



Arkivmateriale fra Vietnamkrigen - indgår i Trinh T. Minh-Has *Surname Viet Given Name Nam* (1989)

Det Andet og det Samme: betragtninger over “vores” blik på “de andre”

- Repræsentation af kulturel forskel i Trinh T. Minh-has værk

af Arine Kirstein

Hvorfra har vi vores viden om andre kulturer? Den har vi i i høj grad fra dokumentarfilm. “De andre” i fokus for “vores” blik har præget mange dokumentarfilm siden Flahertys *Nanook of the North* (1922). I Danmark har vi været vidner til en udvikling i dokumentarfilmens skil-

dring af de andre. En udvikling der har spændt fra det mere spektakulære som Jørgen Bitschs film om “verdens aller farligste folk” - hovedjægerne på Borneo - henimod det mere nuancerede som i Jørgen Roos’ film om Grønland, til Jørgen Leths notater fra Trobrianderne og Kina.

Nyere eksempler på skildringer af små samfund uden for Danmark er Ulla Boje Rasmussens film om Færøerne og Sicilien. Man kan ikke uden videre slå disse film i hartkorn, for de indtager hver især uhyre forskellige holdninger til det fremmede, men fælles for dem er, at de formidler oplevelsen af distinkte kulturer fjernt fra den almindelige danskers hverdag. Filmene har givet os indblik i forskelligheden i måder at leve på, ofte med rødder i gamle traditioner. Ikke mindst har vi fået visualiseret kulturers specifikke fremtræden, hørt sproget, set øjnene bag sløret og så videre. Gennem dokumentarfilm om fremmede kulturer har vi lært om verden omkring os og ofte fået større forståelse for andre levemåder og verdensbilleder.

Det kan derfor for en umiddelbar betragtning synes overraskende, at film som disse kan anskues som eksempler på en fastholdelse af andre folk som det Andet, og ligefrem producenter af en sådan tænkning. Dette er ikke desto mindre, hvad man kan udlede af den vietnamesisk fødte instruktør og teoretiker Trinh T. Minh-has værk.

Minh-ha påpeger, at vi, mens vi tror vi oplever det Andet i dets radikale forskellighed fra os selv, oftest faktisk kun gensætter det Andet i det Samme, hvorved vi ikke bliver klogere på noget nyt og anderledes i verden. De to termer det Andet og det Samme kræver en forklaring. Hvis den hjemlige selvforståelse ses som et givet Første, er disse kulturer det Andet. Det Andet omfatter i denne forbindelse afgrænsede små samfund, der fremtræder med en kulturel autenticitet.

Mange dokumentarfilm tager udgangspunkt i de traditionsbundne sektorer af tredje verdens kulturer. De færreste dokumentarfilm sætter fokus på skæringspunkter mellem den tredje verden og den vest-

lige, endsige på måden, hvorpå kulturer overlapper og udveksler inden for den tredje verden. Det er ofte i et velmenende ærinde. Men pointen er, at dokumentaristen tit opnår at give et billede af en given "fremmed" kultur, som om den er "frosset i tid". Dette billede betyder, at der fremhæves nogle formodede mere "ægte og autentiske" sider af en kultur, som udvikling kun kan betyde et "tab" af. Det Andet kan siges at stå i modsætning til det Første, det vil sige den første verden som omfatter de vestlige lande. Mens indlæmmelsen i det Samme beskriver, at det Andet faktisk ikke beskriver noget virkelig radikalt andet, men refererer tilbage til det Første! Det er således hele tiden den første verden der definerer den tredje verdens måde at være forskellig fra vesten på. Målet for Minh-ha er at få luget ud i den måde den tredje verdens kulturer bliver repræsenteret som det Andet på. Hun ønsker at dekonstruere og dermed synliggøre de uudtalte logikker, der er på spil når det Andet indlemmes i det Samme. En indlæmmelse der betyder at det Andet altid kun bliver repræsenteret som en modsætning til det Samme - vesten, manden etc. - og aldrig bliver beskrevet på egne vilkår.

Vi skal se på, hvordan termerne det Andet og det Samme manifesterer sig i Minh-Has værk og angiver et filmæstetisk arbejde med udstikning af bestemte metodiske tiltag.

Minh-has tværfaglige virke. Minh-ha må betragtes som en af de mest ukonventionelle dokumentarister i dag. Hendes filmproduktion balancerer på grænserne mellem dokumentarfilmen, eksperimentalfilmen, den etnografiske film og fiktionsfilmen. Alligevel kan man pege på, at det er det dokumentariske ærinde, der træder stærkest frem i hendes produktion. I og

med at hun til stadighed beskæftiger sig med repræsentationsproblemerne i forhold til et identitetspolitisk ærinde. Dette gælder repræsentationen af såvel den tredje verden som af kvindelig identitet.

Minh-has virke er derudover i sjælden grad kendetegnet ved en kombination af praksis og teori. Hun er ud over at være dokumentarfilminstruktør uddannet som etno-musikolog, forfatter til både et antal digtsamlinger og teoretiske værker; hun har en universitetsgrad i komparativ litteratur og er professor i både kvindestudier og filmstudier. Hun taler desuden om repræsentation af kulturel forskel fra et personligt ståsted, idet hun er vokset op i Vietnam. Hun har sidenhen taget sin uddannelse i Frankrig og USA, undervist i Afrika og er nu bosiddende i San Francisco, hvor hun underviser på to universiteter.

Eksotiske emneområder - undersøgelse af identitet. Den mest stereotype måde at fremstille den tredje verden på finder man i eksotismen, og umiddelbart synes Minh-has egen dokumentarfilmproduktion paradoksalt nok at sætte fokus på eksotiske steder. Minh-Has to første film, *Reassemblage* (1982) og *Naked Spaces - Living is Round* (1985), er optaget i Vestafrika. Mens andre film som *Surname Viet Given Name Nam* (1989), *Shoot for the Contents* (1991) og *A Tale of Love* (1995) handler om asiatiske emner. Men dette forhold synes netop at være et forsøg på at tage udgangspunkt i de steder hvor det eksotiserende blik opstår, og dermed placere sig i konfliktens kerne. For filmene forstyrrer og forhindrer vores eksotiserende blik. Der er, som Erika Muhammad udtrykker det, tale om en udforskning af "black life that resists images of the exotic, the victim and the threat"(1). Det er film, der ustandseligt udstiller og synliggør til-

skuerens forsøg på at få en klar fornemmelse for hvad filmenes emneområde egentlig omfatter.

Der er en intim forbindelse mellem Minh-Has teori, metode og filmproduktioner. Hver gang hun beskæftiger sig med repræsentationer af det Andet, og det gør hun i alle sine film, skaber hun en forbindelse til sit teoretiske virke. Den dekonstruktive tilgang er i høj grad næret ved det politiske projekt. I artiklen "Outside In Inside Out" beskriver hun det selv på følgende måde: "To raise the question of representing the Other is, therefore, to reopen endlessly the fundamental issue of science and art; documentary and fiction; universal and personal; objectivity and subjectivity; masculine and feminine; outsider and insider" (2). Disse oppositioner omfatter det Sammes enhedslige opfattelse af samfundets sfærer, og kendetegner vores måde at skelne mellem repræsentationer med politisk indflydelse og repræsentationer der betragtes som afvigende (eller som ren underholdning). Alle er det oppositioner som deler vores verden op, og problemerne med at repræsentere den Anden rækker derfor ind i grundlæggende tankegange i den vestlige verdensforståelse. Som den amerikanske teoretiker Bill Nichols siger med en reference til Minh-has første teoretiske værk, forstyrres denne totalitetsopfattelse når "women, natives, others" får stemme (3).

Surname Viet Given Name Nam.

Dokumentarfilmen *Surname Viet Given Name Nam* fra 1989 beskæftiger sig netop med disse andre stemmer, der kan siges at udgøre rammen for Minh-has projekt. Denne begrebsramme sammenfattes således i titlen på hendes bog *Woman, Native, Other* (1989).

Filmen beskæftiger sig med det Viet-

nam, som vi aldrig har hørt om siden den kommunistiske magtovertagelse i 1975. Filmen synes umiddelbart at sætte ud for at give os en up-date om virkeligheden blandt de vietnamesiske kvinder, som hele verden husker som heroiske soldater under krigen. Men vi får ikke indfriet vores forventninger om "det eksotiske, offeret og truslen". Eller rettere: vi får det hele, og så alligevel ingenting, fordi de mange billeder af Vietnam i Indokinatiden, Vietnamkrigen og fortællinger om de vietnamesiske kvinder efterlader os med et fragmenteret væld af kolliderende billeder, som vi selv skal stykke sammen for at få et meningsfyldt hele ud af dem. Som Minh-ha siger, er hendes film orienteret mod: "not offering an object to look at but an articulation of images to consider" (4).

Abstrakt udforskning. I modsætning til en traditionel dokumentarfilm begrænser filmens associative sammenstilling af billeder sig ikke til et klart afgrænset emne, periode eller begivenhed. I stedet foretages en udforskning af vietnamesisk kvindelig identitet på den filmiske medierings principper.

Filmens komposition af skiftende billeder sammenvæver i et komplekst tæppe både visuelle og auditive fortællestrenger, der skiftevis forholder sig til spørgsmål om historie, identitet og dokumentarisk repræsentation. Filmen er præget af en meget selvbevidst tilgang til sit eget materiale. Vi oplever f.eks., at arkivoptagelser og stillbilleder bliver repeteret flere gange, men hver gang beskåret forskelligt eller i forskellige hastigheder. Lyd og billede er skilt ad, og lydsiden lever sit eget reflekterende liv. Adskillelsen af lyd og billede er vigtig for forståelsen af filmens tematik, da den er et led i opgøret med den realistiske film, der, som Marguerite Duras

formulerer det, "skruer stemmerne til munden" (5). Lydsporet tæller tre voice-over'e: to amerikanske stemmer og en vietnamesisk. De fletter sig ind og ud mellem hinanden og veksler mellem poesi, sange, teori, breve og erindringer. Voice-over'ens flertydighed gør det umuligt at placere filmen i dokumentarfilmens traditionelle talehierarki, hvor en objektiv og allestedsnærværende kommentarstemme tager autoriteten over filmens "stemme". Både på billedsiden og på lydsiden tales der således fra mange steder, i modsætning til en modeltækning, hvor virkeligheden ses fra et sammenhængende punkt.

Tilskuerens aktivitet. På disse vilkår bliver tilskuerens aktivitet vigtig for filmen.

Minh-ha beskriver sine film som et stykke papir, hvor hun godt nok er ansvarlig for hvad papiret indeholder inden for sine rammer, men ikke for hvordan det "foldes": "...the viewer can fold it horizontally, obliquely, vertically. They can weave the elements to their liking and background. The interfolding and interweaving situation is what I consider to be most exciting in making films" (6). Denne arbejdsfordeling er mærkbar i receptionen af filmen, og er da også det der nok vil skræmme nogen væk. Det er en krævende film, men dens nærmest interaktive natur betyder også, at man kan vende tilbage til den gang på gang og opdage nye ting. Det kan desuden være en nærmest blufærdig handling, fordi man må investere sine egne erfaringer for at forstå filmen.

De mange Andetheder. Gennem interviews, sange og arkivmateriale etableres de vietnamesiske traditioner som grundlaget for et patriarkalsk samfund, der stadig opererer i det Hanoi-regerede Vietnam, ligesom det er nærværende hos eksilvietna-

meserne i USA. Et overordnet dictum for filmen kunne være den tekniske sundhedskadre Thu Vans udtalelse: "There is an image of the woman and there is her reality. Sometimes the two do not go well together. They have made us heroic workers, virtuous women. We are good mothers, good wives, heroic fighters... ghost women stripped of our humanity... the very idea of heroism is monstrous". De mange projektioner af den kvindelige identitet har et gennemgående "visuelt ledemotiv". Minh-ha præsenterer os tre gange for den samme kornede sort/hvid news-reel bid fra Vietnamkrigen. I hver gentagelse er der en lille forskel i rytmen og beskæringen. Vi ser tre kvinder i traditionelle dragter gå arm i arm og i takt tværs over billedet. Optagelsen er i slow motion der gør bevægelserne vuggende og poetiske og forlener scenen med en "subjektiveret" kvalitet. Denne subjektive kvalitet står i skarp modsætning til det klassiske credo om journalistisk objektivitet, der er knyttet til newsreelens voice-over, der tilføjes da sekvensen til sidst optræder i sin "oprindelige" udgave. Den amerikanske mandlige voice-over informerer os om at disse kvinder er krigsfanger, der traditionelt blev brugt som "ammunition bearers, village infiltrators and informers". Den repetetive og æstetiserede måde at bruge arkivmateriale på skaber en form for "resonans" i dets status som endegyldige "medieerindringer".

Manipulationen af den vestlige medieerindring om den heroiske vietnamesiske kvinde kunne være en illustration af, at Minh-ha ønsker at indfange en indre kvindelig virkelighed. Uden dog at ville overføre en subjektiv-objektiv dualisme til Minh-has værk er det mere oplagt at pege på, at hun bruger den filmiske teknik til at fremdrage perceptioner af materialet, der

ellers ville ligge gemt i den realistiske virkelighedsgengivelse. I den modulerede bevægelse i slow-motion effekten ligger diskursens åbning mod ny betydning. Den æstetiserede og manipulerede anvendelse af det historiske materiale søger i den forstand at frisætte betydningen i materialet fra at genskabe den dominerende diskurs' opfattelse af "Andethed".

Vietnam som det Andet. Denne Andethed ligger begravet i meget af det materiale Minh-ha undervejs i filmen føjer ind. Det er historisk materiale der ikke er "neutralt", men derimod skabt af koloniherrer eller fjender, der enten ønskede at skildre de indfødtes autentiske skikke eller truen- de livsform. Det mest barske materiale i *Surname Viet Given Name Nam* stammer naturligvis fra Vietnamkrigen. Billederne af de kvindelige krigsfanger, selvaftbrændinger i protest mod krigen og likvidationer er alle optagelser der under krigen gik verden rundt og vakte vestens sympati for den nordvietnamesiske kamp. Fordi Vietnamkrigen desuden var den første tv-dækkede konflikt - og de grufulde billeder på afgørende vis skabte den opposition, der rejste sig mod USAs intervention - har dette historiske materiale som sagt karakter af at være "medieerindringer". Men, siger Minh-ha, billedet af den heroiske vietnamesiske kvinde og det stolte vietnamesiske folk beror på de vestlige mediers konstruktion. Billedet af vietnamesernes heroiske kamp for den socialistiske revolution og efterfølgende mirakuløse sejr passede godt ind i det politiske klima i vesten på det pågældende tidspunkt. At det tidligere ansås for progressivt at verden fik adgang til billederne af krigens virkelighed, pointerer Minh-ha som den faktor der nu fastholder Vietnam i en bestemt identitet, som det Andet der bekræfter ve-

stens forestilling om et modelsamfund. Det afgørende som Minh-ha sætter fingeren på ved at underminere sandhedsværdien i arkivmaterialet, er måden, hvorpå "medieerindringerne" indskrifter det vietnamesiske folk i en offerrolle.

Det kvindelige perspektiv. Minh-ha synes derfor at sætte ud for at skildre et andet perspektiv på det vietnamesiske samfund, et perspektiv som vi ikke hidtil har haft adgang til, og som måske vil kunne slå hul på vores tendens til at opfatte hendes hjemland som det Andet. Et kvindeligt perspektiv på hverdagen i det vietnamesiske samfund. En pointe i filmen er at indførelsen af et socialistisk styre ikke ændrede noget ved den vietnamesiske kvindes undertrykte kønsrolle. Både i socialismen og i den asiatiske kultur har man som kvinde vanskeligt ved at opnå en selvstændig identitet endside en individualitet. Et element på lydsiden illustrerer måske det, som alle små vietnamesiske piger er flasket op med. En folkesang vender tilbage igen og igen og positionerer kvinden som et æstetisk og føjeligt væsen: "I am like a piece of silk flowing in the midst of the market, knowing not into whose hands it will fall". Kvinden, lærer vi, er af et sart og skrøbeligt materiale og har ikke kontrol over sin egen skæbne. På ægteskabsmarkedet udbydes hun til højest bydende. Det føjelige og underdanige traditionelle kvindebillede som udtrykkes gennem ordsprog og kvindelige dyder ifølge konfucianismen, spejler Minh-ha i nationen Vietnams ydmygede rolle under de mange århundreders kolonisation, først af naboen Kina og siden af Frankrig. At kvindeligt identitet altid er blevet defineret af manden, relaterer sig dermed til måden hvorpå den vietnamesiske kultur trods sine 4000 års historie er blevet defineret af kulturer uden

for nationen selv. Kvindens udslettelse af egne individuelle behov og tanker i underkastelsen under først faderen, dernæst ægtemanden og til sidst sønnen, synes i traditionel tænkning at udgøre ryggraden i nationens ve og vel. Et argument der belyser valget af filmens titel. Minh-ha refererer således til den vietnamesiske talemåde, som den ugifte kvinde anvender over for en ung mand der gør tilnærmelser til hende: "Young woman are you married yet?" "Yes I am with husband. His surname is Viet and his given name is Nam". I det konfucianske ideal om kvindeligt selvopofrelse for nationens sag ser Minh-ha en gruopvækkende baggrund for kvinden Nhat Chi Mais motiv til at sætte ild til sig selv i protest mod Vietnamkrigen. Hun citeres i filmen: "I wish to use my body as a torch - to dissipate the darkness - to awaken love among people and bring peace to Vietnam".

Befrielsen af landet fra et feudalistisk, religiøst og traditionsbundet samfund betød dog langt fra en befrielse for kvinden. Der sidder stadig ingen kvinder i politbureauet, og de taler som holdes af arbejderkvinder på kvindelige fagforeningsmøder er skrevet af mænd.

Der er derfor al mulig grund til at ville give disse undertrykte kvinder en stemme. Men dette påtrængende ærinde vækker Minh-has repræsentationspolitiske skepsis.

At give stemme. *Surname Viet Given Name Nam* præsenterer os også for nutidens vietnamesiske kvinder, både dem der emigrerede til USA og dem der blev tilbage efter den kommunistiske magtovertagelse. Eller gør den? For undervejs i filmens forløb bliver tilskueren grundlæggende i tvivl om autenticiteten i præsentationen af de medvirkende kvinder.



Rekonstruktion af interview med den 37 årige Ly, der er ansat i restaurationsservicen i Vietnam, og spilles af eksilvietnameseren Tran Thi Hien, der er bosat i USA



News-reel fra Vietnamkrigen. Voice-overen informerer os om at de tilfangetagne kvinder bruges af fjenden, VietCong, som stikkere og bærere af ammunition. Billeder som disse skabte den vietnamesiske kvindes heltestatus i vesten



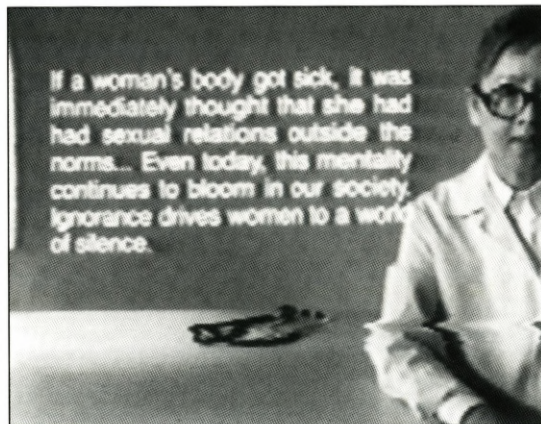
Filmen benytter arkivmateriale, der er optaget af tidligere kolonimagter for at skildre den vietnamesiske kultur



Miss Vietnam 1988 kåres blandt eksilvietnameserne i USA



Ngo Kim Nhuy forlod Vietnam efter Vietnamkrigen og ses her i "amerikansk setting"



Rekonstruktion af interview med den 50-årige Cat Thien, der arbejder som læge i Vietnam. Hun spilles af Ngo Kim Nhuy der er bosat i USA, hvor hun arbejder på et vandkraftværk

Minh-has film rykker provokerende ved nogle af de bærende piller i dokumentarfilmtraditionen og samtidig ved tilskuerens forventninger: muligheden af at kunne indfange en autentisk virkelighed og forestillingen om at kunne repræsentere den kulturelle forskel.

Hun griber fat i de klassiske elementer i dokumentarfilmens repræsentation af andre kulturer. Et afgørende angrebspunkt er forestillingen om at dokumentaristen via interviewet kan give stemme til "de andre", der ikke har en naturlig adgang til samfundets talerør.

I essayet "Outside In Inside Out" beskriver hun denne teknik som dokumentaristens forsøg på at legitimere sin repræsentation. En film om det Andet må benytte en række tekniske greb for at blive betragtet som seriøs. I skildringen markeres ikke, at dette i realiteten er et møde mellem dokumentaristen og de andre men snarere vises hvordan "du ser dig selv og repræsenterer din egen slags". Faktuel autenticitet hviler tungt på den Andens ord og udsagn. For at legitimere en dokumentarfilm om de Andre, bliver det derfor vigtigt at vise, at de Andre har deltaget i skabelsen af filmens billede af dem. Hertil hører f.eks. teknikker som en række af interviews, talkings heads der forsyner os med verbale vidneudsagn "inde fra" en given kultur. Dette kaldes "giving voice". På trods af at disse stemmer aldrig rigtigt former filmens "stemme". I stedet låner de en autoritet til filmens skildring af dem! (7).

Legen med tilskuerens tillid. Vi møder den 37-årige Ly i et køkken, hvor et smukt lys falder ind på hendes ansigt. Hun sidder på gulvet i færd med at tilberede et måltid. Hendes forsigtige diktation og noget kontrollerede ansigtsmimik giver hendes historie et anstrøg af noget tilbageholdt, fru-

streret. Hendes mands og hendes egen indkomst rækker tilsammen ikke til husholdningen, så hun må tage sy-jobs om aftenen for at spæde til den spinkle økonomi. Hendes families seks medlemmer, der inkluderer hendes 60-årige mor, bor på to små værelser. Når hun ind imellem gennem sit job i restaurationsservicen kommer ud på ambassader, føler hun en vis frihed, men muligheden for at udvikle venskaber med udlændinge er vanskeliggjort. Hverdagen i Vietnam er gennemsyret af frygten for at blive angivet og betyder mistillid til udlændinge, men også mistillid mellem hende og hendes mand.

I kvinden Kius monolog går kameraet "på opdagelse" og søger væk fra hendes ansigt, ned ad hendes krop - dvæler ved hendes hænder og søger videre mod hendes fødder. Sammen med kameraet undersøger vi "sporene" efter hendes historie. Den konventionelle dokumentariske dækbilledæstetik, der lader hænderne antyde det dokumentariske subjekts sindstemning og historie, giver her tilskueren lejlighed til at antage, at Kius hænder bærer spor af mange års hårdt manuelt arbejde i opdragelseslejr. En konstatering tilskueren sidenhen må revurdere i lyset af at det ikke var hendes egen historie hun fortalte.

Filmen leger således provokerende med tilskuerens tillid til interviewet, og undervejs i filmen bliver de interviewede kvinders fremtræden mindre og mindre naturlig i forhold til konventionelle interviews. Først og fremmest i form af en yderst stiliseret lysætning - et varmt gult lys på ansigtet og et blåt lys på den ellers dunkle setting. Subjektet befinder sig i et bart og halvmørkt rum, som f.eks. teatralisk antyder sit asiatiske emne i form af en lille gren der som en tuschtegnet kulisse figurerer i højre hjørne. I disse billeder er

kvinderne placeret i tableauer - f.eks. sidende med siden til ved et lille bord med en kande the. Kameraet er statisk eller bevæger sig i en form for kvadratiske og formaliserede zooms, der ikke bare indrammer et "talking head", men snarere antyder det i en beskæring, der lader rummet træde frem ikke som baggrund men som medspiller.

Laura Marks beskriver, hvordan det i de lange uklippede scener langsomt gik op for hende at den noget tøvende, hakkende og forsigtige diktion som prægede kvindernes fortællinger, ikke beroede på en "asiatisk tilbageholdenhed", men på at monologen var indøvet! (8). Langt hen ad vejen tilskriver man ikke den selvbevidste form en egentlig fiktiv status.

Interviewet som fiktion. Trods det at filmen er meget selvbevidst, tror man på, at kvinderne i filmens første interviews selv har oplevet de ting de fortæller om. Indtil filmen så at sige "knækker", og en reflekterende voice-over formidler betragtninger som: "By choosing the most direct form of voicing and documenting, I find myself closer to fiction...". Og dette fiktive aspekt er netop hvad tilskueren bliver bevidst om, da vi pludselig møder de medvirkende kvinder igen i en amerikansk setting. Vi ser dem denne gang på arbejdet, i køkkenet med alle ønskelige hårde hvidevarer og ude at løbe-træne. I denne "nye setting" fortæller de om deres karriere i USA og deres overvejelser om at skulle spille med i en film! Det vi hidtil har set i filmen får med disse udtalelser unægteligt et fiktivt præg. Vi havde taget de asiatiske tableauer for pålydende, og da vi finder ud af at de ikke er autentiske, får man umiddelbart lyst til at afvise dem som "ikke-dokumentariske". Men de har stadig gjort et stort indtryk, og man kan ikke lade være

med at tilkende dem en eller anden form for dokumentarisk kvalitet. Omvendt går man i en fælde, hvis man tager de nye, konventionelle interviews for gode varer. Dette dilemma opstår trods det faktum at vi jo kender den konventionelle dokumentariske æstetik så godt. I den amerikanske setting bliver kvinderne fremstillet som de fleste dokumentarfilm-subjekter. De kigger lige ved siden af kameraet, så vi kan se deres ansigter og især øjnene tydeligt. Vi hører deres stemmer fortælle i voice-over til dækbilleder, der ikke er styret fra noget bestemt point-of view, men netop derfor fremstår som objektive.

De "ikke-iscenesatte" og "spontane" interviews kommer til at fremstå lige så konstruerede og arbitrære i deres valg af tekniske greb som de foregående fiktivt iscenesatte. Man gør sig altså som tilskuer en erfaring undervejs i *Surname Viet Given Name Nam*. Det Minh-ha synes at ville lære os via denne erfaring, fremhæves af en af filmens mange stemmer på følgende måde: "Interview: an antiquated device of documentary. Truth is selected, renewed, displaced and speech is always tactical". *Surname Viet Given Name Nam* foretager via interviewenes dekonstruktive form en udstilling af, hvordan det autentiske nærvær hos det dokumentariske subjekt konstrueres. Det er en pointe hos Minh-ha, at et sådant nærvær forudsætter en opfattelse af at identitet er en afsluttet og essentiel størrelse, der kan træde mere eller mindre autentisk frem.

Filmens repræsentation frembyder ikke nogen vished for at det vi hører er autentisk. Vi bliver grundlæggende sat ud af stand til at hæfte de "personlige historier" på en autentisk fremtræden.

De historier som kvinderne først fortæller, er således oprindeligt interviews foretaget med kvinder der blev i Vietnam ef-

ter den kommunistiske magtovertagelse – der siden er blevet indøvet med vietnamesiske kvinder, der *forlod* Vietnam efter krigen. Desuden kommer vi ikke engang til Vietnam, for de “vietnamesiske interviews” er optaget i et studie i Texas!

Metakommentar til den dokumentariske form. Den amerikanske filmteoretiker Bill Nichols påpeger, at man både kan betragte denne undersøgelse af interviewet som en metakommentar til den dokumentariske form, men også som en kritik af etnografisk repræsentation. Undermineringen af interviewets evne til at indfange autentiske situationer peger ifølge Nichols også på den etnografiske repræsentations traditionelle måde at indramme en kultur på, som noget der kan afgrænses til et geografisk område og hører uløseligt sammen med dette. Men Minh-ha driller denne forestilling. I stedet iscenesætter hun i interviewene den “anden kultur” (efterkrigstidens Vietnam) som “der(ude)” kun for at afsløre den som “her(hjemme)”. Vietnam placeres i USA og den kulturelle forskel på disse to steder fortaber sig i interviewenes sammenfald mellem “her” og “der”. De to “steder” kan ikke længere adskilles, men understreger i stedet den kontinuitet der synes at ligge i den kvindelige identitet på tværs af landegrænser. I sammenfaldet mellem “her” og “der” synes den kulturelle forskel således ikke længere at kunne anskueliggøres hverken som forskel mellem kulturer, mellem individuelle identiteter eller mellem geografiske områder. Identitet synes ikke endeligt at kunne lokaliseres, men overskrider og flyder i stedet mellem enheder som kultur, tid og rum. Minh-has subjekter synes at indoptage både de efterladte kvinders historier, samt dem der slap væk, på linje med at der ifølge Minh-ha er en forbundethed

mellem de “falske medieerindringer” i form af amerikansk propagandamateriale fra Vietnamkrigen og eksilidentitetens assimilerende af vestlige værdier. Fortid og nutid, øst og vest, de falske og de objektiverende billeder og de personlige erindringer smelter sammen som forbundne aspekter i Minh-has skildring af vietnamesisk kvindelig identitet (9).

En anden årsag til at den kulturelle forskel ikke bliver distinkt og afgrænset, er tilskuerens rolle i receptionen af filmen. Som sagt kræves det at tilskueren “folder” og dermed konstruerer en repræsentation af identitet inden for dette flydende felt af facetter af den vietnamesiske kvinde. Dette betyder, at der ikke længere er tale om en traditionel subjekt/objekt-opfattelse, fordi objektet - filmen - uvægerligt vil blive en del af subjektet - tilskueren - i dennes tilegnelse af repræsentationen. Der er dermed ikke længere tale om en “ren genstand”, fordi subjektet farver og interagerer med objektet. Med denne aktive tilskuerrolle synes Minh-ha at nedbryde noget af den oppositionelle tænkning, som opstår hver gang man undersøger repræsentationen af den Anden. De mange lag i kulturel og kønslig identitet som filmen frembyder, gør det svært for os at sætte fingeren på den kulturelle forskel og “det autentiske” i den vietnamesiske kultur. De mange lag angiver den kulturelle identitet som en særdeles kompleks størrelse. Men disse lag må samtidig anskues som forbundne aspekter af den kulturelle identitet.

For Minh-ha er dokumentarfilmens væsentligste kvaliteter, at den kan bryde vores vante forestillinger om virkeligheden. Med *Surname Viet Given Name Nam* stræber hun efter at bevidstgøre tilskueren om den traditionelle dokumentariske forms bevidstløse konstruktion af det



Andet. Minh-Ha sætter fingeren på repræsentationens ømme punkter, så de bliver mærkbare i tilskuerens egen oplevelse. Men denne oplevelse forudsætter, at man virkelig gør en indsats for at skabe mening ud af filmens fragmenterede og polyfone fremtræden, og selv da efterlader filmen stadig mange løse ender. Det er et meget svært tilgængeligt værk, og det opdragende ærinde fordrer at tilskueren er villig til at revurdere ikke blot sine egne antagelser om dokumentarfilmens form, men tillige sine forventninger og forestillinger om kulturel identitet. Minh-ha serverer ingen svar, for det ville være at opstille en ny totalitet, som hun jo netop bestræber sig på at bryde ned.

Det er et ambitiøst projekt, og man kan have sine tvivl om det helt lykkes. I og med at konstruktionen af filmens budskab uddelegeres til tilskueren, kan værket blive for åbent, og det er derfor behæftet med den indbyggede risiko, at tilskueren ikke formår at læse de rigtige kontekster ind "mellem filmens billeder".

Trods disse forbehold over for *Surname Viet Given Name Nams* faktiske effekt på tilskueren må man tilkende Minh-ha en uomgængelig position både inden for dokumentarfilmens produktion og teori idag. Dokumentaristen Jean-Pierre Gorin sagde engang om filmskaberens Jean-Luc Godard, at han kæmpede i sproget, i filmens materiale, og at dette er en både æstetisk og politisk kamp (10). Noget lignende kunne man hævde om Minh-has rolle i dokumentarfilmen i disse år. For Minh-ha er en af de få virkelig kritiske figurer i dokumentarfilmens verden. En genre der ofte er præget af kun at forholde sig til den indholdsmæssige side af sagen, dvs. forpligtelsen over for en social virkelighed, frem for at tage stilling til, hvad formen betyder for indholdet - og at formen måske kan tænkes på ny. Minh-has film er netop eksempler på både politisk og poetisk nytænkning af dokumentarfilmens udtryksregister.

Noter

1. Muhammed, Erika: DOX, Winter 1995, s. 39.
2. Minh-ha: "Outside In Inside Out", in *When the Moon Waxes Red*, Routledge, 1991, s. 65.
3. Nichols, Bill: "Ethnographer's Tale", in *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1994
4. Minh-ha: "A Minute Too Long", in *When the Moon Waxes Red*, s. 115.
5. Minh-ha i interview med Laura Mulvey og Isaac Julien: "Who is Speaking?", in *Framer Framed*, Routledge, New York and London, 1992, s. 208.
6. Minh-ha i interview med Laleen Jayamanne og Anne Rutherford: "'Why A Fish Pond?': Of Nation, Community and First Person Interviews", in *Framer Framed*, s. 173.
7. Minh-ha: "Outside in Inside Out", *When The Moon Waxes Red*, s. 67.
8. Marks, Laura: "A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema", *Screen 35*: 3, efterår 1994.
9. Nichols, Bill: "Performing Documentary", in *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*.
10. Interview med Jean-Pierre Gorin i *Politisk Filmkunst* (red. Jan Aghed, Mette Knudsen og Christian Braad Thomsen), Film/Rhodos 1973, s. 147.

Arine Kirstein er cand.mag. i Filmvidenskab og Antropologi. I sit speciale beskæftigede hun sig indgående med Trinh T. Minh-has teori og metode i forhold til postkolonialismens problemstillinger. Hun har sidenhen undervist i dokumentarfilm på Københavns Universitet og har publiceret tekster om 1990ernes innovative dokumentarfilm, samt, i samarbejde med to kunstnere, om repræsentation af den kulturelle forskel i videokunst. Hun har netop været medarrangør og kurator på den internationale dokumentarfilmfestival "Crossing Boundaries" i Cinemateket i København. P.t. arbejder hun som manuskriptkoordinator på kunstprojektet *Housing Spirits*, som er et samarbejde mellem kunstnere og filmfolk i Benin, Sydafrika og Danmark.