

Ekokritisk retorik i Stefan Jarls *Naturens hämnd*

Håkan Sandgren

När Stefan Jarls dokumentärfilm *Naturens hämnd* hade premiär 1983 föll den väl in i en pågående diskussion om människans rovdrift på naturen, och hennes övergrepp på djur och natur. Diskussionen om kärnkraftens vara eller icke-vara hade inte avslutats, trots att folkomröstningen låg ett par år tillbaka i tiden, och en debatt om böndernas konstgödning av åkermark och den galopperande försumningen av landets sjöar, ett resultat av så kallat "surt regn", pågick.

Det tidiga åttiotalet är på många sätt den svenska miljörelsens stora decennium, då dess hjärtefrågor dominerade den politiska agendan. Grundandet av miljöpartiet 1981 är en konkret politisk manifestation av denna agenda. Med denna politiska kontext i åtanke kan man som sentida åskådare konstatera att Jarls film är ett tämligen tidstypiskt exempel på den medvetne konstnärens engagemang i en av dåtidens viktigaste frågor.

Denna översiktliga artikel kommer att granska Jarls film ur tre olika perspektiv. Inledningsvis diskuteras filmens genretillhörighet och denna tillhörighets betydelse för hur åskådaren tillägnar sig filmen. Därefter försöker jag visa hur filmen gör bruk av olika retoriska grepp för att få åskådaren övertygad. Slutligen gör jag ett försök att problematisera filmens autentiska skildringar av djur, men också hur den på ett likartat manipulativt sätt använder sig av människor som ett medel att kommunicera sitt budskap.

Naturens hämnd – en dokumentärfilm

Jarl var när filmen kom en av landets mest kända dokumentärfilmare. Hans debut, *Dom kallar oss mods* (1968), var en för dåtidens smak osminkad och rå skildring av en alternativ subkultur som trotsade det svenska folkhemmets måttlighetsetik. Filmen vållade stor uppståndelse, trots att det

blott var ett examensarbete som Jarl gjort tillsammans med en annan elev, Jan Lindqvist, under den tid de gick på Svenska Filminstitutets filmskola. Uppmärksamheten berodde dels på de oundvikliga skildringarna av asocialitet, alkoholism och narkomani, dels, och kanske framför allt, på att filmen innehöll en autentisk samlagsscen.¹ Jarls dokumentära teknik i *Dom kallar oss mods* präglas av en närvaroestetik, där filmkameran kan liknas vid en "fluga på väggen" som registrerar ett skeende, till synes utan större redaktionella ingrepp. Dagens åskådare skulle kanske kunna associera till *Big Brother* och dylika dokusåpor, där kameran verkar spionera på aktörerna. Naturligtvis är också denna typ av dokumentärfilmsestetik i högsta grad övertänkt och dess spontanitet och öppenhet delvis illusorisk.²

Naturens hämnd är en annan typ av dokumentärfilm, men bygger liksom *Dom kallar oss mods* på att åskådaren känslomässigt ska engageras för en sak, denna gång alltså människans rovdrift på naturen. Ett antal parallella skeenden presenteras i filmen: allmängiltiga, visuellt genomarbetade skildringar av naturliv i balans och obalans; en ung pojkes behandling med cytostatika; en småskalig jordbrukares vardag och egenhändiga experiment med naturgödslat respektive konstgödslat djurfoder; texter och berättade passager om den radikala befrielse rörelsen mau-mau.

Sambandet mellan de olika skeendena är underförstått, men förstärks genom berättarrösten, som genom att hålla sig till en rationell och logisk ton binder samman de olika visuella förloppen, som å sin sida är starkt känsloladdade. Förutom denna icke-diegetiska berättarröst³, som tillhör musikern Totta Näslund, hör vi jordbrukaren Nisse Nilsson intervjuas, samt intervjuer med andra bönder. Naturlivsskildringarna beledsagas av icke-diegetisk musik, huvudsakligen framförd på elgitarr och komponerad av Ulf Dageby. Dageby är, liksom Totta Näslund, förknippade med den radikala muskrörelsen och gruppen *Nationalteatern*. Jarls val av speaker och musiker ligger helt i linje med den svenska kulturradikalismens stora inflytande över den politiska filmens agenda i Sverige vid denna tid. För det måste framhållas att till sin yttre form, och till sitt budskap, är Jarls film att betrakta som en inlaga från politiskt radikalt håll, trots att Jarl medvetet sökt stå utanför de politiska kottierier som präglade de svenska 70- och 80-talen. Det är vidare min bestämda uppfattning att den politiskt radikala kulturvänstern efter Vietnamkrigets slut kom att söka sig mot frågor av bland annat ekologisk art, och därmed inlemmas deras ofta starkt antikapitalistiska och utvecklingskritiska ideologi med en ny folkrörelse. Miljörörelsens tidigaste upprinnelse må vara konventionellt politisk – FN:s första miljökonferens hölls i Stockholm 1972 – men resultatet av denna blir

också en ökad och delvis förändrad aktivism hos de parter vars politiska agenda gått i stöpet i och med USA:s förlust i kriget i Indokina. Att vänsterrörelsens estetiska program förfäktade äkthet i form av dokumentära genrer förstärker ytterligare filmens anknytning till denna tidsidé.

Att vi med nödvändighet ser *Naturens hämnd* som just en dokumentärfilm ligger i det sätt på vilket Jarl hanterar genrekonventionerna. På något annat sätt kan man egentligen inte göra en genreanalys av filmen eftersom den genom sitt rika bruk av estetiskt tilltalande naturscenerier har drag av konstfilm, snarare än av ett reportage. Hanteringen av detta dokumentära modus sker på olika sätt, t.ex. genom att de flesta händelseförloppen inte är konventionellt narrativa, att många sekvenser har filmats på ett påtagligt "dokumentärt" sätt, och att de som agerar inte är skådespelare utan "verkliga" människor samt att en speakerröst kommenterar händelserna vi ser. Enligt de flesta filmteoretiker är användningen av dessa grepp erforderlig för att åskådaren ska uppleva filmen som tillhörig den specifika genren dokumentärfilm.⁴

Ett annat genregrepp som karakteriserar filmen är dess kombination av till synes vitt åtskilda sekvenser. Bill Nichols presenterar detta genredrag på följande sätt: "Documentary film, in fact, often displays a wider array of disparate shots and scenes than fiction, an array yoked together less by a narrative organized around a central character than by a rhetoric organized around a controlling logic or argument. [...] A logic of implication bridges these leaps from one person or place to another."⁵ Beskrivningen stämmer mycket väl in på Jarls film. Sekvenserna tycks initialt disparata, och förbindelsen mellan dem måste successivt skapas av åskådaren själv genom en högst medveten tankeoperation. Detta leder oundvikligen till en tolkningsbarhet som åtminstone till dels överlåter åt åskådaren att begripliggöra de olika "berättelserna" eller scenerierna filmen består av och förstå deras inbördes samband. Titeln *Naturens hämnd* är självfallet en nyckel till hur man ska begripa filmens intention, och det är heller inte särskilt svårt att avtäcka målsättningen och syftet med verket. Problemet består snarare i hur vi ska integrera de avvikelser från det förväntade som trots allt kvarstår i den filmiska helheten.

Det är alltså nödvändigt att påpeka avvikelserna från den dokumentära konventionen. Ett konkret exempel bland många, är bilderna av en död sjöfågel mot en solnedgång eller -uppgång. Jarl och hans fotograf sökte länge efter estetiskt lämpliga autentiska motiv men lyckades aldrig med det; de tvangs därför arrangera bilder, så de passade deras konstnärliga

strävan. Denna typ av arrangemang är naturligtvis legio i den absoluta merparten av dokumentärfilmer men den pekar också vidare mot andra konventioner. Vi kan se att det slags sköna död som illustreras på detta sätt är möjlig att knyta till romantiserade skildringar av förgängelse. Ett typexempel på detta är Stagnelius dikt "Till Förtruttnelsen", där den påtagliga förgängligheten skrudas till brud och denna allegoriska personifikation blir diktjagets älskare. Sambandet mellan den romantiska dikten och Jarls djurbilder kan tyckas långsökt, men i motiven samspekar och kontrasteras död och skönhet på ett sätt som samtidigt appellerar till åskådarens estetiska sinne, och hennes magkänsla.

En annan filmhistorisk anknytningspunkt vad gäller denna typ av esteticerade bilder och sekvenser är naturligtvis den typiska naturfilmen, som skildrar djur i sin naturliga miljö. Vi vet idag att även de till synes mest autentiska naturfilmer har starka drag av arrangemang och iscensättning, inte minst genom klipptechniker där tids- och platsmässigt fullständigt avskilda filmsegment uppfattas som simultana eller kausalt beroende av varandra. Jarls mentor var för övrigt Arne Sucksdorff, vars banbrytande naturfilmer *En sommarsaga* (1941) och *Trut!* (1944) var omsorgsfullt iscensatta och dessutom öppnade upp för allegoriska tolkningsmöjligheter. Den sistnämnda filmen kunde till exempel ses som en "gangsterfilm med truten som skurk och grisslorna som det lamslagna samhället"⁶. Den sorgfälliga iscensättningen och de allegoriska möjligheterna är närvarande i samtliga Jarls dokumentärfilmer.

Inget av dessa esteticerande inslag och drag är oförenliga med dokumentärergenren, men de visar också hur en film som denna genom sina stilistiska val måste ses som en konstprodukt, och dess syften är alltid förmedlade med hjälp av en genomtänkt estetik.

Ännu ett inslag som inte omedelbart låter sig inläsas i filmens övergripande tematik ska kort diskuteras. Filmen interfolieras med citat från något som, åtminstone för de flesta tittarna, lite gåtfullt kallas mau-mau men som filmskaparen tydligtvis anser det självklart att man känner till. Mau-mau var en kenyansk nationalistisk rörelse som mellan 1952 och 1957 med mer eller mindre våldsamma metoder protesterade mot den brittiska dominansen över landet. Upproret ledde till tusentals döda, till internerande av mau-mau-aktivister och en repressiv politik gentemot Kikuyu, den stam som rebellerna kom ifrån. Rörelsen kom dock att få upprättelse, och när Kenya blev en självständig stat 1963 valdes den tidigare rebelledaren Jomo Kenyatta till dess första president. Upproret kom att stå som symbol för de koloniserade ländernas successiva frigörelse

från den västerländska kolonialmakten, och ordet mau-mau har i engelskan blivit ett verb som i överförd mening betyder att högljutt attackera och fördöma något/någon.

Upproret illustreras dock inte visuellt utan förblir på filmens verbala plan, i form av berättarröst och texttavlor. Parallellerna med mau-mau-upproret och filmens överordnade tematik är heller inte genomskinliga, men följer ett tämligen tydligt retoriskt mönster i vilket också den cancersjuka pojkens lidande ingår. För den politiskt medvetna publiken var det troligen inte svårt att se liknelsen mellan nutidsmänniskans rovdrift på naturen och kolonialmakternas övergrepp på en ursprungsbefolkning. I denna associativa liknelse finns också en antydning om att den kenyanska frihetskåren befinner sig närmare något slags äkta omsorg om det levande. Det är en inte helt ovanlig – men ändå problematisk – argumenterande trop, detta att låta ett folk från tredje världen stå som mer anknutet till det naturliga än det västerländska folk som förtrycker eller utnyttjar dem. Tankefiguren sträcker sig åtminstone ända tillbaka till Rousseau, vars tankar om den "ädle vilden" vi finner i *Émile*, och den återfinns i politiskt tillspetsad form också i 60- och 70-talets skildringar av tredje världens folk, som kämpar för att göra sig fria från det imperialistiska oket. De risodlande bönderna i Vietnam är ett exempel som var populärt, inte minst i svensk kulturell offentlighet.⁷ Den mer generella och historiskt korrekta anknytningen mellan rovdrift på naturen och politisk och ekonomisk imperialism är i och för sig inte den heller svår att identifiera.

Så kan alltså de olika sekvenserna, eller berättarplanen om man så vill, i *Naturens hämnd* integreras till en tematisk helhet. Denna helhet är inte så given som man kanske skulle tro, och den förutsätter kunskaper om hur den dokumentära genren fungerar och vad som kan förväntas av den ifråga om representation och estetisk form. Det ekologiska budskapet förmedlas inte obehandlat, utan bryts genom den filmiska teknikens och genrehistorikens prisma.

Retoriska grepp

Ett hermeneutiskt problem med *Naturens hämnd* är att den inte möter något initialt motstånd, då man försöker tolka den. Det råder nämligen ingen större tvekan om att Jarls film är grundad i ett miljöperspektiv, att dess målsättning är att påverka, eller kanske snarare accelerera, åskådarens miljömedvetenhet och i slutändan också förändra dennes handlingsmönster. För att ett studium av filmen ska bli meningsfullt måste en undersökning av detta slag baseras på en analys av tillvägagångssättet. Att

bara konstatera att *Naturens hämnd* är en ekologiskt medveten film räcker inte för att göra en ekokritisk läsning av den, för det är den alldeles för uppenbar i sin intention.

Ett sätt att gå tillväga då man studerar konstnärliga artefakter utifrån ett ekokritiskt perspektiv är att använda sig av en retorisk analys, där de retoriska begreppen kan användas för att tydliggöra strategier och målsättningar med verket. En inspiration till denna typ av läsning finner vi i Greg Garrards *Ecocriticism*, där författaren identifierar en uppsättning troper förknippade med ekologiskt medveten litteratur. Troper är det samlingsnamn man använder för att beteckna avsiktliga, retoriska stilfigurer. Beteckningen används idag ofta som ett samlingsnamn på vilken sorts avvikelser från en uttrycksnorm eller vilka utsmyckningar som helst, i de fall dessa är att betrakta som tillhörande stilistiska eller tematiska traditioner. Troper var ursprungligen förknippade med det talade – och senare det skrivna – språket, men kan idag användas i överförd bemärkelse också på tydliga stilistiska drag i till exempel filmer.

Garrard avgränsar i sin studie åtminstone sju sådana typiska retoriska stereotyper möjliga att förknippa med det ekokritiska perspektivet: det förorenade, pastoralen, det vilda, undergången, boningen (eng. *dwelling*), förhållandet mellan människan och djuren, samt "framtiderna", det vill säga de mer eller mindre hoppningivande inblickarna i planetens kommande tid. Garrard förklarar sitt tillvägagångssätt på följande vis: "I will be reading culture as rhetoric, although not in the strict sense understood by rhetoricians, but as the production, reproduction and transformation of large-scale metaphors."⁸ Väljer vi Garrards tillvägagångssätt är det inte omöjligt att se samtliga dessa troper presenterade i filmen.

För att exemplifiera vill jag bara nämna ett par av dessa troper i anknytning till filmen. En av grundförutsättningarna för "det förorenade" (*pollution*) är att "every element of the rural idyll is torn apart by some agent of change, the mystery of which is emphasised by the use of both natural and supernatural terminology of 'malady' and 'spell'".⁹ De lantliga idyller och vilda landskap vi möter i filmen blir vederbörligen förgiftade av människans åverkan, detta illustreras genom anslående bilder av sjuka, döda och flyende djur, av kalkbombning samt av förödda miljöer. Också den cancersjuka pojken antas vara "förorenad" av mögelgifter framkallade av kemikaliegödslade grödor. Troligen är detta ett ytterst spekulativ antagande, men helt i enlighet med hur filmen låter förnuftsargument samsas med känslomättade bilder.

De explicita framtidsscenarierna är inte många i filmen, men på ett underförstått vis pekar *Naturens hämnd* ändå hela tiden fram emot det kommande. Den italienske filmskaparen Pier Paolo Pasolinis avslutande uppgivna budskap "Framför oss ligger intet, med ett sista hopp, utan lukt och smak. För arbetarna återstår ännu några få år." ligger helt i linje med filmens attityd. Verket beskriver en narrativ rörelse mot det kommande – den förstörelse som blir följden av den eskalerande ignorans som präglat mänsklighetens resursutnyttjande. Ytterst avser ju filmen att påverka åskådarens framtida handlingsmönster, så att detta mönster blir av ett sådant slag att det aktivt kan motverka uppkomsten av den dystopi som förutspås.

Jarls film är liksom många andra dokumentärfilmer med ett tydligt budskap synnerligen retorisk på ett mer traditionellt sätt än det som Garrard presenterar. Den följer, enligt ett konventionellt sätt att definiera olika typer av dokumentärfilmer, i högsta grad en retorisk form. En sådan filmisk form har fyra grundattribut: den strävar efter att övertyga eller påverka åskådaren mot ett bestämt mål; den är i första hand en opinionsyttring; den använder sig av känslöargument, och sist, men inte minst strävar den efter att långsiktigt förändra åskådarens handlingsmönster.¹⁰ En anledning till filmens genomslagskraft och dess förmåga att framkalla starka känslomässiga reaktioner är att den är ytterst manipulativ i sin ansträngning att påverka åskådaren med retoriska grepp. Medlen för påverkan är på ett illusoriskt vis baserad på rationalitetens grund eftersom filmen vid ett flertal tillfällen refererar till vetenskap och vetenskaplighet, rationalitetens grundverksamhet och fundament. Framför allt är dock de retoriska greppen baserade på två andra former – de så kallade ethos och pathos: särskilt det sistnämnda överväger.

I den klassiska retorikens terminologi urskiljer man tre olika tillvägagångssätt att påverka åhöraren i önskad riktning: genom logos, pathos och ethos. Logos är ett begrepp som motsvarar det latinska ratio, och alltså ger hänvisning till eller inriktar sig på det rationella innehållet i ett tal och till de argument som hänvisar till vårt förnuft. I *Naturens hämnd* använder sig Jarl av förnuftsargument på ett sätt som inte omedelbart låter sig förenas med en kritisk, reflektiv hållning eftersom dessa argument så tydligt kombineras och rentav övertrumpas av känslomässiga reaktioner, av pathos. Pathos är i sin tur "[s]tilfigurer som ska bidra till att ge talet en känslomässig och gripande framtoning [...]. För att väcka åhörarnas känslor använder talaren pathosargument."¹¹ Jarls patetik är till överväldigande grad visuell, och jag ska ge ett par exempel på hur han med

hjälp av bildlösningar tycks vilja framkalla starka och bestående känslor hos åskådaren.

I en lång sekvens får vi se naturbilder av utter, rådjur och uv som tycks lyssna till en spelande tjädertupp, vilken också framträder i bild. I bakgrunden läser speakerrösten upp berättelser om folket mau-mau, och hur de blev vänner med alla djuren. Tempot i sekvensen är lugnt, bilderna vackra, harmoniska, klippen få och rytmiska, och djuren till synes välmående. Bakgrundsljuden består av ytterst diskret, icke-diegetisk musik och tjäderns diegetiska spellåten. Så bryts plötsligt scenen och en odlingsyta med snörräta rader av gröda visas. En traktor som sprutar ut konstgödsel kommer mot oss, och dess motorbuller ökar successivt. Efter en inledande fast kamerainställning, ökar tempot i klippningen; bilderna blir kortare, kameran rörligare, ostadigare, och de diegetiska ljudens volym ökar kraftigt.

Båda dessa sekvenser framkallar onekligen känslor hos åskådaren: den första av lugn och harmoni, den andra av hets och obalans. Särskilt påtaglig blir patetiken då sekvenserna måste ses som kontrasterande. Genom att i ett relativt kort avsnitt, till största delen visuellt och auditivt, kontrastera "orörd" natur med teknisk naturbehärskning kan Jarl här också skapa en kollision av två olika känslotillstånd, och dessutom markera vilket av dessa tillstånd som är det behagliga – och därför det mest eftersträvansvärda – och vilket av dem som vi bör undvika.

En bit längre in i filmen intervjuas en äldre bonde med en gård i närheten av Gävle. Scenen inleds med en närbild av ett kid som verkar sova. I den följande halvbilden ser vi att den gamle bonden smeker kidet och att det troligen, i enlighet med den information vi får av speakerrösten, är dödfött på grund av missbildning. Skälet till denna missbildning, menar bonden, är kraftfodret som han gett sina djur, ett foder som vad han tror också gett honom allergiska besvär. Djurets och bondens situationer framställs som jämförliga, något som förstärks i och med att båda ligger respektive sitter som på ett ömsint parporträtt.

Trots dessa känslomässigt starka sekvenser är det nog rimligt att se inslagen med den cancersjuka pojken som de mest pathosfyllda, särskilt eftersom de låter åskådaren konfronteras med ett mänskligt lidande för vilket vi kan känna empati, då reaktionerna på sorg, oro och smärta omedelbart kan identifieras och förstås. Pojkens smärtfyllda cancerbehandling är, liksom det djuriska lidandet vi ser i bild, också den ett resultat av den misshushållning av naturens resurser och det övervåld som sker mot naturen.

Vi kan konstatera att Jarls användning av ethos också det dominerar över förnuftsargumenten. Vid ett studium av retorikens begrepp finner man ganska snart att ethos är svårare att enkelt definiera än begreppen logos och pathos. En definition, föreslagen av Göran Hägg, lyder på detta sätt: "Etos är de egenskaper som gör att talaren väcker förtroende genom sin personlighet. Men vilka det i sin tur är och hur det går till är man ganska oklar över under antiken, och i modern tid ger uttolkarna mycket olika besked om saken."¹² Den romerska retorikern Quintilianus menade att ethos till skillnad från pathos syftade på "långvariga känslor" vi kan förknippa med dagens begrepp "engagemang". Känslorna och engagemanget var dock alltid kopplat till personen som framförde talet, och något som gav denne trovärdighet. En förutsättning för denna trovärdighet är att vi åhörare kan övertygas om att talaren är en moraliskt högtstående person.¹³

Hägg fortsätter sitt resonemang avseende ethos på följande sätt:

Dels är det vad vi med ett annat antikt ord med komplicerad historia idag brukar kalla auktoritet. Den kan i sin tur vara moralisk, politisk, professionell, vetenskaplig eller rent personlig, som när skådespelare i kraft av sitt kändisskap yttrar sig i allsköns frågor från sex och samlevnad till vikten av att förtära någon viss sorts choklad.¹⁴

Detta tämligen krassa resonemang om ethos kan utan vidare överföras på bonden Nisse som i *Naturens hämnd* får stå för det ursprungliga, rena och enkla. Jag har tidigare nämnt Rousseau som inspirationskälla och nödvändig förgrundsfigur för denna typ av idealisering av det enkla. I den ekokritiska traditionen finns också en anknytning till Martin Heidegger och dennes filosofi om platsen och det nödvändiga beboendet av en särskild lokal plats, något som på svenska ibland har kallats för "rotadhet", på engelska "dwelling". Begreppet är inte helt enkelt, men det betyder bland annat att människan ska skapa sig en plats i vilken hon finner sig vara hemma och för vilken hon tar ansvar.

What, then, for Heidegger is dwelling? It is the term he used in his later philosophy for that authentic form of being which he set against what he took to be the false ontologies of Cartesian dualism and subjective idealism. We achieve being not when we represent the world [...] but when we stand in a site, open to its being, when we are thrown or called. The site is then gathered into a whole for which we take on an insistent care (*Besorgung*).¹⁵

Nisse är en person som genom filmens bilder och ljudband framträder som en rotad individ, som på ett heideggerskt sätt bebor sin plats. Miljön han befinner sig i präglas av enkelhet och närhet, till både jord, husdjur och vild natur. Han rör sig hemtamt genom omgivningarna och interagerar, bland annat genom en nedtonad klädstil och ett ömsint närmande till sina djur, med den plats han bebor. Han utstrålar härvidlag en övertygande trygghet. Sannolikt uppfattas han som i högsta grad trovärdig och ses, med Hellspongs ord, som "en rättskaffens person", på vilken man kan lita, och vars ord kan få en att handla i enlighet med hans önskan och vilja.¹⁶ Till detta adderas en jämtländsk dialekt som lägger till en social stildimension till hans beteende.¹⁷ Inte bara genom miljön verkar han präglad av sin bakgrund, också hans sätt att använda språket signalerar en tydlig rotadhet i en norrländsk landsbygd. Miljön kan vagt kopplas till begreppet "pastoral", vilket Garrard och andra bland annat definierar som en plats som befinner sig på avstånd från och fungerar som korrektiv till det industrialiserade och urbana.¹⁸ Bilderna av Nisses vardag på sin gård introduceras av slående vackra miljöbilder av en vild och otämjd natur, kontrasterade med den kultiverade idyll han bebor. Dessa bilder får man anta är tagna i närheten av hans boställe och avsedda att definiera gränserna för hans odling, men också visa hans närhet till det odelat "naturliga".

Hans dialekt ger tydliga signaler till den svenske åskådaren, för vilken denna typ av språklig stil är en kulturell stereotyp intimt förknippad med ett slags trygg omsorg, händighet och klarhet. För en svensk tittare, som såg *Naturens hämnd* då den hade premiär 1983, var troligen associationerna till centerpartiets ordförande Thorbjörn Fälldin oundvikliga. Fälldin växte upp som bondson i Ångermanland och drev själv ett jordbruk. Hans ethos liknar Nisses i det att han i den svenska rikspolitiken kom att stå för något genuint folkigt, enkelt och äkta. Han framförde sina synpunkter på en lantlig, lite ålderdomlig dialekt; han bar, liksom Nisse, enkla kläder och rökte pipa. Hans övertygelse var fast och han skulle aldrig kunna "dagtinga med [s]in övertygelse", som han deklarerade när han motsatte

sig en fortsatt utbyggnad av kärnkraften. Att Fälldin under sin tid som partiledare dessutom kom att förknippas med den gryende svenska miljörelsen gör att Jarls val av intervjuobjekt knappast kan sägas vara tillfälligt. I Nisse fångas alla de konventionella bilder av svensk, lantlig omsorg in, samtidigt som dessa bilder kontrasteras mot det industriella, det moderna och det miljöförstörande och passas in i en dåtida politisk kontext.

Djur och människa

Bilderna av de skadade och döda djuren ingår i den uppsättning ekokritiska troper som används för att rikta mottagarens uppmärksamhet på människans övergrepp på naturen. Filmen förstärker denna trops verkan genom att låta kameran vila på en död vitfågel, en padda pudrad med kalk och döda fiskar, som underförstått är förgiftade. Som en analog metafor fungerar i detta sammanhang också sekvenserna med den cancersjuka pojken vars öde, liksom djurens, är ett resultat av antropocentrisk hybris och hänsynslöshet, ledande till disharmoni. Garrard noterar denna analogi: "Humans can both be, and be compared to, animals. There is, therefore, an extensive 'rhetoric of animality' [...] that is as functional in descriptions of human social and political relations as it is in describing actual animals."¹⁹ Genomgående för *Naturens hämnd* är denna underförstådda koppling mellan det mänskliga och det animaliska. Den cancersjuka pojkens lidande är analogt med det lidande Nisses djur drabbas av; den allergiske bonden och den missbildade killingen har skadats av samma gift. Mykotoxinerna respektive kraftfodret antas vara orsak till deras respektive sjukdomstillstånd. Och deras utsatthet för människans etiskt förkastliga förgiftning av naturen är reciprok. Bonden Nisses omsorg om djurens foder kan ses som en parallell till den omsorg den moderna sjukvården visar den cancersjuka.

Med Nisse Nilsson är det dock mer bevänt än vad man från början kunde ha anat. En av de mest problematiska sekvenserna i *Naturens hämnd* skildrar hur han genomför ett experiment som går ut på att han utfodrar sina får med säd som dels gödslats med naturgödsel, dels med konstgödsel. Nisse tar en näve naturodlad säd och visar hur kornen är rena och friska. Därefter gräver han fram en näve ur säcken med konstgödselad säd och presenterar resultatet. Kornen är möjliga, svartnade och luktar illa. Möglet antas producera mykotoxiner. I nästa scen berättar speakerrösten att vi nu ska fortsätta experimentet genom att se vad som händer när hans

får matas med det möjliga fodret. Utgången är väntad – ett får börjar hosta, ett dör, ett föder ett dödfött lamm.

Jarl använder en förment rationell argumentationslinje när han låter bonden genomföra sitt "experiment". Dels genom att ordvalet hämtas från en rationalistisk tradition (Nisse genomför ett "forskningsprojekt"), dels genom att visuellt betona det vetenskapliga utförandet (små, markerade odlingsytor, säckar märkta med särskilda sifferkombinationer). För åskådaren skapar tillvägagångssättet möjligen en trovärdighet genom användningen av konventionella tecken för förnuft. Man bör dock utan större svårigheter kunna hävda att den retoriska metod Jarl främst använder sig av aktiverar åskådarnas pathos, det vill säga deras känslomässiga reaktioner. Bilderna av och Nisses reaktioner på den konstgödslade säden; fåren som intet ont anande slukar fodret och därefter hjälplöst vinglar omkring förgiftade griper oss, även om vi – som väl är troligt – skulle tvivla på undersökningens tillförlitlighet.

Låt oss helt kort se på experimenten ur ett djurrättsligt perspektiv. Med filosofen Peter Singers ord kan vi utgå ifrån att "[f]örmågan att kunna lida och njuta är en förutsättning för att man skall kunna hysa några intressen överhuvudtaget, ett villkor som måste uppfyllas innan vi kan tala om intressen på ett meningsfullt sätt"²⁰. Med denne kan vi också konstatera att "[o]m en varelse lider finns det inget moraliskt rättfärdigande för att inte ta hänsyn till detta lidande"²¹. Nisse måste rimligen ha varit medveten om att hans "experiment" skulle framkalla lidande hos fåren, och begår därför i Singers utilitaristiska perspektiv en moraliskt felaktig handling eftersom "[s]märta och lidande är något ont och bör förhindras eller minskas, oavsett vilken ras, kön eller art den lidande varelsen tillhör"²². Nisses djur lider och känner smärta som resultat av hans experiment, och han hade, som agerande människa, haft all möjlighet i världen att förhindra och minska detta lidande.

I det skede den svenska miljörelsen befann sig 1983, när filmen hade premiär, tycks det dock inte ha funnits något utrymme för att betrakta de lidande fåren som etiskt problematiska. De utsätts mycket medvetet för Nisses "experiment" på ett sätt som vi idag nog tämligenoreflekterat måste se som ett övergrepp lika etiskt förkastligt som det som eventuellt sker vid konstgödning. Om inte värre. Vår tids diskussioner om och aktioner för djurens rätt tvingar åskådaren att betrakta sekvensen som ytterligare ett mänskligt våldförande på ett försvarslöst, men ingalunda själlöst djur. Det Nisse utför, med filmskaparens benägna tillstånd, är ett djurförsök utan etiska band. I vilken mån det finns en realitet bakom det händelseförlopp

som registreras är omöjligt att veta, men i filmens dokumentära kontrakt ligger att åskådaren åtminstone uppfattar händelsen som autentisk. Den skildras också så.

En annan frågeställning som infinner sig handlar om dessa experiment verkligen någonsin kan sägas vara motiverade. Singers svar på vilket djurförsök som är etiskt godtagbart är följande: "[O]m ett eller till och med ett dussin djur skulle vara tvungna att utstå experimentet för att tusentals människor skulle kunna botas, då skulle jag anse att det är rätt och förenligt med ett jämlikt beaktande av intressen att utsätta djuren för experimenten. Detta är åtminstone det svar en utilitarist måste ge."²³ Detta kan omöjligt vara fallet med Nisses experiment. Här ställs vi dock inför ett tankeproblem. *Naturens hämnd* var, mycket beroende på sin starka retoriska förförelsekraft, troligen en anledning till att den politiska diskussionen om försurning, övergödning, konstgödsel och kraftfoder tog fart. Och i ett kontextuellt perspektiv kan vi kanske tillskriva den en del i de framsteg som trots allt skett när de gäller de miljöproblem Jarl presenterar i filmen. Ett översiktligt studium av aktuella forskningsrapporter om försurningen, kväve- och fosforgödsling visar att trots att dessa miljöfaror fortfarande är aktuella, har deras åverkan på de naturliga miljöerna successivt minskat sedan 1980-talet, då Jarls film gjordes.²⁴ Om dessa tydliga effekter av ett ökat miljömedvetande och en aktiv miljöpolitik på ett ytterligt avlägset sätt är resultatet av ett fåtal fårs lidande är omöjligt att veta. Att *Naturens hämnd* tillsvidare åtminstone i detta avseende måste ses som en etiskt svårsmält film är dock otvetydigt.

Noter

¹ Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel och en fortsättning* (Stockholm: Dialogos, 2003), s. 306.

² Se t.ex. Ingrid Esping, *Kampen om verkligheten: Stefan Jarls Modstrilogi ur ett historiskt och teoretiskt perspektiv* (Stockholm: Hjalmarson & Högberg, 2001).

³ "Icke-diegetisk" innebär här att den befinner sig utanför den omtalade världen som filmen presenterar. Den saknar "förankring i fiktionens universum", se t.ex. Lars-Gustaf Andersson, & Erik Hedling, *Filmanalys: en introduktion* (Lund: Studentlitteratur, 1999), s. 26.

⁴ Se Rick Altman, *Film/Genre* (London: BFI Publishing, 2006), s. 18 och Stephen Neale, *Genre* (London: BFI Publishing, 1980), s. 28.

⁵ Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2001), s. 28 f.

⁶ Furhammar (2003), s. 170.

- ⁷ Se t.ex. Sara Lidmans *Samtal i Hanoi* (Stockholm: Bonnier, 1966) och Folke Isakssons *Bilder från norra Vietnam* (Helsingborg: Fyra förläggare, 1975).
- ⁸ Greg Garrard, *Ecocriticism* (London & New York: Routledge, 2004), s. 7.
- ⁹ *Ibid.*, s. 1 f. Författaren utgår här från miljörelensens klassiska text – Rachel Carsons *Silent Spring* från 1962.
- ¹⁰ David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (Boston: McGraw-Hill, 2003), s. 140 f.
- ¹¹ Peter Cassirer, *Huvudlinjer i retorikens historia* (Lund: Studentlitteratur, 1997), s. 32.
- ¹² Göran Hägg, *Praktisk retorik* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2003), s. 228.
- ¹³ *Ibid.*, s. 229.
- ¹⁴ *Ibid.*, s. 230.
- ¹⁵ Jonathan Bate, *The Song of the Earth* (London: Picador, 2000), s. 261. Se också Garrard (2004), s. 108-136.
- ¹⁶ Lennart Hellspong, *Konsten att tala: handbok i praktisk retorik* (Lund: Studentlitteratur, 1992), s. 35.
- ¹⁷ *Ibid.*, s. 106.
- ¹⁸ Garrard (2004), s. 33 ff. Se också Terry Gifford, *Pastoral* (London & New York: Routledge, 1999).
- ¹⁹ Garrard (2004), s. 140.
- ²⁰ Peter Singer, *Praktisk etik* (Stockholm: Thales, 1996), s. 60.
- ²¹ *Ibid.*
- ²² *Ibid.*, s. 63.
- ²³ *Ibid.*, s. 68.
- ²⁴ Se t.ex. Carl-Axel Fall, "Optimism sprider sig", i *Sveriges Natur* 5/2003, hämtat på <http://www.snf.se/sveriges-natur/artikel.cfm?CFID=449177&CFTOKEN=58757137&id=484>, 2006-09-13, Mårten Aronsson, "Bevara våra sista ängar", *Fakta* 28, juni 1999, hämtat på <http://www.snf.se/pdf/dok-jordbruk-angsfakta.pdf>, 2006-09-13 och Eva Salomon, "Hushållning med växtnäring – växtnäringsförluster", i *Ekologiskt lantbruk*, Svenska naturskyddsföreningen, Rapport 2000, hämtat på <http://www.snf.se/pdf/rap-jordbruk-vaxtnaring.pdf>, 2006-09-13.

Referenser

- Altman, Rick, *Film/Genre* (London: BFI Publishing, 2006).
- Andersson, Lars-Gustaf & Erik Hedling, *Filmanalys: en introduktion* (Lund: Studentlitteratur, 1999).
- Aronsson, Mårten, "Bevara våra sista ängar", *Fakta* 28 (1999), hämtat på <http://www.snf.se/pdf/dok-jordbruk-angsfakta.pdf>, 2006-09-13.
- Bate, Jonathan, *The Song of the Earth* (London: Picador, 2000).
- Bordwell, David & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (Boston: McGraw-Hill, 2003).

- Cassirer, Peter, *Huvudlinjer i retorikens historia* (Lund: Studentlitteratur, 1997).
- Esping, Ingrid, *Kampen om verkligheten: Stefan Jarls Modstrilogi ur ett historiskt och teoretiskt perspektiv* (Stockholm: Hjalmarson & Högberg, 2001).
- Fall, Carl-Axel, "Optimism sprider sig", i *Sveriges Natur* 5 (2003), hämtat på <http://www.snf.se/sveriges-natur/artikel.cfm?CFID=449177&CFTOKEN=58757137&id=484>, 2006-09-13.
- Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel och en fortsättning* (Stockholm: Dialogos, 2003).
- Garrard, Greg, *Ecocriticism* (London & New York: Routledge, 2004).
- Gifford, Terry, *Pastoral* (London & New York: Routledge, 1999).
- Hellspong, Lennart, *Konsten att tala: handbok i praktisk retorik* (Lund: Studentlitteratur, 1992).
- Hägg, Göran, *Praktisk retorik* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2003).
- Isaksson, Folke, *Bilder från Norra Vietnam* (Helsingborg: Fyra förläggare, 1975).
- Lidman, Sara, *Samtal i Hanoi* (Stockholm: Bonnier, 1966).
- Naturens hämnd*, Stefan Jarl (1983).
- Neale, Stephen, *Genre* (London: BFI Publishing, 1980).
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2001).
- Salomon, Eva, "Hushållning med växtnäring – växtnäringens förluster", i *Ekologiskt lantbruk*, Svenska naturskyddsforeningen (2000), hämtat på <http://www.snf.se/pdf/rap-jordbruk-vaxtnaring.pdf>, 2006-09-13.
- Singer, Peter, *Praktisk etik* (Stockholm: Thales, 1996).