

Det perfekte defekte mennesket:

Kroppslig sårbarhet som visuell aktivisme –
en analyse av kortfilmen *Det defekte mennesket* (2007)

KROPPENE VÅRE ER aldri nøytrale, og er alltid i forandring. Vi er kjønnede vesen. Vi vokser, legger på oss eller slanker oss, blir syke og friskner til. Noen blir gravide. Vi eldes og dør. Kroppene våre danner alltid sentrum og sammenheng i vår tilværelse. Uansett hva vi gjør, spiller kroppens fysiske materialitet en sentral rolle for hvordan vi *gjør* akkurat det vi gjør. Kroppen gir oss en konkret plass i verden. Vår forståelse av oss selv begynner og slutter med kroppen. Dette gjelder også de fortellingene vi forteller om oss selv, og de relasjonene vi inngår i. Slik kroppsliggjøres historien.¹ Disse tilsynelatende banale tankene danner utgangspunkt for en refleksjon rundt den danske kortfilmen *Det defekte menneske* (2007), og hvordan den tematiserer menneskets eksistensielle grunnvilkår.

I 2007 så en gruppe elever fra Egmont Højskole utenfor Århus, den danske multikunstneren Jørgen Leths kanoniserte gjennombruddsfilm *Det perfekte menneske* (Leth 1967a).² Filmen er 12 minutter lang. Handlingen er lagt til et nedstrippet, helt hvitt rom. Lyset er klinisk, ja, nesten som i en operasjonssal. To skuespillere, en mann og en kvinne framstiller de perfekte menneskene. I fil-

mens første scene er mannen filmet i halvtotale. Han ser rett inn i kameraet, og er i ferd med å klargjøre en pipe. Så snur han seg først mot høyre slik at vi ser han i profil. Etter en stund snur han seg mot kameraet igjen, og videre slik at vi ser ham fra venstre side. Så klippes det og vi blir introdusert for den perfekte kvinnen. Hun er filmet slik at bare hodet hennes er synlig. Hun ser blygt ned, og leker med håret sitt. Både mannen og kvinnen er relativt unge, vakre og velkledde. Mannen har svart dress med butterfly. Kvinnen har vakre kjoler og sølvglinsende støvletter. Leth leser sitt eget dikt som *voice-over* i filmen. Stemmen er karakteristisk mørk og mesende. Teksten veksler mellom å være konstaterende og spørrende. De første setningene lyder: "Her er mennesket. Her er mennesket. Her er det perfekte mennesket. Vi skal se det perfekte mennesket i funksjon. Vi skal se det perfekte mennesket i funksjon. Hvordan fungerer det perfekte mennesket?"³

Selv om det er menneskets funksjonsevner som utgjør det sentrale spørsmålet hos Leth, problematiserer han aldri hvordan det perfekte mennesket er i stand til *å gjøre som det gjør*. Filmen bygger dermed på et postulat, og på en forestilling om at det perfekte mennesket er en objektiv størrelse. Det er derfor betimelig å spørre: hvis det er disse perfekte funksjonene som utgjør essensen av det menneskelige, hva da med de menneskene som ikke er i stand til å utføre de samme handlingene, eller på annen måte bryter med de kroppslige idealene som vises i filmen?

Elevene på Egmont ble som så mange før dem, inspirerte til å lage sin versjon av *Det perfekte menneske*. Høgskolen har en stor gruppe funksjonshemmede elever. For mange virket filmen som en direkte provokasjon. Dersom det perfekte mennesket kunne bestemmes på denne måten – hva gjorde den dem til? Var de "defekte" mennesker?⁴

Det defekte menneske tar utgangspunkt i at flere av dem var rullestolbrukere. Den er bygd over samme dreiebok som originalfilmen, men spørsmålene rundt menneskets funksjon ironiseres over og snus på hodet. Regien er ved Jacob Nasser og Casper Søgaard Christensen. Rommet er like nedstrippet og anonymt, og *voice-over*en leser (nesten) den samme teksten.⁵ Innholdet i de enkelte scenene blir dermed spent opp mot hverandre. Casper Søgaard Christensen spiller selv hovedrollen som det defekte menneske. Hans kropp blir eksponert på en hyperrealistisk måte. Hvordan fungerer det defekte mennesket?

I denne artikkelen vil jeg analysere *Det defekte menneske*, med særlig vekt på problematiseringen av menneskets funksjonsevne. Gjennom *Det defekte menneskes* bruk av underliggjørende virkemidler forstørres hverdagshandlinger som for eksempel det å gå og spise. Filmen er mer en enn provoserende parafrase. Hvordan utfyller filmen originalverkets blinde vinkler? Hvordan fungerer den beviste eksponeringen av hovedpersonens kroppslige sårbarhet? Gjør dette filmen til en form for *visuell aktivisme*?

Formen og formene

I både *Det perfekte menneske* og *Det defekte menneske* fokuseres det tett på menneskets kropp. Etter å ha presentert det perfekte/defekte menneske går filmene inn i en ny sekvens. Der fokuseres det på forskjellige kroppsdelar: et øre, en fot, en munn osv. De fortellende stemmene insisterer: "Se på ham nå. Se på ham hele tiden". Å si at *Det defekte menneske* bare er *Det perfekte menneskes* vrengebilde, bygger likevel for det første på en stigmatiserende dikotomi, og for det andre på en redusering av det estetiske, og dermed politiske potensialet i filmen.

Inspirert av både queer teori, og tidlige arbeid innenfor den hu-

manistiske forskningen på funksjonshemmende (Davis 1995; Mitchell & Snyder 1997), utfordrer den amerikanske forskeren Robert McRuer forestillingene om hvordan en forstår den "normale" kroppen. Svært forenklet kan en si at "being able-bodied means being capable of the normal physical exertions required in a particular system of labor" (2006:8). Men det er all grunn til å stille seg kritisk til en slik forenkende reduksjonisme. *Det defekte menneske* eksponerer en forskjelligartet kroppslighet som sprenger tanken om kroppslig normalitet innenfra.

Casper Søgaaard Christensen plasserer seg selv i sentrum for vår oppmerksomhet. Der Leth brukte profesjonelle skuespillere til å framstille en mann og kvinne som eksempler på de perfekte menneskene, bruker han seg selv og sin egen kropp til å gi et glimt inn i en radikalt annen kroppslig erfaringsverden. Hans rolle som protagonist er både bestemt av den narrative strukturen en finner i Leths film, og de individuelle særegenhetene ved kroppen hans. Kameraets nærbilder gjør at kroppens særlige fysikk, og mannens hverdagspraksis forstørres. Leth insisterer på menneskets generelle beskaffenhet. Nasser og Søgaaard Christensen på den fysiske særegenhetens kontrastfunksjon. Det er lett å tro at denne filmen er om *ham*, og hans hverdag. Å betrakte filmen på denne måten, er å gjøre funksjonshemmingen til en individuell kategori, og en kan derfor lett begynne å tenke filmen som et dokument over hans medisinske diagnose og personlige livs- og sykdomshistorie. Så er ikke tilfelle.

Casper Søgaaard Christensens iscenesettelse av egen kropp utfordrer grensene mellom det private og det offentlige. Han investerer sin egen fysiske sårbarhet ved å vise hvordan han er avhengig av andres hjelp og omsorg. Han eksponerer sin kroppslige og dermed eksistensielle realitet. Den visuelle aktivismen ligger i at publikum blir utfordret til å se noe vi ellers ikke har innblikk i. *Det defekte*

menneske er dermed et eksempel på det Robert McRuer beskriver som en *coming out crip*-historie. I *Crip Theory* (2006) formulerer han fem tentative prinsipper for "crip theory" – eller strategier for "crip-pin' the world" (2006:71). Å være funksjonshemmet sammenlignes med det å være i "skapet". Metaforen som er ofte blir knyttet til homofile "komme ut av skapet"-historier, blir her koblet til det kroppslige.⁶ I dette ligger en aktivistisk strategi ved at den tradisjonelt undertrykte og marginaliserte går inn og gjør de før stigmatiserende begrepene til sine egne. For på samme måten som "homo" er blitt tatt i bruk som en positiv identitetskategori, vil han løfte opp "crip" – krøppling – og fylle begrepet med nytt innhold.

Det defekte menneske er en tankevekkende film hvis synliggjøringsprosjekt dreier seg om å gjøre kunsten til en politisk og øyeoppåpnende kraft. Scenene viser i all sin enkelhet hvordan en rullestolbruker ofte kan støte på hindringer som gjør at han ekskluderes fra steder en funksjonsfrisk har tilgang til. Å løsrive tilstanden fra det personlige og medisinske, åpner for å tenke funksjonshemmingen gjennom andre parameter enn de individuelle. Hvordan blir den kroppslige forskjellen erfart, og hvordan blir den betraktet av andre? Hvilke muligheter og hindringer kan oppstå i hverdagen?

Utfordringen ligger i å være oppmerksom på individuelle menneskelige variasjoner, uten å henfalle til biologisk, eller essensiell reduksjonisme. *Det defekte menneske* er mer enn et personlig dokument. For på samme måten som skuespilleren i Leths film representerer "mannen", spiller også Søgaard Christensen en rolle. Han er kledd i en tilsvarende svart dress med butterfly. Hans kropp er liten og sammensunket. Skuespilleren i Leths film er derimot høy, sterk og velproporsjonert. Søgaard Christensen sitter framoverbøyd i en stor, noe klumpete rullestol. Slik etableres det allerede fra den første scenen et ironisk spill med det høyst problematiske og poten-

sielt stigmatiserende begrepsparet perfekt/defekt. I løpet av filmen dekonstrueres derimot motsetningen gjennom en bevisst visuell retorikk bygd på underliggjørende virkemidler.

I litteraturvitenskapen snakker en gjerne om *underliggjøring* når det velkjente framstår på en annen måte enn det man er vant til. Dette er et av de sentrale poengene innfor den russiske formalismen, og tanken er utviklet av Viktor Sjklovskij tidlig på 1900-tallet (Sjklovskij 1991). Den underliggjørende effekten utgjør kunstens kjerne, sier han. Kunst er et grep, og et sett av virkemidler. Kunstgrepet gjør at en oppfatter det kjente på en ny og annerledes måte. Det er disse kunstgrepene som gjør kunsten til kunst. Det underliggjørende grepet i *Det defekte menneske*, får oss til å se den menneskelige organismen, og dermed også mennesket, på nytt.

I *Det defekte menneske* blir spørsmålet om funksjon og funksjonsevne eksplisitt koblet til forholdet mellom menneske og teknologi, og til et spørsmål om omsorg og etikk. Og dermed til spørsmål om likeverd, medmenneskelighet og menneskerettigheter. Det faktum at hovedrolleinnhaveren er multifunksjonshemmet og avhengig av flere tekniske hjelpemidler (bl.a. rullestol og respirator), førte til at en både tematisk og strukturell *tillempning* av scenene var nødvendig. Leth fokuserer på det mennesket *gjør* og *kan gjøre* i et rom. Alle spiser, sover osv, men måten dette gjøres på, er forskjellig. Der mannen ikke er i stand til å utføre akkurat de samme handlingene som skuespilleren i originalfilmen, justeres scenene etter hva han er i stand til. Siden han i sitt hverdagsliv er avhengig av at en annen person hjelper han med praktiske ting, får selvsagt denne hjelperen en plass i filmen.

Hver kropp har sin spesifikke bevegelighetsform. Hva en kan gjøre, hva en ikke kan gjøre og hvordan en gjør det, er forskjellig. Et stykke ut i filmen skjer det likevel en liten forskyvning mellom

de formelle elementene. Disse er knyttet til de handlende kroppenes fysiske forskjellighet. Den levde erfaring gjøres til et sentralt element i begge filmene, og særlig i Nasser og Søgaard Christensens film. Utfordringen ligger i å etablere en ikke normativ kroppsfatning. Slik etableres det en rekke kontrastsituasjoner. Disse er i utgangspunktet like, men er likevel forskjellige.

Etter hvert får den perfekte mannen selskap av den perfekte kvinnen. Og på samme måte som mannen innrammes hun av en funksjonsbekreftende konstatering. En slående motsetning mellom filmene, er at kvinnen hos Leth framstilles gjennom et objekt for begjær, mens kvinnen i parafrasen fungerer som hjelper og tilrettelegger. Hun er da også kledd mye enklere og mer hverdagslig enn den pyntede skuespilleren Leth bruker. Likevel er det de forskjellene mellom det perfekte og det defekte mennesket som utgjør filmenes bærende kontrast.⁷ At den erotiske dimensjonen er utelatt fra den nye versjonen av filmen, kunne åpnet for en diskusjon av kjønn og seksualitet, men denne dimensjonen faller utenfor rammene for artikkelen. Likeledes kunne en stilt spørsmål ved om denne utelatsen indikerer en vurdering av den funksjonshemmedes seksualitet. Hvilke kropper får være seksualiserte og på hvilken måte? Jeg vil bare antyde at ved å redusere kvinnen til en hjelper, representerer *Det defekte menneske* en innsnevring av de tematiske perspektivene fra Leths originale film. Samtidig representerer denne innsnevringen at filmens hovedanliggende – hvordan fungerer det defekte menneske – kommer enda tydeligere til uttrykk.

I *Det defekte menneske* gjør hovedpersonens spesifikke kroppslige situasjon at hendelsene og handlingene som representeres i filmen brytes mot hverandre. De fysiske forskjellige forutsetningene til skuespilleren og mannen, fører til at fortellerens eksistensielle spørsmål lades med nye betydninger. Den første scenen i *Det defekte*

menneske er også skutt i halvtotal, men der skuespilleren lett snur seg fra side til side, snur mannen seg i rommet ved hjelp av rullestolen. Både *Det perfekte menneske* og *Det defekte menneske* avsluttes ved at hovedpersonene nynner en strofe fra en velkjent dansk sang. Skuespilleren nynner "Hvorfor er lykken så lunefull?", mannen på "Jeg blir så glad når solen skinner". Ut over dette har de bare en replikk. Skuespilleren sier: "Også i dag oplevede jeg noget som jeg håber at kunne forstå om nogle dage", mens mannen sier "Også i dag oplevede jeg noget smukt, som jeg vil huske i mange dage". Hva er det filmene vil ha oss til å forstå, og hva er det mannen kommer til å huske? Tilsynelatende er det ikke slik at det defekte menneske kan forstå noe som helst, bare huske det.

Den levende kroppens erfaringer

En syk eller funksjonshemmet kropp, er ikke mer eller mindre virkelig enn en frisk og funksjonsdyktig. Dette er et den amerikanske forskeren Tobin Siebers helt sentrale poenger (Siebers 2006, 2008). En funksjonshemmet har derimot en annen og annerledes kroppslighet, enn dem som en gjerne omtaler som funksjonsfriske, eller "normale". Dette er også det underliggende poenget bak *Det defekte menneske*. På sin insiterende, og lavmælte måte spisses poenget: dette er også et perfekt menneske.

På engelsk skiller en mellom *impairment* og *disability*. Impairment dreier seg om den medisinske diagnosen – er en av en eller annen grunn forhindret i å kunne gå, er dette et bestemt fysisk trekk ved en persons kropp. Men dersom personen blir hindret i sin livsutfoldelse – det mangler for eksempel en rullestollrampe – er dette snakk om manglende tilretteleggelse fra samfunnets side. Det er denne siste kategorien som blir forstått som funksjonshemming – en *disability*. Funksjonshemmingen blir i dette perspektivet

forstått som noe som påføres den enkelte utenfra, og betraktet som en *sosial konstruksjon*: "Funksjonshemmet er bare et ord" postulerer Lars Grue (2004).

Forstår en funksjonshemminger ut i fra en medisinsk modell, gjøres den kroppslige forskjellen til en individuell kategori. Spørsmål om diagnose, behandling og eventuell rehabilitering blir viktige. Det dreier seg dermed om en form for "normalisering" av kroppens forskjellighet. Ved dette flyttes ansvaret de sosiale forhold til det enkelte mennesket. Den kulturelle forståelsesmodellen setter derimot fokus på hvordan bildene av kroppen tegnes og konstrueres. Dette er alltid knyttet til historie og kontekst, siden hvordan og hva man forstår alltid forandrer seg. Når en analyserer estetiske representasjoner av funksjonshemmede, må en i tillegg til de historiske, ideologiske og kontekstuelle konstruksjonene også være oppmerksom på den fremstilte kroppens individuelle forskjellighet. En må derfor betrakte kroppen slik den kommer til syne som et subjekt for kulturell meningsdannelse. Denne er kontinuerlig til forhandling.

Innenfor *disability studies* skiller en gjerne mellom levde kroppslige erfaringer og den enkeltes fysiske kropp: Kroppens levde erfaring – det kroppsliggjorte selvet som lever, puster, oppfatter og handler, snakker og resonerer. Sier en det med Sartre, blir mennesket og dets kropp en åpen kategori som må innholdsbestemmes på nytt og på nytt. I tråd med denne måten å tenke om kroppen og det kroppslige på, lar det seg ikke gjøre å skille mellom kroppen og de forskjellige sammenhengene den inngår i. Kroppen er alltid både konstruert og situert i tid og rom, og samtidig alltid spesifikk. Både kropp og kjønn og gjøres, for å låne Judith Butlers performative poenger (1993, 2004). Slik kan en rette oppmerksomheten mot kroppens konkrete måte å være i verden på, både på et individuelt og kollektivt plan. Lest i forlengelsen av denne fenomenologiske og so-

sialkonstruktivistiske tilnærmingen til det kroppslige, blir kroppens faktiske og fysiske tilstand tett knyttet til det enkelte menneskets identitet. Hva har den fysiske og faktiske materialiteten til den enkeltes kropp å si for hvordan en kan være et menneske i verden? litteraturforskere

Litteraturforskeren Lennard Davis er opptatt av at det er en lang tradisjon for å nedvurdere, eller se bort fra funksjonshemmedes levde erfaringer: "People with disabilities have been isolated, incarcerated, observed, written about, operated on, instructed, implanted, regulated, treated, institutionalized, and controlled to a degree probably unequal to that experienced by any other minority group" (2006:xv). Hver ny utilgjengelig trapp er en ekskludering. Filmer som *Det defekte menneske* blir dermed viktige i forhold til et overordnet synliggjøringsprosjekt. Dette gjør filmen politisk.

"The body is a medium that helps people define each other", skriver James Overboe i en artikkel om kroppslig forskjellighet og levde erfaringer (Overboe 1999:17). Et menneske har en bestemt måte å være i verden på, og dette er en av de faktorene som påvirker hvordan andre oppfatter en. Dette gjelder alle, og ens spesifikke kroppslighet er en sentral del av dette. Måtene vi ser den andre på, kan være preget av fordommer. Dette gjelder også fordommer i forhold til kroppens materialitet. Leths film inngår dermed i en større ideologisk sammenheng, der de perfekte menneskene skuespillerne hans framstiller, representerer "the baseline of the human" (Siebers 2004:9).

I mange filmer som viser funksjonshemmede, er det som oftest en suksesshistorie som fortelles. Plottene synes å være strukturert rundt en *til tross for*-formel. I disse filmene handler det ofte om en person som til tross for sine funksjonshinder greier å utføre gitte handlinger, og gjerne er disse av spektakulær art. Dokumentarse-

rien *Ingen grenser* (2009) som NRK viste i 2009 er ett eksempel. Sammen med den kjente norske oppdagelsesreisende Lars Monsen, skulle elleve sterkt funksjonshemmede mennesker tilbakelegge en 500 kilometer lang fjelltur på Nordkalotten. Turen gikk i svært ulendt fjellterreng, og deltakerne ble utsatte for ekstreme påkjenninger av både fysisk og psykisk art. Selv om serien er forbilledlig i sin eksponering av menneskelig forskjellighet og pågangsmot, fremsto deltakerne nesten som *supercrrips*.

Nasser og Søgaard Christensen har en annen agenda. Verken deres eller Leths film har et tradisjonelt forløp. I stedet er filmene bygd opp rundt en serie av hverdagslige aktiviteter og handlinger. Alle mennesker går, står, sover, spiser. De fokuserer på de betydningsbærende forskjelligheten i disse tilsynelatende trivielle handlingene. Og selv om *Det defekte menneske* utfordrer grensene mellom det personlige og det offentlige gjennom det intime, er den ikke en privat film. Ved selv å være en av dem som redigerer filmen, har Søgaard Christensen kontroll over blikket. Den hyperrealistiske *performance* løsriver den individuelle kroppen fra hans private skjebne og spesifikke medisinske diagnose.

Det perfekte menneske og *Det defekte menneske* representerer to kroppslige ytterpunkt. Dersom en forstår funksjonshemmingen etter en sosialkonstuksjonistisk modell, blir den skapt idet den enkelte i kraft av sin forskjelligartede kroppslighet, blir hindret i sin livsutfoldelse på grunn av et ikke vellykket møte mellom hans kropp og den måten et (offentlig) rom er utformet på. En nyansert kunstnerisk framstilling av dette er sjelden. "What is sorely needed is a representitional universe that begins to approach the complexity and wealth of real corporal difference" (LeBesco 2006:55). *Det defekte mennesket* er et viktig eksempel.

Kroppen som display

I *Det defekte menneske* blir kroppen gjort til et *display* – noe som viser fram den særlige menneskelige erfaringen. Rosemarie Garland-Thomson snakker om å utsette seg for andre menneskers blikk. Hvordan betrakter vi andre mennesker? I boken *Staring: how we look* (2009) er hun særlig opptatt av hvordan en *ser* andre mennesker. Når en står ovenfor en person som på en eller annen måte skiller seg ut, er det lett for at en begynner å *stirre* sier hun. Det stirrende blikket er en måte å utøve makt på. En som stirrer skaper en distanse mellom seg og den han betrakter. Relasjonen blir asymmetrisk – men den som blir stirret på kan også stirre tilbake!

En funksjonshemmet kropp er alltid unik, *ekstraordinær*, og derfor *unruly*, sier Garland-Thomson i et tidligere arbeid (1997). Det er snakk om kropp og mennesker som på en eller annen måte skiller seg ut fra og utfordrer konvensjonelle synsmåter. Men – hva gjorde jeg nå? Jeg satte opp en normaliserende standard. Utfordringen ligger derimot i å gjentenke, eller tenke det kroppen kan gjøre, og det kroppen er, og på en radikalt annerledes måte. Å sette opp en norm for det kroppslige, som Leth gjør, er en ekskluderende og stigmatiserende handling. For ved å sette opp en norm, utdefinerer en også de som skiller seg fra denne normen, som unormale. Men en funksjonshemmet persons kropp er ikke unormal. Den er bare annerledes, forskjellig og ekstraordinær. *Det defekte menneske* oppfordrer oss til å tenke *utenfor* de dikotomiske kategoriene som normal/unormal, frisk/syk, sunn/usunn, funksjonell/funksjonshemmet. Den synliggjør dessuten menneskets mangfoldighet.

Kroppens materialitet gjør at en utfører handlinger på en annerledes måte – og vår forståelse av disse handlingene blir også forskjøvet: "Different bodies require and create new modes of representation" (Siebers 2006:173). For en person som er født uten evne til å gå,

er dette den vanlige tilstanden for kroppen å være i. Dikotomiske kategoriseringer kan føre til at en setter opp noen mennesker som bedre, eller mer perfekte enn andre – og følgelig også det motsatte – og det er her jeg tenker Leth er ute på en farlig vei ved å sammenstille det perfekte, sunne og sympatiske.

I begynnelsen av filmene fokuseres det på de fysiske handlingene et menneske kan gjøre: hoppe, gå, løpe, springe, falle, legge seg – i parafrasen: Bli lagt! Kjøre, kjøre sakte, kjøre fort, kjøre fortere. I *Det perfekte menneske* insisterer fortelleren ”Rommet er grenseløst”, og det er det tilsynelatende også i Nasser og Søgaard Christensens, men så støter rullestolen på en trapp. Rommets form og innholdselementer er tilsynelatende nøytrale. I det ellers helt tomme rommet blir trappen ekstra synlig. Den gjør deler av rommet utilgjengelig for rullestolen. Der Leths skuespiller kan gå, løpe, rulle rundt osv, blir mannen hindret i sine bevegelser. Fortelleren oppsummerer: ”Rommet er *ikke* grenseløst”. Denne lille forskyvningen mellom filmene blir først vist og så kommentert. Hjelperen legger så ned en transportabel rampe som gjør det mulig for mannen å forsere hinderet. Rommet tilrettelegges.

En annen bærende kontrast mellom filmene etableres gjennom bevegelsene. Skuespilleren danser. I tilsvarende scene skjærer mannen grimaser. Det er hans *performance*. Den blir avgrenset og dermed bestemt av de fysiske mulighetene hans spesifikke kroppslige situasjon gir. Hva viser disse scenene? Verken en kropps materialitet eller et roms utforming er nøytralt. En trapp kan både være fysisk og sosialt ekskluderende. Leth fokuserer på det perfekte menneskets øre, hånd, fot, munn: menneskets kroppsdel. Den interessante forskyvningen hos Søgaard er at i tillegg til øre, hånden, foten og munnen, fokuseres det også på stolens *hjul*. En lam person kan også gå en tur – selv om han altså fysisk ikke er i stand til å gå. Her

heter det: "Se menneskets hjul!" Hvordan mennesket beveger seg i et rom, og forståelsen av hva vil det si å bevege seg i et rom dekostrueres gjennom filmens enkle rekvisitter og estetiske virkemidler. Den kroppslige handlingen forstørres og synliggjøres. Rullestolrampen er både en praktisk hjelp, og en ekstra tydeliggjøring av den kroppslige forskjellen. Scenen med trappen kan dermed leses som en primærscene som viser forskjellene mellom *impairment* og *disability*.

Rullestolen og pusteslangen

En fortelling skapes når noe sier noe, til noen, med et bestemt formål: Sender – budskap – mottaker, forteller – historie – leser; regissør – film – publikum. Det er altså hensikten, at noen vil en annen noe, som settes i sentrum for denne enkle og budskapsorienterte forståelsen av hva en fortelling er. En appellerer om en annens forståelse. Å kreve en annens oppmerksomhet på denne måten rommer dermed et etisk element. Hva fortelles? Hvilke intensjoner har en med å fortelle nettopp dette, og hvordan forstår betrakteren det som formidles? Hva slags fortelling fortelles i *Det defekte menneske*?

Skuespilleren hos Leth kler av seg og legger seg, mannen i parafrazen blir *lagt* og *kledd* av. Hva gjør disse handlingene forskjellige? Hva gjør en selv, og hva må en ha hjelp til? For "det defekte mennesket" er dets væren knyttet til det å kunne motta hjelp av andre. Slik blir den *etiske* ladningen av *Det defekte menneske* en annen, enn det den høyst stiliserte og estetiserte værendiskusjonen Leth marker å uttrykke. Gjenbruken av den estetiske formen spenner historiene til det perfekte og defekte mennesket opp mot hverandre: Hvordan fungerer det defekte mennesket. "Det skal vi se på" – "Det skal vi undersøke" – sier fortellerne i begge filmene, og både skuespilleren og mannen er avpersonaliserte eksempler. Det dreier seg

om funksjon, blikket og et ønske om å avdekke den underliggende strukturelle systemene.

Det finnes en stille dramatikk i Nasser og Søgaard Christensens film. Til å begynne med fokuseres det på de praktiske tilretteleggingene, og enklere hjelpemidler, men mot slutten av filmen, rettes det et fokus på det livsnødvendige. Det dreier seg om pust og næringsinntak: "Se respiratoren puste for det defekte mennesket". Der skuespilleren spiser fisk med sølvbestikk på et vakkert dekket bord, mates mannen gjennom en sonde. "Se blenderen forberede maten." Bordet er like vakkert. Vinen drikkes med sugerør.

Filmen balanseres mellom det selvutleverende/selveksponerende og det åpne. Det dreier seg om å etablere betraktningsmodeller og begreper som er oppmerksomme på, og tar høyde for den kroppslige egenarten qua egenart, og som lar forskjellene være forskjeller og ikke tenkt som avvik, feil eller mangler. Det er fremdeles hverdagshandlingene som står i fokus. Hvordan er det å forflytte seg, spise, sove, danse for en sterkt funksjonshemmet ung rullestolbruker? På ett nivå er rullestolen et praktisk hjelpemiddel – den gjør det mulig å forflytte seg for en som ikke kan bevege seg selv. Stolen er en nødvendig forlengelse av kroppen, og dermed personen handlingsradius. Den gir tilgang (jf. *access*). På et annet, og mer abstrakt nivå, blir rullestolen innenfor filmens rammer, et retorisk element som bærer en spesifikk fortelling i, og ved seg. Rullestolen blir på denne måten bærer av et komplekst system av tegn og koder, og spiller en avgjørende rolle for hvordan mannen er i stand til å *performe* sin rolle i filmen.

Søgaard Christensens iscenesettelse bygger på en bevisst visuell retorisk bruk av både kroppens materialitet og de hjelpemidlene som omgir rullestolbrukeren. Den elektriske stolen hans er relativt stor og klumpete. Bak setet er det plassert en respirator som hjel-

per ham med å puste. Rullestolen er den mest slående forskjellen mellom mennene. En rullestol fungerer om en ikonisk markør på funksjonshemming, og vi kjenner den igjen fra internasjonale skilter som viser at bak denne døren finnes det for eksempel et rom som er tilrettelagt for mennesker med spesielle behov. Slik blir rullestolen et tegn og inngår i en bestemt kommunikasjonssammenheng. Petra Kuppers argumenterer for at rullestolen "operates as a sign of 'other than the norm'" (Kuppers 2007:82). Rullestolen spiller dermed en avgjørende rolle i *Det defekte menneskes* visuelle retorikk. "As 'real' objects wheelchairs are transporters full of weight, texture, and sensation. On stage and screen, wheelchairs become rhetorical devices carrying narratives and making identities" (Kuppers 2007:88). Rullestolen fungerer dermed som en ytterligere tydeliggjøring av de materielle forskjellene mellom de to protagonistene. Stolen gjør kroppenes forskjellighet ekstra synlig. Den blir et fikseringspunkt, for verken mennenes kropp eller det som omgir dem, er nøytrale.

Ved selv å spille rollen som mannen, investerer Søgaard Christensen sin spesifikke kroppslighet, og dermed også hele sin eksistens på en ekstremt synlig og modig måte. Han eksponerer sin egen sårbarhet. *Det defekte menneske* er ikke en individuell lidelseshistorie, men derimot en subtil form for *visuell aktivisme*. Dette kan forstås som en av McRuers "talking-back" strategier, eller Garland-Thomsons proaktive stirring.

Regissørene av *Det defekte menneske* utfordrer betrakteren til å se det som han vanligvis ikke ser, eller kanskje aldri har sett – eller tenkt over at han har sett. Luftslangen utgjør en livsnødvendig sammenkobling mellom mannens kropp og det teknologiske. I en av filmens helt sentrale scener er det nettopp pusten, og den fysiske handlingen det er å *puste* som fokuseres på. Slangen utgjør dermed en livsnødvendig sammenkobling, og blir dermed en ekstra synlig

markør for kroppen og menneskets sårbarhet. Fjernes slangen settes mannens liv i fare. I en scene fjernes slangen.

Scenen er skutt frontalt, men har elementer av kryssklipping til rullestolens bakside der er respiratoren plassert. Det zoomes inn på respiratorens kontrollpanel hvor en nål gir utslag for hver gang han trekker pusten. Fortellerens stemme seier: "Se respiratoren puste for det defekte mennesket."

Hjelperen bøyer seg ned over mannen og fjerner slangen fra den kanylen i halsen han er festet i kroppen med. Så stiller hun seg opp med slangen i hånden og begge aktørene ser rett inn i kameraet. Etter omkring ett minuts tid begynner maskinen å pipe. Alarmen markerer faren mannen utsettes for. Hjelperen gjør først ikke noe, og begge aktørene stirrer på nytt rett inn i kameraet. Etter det som etter hvert oppleves som en evighet kobles mannen til respiratoren igjen. Alarmen slutter, og erstattes av respiratorens surkling. Så klippes bildet igjen til respiratorens kontrollpanel. Dramatikken i scenen erstattes av at orden opprettholdes igjen, og nålen gir utslag: *det pustes!*

Spørsmålet om pusten, setter dessuten grensene mellom menneske og teknologi i fokus. Det er teknologien som gjør det mulig for det defekte mennesket å puste. Dette gjør ham både ekstra sårbar, siden de eksistensielle grunnvilkår knyttes eksplisitt til spørsmålet om å være koplet til eller fra maskinen. Respiratorens alarm, markerer grenser for hvor det begynner å bli farlig, og endatil kritisk for mannens liv. Noen må være villige til å kople ham til. Noen må passe på at batteriene ikke blir tomme, vedlikeholde maskinen og så videre. Når mannen på nytt kobles fra respiratoren hyperfikseres filmens etiske spørsmål. Slik skapes det en sterk kontrast mellom mannens faste blikk som rettes, og *holdes*, rett mot betrakteren, og den svært så sårbare sammenhengen han befinner seg i. Blikket,

og iscenesettelsen uttrykker en enorm styrke og vilje til å ytre seg, mens hjelperens fjerning av den livsnødvendige plastslangen, viser det sårbare og ydmykende. Hun holder bokstavlig talt hans liv i sine hender, og alt mens alarmen piper tvinges betrakteren til å reflektere over sine etiske vurderinger. Filmens stiliserte estetiske og retoriske virkemidler, åpner dermed et ekstrektuelt rom, som tvinger betrakteren til å ta stilling til det han ser.

Ved at Søgaard Christensen så eksplisitt eksponerer sin sårbarhet, blir betrakteren tvunget til å forholde seg til noe, som en ellers lett kan snu seg bort fra, eller velge å ignorere. Hans sårbarhet minner betrakteren om sin egen mulige skrøpelighet. Begge filmene avsluttes med monologer – ”også i dag opplevde jeg noget smukt” – og mannen synger dessuten ”jeg er så glad når solen skinner”. Han insisterer på at dette ikke er noen personlig tragedie. Jeg leser denne sekvensen som en ytterligere påminnelse om det humanistiske, og dermed også politiske ved prosjektet.

Underliggjøring som visuell aktivisme

Det defekte menneske er en viktig film. Den lar betrakterne se mennesket kroppslighet på en tankevekkende måte. Den representerer en form for stirring tilbake, siden det er den ekstraordinære som bestemmer hva publikum (den stirrende) skal se på. Denne måten å bygge opp en strategisk iscenesettelse av den forskjellige kroppen på, har både et politisk og didaktisk element i seg. Filmen er didaktisk ved at den lærer publikum til å se på personen i rullestolen på en måte som setter *medmenneskeligheten*, og ikke funksjonshemmingen eller rullestolen, i sentrum for oppmerksomheten. Filmen er politisk i den grad at den på en indirekte måte også reiser en kritikk av den moderne medisins usynliggjorte sorteringsmekanikker som fosterdiagnostikk og senere abortgrenser ved visse diagnoser. Hva

er for eksempel de langsiktige konsekvensene av dette?

Ved denne hyperrealistiske synliggjøringen utfordres publikums blikk. Tenker en videre i *claiming crip identity*-strategier, representerer *Det defekte menneske* en dekonstruksjon av begrepsparet *perfekt/defekt*. Regissørenes bruk av begrepet *defekt*, er mer enn bare et utfordrende ordspill med tittelen på Leths gamle film. Dekonstruksjonen av begrepet ligger i den dype humanismen, og ved regissørenes bevisste visuelle retoriske strategier. Selv om Casper Søgaard Christensens kropp gjør ham hjelpetrengende, møter vi her en uhyre bevisst kunstner, som med selvironi og en tydelig gjennomtenkt estetisk strategi, snur forståelsen av det defekte på vrangen. Dekonstruksjonen ligger i den estetiske formen og de stilistiske, nakne, nesten intimiderende grepene. Filmens visuelle retorikk insisterer på kroppens distinkte trekk, og de konsekvensene disse har for menneskets væren i verden. Ved å gjøre seg selv mer *gjenkjennelig* enn fremmed, fører Søgaard Christensen sin livsverden tettere på publikum. Den blir et talende eksempel. Det *Det defekte menneske* så forbilledlig viser, er at et menneske med en annerledes kroppslighet gjør de samme tingene, og har akkurat de samme behovene som mennesker ellers – forskjellen er at de utføres på en annerledes og spesifikk måte.

Dette er en form for *visuell aktivisme* som sier "SE PÅ MEG" – ikke stirr!" Den visuelle aktivismen kan deles opp i tre faser: Se! Tenk! Handle! Dette fordrer en ny forhandling mellom den som stirrer og den som blir sett på. Regissørens bruk av egen kropp som moteksempel, blir slik avgjørende og kritikken reises nedendra. I *Det defekte menneske* er det den tilsynelatende "svake" som krever oppmerksomheten. Han krever publikums blikk. Han vil ha dem til å stirre på seg, og dermed få dem til å tenke over hva de ser. Styrkeforholdet flytter seg altså *til* den som blir sett på, siden det

er ham som ved å inngå i den estetiske, og dermed politiske sammenhengen, gjør seg selv hypersynlig. Dette er et bevist valg, og det representerer en annen posisjon, enn den en inntar dersom det er noen som begynner å stirre på en. *Det defekte menneske* krever betrakterens blikk og oppfordrer til å tenke, og handle på nye måter. Publikum inkluderes dermed i verkets etiske problemstillinger. Han må også forholde seg til det han ser. Filmen vekker empati og åpner for publikums selvrefleksive prosess. Konfrontert med mannens livserfaringer, risikerer publikum "to having to confront their own fear of disability" (Overboe 1999:20). Når en ser det en ikke er vant til å se strekkes blikket og forståelsen utfordres gjennom de *underliggjørende grepene*. Vi ser kroppens betydning på en annen og ny måte, og den annen som seg selv. I dette ligger en åpning til en videre diskusjon av medmenneskelighet, menneskerettigheter og menneskeverd.

NORA SIMONHJELL er forfatter, kritiker og Ph.D. i nordisk litteraturvitenskap. Hun er ansatt som førsteamanuensis ved Institutt for kultur og språk, Universitetet i Stavanger. Hun har skrevet avhandlingen *Krøplingkropper: om litterær framstilling av merkte, aldrande og funksjonshemma kroppar i Lars Ramslies Biopsi og Stig Sæterbakkens Siamesis*, Universitetet i Agder, Kristiansand, 2009.

REFERENSER

- Beckmann, Anna. ”Det uperfekte menneske’ - et år”, *Information* 05.10.2006.
- Butler, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*, New York 1993.
- . *Undoing gender*, New York 2004.
- Davis, Lennard J. *Enforcing normalcy: disability, deafness, and the body*, London 1995.
- (red). *The disability studies reader*. Second edition, New York 2006.
- Garland-Thomson, Rosemarie. *Extraordinary bodies: figuring physical disability in American culture and literature*, New York 1997.
- . *Staring: How we look*, New York 2009.
- Grue, Lars. *Funksjonshemmet er bare et ord: forståelser, fremstillinger og erfaringer*, Oslo 2009.
- Ingen grenser*. Norsk dokumentarserie i seks deler, Oslo 2009.
- Kuppers, Petra. ”The Wheelchair’s Rethoric”, *TDR: The Drama Review* no 4/2007:80–88.
- LeBesco, Kathleen. ”Disability, gender and difference in The Sopranos”, *Women’s Studies in Communication* no 1/2006:39–58.
- Langås, Unni. *Kroppens betydning i norsk litteratur, 1800–1900*, Bergen 2004.
- (red). *Den litterære kroppen: artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag*, Kristiansand 2005.
- Leth, Jørgen (dir). *Det perfekte menneske*, Laterna Film, København 1967a.
- . *Sportsdigte*, København 1967b.
- . *Det uperfekte menneske: scener fra mit liv*, København 2005.
- McRuer, Robert. *Crip theory: cultural signs of queerness and disability*, New York 2006.
- Mitchell, David Thomas, & Sharon L. Snyder. *The body and physical difference: discourses of disability*, Ann Arbor 1997.
- Nasser, Jacob, & Casper Christensen Søgaard (dir). *Det defekte menneske*, Egmont Højskole, Århus 2007.
- . *Det perfekte menneske: Det defekte menneske*. Katalogtekst, Århus 2010.

Overboe, James. "Difference in itself: validating disabled people's lived experience", *Body and Society* no 4/1999: 17–29.

Siebers, Tobin. "Disability as masquerade". *Literature and Medicine* no 1/2004:1–22.

—. "Disability in theory: from social construction to the new realism of the body", i L. J. Davis (red). *The disability studies reader*. Second edition, New York 2006:173–184.

—. *Disability theory*, Ann Arbor 2008.

Sjkløvsik, Viktor B. "Kunsten som grep", i Atle Kittang et al. (red), *Moderne litteraturteori: En antologi*, Oslo 1991:11–25.

NOTER

1. Lignende tanker ligger til grunn for Unni Langås bøker *Kroppens betydning i norsk litteratur* (2004) og *Den litterære kroppen* (2005).
2. *Det perfekte menneske* er Jørgen Leths gjennombruddsfilm. Han er en av Danmarks mest produktive og kontroversielle kunstnere. Han debuterte som lyriker i 1962, og som filmskaper året etter. Han har også medvirket i flere musikkprosjekter. I alt har han lagd over 40 filmer og bøker. Se Jørgen Lehts offisielle hjemmeside: www.lethfilm.dk. Leth er dessuten en lidenskapelig sykkelentusiast og kjent tv-kommentator. Han er særlig kjent for kommentarene sine fra *Tour de France*, og for sin kunnskapsrike sammenkobling av sykkel-, kunst- og kulturhistorie. De siste årene har han vært tilknyttet dansk TV2. Interessen for sport og menneskets evne til å presse seg mot kroppslige ytterpunkter, går som en tematisk strøm gjennom kunstnerskapet. Se f.eks. samlingen *Sportsdigte* (Leth 1967b), som er tilegnet den legendariske danske sykkeløperen Ole Ritter. Leth er særlig opptatt av gnisningspunktene i mellommenneskelige relasjoner. Den fysiske kroppsligheten spiller en sentral rolle i hele hans produksjon. I sin sterkt selvbiografiske bok *Det uperfekte menneske* (Leth 2005), foretar han en lekende avkleddning av sin egen livshistorie som kontrast til kortfilmens postulat. Leth skriver der åpent om sine lyster, feil

og mangler. Denne boken førte til en opphetet debatt i danske medier. Han har i flere år bodd på Haiti, og er Danmarks honorære konsul der. I boken skriver han svært eksplisitt om sitt seksuelle forhold til sin kokks søtten år gamle datter. Leth havnet på forsiden av tabloidene uthengt som ”en gammel gris”. Som litterært verk fikk boken gode anmeldelser. Se for eksempel kronikken ”Det uperfekte menneske – et år” (Beckmann 2006). I *Det erotiske menneske* (2010) undersøker han seksualitetens og erotikkens vesen. Grepet er nesten som en antropologs, og han lar en ung farget kvinnes kropp utgjøre det sentrale fiksingspunktet i filmen. Også denne filmen vakte stor debatt. Filmskaperen Lars von Trier har i flere sammenhenger omtalt *Det perfekte menneske* som den perfekte film. Den dannet derfor utgangspunkt for filmen *De fem benspænd* (2005). Der utfordret von Trier Leth til å lage fem nye versjoner av den originale filmen, men da etter de begrensningene von Trier satte.

3. Leth leser sitt eget dikt på dansk, men jeg gjengir det her i norsk språkdrakt.
4. I det følgende har jeg valgt å bruke begrepet ”defekt” uten anfførselstegn, siden dette er filmens kjernebegrep.
5. Stemmen tilhører Kasper Rander.
6. Det er mange overlappende perspektiver mellom *disability* og *queer-studies*. Se for eksempel *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*: “Queering disability studies or claiming disability in and around queer theory, however, helps create critically disable spaces overlapping with critical queer spaces that activists and scholars have shaped during recent decades, in which we can identify and challenge the ongoing consolidation of heterosexual, abel-bodied hegemony” (McRuer 2006:19).
7. I en kommentar til filmen sier Søgaaard: ”Vi satte oss ned og så *Det perfekte menneske* flere gange, skrev alle replikker ned og planlagde scene for scene, hvordan vi ville skildre de forskelle, der er i hverdagen for en person i kørestol” (Nasser & Søgaaard 2010:6).

ABSTRACT

The Perfect Human is an iconic short film made by the Danish artist Jørgen Leth in 1967. It pictures the perfect human as an objective correlate defined by its ability to perform everyday activities. The perfect human is strong, fit, healthy, and active. Forty years later, students at Egmont Højskole made an adaption of Leth's film: *The Defect Human* (2007). The main character and director Casper Søgaard Christensen, is a wheelchair user. Is he a defect human? This article argues that the adaption's ironic use of alienating strategies is a powerful form for *visual activism* that exposes bodily difference in a highly political way.