, Pantheon Books.

Williams, Terry Tempest – Frank, Mary (1995): *Desert Quartet*. New York, Pantheon Books.

Williams, Terry Tempest – Frank, Mary (2004): *The Open Space of Democracy*. New Patriotism 4. Great Barrington, MA, The Orion Society.

Filmográfia

A cápa (Jaws. Steven Spielberg, 1975)

Anatomy of a Sharkbite (Anatomy of a Shark Bite. James Younger, 2005)

Bambi (Bambi. David Hand, 1942)

Baywatch (Baywatch. tv-sorozat, Michael Berk, Gregory J. Bonann és Douglas Schwartz, 1989–2001)

Elza, a vadon szülötte (Born Free. James Hill és Tom McGowan, 1966)

Jackass (Jackass. tv-sorozat, Jeff Tremaine, 2000–2007)

Meet Your Meat (Meet Your Meat. Bruce Friedrich és Cem Akin, 2002)

Az orosz király (The Lion King. Roger Allers és Rob Minkoff, 1994)

Pocahontas (Pocahontas. Mike Gabriel és Eric Goldberg, 1995)

Shark Mountain (Shark Mountain. Howard Hall, David Malakoff és George Page, 2004)

Shark Week (Shark Week. tv-sorozat, Jeff Kurr, Chadwick Pelletier és Tom Golden, 1987–)

The Crocodile Hunter (Crocodile Hunter. John Stainton, 1996–2004)

The Meatrix (The Meatrix. Louis Fox, 2003)

Wild Kingdom (Mutual of Omaha's Wild Kingdom. Don Meier, 1963–1988)

Wildboyz – Állatságok (Wildboyz. tv-sorozat, Sean Cliver, Dmitry Elyashkevich és Chris Pontius, 2003–2006)