

Skogens konung och djurens konung i TV

Natur, kultur och genus i naturfilm

HILLEVI GANETZ

For most people, animals are symbolic: their significance lies not in what they are, but in what we think they are. We ascribe meanings and values to their existence and behaviors in ways that usually have little to do with their biological and social realities, treating them as emblems of nature's purity or bestiality in order to justify, ultimately, our views of other human beings (Bagemihl 1999:79).

Den västerländska kulturen är uppbyggd kring ett dikotomiskt tänkande som tudelar och ställer i motsats exempelvis ont och gott, kvinnligt och manligt, kropp och själ, förnuft och känsla, och så vidare. En av de mest centrala och grundläggande dikotomierna är den mellan natur och kultur. Denna dikotomi – liksom andra liknande – har diskuterats och dekonstruerats i en rad verk under de senaste årtiondena (t.ex. Haraway 1989, Butler 1990 & 1993, Robertson m.fl. 1996, Franklin, Lury & Stacey 2000). Men trots en tämligen stor enighet inom vetenskapssamhället att kultur och natur inte kan ses som varandras motsatser, utan att de snarare är invädda i och förutsätter varandra, så lever föreställningen om ett motsatsförhållande vidare. Detta gäller inte minst i medierna där TV-genren naturfilm är ett intressant exempel på hur dikotomin natur/kultur konstrueras och reproduceras.¹

I det västerländska tänkandet förknippas naturen med kvinnan och kulturen med mannen. Föreställningar om natur, kultur och genus är alltså intimt sammanvävda med varandra.² Konstruktionen, ”görandet” eller skapandet av genus sker på alla nivåer i kultur och samhälle, så också i medierna som både konstruerar och speglar denna process på

samma gång. I denna artikel ska analyseras hur genus, sammanflätat med den kulturella konstruktionen av natur/kultur-dikotomin, såväl skapas som reproduceras i genren naturfilm.

Varför är det då viktigt att studera hur natur, kultur och genus konstrueras i medier och specifikt naturfilm? Idag pågår en intensiv debatt om biologins respektive det socialas och kulturellas inverkan på och formande av kön och sexualitet, där biologin får stå för det ”naturliga” och kulturen för det ”onaturliga”. Under hänvisning till hur det ser ut i naturen framförs en mängd, ofta traditionella, åsikter om kvinnors och mäns förvärvsarbete, ansvar för barn, homosexualitet, adoptioner, moral och familjebildning. Men i själva verket är djurens liv och sexualitet lika variationsrika som människans. Detta är dock något som är förvånansvärt okänt utanför akademien och inte minst naturfilmen har bidragit till att osynliggöra denna i dess bokstavliga bemärkelse naturliga heterogenitet, vilket närmare ska diskuteras nedan.

Medierna bidrar överhuvudtaget med olika, ibland helt motsatta, versioner och bilder av manlighet och kvinnlighet. Men trots allt talande om och görande av genus lyfts diskussionerna sällan upp inom mediediskursen till en medveten, reflekterande nivå. Fastän genus hela tiden produceras och reproduceras – i nyheter, såpor, underhållningsprogram och dokumentärer – finns en liten medvetenhet om att det är just detta man gör. Mediernas utbud präglas av vad som här kallas en *genusslentrian*, d.v.s. vanemässiga, omedvetna, oreflekterade och upprepade skildringar av manlighet och kvinnlighet. Genusslentrianen är inte resultatet av en konspiration, den är just omedveten och upprätthålls av såväl kvinnor som män inom medierna. Den är ”osynlig” på så sätt att den inte innehåller exempelvis uppseendeväckande sexistiska skildringar – sådana

Tema Genus, Linköpings universitet, SE-581 83 Linköping, hilga@tema.liu.se

är ju lätta att få syn på – utan den bygger just på slentrianmässiga och oreflektade upprepningar av kulturellt och samhälleligt skapade föreställningar om manlighet och kvinnlighet.³ Också i naturfilm finns en genusslentrian, liksom andra slentrian-skildringar av bland annat etnicitet och sexualitet.

Det måste dock först som sist betonas att naturfilmen har gjort mycket för att fästa uppmärksamheten på miljöfrågor och sprida välbehövliga kunskaper om djur och natur. Det som kritiskt granskas här är inte dessa viktiga insatser, utan de slentrianer – som inte är vare sig uppenbart rasistiska, sexistiska eller homofoba – som färgar naturfilmer. Det är nämligen slentrianer som präglar mediernas framställningar i stort såväl som undersökningens material, bestående av 14 filmer av varierande längd med lejon och älgar – djurens konung och skogens konung – som huvudrollsinnehavare. Alla filmer är visade på SVT 1 eller 2, mellan 1979 och 2002 (se appendix).

Naturfilm: naturvetenskap och underhållning

Ända från sin födelse i början av förra seklet har naturfilmen som genre präglats av två för den västerländska civilisationen centrala företeelser, nämligen vetenskap och underhållning (Mitman 1999: 5ff; Bousé 2000: 57ff). Detta avspeglas redan i genrens namn: "natur" är något som naturvetenskaperna har näst intill ensamrätt att utforska, "film" är ett massmedium som till stor del förvaltas av underhållningsindustrin. Naturvetenskapen började redan kring förra sekelskiftet använda sig av film för att föra ut sina rön till en publik utanför de akademiska väggarna, men denna publik var avgränsad till en fåtalig, välutbildad elit. Samtidigt började filmindustrin i USA växa fram och en av de allra första "naturfilmerna" anses vara *Roosevelt in Africa* som hade premiär på biograferna i april 1910 (Mitman 1999: 5). Den var en så kallad jaktfilm med den förre presidenten i centrum och grundade sig på en årslång expedition där man lyckades döda 40 djur per dag.⁴ Den kommersiella naturfilmen har med andra ord haft ett mer spänningsskapande och underhållande publikintal än den naturvetenskapliga filmen, men den har lutat sig – och lutar sig än idag – tungt mot vetenskapen för att legitimera den autenticitetsaura som varit och är så grundläggande för naturfilmens status som en realistisk, didaktisk och objektiv TV- och filmgenre.

Historiskt sett har denna spänning mellan autenticitet och underhållning varit konstant och diskussioner har förts inom naturfilmsbranschen hur mycket av det ena eller andra som varit berättigat,

var linjen mellan de två kan sägas gå. Vissa röster – särskilt sådana närstående naturvetenskapen – har helt tillbakavisat "underhållningsaspekter" som exempelvis att vid klippbordet skapa en linjär berättelse ur skrattnåsars liv (Mitman 1999: 67). Andra har inte dragit sig för att skapa dramatiska höjdpunkter genom att provocera fram slagsmål på liv och död mellan djur som först hållits instängda utan mat i några dygn i separata burar. Detta skedde till exempel i biograffilmen *The Silent Enemy* med premiär 1930, regisserad av William Douglas Burden (Mitman 1999:47). Exemplet är givetvis extremt och inget som majoriteten av naturfilmerna ägnade eller ägnar sig åt, men det säger något om de spänningar som finns mellan autenticitets- och underhållningspolerna inom genren naturfilm.

Det är möjligt att studera naturvetenskapens betydelse för naturfilmen ur flera aspekter: en är hur djurens sexualitet och sociala formationer skildras i naturfilmer mot bakgrund av rön inom bland annat biologin. Den amerikanske biologen Bruce Bagemihl (1999) analyserar inte naturfilm utan hur rön om djurens högst varierade sexuella och sociala praktiker dolts eller mildare uttryckt *omtolkats* inom naturvetenskapen i linje med samtida kulturellt skapade uppfattningar om vad som är naturligt och "rätt" beteende. Hans arbete utgör här en viktig grund för förståelsen av naturfilmens skildringar av djurens sexualitet och "familjebildningar".

Bagemihl beskriver hur det länge varit tabu inom biologin att över huvud taget nämna att djur är involverade i diversifierade sexuella praktiker. Han har gått igenom en ansenlig mängd forskning om djur och hur de publicerade rönen om dem sett ut. Utifrån denna stora översikt menar han att det är helt klart att djurs varierande sexuella praktiker dolts eller förtigits, och att det till stor del handlar om att forskaren själv inte vågat publicera sina resultat på grund av risken att själv utpekas som homosexuell. Denna rädsla var naturligtvis vanligare för exempelvis 50 år sedan. I nyare biologi har man mer kunnat erkänna djurs varierande sexuella praktiker, men problemet där, menar Bagemihl, är hur man *tolkar* dem.

Han menar att man tolkar exempelvis samkönat sex som "misstag" eftersom den inte leder till den i evolutionsteorin centrala fortplantningen – alltså på precis samma sätt som många ser på mänsklig homosexualitet. Att det inte är riktigt så enkelt har till exempel zoologen Paul Vasey (1995) diskuterat. Han har länge studerat primater, däribland japanska makaker (jfr Snaprud 2003), och menar att det faktiskt inte går att förklara samkönat sex mellan dem på något annat sätt än att de faktiskt tycker det är skönt – alltså att det inte är ett misstag. Samtidigt

ska man då inte genast tolka detta som att djur är homosexuella. Djur är inte homosexuella i mänsklig mening: de har inte en stabil preferens för det egna könet. Däremot håller de på med sexuella praktiker som liknar homosexualitet eller kanske mer bisexualitet. Men vad ska man kalla dessa praktiker? Vi människor har helt enkelt inget språk för den samkönade sexualitet som finns i naturen, vilket är intressant i sig (jfr Bagemihl 1999:12). Djur är inte homosexuella i mänsklig mening, men de är inte heller heterosexuella i mänsklig mening. I brist på bättre termer och för att kunna tala om detta, så används ändå fortsättningsvis ibland de mänskliga beteckningarna, trots att det innebär en antropomorfisering av djuren, något som senare här kritiserar i samband med analysen av naturfilmerna.

Bagemihl (1999) menar att djurens sexualitet och även "familjebildningar" har tolkats utifrån en ideologisk och moralisk ram gällande för människor. Det är med andra ord människorna som bestämmer vad som är "naturligt", sedan appliceras denna "naturlighet" på naturen och slutligen användes denna konstruerade bild av naturen som bevis för och argument mot det "onaturliga", som exempelvis homosexualitet eller kvinnor som inte tar hand om sina barn. Det är kanske onödigt att påpeka att båda de sistnämnda varianterna förekommer bland djuren, lika väl som tvåkönad sexualitet och honor som tar hand om sina ungar. Bagemihls poäng är dock att de många och frekventa "avvikelserna" (som ju inte är avvikelser) inte synliggjorts inom vetenskapen, men att det "normala" (som inte är normalt) framhävt.

Detta får konsekvenser för naturfilmens skildringar av djurs sexualitet och där återfinns följaktligen inte heller så många avvikelser från det "normala". Men det går inte att helt lägga skulden för detta osynliggörande av varierande sexuella praktiker på naturfilmens beroende av biologin. Naturfilmen har som sagt inte bara en naturvetenskaplig sida utan också en underhållande sådan. Som en del av masskulturen måste naturfilmerna säljas på en marknad och för att denna marknad ska köpa måste de vara anpassade till rådande moraliska och ideologiska ståndpunkter. Fram till sent 1900-tal fick inte naturfilmerna visa alltför "upprörande" inslag, som detaljerat våld (djur som i allt för realistiska och långdragna sekvenser dödar och äter varandra) eller utdraget sex. Under 1990-talet har å andra sidan kommit vad som kan kallas snuff-naturfilmer, där närbilder av djurs våld visas (Mitman 1999:208). Denna utveckling inom naturfilmen hänger givetvis samman med utvecklingen inom nöjesindustrin i stort, där ju våld blivit allt mer frekvent i det som visas på film och i TV. Dock skulle det dröja till

1995 innan de troligen första bilderna på djur inbegripna i samkönat sex visades (Bousé 2000: 175f).

Men det är alltså det puritanska draget som dominerar i den amerikanska naturfilmens historia och här utgör Disneys naturfilmsserie *True-Life Adventures* ett utmärkt exempel (Mitman 1999: 109ff). I slutet av 1940-talet började Disney spela in kortare naturfilmer för biografvisning. Dessa filmer framhävde djurens individualitet och personlighet i syfte att, som Disney själv sade, "få publiken att sympatisera med djuren och förstå deras problem bättre" (Mitman 1999: 119). Detta förmänskligande sätt att framställa djur inspirerades av erfarenheter från den tecknade djurfilmen, till exempel *Bambi* från 1942. I Disney-industrin var det alltså de tecknade filmerna som gav upphov till naturfilmerna, och inte tvärtom. Musiken, som även är ett arv från de tecknade filmerna, kom också att spela en viktig roll i naturfilmerna. Så ackompanjeras till exempel en sekvens i filmen *Seal Island* (som vann en Oscar 1949) där honsälar anländer till en strand med variationer av "Here Comes the Bride" (Mitman 1999: 110).

Det amerikanska 1950-talets präglades av en ideologi där familjen och Gud stod i centrum – med andra ord inte särskilt olik 2000-talet. Walt Disney själv omfattade denna ideologi och bidrog till att den spreds i breda lager av befolkningen, då han genom massmediet film om och om igen hyllade dessa "eviga värden" (Mitman 1999: 125). I hans naturfilmer framstår naturen som en idyll, en väv där arterna i balans med varandra lever och frodas under Guds välvilliga men stränga uppsikt. Denna världs minsta enhet är familjen, bestående av exempelvis "mamma" fågel, "pappa" fågel och deras ungar. I en av filmerna sägs exempelvis att mamma fågel står för "moderskärleken (som) uttrycks i tålmod och hängivenhet – i ur och skur finns mamma alltid där" (Mitman 1999: 127). Naturligtvis ingick inte våld eller sexualitet i denna bild av naturen. Ändå ombads Disney 1954 av New Yorks och Marylands censur att klippa bort en sekvens i en film som skildrade en buffelkalvs födelse, då buffelhonans könsorgan av naturliga skäl syntes (Mitman 1999: 130).

Naturfilm på TV

Med TV domesticeras djuren i naturfilmer och det för TV typiska programformatet *naturprogram* uppstår. I amerikansk TV:s första och mest framgångrika naturprogram *Zoo Parade* (NBC, premiär 1950), som riktade sig till hela familjen, visades olika djur upp som ulliga, gulliga, trevliga vänner, ibland smartare än människorna själva. *Zoo Parade* finansierades

av reklam för produkter avsedda för husdjur. Denna marknad växte sig större och större under 1950-talet och framåt: djur hade blivit något som ingick i kärnfamiljen. Filmsuccéer under 1960-talet som *Lejonet Elsa* och *Flipper* är utvidgningar av det fenomen som Mitman (1999: 157) kallar ”The Pet Star”, men i den sistnämnda filmen fanns givetvis inte en enda filmruta som visade den aggressiva, vidlyftiga och samkönade sexualitet som vetenskapen och naturfilmen ständigt förtigigt vad gäller delfinerna (jfr Bryld & Lykke 2000).

Men även en annan faktor påverkade naturfilmen under denna tid, och det var den framväxande turismen (Mitman 1999: 180ff). Naturprogrammet *Wild Kingdom* (NBC, premiär 1963), som avlöste *Zoo Parade*, var inriktad på äventyr, ”vild” natur och manliga dygder, något som företrädesvis hittades i 1900-talsföreteelsen nationalparkerna. Naturfilmerna blev ett slags reklam för dessa turistattraktioner som inte bara fanns på amerikansk grund. Under 1950- och 60-talen började röster höjas från västerländskt och välutbildat håll som menade att Afrikas vilda natur hotades. Man klagade på den civilisations följder som man själv varit så ivrig att införa och menade att naturen måste skyddas från detta eller som etologen Julian Huxley uttryckte det: ”Afrikas djurliv hör inte bara till de lokala invånarna, utan till hela världen” (Mitman 1999: 194). Man kan alltså tala om ett slags naturimperialism, där djurlivet och naturen fräntas Afrikas infödda invånare. I detta propagandakrig spelade naturfilmen en viktig roll. I exempelvis filmen *Wild Gold* (1961) regisserad av James R. Simon, framställs massajerna som hotet mot naturen, eftersom deras boskap tog mat och vatten från de vilda djurarterna i nationalparkerna. Men enligt filmens speaker skulle de snart nog lära sig förstå att verkligt välstånd inte kommer genom horder av värdelösa boskapsdjur, utan genom turism (Mitman 1999: 198).

I svensk public service-television – som detta projekt är avgränsat till – visades den första naturfilmen redan 1955. Det var *Viggen Viggo* av filmaren Bertil Danielsson, och den gav 1957 svensk television dess första internationella utmärkelse, Prix Italia (Furhammar 1995: 87; Abrahamsson 1999: 51). I juni 1961 startades naturmagasinet *Just nu* (eller mer känt som *Korsnäsgården*) som visades fram till 1984. Det leddes av tre svenska herrar i ”rutiga skjortor och stövlar”, nämligen Nils Linnman, Anders-Erik Malm och Gert Engström (Abrahamsson 1999: 51). *Naturrutan* visades i TV1 1974-1987 och *Ett med naturen* (med Arne Weise som programledare) visades i TV2 1983-1996. Man har också visat ett antal filmer och filmserier gjorda av Jan Lindblad, David Atten-

borough, Desmond Morris, Arne Sucksdorff, Bo Landin, Sven Gillsäter, med flera. Men historiken om *vad* som visats är ännu inte skriven och inte heller finns någon mer omfattande analys av det som visats. Inom ramarna för det svenska etermedieprojektet har både Leif Furhammar (1995) och Ulla B. Abrahamsson (1999) skrivit kortare översikter över naturprogram i TV, men dessa översikter ingår i volymer där naturprogrammen bara utgör en mindre del bland övriga dokumentärprogram respektive faktaprogram, som är rubrikerna på de rapporter där naturprogrammets historik ingår.

Det nuvarande *Mitt i naturen*, programrubrik för SVT:s naturprogram med redaktion i Sundsvall, har funnits sedan 1980. Det som visas där kan grovt indelas i två kategorier: för det första inköpt, utländskt material och för det andra tittarnas egna amatörfilmer. De förstnämnda visas under rubriken *Mitt i naturen – film* på bästa sändningstid (våren 2003 tisdagar 20.00, SVT 2) och består till allra största delen av filmer som visar exotiska djur och natur, producerade av exempelvis BBC eller National Geographic – de två jättarna i branschen. Egenproduktionen av professionell svensk naturfilm för public service-TV är liten, något som beror främst på brist på ekonomiska resurser. Tittarnas egna filmer visas under en halvtimme mitt i veckan (våren 2003 onsdagar 20.00, SVT 1) och handlar i stort sett om ”vardagsnatur”, det vill säga svenska djur och natur, filmade av amatörer och halvprofessionella. Bland de inskickade kortfilmerna väljs årets tittarfilm, som premieras med priset ”Guldron”. Ett program har i genomsnitt cirka 8-10 procent av tittarna, det vill säga en tittarskara på cirka 800 000.⁵

Internationellt sett är förvånansvärt lite skrivet om naturfilm. Men två amerikanska undantag utgörs av medieforskaren Derek Bousé (2000) som analyserar hur naturfilm är gjord ur såväl produktionstekniska som estetiskt/formella perspektiv och vetenskapshistorikern Gregg Mitman (1999) som skriver den amerikanska naturfilmens idéhistoria. Ingen av dem har dock ett framträdande genusperspektiv. Mitmans bok beskriver det som denna artikel inleddes med, nämligen hur naturfilmen ända från sin födelse i början av förra seklet har varit en genre som präglats av naturvetenskap och underhållning och hur dessa två influenser påverkat filmernas skildringar av djur och natur. Derek Bousé placerar tyngdpunkten i sin analys mer vid underhållningsaspekten. Han analyserar naturfilmens berättande som starkt influerat av Hollywoodfilmens och TV-fiktionens (som exempelvis melodramat och tvåloperan), något som får Bousé (2000) att dra slutsatsen att naturfilm är en pseudo-

vetenskaplig och pseudodokumentär genre. Sett ur Derek Bousés perspektiv är alltså placeringen av Leif Furhammars (1995) och Ulla Abrahamssons (1999) översikter över svenska naturprogram missvisande. Dessa återfinns nämligen i två volymer som skildrar dokumentär- respektive faktaprogram i TV och radio. Dessa översikter skulle passat lika bra i ett arbete om TV-fiktions, då det finns starka skäl, enligt Bousé, att inte acceptera naturfilmgenrens anspråk på att vara autentiska avbildningar av natur.

Naturen i naturfilmer

Historikern Peter Coates (1998) understryker i sin stora översikt över hur naturen uppfattats och definierats, från grekerna till idag, att vad som uppfattas som natur och kultur har varierat genom århundradena. Ett belysande exempel är de olika sätt man placerat människan i förhållande till natur och kultur. Till exempel sågs människan *före* Darwin som Guds avbild (det vill säga kultur), efter Darwin blev hon apornas närmaste släkting (det vill säga ett steg närmare natur). Människor har i alla tider tolkat naturen och det gäller så väl inom vetenskapen som utanför den.⁶ Det finns inga ”rena”, objektiva avbildningar av naturen, det finns bara tolkningar av den, vilka är beroende av bland andra historiska, kulturella och samhälleliga kontexter. Judith Butler (1990: 37f) menar att det som avgränsas som natur i förhållande till kultur i själva verket redan också är kultur, det vill säga att det är kulturen som bestämmer var gränsen mot naturen ska gå. Någon ”objektiv” gräns mellan natur och kultur existerar alltså inte utan dessa båda begrepp har hela tiden definieras genom diverse praktiker som resulterar i olika *representationer* av naturen.⁷ En av dessa representationer är just naturfilm.

TV:s naturfilmer är alltså på ett första, mer omedelbart observerbart plan berättelser om natur. Men på ett mer dolt plan är de lika mycket berättelser om kultur, då den ena företeelsen förutsätter den andra, likt sidorna på ett mynt. Ett exempel på hur kulturen och mer specifikt den västerländska kulturen inverkar på representationerna av natur är hur de två djur som stått i fokus för de analyserade naturfilmerna skildras.

Att den västerländska produktionskontexten har betydelse för hur älgar och lejon framställs står inte minst klart i skildringen av djurens relation till människor. Älgar visas oftare än lejon i sådana relationer. Två av filmerna i materialet handlar till och med om tama älgar som vistas inomhus och uppför sig som sällskapsdjur. Så gott som alla älgfilmer nämner eller handlar också om älgjakt, då ur människornas (eller

rättare sagt människans) perspektiv. Älgar framstår som vardagliga, hemtrevliga, nästan lite komiska djur, invädda i människornas liv – till och med inmundigade av människan. Älgen är ett västerländskt, ”tryggt” djur, helt under och i människans kontroll. I nedanstående exempel, en kortfilm från 1959 (1997, SVT 1), är älgen så nära invädd i människors liv att hon blivit en familjemedlem som ”tänker” på ett barns vis. Observera också fördomen om kvinnor som nyfikna vilken tas halvt tillbaka i enlighet med ett tidstypiskt, gryende men uppenbarligen inte helt förankrat jämställdhetsmedvetande:

Svartvita bilder. ”Hurtig”, pigg musik, typ SF-journalfilm. En älgkalv med hundhalsband kommer in genom dörren i ett lantligt boningshus med trasmattor på golven och höns som springer omkring. Den manlige speakern ropar glatt och entusiastiskt: ”Mycket riktigt – i dag vankas det äpplen, det är kalas det.” Älgen äter äpplen ur en låda. Klipp till två iakttagande taxar som enligt speakern ”tänker”: ”Grönfoder, när det finns ben. Å, hopplöst!”

Älgen trippar fram till ett frukostbord: ”Vad är det husse äter. Tomater!” Älgen äter tomaterna. Välter ett ägg. Äter upp bordsdekorationen bestående av blommor: ”Det här är något som är serverat på ett vettigt sätt”. Klipp till hundarna som ser ”generade” ut.

Älgen kikar in i ett skåp. Speakern: ”Och här kommer förklaringen till att Titten heter just Titten. Hon måste titta överallt. Hon är nyfiken som det värsta fruntimmer... hm förlåt, som den värsta karl. Allting måste hon inspektera”.

Bild på ett par ben med stövlar som kommer in i rummet: ”Snälla Titten, att gå i skafferi!” ”Nämen se husse. God morgon, god morgon. Hur mår husse idag då? Jaså inte det. Jag måste säga husse att det inte är så lätt att veta hur man ska uppföra sig när man inte haft en mamma som uppfostrat en.”

Titten sätter på radion med mulen och ”lyssnar” på väderleksrapporten – örnen rör sig hit och dit: ”Fortsatt varmt och vacker väder” säger rösten i radion. Titten lägger sig på en matta. Speakern: ”Ja, det här låter bra det. Då kan man ta det lugnt, säger Titten.”

Lejonet skildras som något helt annat i de västerländska naturfilmer som materialet omfattar. Här

handlar det inte om sällskapsdjur som barn klappar. Om människor har en relation till lejon är människan underdånig, beundrande och tacksam på ett helt annat sätt än i relationen människa/älg. Detta har naturligtvis att göra med att lejon är potentiellt farliga rovdjur och älgar idisslande hjortdjur, men det handlar också om den exotisering och mytologisering av lejonet som är mycket gammal i den västerländska kulturen. Om lejonets afrikanska eller indiska mänskliga grannar fått göra filmer om lejon skulle de antagligen inte inta samma beundrande och underdåniga position och kanske skulle lejonjakt också förekommit, vilket inte finns skildrad i någon av de västerländska filmerna i materialet. Ett vackert exempel på den beundrande positionen är nedanstående exempel, hämtat ur Jan Lindblads film om indiska lejon ur filmserien *Djungelbokens värld* (1980, visad bland annat 1993, SVT 1).

Bilder (färgfilm) på lejonhona med diande ungar, skymning, syrsor, djurvål. Ingen musik. Jan Lindblad (speaker): "Först ska de små ha sitt aftonmål. Så fantastiskt det känns att sitta i gräset bara fyra, fem meter från denna lejontrio. Nu har de totalt förtroende för oss." Bildbyte till en lejonhane som gäspar. "Detsamma gäller de båda lejonhanarna. Stegvis har de accepterat mig på ett otroligt näravstånd, mindre än två meter. Återigen handlar det om förtroende – mellan ett vilt lejon och mig, representant för en art som varit lejonens dödsfiende i många sekel." Närbild på hannen som bara visar hans ögon. Klipp till vackert röd himmel med svarta träd framför.

"Solen går ner och jag får infallet att visa solnedgången som spegelbild i lejonhanens öga". Extrem närbild på ett lejonöga där solnedgången speglas. "Närmare det vilda kan man knappast komma. Det är ett underbart privilegium att bli så helt accepterad".

Att skildra en solnedgång speglad i en älgs öga skulle te sig nästintill löjväckande och lika kitschigt som en hötorgsmålning föreställande älg i solnedgång. Älgen symboliserar i svensk kultur just svenskhet, vanlighet och en slags vild trygghet – kombinerat med romantik kan skildringar av detta djur lätt uppfattas som patetiska och pretentiösa. Lejonet är däremot exotiserat i den västerländska kulturen – i skildringen av lejonet lever den orientalism vidare som Said (1978/1991) dekonstruerat – vilket låter sig väl paras med romantik. Det ska också tilläggas att det är symptomatiskt att det just

är lejonet som filmas i extrem närbild, en teknik som används för att hos tittaren skapa en känsla av närhet och intimitet med den som avbildas (Bousé 2000: 29). Det finns inget romantiskt och heroiskt i att ha en nära relation till en älg, däremot med ett lejon. I västerländsk mytologi symboliserar lejonet – nästan alltid en hane – makt, mod, majestät, rättvisa och lag. Och detta är bara några av de egenskaper som tillskrivs lejonet och som står att finna i vilket symbollexikon som helst. Sådana djur kan inte klappas eller dödas i nutida naturfilm, bara beundras.⁸ Båda djuren tolkas i en västerländsk kulturell kontext vilket resulterar i en etnifiering av djuren, det vill säga en inskrivning av djuren i högst mänskliga kollektiva, kulturella identiteter.

I naturfilmgenren konstrueras naturen genom att gränser dras gentemot det som uppfattas som kultur. En av dessa gränsdragningar karakteriseras av ett döljande, ett osynliggörande av naturfilm som en mediegenre bland andra. Detta sker bland annat genom att genrens fiktiva drag och beroende av teknik osynliggörs.

Bousé (2000: 20) konstaterar att erkännandet av naturfilm som en distinkt TV- och filmgenre också innebär att erkänna en gång för alla att den inte är en dokumentär- utan en *fiktionsgenre*. Han ger en mängd exempel på naturfilmens nära släktskap med fiktion: ett sådant är konstruktionen av den berättelse som är så central och upprepad i naturfilm efter naturfilm. Denna berättelse formas framför allt på klippbordet och kan i stort sammanfattas till "birth, school, work and death", en formel med djupa rötter i hollywoodfilmen (Bousé 2000: 174ff). Ändå, menar han, envisas många inom naturfilmindustrin att definiera naturfilm som filmer som visar vilda djur i deras naturliga miljö, det vill säga "rena" avtryck av natur. Om naturfilm verkligen var detta, menar han i ett tillspetsat exempel, skulle en film om lejons liv på en timme innehålla mer än 42 minuter där lejonen inte gör någonting, eftersom lejon vilar runt 20 av dygnets 24 timmar (Bousé 2000:7). Inte heller skulle naturfilmer innehålla så många (väl dolda) tillrättalagda och konstruerade moment som de gör. Inom branschen har det sedan länge varit känt att amerikanskproducerad naturfilm ofta görs med tama djur i uppbyggda miljöer. Svenskproducerad naturfilm har däremot haft rykte om sig att inte arrangera scener eller manipulera titarna, en tradition som har sina rötter och sin främsta företrädare i den skolbildande naturfilmaren Jan Lindblad. Men sedan mitten av 1990-talet har det blivit vanligare även bland svenska filmare att "hjälpa" naturen på traven. I det svenska produktionsbolaget Scandinatures film *Laponia* är det (mer

eller mindre) tama lämlar som filmas under snötäcket och som därpå filmas i en konstgjord sommarfjällsmiljö uppbyggd i filmarens egen trädgård utanför Stockholm. När isen fryser till i filmen *Taiga – Forest of Frost and Fire* är det lack som värms med en hårtork på en vindruta och när sommaren kommit med värmedaller över marken är det skapat med värmen från en gasolgrill (Nilsson 2000). Det här är bara några exempel på avsteg från idealen ”vilda djur” och ”naturlig miljö”. Vid närmare påseende kan alltså naturfilm definieras som för tittarna osynliggjorda *konstruktioner* av vilda djur och natur. Internt inom branschen tycks det dock som att det nästan alltid har pågått mer eller mindre affekterade diskussioner om de moment av konstruktion som naturfilm alltid innehåller, men tyvärr är det inget som diskuteras öppet med eller inför publiken. Bristen på öppna diskussioner har därför medfört att vi vanliga TV-tittare eller biobesökare gärna tror att naturfilmer, vare sig de lutar mer mot vetenskap eller underhållning, är autentiska och realistiska avbildningar av hur naturen ”är”.

Naturfilm är aldrig detsamma som natur: så fort människan via teknologi betraktar och avbildar naturen sker ett steg från natur till kultur (om det alls går att separera de två). Kameran och själva den sofistikerade *teknik* som behövs för att fånga in djur på film osynliggörs dock i stort i nutida naturfilmer. Detta osynliggörande, som med Bolter & Grusin (2000) kan kallas omedelbarhet (*immediacy*) utmärker i och för sig alla visuella genrer, men transparens och autenticitet blir särskilt viktiga att hävda för naturfilmen vars status vilar på uppfattningen om denna som en dokumentär genre. Bolter & Grusin påpekar även att omedelbarhet går hand i hand med hypermedialitet (*hypermediacy*), det vill säga en stark fascination för själva medieringsprocessen som yttrar sig i att olika medier, stilar och genrer synliggörs så att själva medietexten framhävs som konstruktion. Synlig teknik är inte något ovanligt i speciellt äldre naturfilm och så även i en av de äldsta lejonfilmerna i materialet (1979, SVT 1). Där får man följa ett japanskt filmteam som dokumenterar en lejonhona och en lejonhane under ett år, via sändare som satts fast på djurens hals. Kameraarbetet och filmare visas tydligt i relation till djuren. Men grunden för den oupphörliga exponeringen av tekniken är här inte en fascination för själva medieringsprocessen och ett utpekande av medietexten som en konstruktion – tvärtom. Den synliga tekniken är här ett tecken för realism, ett understrykande av att ”detta har hänt, det är fakta”. Denna typ av realism tycks idag ha blivit ett delvis föråldrat drag: istället

är sofistikerad dold teknik som kan krypa nära djuren det nutida tecknet för realism.

Desto mer motsägelsefull kan den frekventa användningen av *musik* verka. Filmmusiken bryter illusionen av ren natur, men knyter naturfilm desto tydligare till underhållningsgenrerna. Detta försöker man balansera genom att lägga på något som i skivbutikens skulle kategoriseras under ”New Age” – ett slags musik som mest består av skira och ”glesa” klanger. ”Aggressiva” instrument som trumpeter och elgitarrer är ovanliga liksom snabba, hetsiga rytmer. Musiken har aldrig några texter: om människoröster förekommer används de för ett ordlöst gnolande och nynnade – om det inte handlar om afrikanska röster, då texter på språk som den västerländska tittaren inte förstår förekommer. Ett vad man skulle kunna kalla ”etniskt” sound dominerar: indiantrummor, afrikanska trummor, träflöjter, akustiska instrument eller drömska syntklanger. Valet av sound och instrument kan naturligtvis förklaras med att musiken bör ha en relation till platsen – är filmen från Afrika, så bör det också låta ”afrikanskt”. Men valet av ”folkliga”, ”etniska” instrument associerar inte till det nutida Afrika, utan kopplar musiken till föreställningar om ”primitiva naturfolk”, snarare än det moderna Afrika. På detta sätt försöker man skapa något som kan associeras till ”naturlig” musik – vilket naturligtvis, liksom övriga gränser som dras mellan natur och kultur i filmerna, är en konstruktion.

Ytterligare ett för naturfilmen typiskt element som handlar om gränsen mellan natur och kultur är *antropomorfiseringen*. Även här var Disney en föregångare inom filmen. I slutet av 1940-talet, och med animerade filmer som förebild, började som sagt Disney spela in kortare naturfilmer för biografvisning som framhävde djurens individualitet och personlighet. Men vad det handlade om var inte djurens faktiska liv och uppträdande, utan en tillrättalagd version. I naturfilmer förmänskligas djur framför allt i speakertexterna där de tillskrivs känslor som hopp, glädje och sorg. Ett tydligt exempel på antropomorfisering utgörs av utdraget ovan ur kortfilmen om älgen Titten, där både taxamas och älgkalvens tankar tolkas av speakern. Man kan också hitta exempel på detta i påannonserna, som denna från 1997 om en lejonfilm: ”Men bakom den mäktiga fasaden har varje lejon sitt eget liv, fullt av dramatik, glädjeämnen och tragedier” (1997, SVT 2). Men generellt innehåller de 14 lejon- och älgfilmerna inte så många uppseendeväckande antropomorfiserande exempel utan präglas mer av en slentrian där mänskliga normer och moraluppfattningar ligger som ett osynligt raster över djuren. Naturligtvis har detta sin grund i, som Bousé (2000: 5)

påpekar, att idén med naturfilmer är att presentera något som publiken kan känna igen, något som den har begreppsmässiga redskap att förstå, som exempelvis beskrivningen av en grupp älgdjur som "Stormöte i herrklubben. Hela tio resliga älgdjur på möte..." (1999, SVT 1) eller kommentaren till lejonens hårdhänta behandling av sina ungar med "när det gäller uppfostran hör lejonen till den gamla skolan och håller hårt på disciplinen" (2002, SVT 2). Antropomorfism har idag blivit naturaliserad och så institutionaliserad i naturfilm att den tycks oss "naturlig".

Ytterligare kännetecken för hur gränser dras upp mellan natur och kultur i naturfilm är att *människor* inte finns med i bild (Bousé 2000:15). Människor är inte "natur", de är för mycket "kultur", vilket hotar att kollapsa naturfilmens anspråk på att vara rena avbildningar av naturen. Därför läggs åtskillig energi ner på att klippa bort medarbetare som råkar komma i bild eller de turister och turisthotell som det alltid vimlar av i särskilt de afrikanska nationalparker som så många av filmerna är tagna i. Exempelvis är en av lejonfilmerna filmad i Kenya i en naturpark som har 700 000 turister per år, och det är överhuvudtaget slående att så många av filmerna är tagna i sådana parker, utan att en enda turist syns i bild.

Det kan dock tyckas som att en motsatt trend är i rörelse inom naturfilmen då det på senare tid gjorts flera prisbelönta naturfilmer där människan spelar huvudrollen, inte djuren. Ett exempel är *Vision Man* från 1997 som handlar om en gammal inuit och hans jaktminnen. På den internationella naturfilmsfestivalen i Bristol året 2000 stärktes trenden med en naturfilm som sensationellt vann första pris och som handlar om ett "primitivt" folk i Afrika som jagar på ett liknande sätt som rovdjur. Detta kan ses som att gränsen i naturfilm mellan natur och kultur i form av människor har börjat upplösas. Sanningen är nog istället att en gammal och högst ifrågasättbar tendens har stärkts, vilken sätter likhetstecken mellan natur och vissa mänskliga raser (Mitman 1999: 44). I naturfilm har historiskt sett inte vita människor visats om de inte på något sätt bemästrat naturen, till exempel genom kameran (jfr ovan om den japanska lejonfilmen) eller genom att förklara den i egenskap av expert eller programledare. Till exempel har infödda afrikaner varit ytterst sällsynta i andra roller än exempelvis bärare i äldre safarifilmer eller som delar av landskapet i yngre naturfilm. De människor som nu har fått bli huvudpersoner i de prisbelönta naturfilmerna är så kallade primitiva folk som inte får representera kultur utan snarare natur, helt i linje med en västerländskt konservativ syn på skillnaden mellan "naturfolk" och "kulturfolk".

Genus och sexualitet

Naturfilm är inte enbart uppbyggd kring en dikotomisering av natur och kultur utan också mellan könen – "manligt" och "kvinnligt", "hane" och "hona". Många djur (men inte alla) tillhör det ena eller andra biologiska könet, men genus, eller kulturellt kön, är något som människorna skapar i de berättelser som handlar om natur. Sammanhängande med kön finns också sexualiteten, "naturlig" och "onaturlig" sådan, som ett genomgående tema i naturfilmer. Eller rättare sagt är det den "naturliga" tvåkönade parningsakten som visas, medan den "onaturliga" utmärks av frånvaro. Bland älg- och lejonfilmerna finns utmärkta illustrationer till Judith Butlers tes att på samma sätt som kulturen definierar naturen, så definierar genus kön, heterosexualiteten homosexualitet och det normala det onormala (Butler 1990: 65, 74, 77 & 1993: 111, 206f).

Medan gränser mellan natur och kultur främst blir synliga i det visuella så är genus och sexualitet något som främst skapas i speakertexten, voice-overn. Språket strukturerar vår upplevelse av verkligheten. En högst naiv men utbredd syn på språkets funktioner är att det exakt kan reflektera den så kallade verkligheten. I ett sociokulturellt perspektiv reflekterar inte orden det som kallas verkligheten utan hur olika företeelser *uppfattas* i en kultur. Språket kan alltså därmed sägas uttrycka idéer som är specifika för en kultur, samtidigt som det också skapar desamma. Språket fungerar som ett raster som hjälper oss att ordna tillvaron och göra den meningsfull, samtidigt som det också begränsar, då vissa fenomen benämns medan andra aldrig språkliggörs, som exempelvis djurs "homosexualitet". Att språket fungerar som ett kulturellt raster blir också tydligt i användningen av begreppet "familj" i naturfilmer. En älgko med två kalvar kallas familj, då den liknar den mänskliga, västerländska, konventionella kärnfamiljen. Däremot benämns den grupp på upp till ett dussin besläktade lejonhonor med ungar och ett fåtal "ingifta" hannar – den sociala konstellation som lejon vanligtvis lever i – inte familj, utan "flock", trots att formationen utgör lejonens familjebildning. På ett ytligt plan kan denna skillnad i terminologin ses som ett undvikande av en antropomorfisering, men på ett djupare plan innebär åtskilljandet mellan familj och flock ändå en överföring av mänskliga normer och ideal på djur. I det här exemplet skulle man ju egentligen lika gärna kunnat kalla lejonflocken för lejonfamilj, men den mänskliga och västerländska normen för hur en familj ska se ut – mamma-pappa-barn – förhindrar det.

I de femton filmer som analyserats finns knappt någon samkönad sex representerad, vilket delvis låter sig förklaras med naturfilmens stora beroende av naturvetenskapen. Som framgått ovan menar Bagemihl (1999) att andra sexualiteter än den tvåkönade inte heller tematiseras inom biologin, fast exempelvis lejonhannarnas observerats involverade i samkönat sex. En lika viktig delförklaring av denna frånvaro av samkönade sexuella praktiker är att naturfilmer, liksom alla TV-genrer, är kulturella representationer, skapade inom underhållningsindustrin. Som sådana både avspeglar och vidmakthåller de normer och moraliska föreställningar som präglar den kultur och det samhälle de tillkommit i. Och en av dessa är att familjeunderhållning inte ska innehålla ”onormalt” sex. Det är alltså *frånvaron* av andra sexuella praktiker än den tvåkönade som utgör slentrianen i de filmer som analyserats. Genom att vanemässigt, upprepat och oreflekterat endast visa tvåkönat sex i naturfilmer, osynliggörs alla andra sexuella praktiker som även är vanligt förekommande bland djur.

Men det finns några få undantag i materialet: ett exempel återfinns i en lejonfilm som sändes 1997 i SVT 2:

Savann (färgfilm), två lejonhonor (ingen musik, endast fågelljud och rytanden då och då). Speakern: ”För de båda honorna fortsätter livet. Fyra veckor efter att hon mist ungarna kommer mellanhonan i brunst igen.” En av honorna svansar runt och stryker sig mot den andra. De nafsar lekfullt efter varandra. ”Och eftersom det inte finns några hannar i närheten söker hon sig till den unga honan. Fast hon förstår inte vad det hela rör sig om”, fortsätter speakern.

Här visas alltså två lejonhonor som har sexuell aktivitet med varandra – på ett sätt som enligt Bagemihl (1999) är relativt vanligt bland lejon.⁹ Men speakern tolkar deras beteende heteronormativt: mellanhonan kommer i brunst ”och eftersom det inte finns några hannar i närheten söker hon sig till den unga honan”. Här talar alltså bilderna om ett samkönat sexuellt beteende, men detta tolkas och läggs till rätta i enlighet med mänskliga uppfattningar som ett ”misstag”. Uppfattningen att ”lesbiskhet” är något som uppstår bara då det inte finns några män att tillgå förs på så sätt över till djuren. För att återvända till Butler (1993) ser vi här också ett intressant exempel på könet som performativt: lejonets ”könsidentitet” skapas genom att man upprepar det som är givet kön/genus i den heterosexuella hegemonin eller diskursen.

Slutligen ett par exempel på hur genus skapas i naturfilmer. I en av filmerna består lejonfamiljen av

fem honor med ungar plus två lejonhannar (1997, SVT 2). Till saken hör att det är lejonhonorna som utför den livsnödvändiga jakten, ofta tillsammans, medan lejonhannarnas funktion är att fungera som betäckare och slåss med uppdykande lejonhannar som letar efter en ny familj. Ändå kallas de två hannarna i filmen genomgående för ”ledarhannar”, trots att det är högst ifrågasättbart vem som leder vem i lejonfamiljen. Användandet av beteckningen ”ledarhannar” fungerar som äreräddning av maskuliniteten som traditionellt definierats som aktiv, medan femininiteten definierats som passiv. Detta förs över till lejonens värld och trots att bilderna visar något annat skrivs hannarna in som aktiva ledare medan honorna framställs som de som passivt leds.¹⁰ Ett annat sådant exempel är filmen *Född till kung i djurriket: om lejon i Kenya* (1979, SVT 1). I inledningen projiceras filmens titel *Born to be king* över en sekvens som skildrar ett jagande lejon – som är en hona. Uppenbarligen har man inte haft någon sekvens där hannarna jagar (eftersom de sällan jagar), och istället för att kalla filmen *Born to be queen* har man valt att låta lejonhonan ”spela” hanne, i syfte att bibehålla den kulturella konstruktionen av lejonhanen som kung, det vill säga som aktiv, ledande och befallande. Detta ligger även i linje med de epitet som fästs på de djur – älgen och lejonet – som har huvudrollen i filmerna, nämligen skogens konung och djurens konung. Redan i dessa mycket gamla beteckningar avspeglas de genusskapande tankefigurernas meningsskapande makt: om älgen och lejonet är härskare över skogen och andra djur är de också självklart av manligt kön. Synen på handjuret som norm och representant för arten slås också genast fast i barnprogrammet *Våra vilda djur: Älgen* (1997, SVT 1) där älgkon direkt definieras bort i inledningen med att älgen (som ju rent faktiskt är en könsneutral artbeteckning) ”har en pampig krona och är det största hjortdjuret på jorden. Han kallas skogens konung”.

Avslutande sammanfattning

De frågor som framkommit i analysen av de fjorton filmerna förtjänar svar som grundas i ett material av större bredd och djup. Här analyseras exempelvis enbart själva filmerna, men inte kontexten i form av själva naturprogrammen. Konstrueras genuslentrianer i exempelvis programledarnas praktiker och hur förstärker (eller motverkar) dessa naturfilmernas? Förändras genuslentrianerna, liksom sådana rörande etnicitet och sexualitet, över tid? Finns det några skillnader eller likheter vad gäller slentrianer mellan svenskproducerade filmer och filmer producerade av

exempelvis National Geographic? Hur kan dessa skillnader eller likheter förklaras? För att besvara sådana frågor krävs ett större material som också sträcker sig över en längre tid. Till exempel vore en jämförelse mellan *Korsnäsgården* och det nutida *Mitt i naturen* frestande.

Även själva produktionsprocessen vore givande att undersöka. Skapas genusslentrianer redan av filmteamet på fältet då man väljer vad som ska filmas eller inte filmas och hur? Eller är det vid klippbordet som slentrianerna skapas? Och vilken roll har idag ideologier i filmbranschen i stort samt rön från vetenskapen i det konkreta arbetet med en specifik film eller ett naturprogram på TV? Detta är bara några få av de frågor som kan resas utifrån den begränsade analys av naturfilmer som har gjorts här.

De fjorton naturfilmerna innehåller flera exempel på att djurs beteende tolkas på ett slentrianmässigt sätt, i vanemässiga, omedvetna, oflekterade och upprepade skildringar av djur som överensstämmer med mänskliga normer och moraluppfattningar. Detta görs såväl innehållsligt som formellt: genom till exempel hur själva berättelsen konstrueras, genom voice-over och klipp teknik. Så upprätthålls konventionella könsmonster genom vad jag kallat en genusslentrian. Den samverkar också med andra stereotypiseringar där jag bland annat berört etnicitet, sexualitet och familjesyn. Dolt bakom en utsaga om att naturfilmer visar ”riktig”, ”verklig” natur, sorteras djur in i roller och funktioner som är totalt avhängiga mänskligt beteende och kulturella stereotyper. Lejonet och älgen etnifieras: den ene som en romantiserad kung över sin

flock och människorna, den andre som en vild kusin till sällskapsdjuren och människans undersåte. Homosexualitet framställs genom sin frånvaro som något avvikande och onaturligt, kärnfamiljen och heterosexualiteten framhävs istället som norm även bland djur. Djur av hankön tillskrivs en maskulinitet som är aktiv och dominant, medan djur av honkön tillskrivs en femininitet som är passiv och underordnad. Dessa konstruerade ”bilder” av djur och natur kan sedan användas som argument i debatter om vad som är ”naturligt” kvinnligt och manligt, för att inte tala om vad som är ”naturlig” sexualitet. Först *kulturaliserar* naturen i enlighet med mänskliga normer, sedan används denna version av natur för att *naturalisera* samma normer. Denna process kan kallas för en *kulturell bumerang*, eftersom den både börjar och slutar i händerna på människan, efter en vid cirkel genom ”naturen”.

Biologen Marlene Zuk (2002) menar att rön om djurs beteende har stereotypiserats och missbrukats, både inom och utom vetenskapen. Djurs beteende kan dock visst användas för att förstå människor, hävdar hon, men då måste biologin bli den vetenskap den egentligen är, nämligen en disciplin som inte drar gränser mellan könen, utan upphäver och utmanar dem. Detta krav går också att ställa på naturfilm: för att verkligen motsvara denna genres anspråk på att vara en objektiv, faktasprängd och dokumentär genre borde den också spegla den enorma variation som finns i naturen vad gäller kön, sexualitet och sociala formationer och därmed bidra till att utmana gränser snarare än reproducera dem.

Noter

1. I fortsättningen används beteckningen naturfilm för att beteckna en sammanhängande skildring eller berättelse inspelad med kino- eller videoteknik där djur och natur står i centrum. Med beteckningen naturprogram avses det TV-programformat där naturfilm ingår, tillsammans med reportage, intervjuer, m.m.
2. Genus är en beteckning som uppstått inom forskningen för att man ska ha möjlighet att analytiskt skilja mellan å ena sidan kulturellt skapat kön och å andra sidan biologiskt kön. Genus kommer ur tanken att manlighet och kvinnlighet inte är automatiska utlöpare av det biologiska kön vi föds med, utan att manlighet och kvinnlighet är något som ”görs”, skapas eller konstrueras i den kultur och det samhälle vi lever i (jfr Hirdman 1988 & 2001).
3. Begreppet genusslentrian stammar ur Judith Butlers idé om könet som performativt, d.v.s. att könsidentiteten skapas genom att man upprepar, repeterar det som är givet ett kön/genus i den heterosexuella hegemonin eller diskursen (Butler 1993: 122, 232). Performativtetsbegreppet grundar sig på en uppfattning om att kön egentligen också är genus, att kön är lika mycket konstruktion som genus. Begreppet genusslentrian, som i ljuset av Butlers teorier naturligtvis innebär en stark förenkling, används här för att fånga in det utmärkande för mediernas sätt att skildra genus, vilket här definierats som kulturellt kön.
4. Bousé (2000: 46) menar att redan så tidigt som 1910 fanns tre väl urskiljbara subgenrer inom amerikansk naturfilm, vilka fortfarande präglar nutida naturfilm, nämligen safarifilmer, vetenskapliga/didaktiska filmer samt äventyrsfilmer.

5. Se Sveriges Televisions public service-redovisning 2002, tabell 22.6 "Andel av befolkningen som sett minst ett program inom ett utbudsområde från Sveriges Television under en genomsnittlig vecka". Vecka 40-49 var det i genomsnitt 9,1% som såg *Mitt i naturen* (onsdagar) och 8,3% som såg *Mitt i naturen – film* (söndagar). Att jämföra med, enligt SVT:s kategorisering, exempelvis samhällsprogrammet *Agenda* (söndagar) 5,9% och kulturprogrammet *Studio Pop* (onsdagar) 2,0%. Naturprogram ligger under programkategorin "Fakta" i SVT:s utbud.
6. Latour & Woolgar (1986) visar i sin klassiska studie hur vetenskap "görs" också i laboratorier. Latour och Woolgar gör deltagande observation bland naturvetenskapliga forskare och diskuterar de sätt som dessa konstruerar den vetenskapliga kunskapen. Vetenskapen formas i dialoger mellan forskarna, där exempelvis sociala hierarkier och retoriska strategier är avgörande för de slutgiltiga tolkningarna av de rön som tas fram i laboratorier.
7. Jfr Rothfels (2002) där en rad olika representationer av djur beskrivs, dock inte i naturfilm. Här analyseras bland annat djur i litteratur, i konst, konstruktionen av "räven" i den engelska rävjakten, hur historien om ett kloningsprojekt av ett husdjur skildras på Internet (the Missyplicity Project) m.m. Se även Burt (2002) om hur djur skildras i spelfilm.
8. Denna romantiska syn på lejonet tycks ha tilltagit under 1900-talets lopp. I de tidiga jaktfilmerna, som exempelvis *Roosevelt i Africa*, dödade lejon. Men enligt Mitman (1999) sker en allmän sentimentalisering av naturen i amerikansk naturfilm från och med 1950-talet. Det tycks som om ju större avstånd mellan människan å ena sidan och natur och djur å den andra, desto mer romantiseras Naturen och Djuren. Älgen tycks vara ett alldeles för vanligt förekommande och "nära" djur i relation till den västerländska människan för att kunna kvalificera sig för beundrande, romantiska och sentimentala skildringar.
9. "In female Lions, homosexual interaction are often initiated by one female pursuing another and crawling under her to encourage the other female to mount her. When mounting another female, a Lioness displays a number of behaviors also associated with heterosexual mating, including gently biting the mountee on the neck, growling, making pelvic thrusts, and rolling on her own back afterward" (Bagemihl 1999: 433).
10. Ett klart undantag i materialet vad gäller genuslenträn finns dock i form av en lejonfilm som visades 940116 i SVT 1 om Ngorongoros lejon. Där konstaterar speakerrösten bland annat att "Hannens roll är alltså ganska obetydlig: han ska se stor och stilig ut, hålla andra hannar borta och befrukta honorna. Men annars är han snarast en belastning för flocken".

Referenser

- Abrahamsson, Ulla B (1999) *I allmänhetens tjänst. Faktaprogram i radio och television 1955-1995*. Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Bagemihl, Bruce (1999) *Biological Exuberance: Animal Homosexuality and Natural Diversity*. London: Profile Books.
- Bolter, Jay David & Richard Grusin (2000) *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Bousé, Derck (2000) *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bryld, Mette & Nina Lykke (2000) *Cosmodolphins: Feminist Cultural Studies of Technology, Animals and the Sacred*. London & New York: Zed Books.
- Burt, Jonathan (2002) *Animals in Film, vol. 1*. London: Reaktion Books.
- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London & New York: Routledge.
- Butler, Judith (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London & New York: Routledge.
- Coates, Peter (1998) *Nature: Western Attitudes Since Ancient Times*. Cambridge, Oxford: Polity Press.
- Franklin, Sarah, Celia Lury & Jackie Stacey (2000) *Global Nature, Global Culture*. London: Sage.
- Furhammar, Leif (1995) *Med TV i verkligheten. Sveriges Television och de dokumentära genererna*. Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Haraway, Donna (1989) *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Science*. London & New York: Routledge.
- Hirdman, Yvonne (1988) Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning, i *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr. 3.
- Hirdman, Yvonne (2001) *Genus – om det stabila föränderliga former*. Stockholm: Liber.
- Keller, Evelyn Fox (1984) *Reflections on Gender and Science*. New Haven: Yale University Press.
- Latour, Bruno & Woolgar, Steve (1979/1986) *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton, N.Y.: Princeton University Press.
- Merchant, Carolyn (1980) *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. New York: Harper & Row.
- Mitman, Gregg (1999) *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Nilsson, Per (2000) Svensk naturfilm skördar framgångar, *Metro* 001103.
- Robertson, George, Melina Mash, Lisa Tickner, Jon Bird, Barry Curtis & Tim Putnam (red.) *FutureNatural: Nature, Science, Culture*. London & New York: Routledge.
- Rothfels, Nigel (ed.) (2002) *Representing Animals*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

- Said, Edward (1978/1991) *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin.
- Snaprud, Per (2003) Apex utmanar Darwins teori, *Dagens Nyheter* (Vetenskap) 030301.
- Sveriges Televisions public service-redovisning 2002, www.svt.se.
- Vasey, Paul L. (1995) Homosexual Behavior, in Primates: A Review of Evidence and Theory, *International Journal of Primatology*, no. 16.
- Schiebinger, Londa (1993) *Nature's Body: Sexual Politics and the Making of Modern Science*. London: Pandora.
- Zuk, Marlene (2002) *Sexual Selections: What We Can and Can't Learn about Sex from Animals*. Berkeley: University of California Press.

Appendix

Naturfilmförteckning

Uppgifternas fullständighet varierar från film till film, då det inte tycks finnas några enhetliga regler för vilka uppgifter som bör redovisas före eller efter det sända programmet. Observera också att sändningsår inte är detsamma som produktionsår. Inte heller finns garantier att nedanstående sändningstider också är den första gången filmerna sändes.

Lejon

1979-01-01, kl. 15.30-16.30 SVT 1
Född till kung i djurriket: om lejon i Kenya (Born to be King)

Director: Seido Hino
Photography: Kazu Matsumoto, Akira Kimura, Maremichi Matsui, Masahiko Takahashi, Shuuichi Kageyama
Editor: Fumio Kubooka
Music: Sadao Watanabe
Producer: Masaya Yoshikawa
Nippon Television Network Corp.

1987-10-10, kl. 18.30-19.30 SVT 1

Ett med naturen: lejon i Afrikas natt
Presentatör: Arne Weise
Photography: David & Carol Hughes
Översättning: Sverre Sjölander
National Geographic

1992-03-05, kl. 20.00-21.00 SVT 1

Ett med naturen: året med Khali, lejoninnan (Kali the Lion)

Presentatör: Arne Weise
Directed & photographed by: Simon King
Film editors: Jonathan Birkett, Ian Wilson
Music: The people and animals of Masai Mara
Composed by: David Lowe
Produced by: Simon King
Lion consultant: Jonathan Scott
Översättning: Sverre Sjölander
BBC

1993-01-07, kl. 20.00-21.00 SVT 1

Jan Lindblad i våra hjärtan. Ur djungelbokens värld: lejon (1980)

Presentatör: Arne Weise
Foto m.m.: Jan Lindblad
Fältassistent: Pia Thörn

1994-01-16, kl. 20.00-21.00 SVT 1

Ett med naturen: Ngorongoros lejon
Presentatör: Arne Weise
Översättning: Sverre Sjölander
Produktionsdata saknas i övrigt

1997-03-25, kl. 21.00-22.00 SVT 2

Mitt i naturen: Lejonet
Presentatör: Lena Liljeborg
Photography: Owen Newman
Producers: Amanda Barret, Owen Newman
Editor: Stuart Napier
BBC

1998-05-10, kl. 20.00-21.00 SVT 1

Mitt i naturen: Lejon i nationalparken Etosha i Namibia
Presentatör: Charlotte Permell
Photography: Adrian Warren, Justin McGuire
Producer: Ann F. Kim
Music: Laura Karpman
Översättning: Sverre Sjölander

1999-03-21, kl. 20.00-21.00 SVT 1

Mitt i naturen: Lejon i Serengeti nationalpark, Tanzania
Presentatör: Charlotte Permell
Photography: Sophie Buck
Producer: Patrik Morris
Översättning: Sverre Sjölander

2001-05-13, kl. 20.00-21.00 SVT 2

Mitt i naturen: systemskap på savannen – afrikanska lejon
Presentatör: Charlotte Permell
Foto/regi: Barbara Tyack
Redigering: Michael Holmes
Musik: Ray Russel
Producent: Caroline Brett
Översättning: Gunilla Bertili
Survival

2002-03-31, kl. 20.00-21.00 SVT 2

Mitt i naturen: lejonfloeken inifrån
Presentatör: Charlotte Permell
Foto: Michael W. Richard & Geoffrey Bell
Redigering: Stuart Napier
Musik: Will Gregory, Governors Camp Bush Band & The Maasai Dancers
Producent: John Downer
Översättning: Jan-Åke Sääf
BBC

Älg

1994-05-30, kl. 20.00-21.00 SVT 1

Mitt i naturen

Inslag: Amatörfilm om älg som sängkamrat (ca 15 min)

Foto: Helge Määttä

1997-12-26, kl. 10.00-10.15 SVT 1

Älgen som går köksvägen

Manus och regi: Wilhelm Sörensen

En kortfilm från Europa Film, 1959

1997-07-30, kl. 19.00-19.30 SVT 1

Våra vilda djur: Älgen (barnprogram)

Foto: Bertil Palmgren, Holger Jacobaeus

Musikarrangemang: Erik Baumann, Nathan Göring

Produced by: Arne Nævra

Editing: Kjell Hartlöv

NRK och Arne Nævra

1999-05-16, kl. 20.00-21.00 SVT 1

Mitt i naturen: De stora älgarna i Sarek

Presentatör: Charlotte Permell

Regi/foto: Arne Nævra

Prodass/b-foto: Dagfinn Kolberg

Musik: Halvdan Nedre

Ljudmix: Helge Holmen

Ljus: Trygve Andresen

Produktionsstöd: Nordisk film och TV-fond, i samarbete med SVT, DR, YLE, NRK 1 – Naturredaktionen 1998