



Bend It Like Beckham (2002, Bedre end Beckham, instr. Gurinder Chadha).

At være eller ikke være ... britisk ...

Gurinder Chadha, Meera Syal og indisk-britisk populærkultur

Af Eva Jørholt

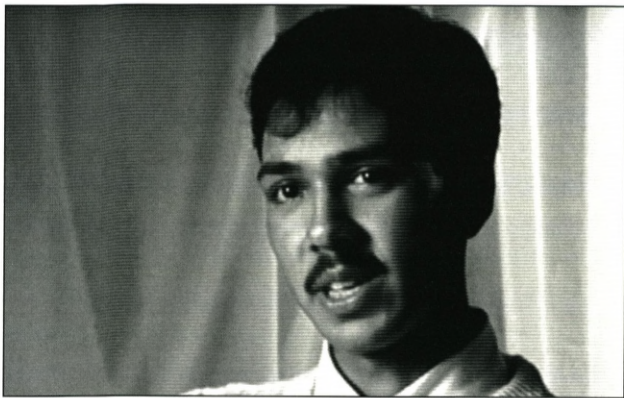
“Jeg opfatter mig selv som britisk, eller måske snarere walisisk. Jeg er ‘fremstillet i Wales’“ Den talende er vel en 20-25 år, accenten er umiskendeligt walisisk, men hans hud er væsentligt brunere end den gennemsnitlige walisers.

“Nordirsk, sådan vil jeg betegne mig selv, og det har jeg det rigtig godt med.” Her er accenten så irsk, som den kan blive, men igen kan man ikke undgå at lægge

mærke til, at den unge kvinde er en del brunere, end de normalt er det i Nordirland.

“Jeg foretrækker at blive kaldt skotsk-pakistansk frem for britisk.” Alderen og hudfarven er cirka den samme som for de to førstes vedkommende, men accenten er denne gang klingende skotsk.

Endelig udtrykker en ung kvinde – af tilsvarende alder og hudfarve – på det



smukkeste engelsk-engelsk, at hun "ingen tilknytning føler til nogen specifik by eller noget specifikt land."

De fire unge mennesker optræder alle i Gurinder Chadhas dokumentariske debutfilm *I'm British But ...* (1990). Alle har de indiske eller pakistanske rødder, og alle er de født i Storbritannien. I løbet af sine kun 30 minutters spilletid formår *I'm British But ...* elegant ikke blot at adressere de unges nationale og kulturelle tilhørsforhold, men også at sætte spørgsmålstejn ved konceptet 'britiskhed' såvel i forhold til indvandrernes børn som i relation til Wales, Skotland og Nordirland. De unge er britiske, men ... samtidig er deres identitet som medlemmer af den indiske diaspora mindst lige så vigtig for dem.

Er de unges britiske identitet en kompleks størrelse, er deres forhold til forældrenes kultur det ikke mindre. De fortæller om baggrunden for forældrenes beslutning om at rejse til Storbritannien, og via gamle familiefotos opridses de personlige migrationshistorier. Men flere af de unge beretter også om rejser til forældrenes hjemland – Indien eller Pakistan – hvor de følte sig som outsiders, fordi de ikke kunne tale sproget.¹

Som efterkommere af indiske eller pakistanske indvandrere er de unges egen kultur et mix af såvel sydøstasiatiske som britiske ingredienser. Det gælder ikke mindst bhangra – teknomusikken med rødder i traditionelle danse fra Punjab. *I'm British But ...* rummer interviews med flere af bhangra-scenens stjerner, der fremhæver, hvordan de holder en gammel kultur i live, men i en ny form.² Samtidig peger

De fire unge indisk-britiske hovedpersoner i *I'm British But ...* (1990, instr. Gurinder Chadha).

filmen på indiske påvirkninger i britisk kultur i almindelighed, ikke mindst inden for design, mode og madkultur, og sætter derved spørgsmålstejn ved hele den nationalt sindede kulturtænkning.

Men titlens modifikation af de unges britiskhed går i lige så høj grad på andres opfattelse af deres britiske identitet ... eller mangel på samme: 'Jeg er britisk, men en del af briterne opfatter mig ikke som sådan.' Den sidste, ekskluderende udlægning styrkes af indklippede, dokumentariske billeder fra antiracistiske demonstrationer og avisclip om asiatiske indvandrere, der er blevet forulempet eller ligefrem myrdet på grund af deres race.³

Filmen rummer desuden en længere scene med en indisk gruppe, der – i bedste Beatles/*Let It Be*-stil – spiller fra taget af en bygning. Her er lokaliteten London-forstaden Southall, også kendt som 'Little India', og gruppen synger – på punjabi, som i mellemtekster er oversat til engelsk – om smerten ved at forlade det elskede Punjab til fordel for England, "dette sære og kærlighedsløse land – hvor hadet håner dig, hvor du end vender dig hen – hvor sjælene er kolde som is, hvor selv jorden er forurenset." Sangen minder desuden om Amritsar-massakren i 1919, hvor britiske soldater skød løs på en forsvarsløs menneskemængde og dræbte mellem 400 og 1000 indere, heraf et stort antal kvinder og børn.⁴

I'm British But ... negligerer således hverken fortidens kolonialisme, nutidens racisme eller de dermed forbundne bipolarer identitetsopfattelser. Men dens fokus er på de unges dobbelte kulturelle tilhørsforhold og den opfindsomhed og kreativitet, dette kan føre med sig. De unge præsenteres med andre ord ikke som 'tabt mellem to kulturer', men først og fremmest som bærere af en produktiv kulturel diversitet.

Gurinder Chadhas egne film (inkl. *I'm British But ...*) er selv et udtryk for den kreativitet, som diaspora-identiteten kan kaste af sig. Denne artikel vil se nærmere på, hvordan ikke alene Chadha, men også skuespilleren og forfatteren Meera Syal med dette udgangspunkt på én gang har nuanceret billedet af Storbritanniens indvandrer kulturer og bidraget til en omdefinering og udvidelse af den nationale britiske kultur.

Såvel den indiske som den britiske kultur er konstant til forhandling i deres værker, som ofte netop henter deres kreative kraft i en udveksling mellem traditionel indisk (punjabi) og britisk kultur. Og det sker med den bredt anlagte populærkultur som formidlingsplatform. Chadha og Syal henvender sig netop ikke kun til 'deres egne', men opnår med deres humoristiske, ofte selvironiske kulturelle dobbeltsyn en universalitet, der gør, at de fleste, uanset kulturbaggrund, vil kunne grine både med og ad dem.

Men først en præsentation af de to damer.

Bend It Like Chadha. Gurinder Chadha er født i Kenya i 1960, men er vokset op i netop Southall. Hendes familie har rødder i Punjab, og hun lægger ikke skjul på, at hun er sikh.⁵ I 1980'erne arbejdede hun som journalist for BBC, først på radio og siden på tv, og i 1989 lavede hun så *I'm British But ...* for Channel 4. I de følgende par år blev det til flere korte film, bl.a. komedien *A Nice Arrangement* (1991) om arrangerede ægteskaber, med manuskript af Meera Syal, der også medvirkede i filmen.

Debutspillefilmen *Bhaji on the Beach*, der kom i 1993, var den første britiske spillefilm instrueret af en kvinde med asiatisk baggrund. *Bhaji on the Beach*, der også havde manuskript af Syal og handler om



Bhaji On the Beach (1993, instr. Gurinder Chadha).

en flok indisk-britiske kvinder på en én-dags udflugt fra Birmingham til Blackpool, blev en overraskende stor succes, såvel i Storbritannien som i USA, hvor Chadha lavede sin næste film, *What's Cooking?* (2000), der giver et indblik i de mange forskellige måder, hvorpå man tilbereder den ærke-amerikanske Thanksgiving-kalkun i det multikulturelle Los Angeles.

Tilbage i Storbritannien fik hun det afgørende gennembrud med *Bend It Like Beckham* (2002, *Bedre end Beckham*), der parrer den maskuline britiske nationalsport par excellence, fodbold, med indisk indvandrerkultur og et alment genkendeligt *coming of age*-tema i historien om en ung indisk-britisk pige, der vil spille fodbold. Chadhas efterfølgende film, *Bride & Prejudice* (2004, *Stolthed og brudgom*), der var et lige så dristigt som lifligt mix af Jane

Austen, Bolly- og Hollywood, solgte ikke helt så mange billetter som *Bend It Like Beckham*, men dog bemærkelsesværdigt mange for en sådan transkulturel film. Siden har hun lavet *Angus, Thongs and Perfect Snuggling* (2008, *Hormoner, hængerøve og hårde bananer*) – om en (hvid) engelsk teenager, der fører dagbog om sin kat og første erfaringer med kyssets mærkværdigheder – og *It's a Wonderful Afterlife* (2010), der vel bedst kan beskrives som en kulinarisk seriemorderkomedie i indisk-britisk setting. Begge blev rimelige succes'er, men kom ikke i nærheden af *Beckham* og *Brides* fænomenale box office-tal.⁶

Chadha har desuden leveret manuskriptet til gemalen Paul Mayeda Berges' amerikansk-britiske co-produktion *The Mistress of Spices* (2005), hvor Bollywood-megastjernen Aishwarya Rai (der også

havde hovedrollen i *Bride & Prejudice*) spiller en indisk krydderi-sælger, hvis healende evner bringer hende i kontakt med en række af San Franciscos forskellige befolkningsgrupper.

Ikke kun ha ha hee hee. Meera Syal er født i Wolverhampton i 1961. Hendes forældre har også baggrund i Punjab, men flygtede før hendes fødsel til Storbritannien, fordi den ene var sikh og den anden hindu. Barndommen som eneste brune pige i en lille dødsdømt mineby i the Midlands har Syal skildret i den i vidt omfang selvbiografiske roman *Anita & Me* (1996), der blev filmatiseret i 2002 (instr. Metin Hüseyn). Hun har studeret engelsk og drama på Manchester University, men endte med at gå skuespillervejen og skabe sig et navn fortrinsvis inden for det komiske register. Som hun selv forklarer i essayet "Finding My Voice" (1990), var humoren i udgangspunktet en slags forsvarsmekanisme. Når hun som barn optrådte som klassens klovn, var det således ikke mindst for at slippe for rollen som klassens 'nigger'.

Hendes navn forbindes da også først og fremmest med netop komedie-genren, især den skelsættende BBC *comedy*-serie *Goodness Gracious Me* (*Curry Nam Nam*), der løb over de britiske tv-skærme fra 1998 til 2001, og som Syal både medvirkede i og var med til at skrive. Serien, der har fået kultstatus, er et helt igennem politisk ukorrekt show i traditionen fra Monty Python, hvor ingen etnicitet eller religiøs overbevisning går ram forbi. Siden gav Syal den som håbløs indisk bedstemor i *The Kumars at No. 42* (2001-6, *Familien Kumar* i nr. 42), der vel bedst kan beskrives som en indisk-britisk familie-discount-parodi på de ellers så velanskrevne britiske talkshows. Men hun har også medvirket i en lang række andre film og tv-produktioner, fra *Sammy*

and *Rosie Get Laid* (1987, *Sammy og Rosie gør det*, instr. Stephen Frears) over en episode i *Absolutely Fabulous*-serien (1994) til Woody Allens *Scoop* (2006) og Bollywood-filmen *Jhoom Barabar Jhoom* (2007, instr. Shaad Ali). Desuden har hun skrevet manuskripter til diverse film, inkl. som nævnt for Gurinder Chadha, samt til Andrew Lloyd Webber-musicalen *Bombay Dreams* (2002), og i 1999 kom bestseller-romanen *Life Isn't All Ha Ha Hee Hee* – om tre vidt forskellige indisk-britiske veninder i London og deres sammenhold trods mangfoldige udfordringer. Romanen blev i 2005 til en tv-serie i tre afsnit på BBC.

Både Syal og Chadha har modtaget utallige udmærkelser. Siden 1997 har Syal oven i købet kunnet smykke sig med titlen MBE (Member of the British Empire), og i 2007 blev Chadha hædret med den endnu finere OBE-orden (Officer of the British Empire). Begge er altså i høj grad anerkendt for deres bidrag til britisk kultur.

I det følgende vil jeg se nærmere på *Bhaji on the Beach*, *Anita & Me*, *Bend It Like Beckham* og *Goodness Gracious Me* – fire 'værker', der alle tematiserer det at være på én gang indisk og britisk. Fokus er på de forskellige strategier, Chadha og Syal anvender til på den ene side at udbrede kendskabet til og nuancere opfattelsen af deres egen indisk-britiske kultur og på den anden side via humoren på én gang at opbløde kløfterne mellem indvandrere og hvide og samtidig omdefinere den nationale britiske kultur.

Bhaji on the Beach. Chadha og Syals fælles produkt, ensemblefilmen *Bhaji on the Beach* (1993), fremhæves ofte som et af de første værker i en dengang ny trend i den 'sorte' britiske film.⁷ Sammen med bl.a. de to Hanif Kureishi-film *My Beautiful Laundrette* (Mit smukke vaskeri) og *Sammy*

and *Rosie Get Laid* (begge instrueret af Stephen Frears, i hhv. 1985 og 1987) er *Bhaji on the Beach* således et omdrejningspunkt i Sarita Malik's indflydelsesrige essay om den sorte britiske films udvikling fra 'pligtfilm' (*cinema of duty*)⁸ til en lovprisning af 'hybriditetens glæder' (Malik 1996).

Hvor den såkaldte 'pligtfilm' skildrede indvandreres trængsler i Storbritannien og dermed i vidt omfang videreførte den binære modsætning mellem landets oprindelige befolkning og de nytilkomne, så Malik i film som netop *My Beautiful Laundrette*, *Sammy and Rosie Get Laid* og *Bhaji on the Beach*⁹ konturerne af en ny tendens, der "ikke udelukkende anbringer sine protagonister i en problemorienteret diskurs, og hvor diasporiske erfaringer ikke er begrænset til offergørelse og kamp" (ibid.: 212). Heroverfor hævdes de 'nye' film at hylde karakterernes – og filmskabernes egen – kulturelle hybriditet.

Specifikt om *Bhaji on the Beach* og forholdet mellem klassisk 'britiskhed' og 'indiskhed' i denne film skriver Malik:

Der er ikke tale om, at den ene kultur er 'gået over til' eller blevet assimileret i den anden, men om at en ny form for kulturel identitet er ved at bryde frem. Denne hybride identitet er 'britisk-asiatiskhed', en flydende størrelse, som til stadighed udvikler sig, og som ikke kan reduceres til blot én ting." (Ibid.: 213).

Filmens styrke og særkende er netop, at den viser (et udsnit af) den mangfoldighed af stædter, synspunkter, stemmer og fordomme, der gemmer sig under paraplybetegnelsen 'black'. Den er derved i fase med Stuart Hall og Kobena Mercers samtidige opgør med den essentialistiske og bipolære racetænkning, som også blackness-banneret selv var et udtryk for (Hall 1998; Mercer 1990). I filmen fremstilles den asiatisk-britiske identitet som så mangfoldig, at ikke bare den hegemoniske britiske kulturs

udskillelse af denne indvandrergruppe i essentialistiske termer anfægtes, men også selve tanken om én asiatisk-britisk identitet (endsige én sort identitet). Ikke desto mindre er netop asiatisk-britiskheden et omdrejningspunkt for karakterernes selvforståelse og det, der forener dem.

Selv siger Gurinder Chadha:

Det, jeg oplevede stikke hovedet frem i *Bhaji* ... er spændingen imellem en meget britisk film på den ene side og det at være ret indisk på den anden, og den spænding er til stede i hver eneste scene, hver eneste karakter, hver eneste indstilling i filmen. ... Som sorte lever vi med denne dobbelthed – denne forhandling – hver eneste dag af vores liv, men det er også den kraft, der nærer mig som filmskaber. (Cit. in Malik 1996: 212)

Lad os se nærmere på, hvordan dette forhold mellem britisk- og indiskhed kommer til udtryk i filmen. Først og fremmest er det tydeligt, at *Bhaji on the Beach* er mindre optaget af konflikter mellem 'hvide' briter og 'brune' indvandrere end af interne forskelligheder i indvandrergruppen – og for så vidt også i værtsnationens befolkning. Der er ganske vist antydninger af såvel racisme – unge har spraymalet hagekors på indisk-ejede butikker – som kolonifortid – i form af et arkaisk fortidslevn af en britisk gentleman, der bl.a. priser klassiske imperiefilm som *Gunga Din* (1939, instr. George Stevens) og *Bhowani Junction* (1956, *Sabotage i Indien*, instr. George Cukor) – men fokus er på de indisk-britiske kvinder og den udvikling, de hver især og som gruppe gennemløber i løbet af filmen.

Handlingen er komprimeret til en enkelt dag, hvor kvinderne drager fra deres indisk-britiske omgivelser i Birmingham til badebyen Blackpool, der især tidligere var et af den britiske arbejderklasses foretrukne udflugtsmål, og som derfor i høj grad fremstår som et kulørt tivoli med en

række 'billige' forlystelsesetablissementer – en slags Englands svar på Dyrehavsbakken. I denne kontekst sættes de indisk-britiske kvinders 'fremmedhed' på spidsen, men Blackpool kommer samtidig til at fungere som et frirum, hvor kvinderne kan slå vin-gerne ud og få nye perspektiver på deres dagligdag og ofte fordomsfulde holdninger til hinanden og andre. Udflugten er, som arrangøren Simi siger i sin velkomsttale, en mulighed for kvinderne til at "komme væk fra de patriarkalske krav, der stilles til os i dagligdagen, og fra det dobbelte åg af racisme og sexism, som vi bærer."

Flere af de ældre kvinder ruller med øjnene over denne svada, og det står da også fra starten klart, at kvinderne langtfra er en homogen gruppe: Hjemme i bag-lokalet til familiens kiosk i Birmingham kanaliserer den midaldrende Asha sine frustrationer over at være tjenende ånd for mand og børn ud i Bollywood-inspirerede drømme midt blandt kasser med Coca-Cola, Chadburys og Benson & Hedges. Asha bærer sari og definerer sig tydeligvis som primært indisk. Heroverfor står den yngre generation, der taler perfekt engelsk, klæder sig i jeans og skindjakker og for fleres vedkommende er i gang med en ud-dannelse, men også veninden Rekha, der er på besøg fra Bombay. I modsætning til de øvrige kvinder bor Rekha i Indien, men hun er mere vestligt orienteret end sine jævnaldrende indisk-britiske 'søstre', som hun kritiserer for ikke at ane, hvordan der er 'derhjemme': "Hvor længe siden er det, I sidst har været hjemme?" Hun håner deres sari-folklore og optræder selv i en opsigtsvækkende cyklamenfarvet designer-spadseredragt.

Den yngre generation udgør imidlertid heller ikke en homogen gruppe: Ginder har opgivet drømmen om uddannelse og selvstændighed til fordel for et kærligheds-

ægteskab med en indisk-britisk mand, der viser sig at være voldelig, og hun er nu på vej ud i en skilsmisse – hvilket misbilliges i utvetydige vendinger af de ældre kvinder, der anser både kærlighedsægteskaber og skilsmisser for noget vestligt pjat ... og i øvrigt mener, at hvis hendes mand tæver hende, så er det nok, fordi hun selv har været ude om det. Simi, derimod, er inkar-neret feminist, mens Hashida, der læser til læge, er gravid som følge af et forhold til en medstuderende – hvilket er aldeles uacceptabelt for den ældre generation, men dog alligevel ikke helt så rystende som den kendsgerning, at barnets far er sort!:

"Hvorfor en sort knægt?! Hvad er der i ve-jen med indiske mænd?!", som den ældste af kvinderne fortørnet indvender.

Rundt om gruppen af kvinder fungerer det hvide Storbritannien hovedsagelig som en slags typificeret staffage – fra de højt gearede unge mænd, der *mooner* deres blege britiske bagdele mod kvindernes minibus, over en vranten cafeteria-mokke, der brokker sig over, at "indvandrere for-merer sig som kaniner" og opfordrer dem til "at tage hjem, hvor de kom fra", til den gamle britiske gentleman Ambrose, der tilsyneladende ikke har bemærket, at solen er gået endegyldigt ned over det britiske imperium. Lidt mere plads får de indisk-britiske mænd – især Ginders voldelige ægteemand, Ranjit, der fremstilles som et produkt af familiens og omgivelsernes for-ventninger til hans maskulinitet. Men de er dog stadig kun bipersoner i forhold til kvinderne.

Bhaji on the Beach dekonstruerer med andre ord det etablerede magthierarki i forholdet mellem periferi og centrum: Den sætter en traditionelt perifer gruppe – de brune kvinder – i centrum og relegerer det traditionelle centrum – de hvide mænd – til periferien. Alt sammen på en geografisk



Bhaji on the Beach (1993, instr. Gurinder Chadha).

rejse fra et urbant centrum til kystens periferi.

Samtidig placerer filmen, nok så væsentligt, de brune kvinder og deres – britisk tonede – version af indisk kultur lige midt i den britiske mainstream. *Bhaji on the Beach* er ikke en repræsentationskritisk art film henvendt til et smalt, 'etnisk' publikum. Den er nok en multiprotagonistfilm, men ikke vanskeligere at gå til end en gennemsnitlig tv-serie. Desuden rammer filmen i kraft af sin placering i Blackpool lige ned i solar plexus af (en måske stereotyp version af) populær britisk arbejderkultur – komplet med mandlige strippere (jf. *The Full Monty* (1997, *Det' bare mænd*, instr. Peter Cattaneo)), lugubre pubber og livstrætte bingo-haller – og dens tematisering af forholdet mellem kønnene er på ingen måde bundet til briter med indiske rødder.

Dét betyder imidlertid ikke, at det indiske element nedtones eller assimileres i den britiske kultur. Som Sarita Malik er inde på, repræsenterer *Bhaji on the Beach* en ny form for kulturel hybriditet baseret på ligeværdighed mellem diaspora-kulturens 'ude- og hjemme-poler'. Det arketypiske britiske Blackpool udsættes for et skud Bollywood, først og fremmest i visualiseringen af Ashas drømme, der tager afsæt i konkrete Bollywood-film – bl.a. den hyper kitschede *Purab aur Pachhim* (1970, 'Øst og Vest', instr. Manoj Kumar), der anskuer forholdet mellem britisk og indisk kultur i en om muligt endnu mere bipolar optik end nogen fremmedfjendsk brite, blot med modsat fortegn. Også Bollywood udsættes med andre ord for en humoristisk dekonstruktion, men igen er tingene mere komplekse end som så, for den indiske filmind-

dustris transnationale bestræbelser har for længst gjort Bollywood til en del af britisk kulturs standardrepertoire.

Virinder Kalra, Raminder Kaur og John Hutnyk kritiserer *Bhaji on the Beach* for at give næring til de mest klichéfyldte opfattelser af den indisk-britiske kultur i og med, at filmen tager fat i "hele spektret af 'multikulturelle' klichéer: arrangerede ægteskaber, døtre, der stikker af hjemmefra, racisme på tværs af etniske fællesskaber, seksuelle fantasier og dissonanser som følge af næste generations kultursammenstød." (Kalra, Kaur og Hutnyk 2005: 41).

At filmen bygger på klichéer, skal ikke bestrides, men jeg mener ikke, den forstærker dem. Tværtimod udhules og svækkes klichéerne af filmens overordnede humoristiske tilgang. Når kvinderne i minibusen på vej til Blackpool f.eks. skråler det gamle Cliff Richard-hit "Summer Holiday" på punjabi, eller den ældste af dem omhyggeligt pifter de fade britiske fish and chips op med sin medbragte chili, er der

således ikke bare tale om isolerede jokes, men om en selvironisk humoristisk tilgang, som flyder ud over hele filmen og udstiller også de andre klichéer som netop klichéer – dvs. konstruktioner, der kan forandres ... og faktisk forandres i løbet af filmen. Som da den gamle kvinde, der var mest forarget over Hashidas forhold til en sort mand, til slut får øje på det unge par på gaden og accepterer dem med et resigneret "What can you do?"

Anita & Me. Er forholdet mellem indisk og britisk kultur mere im- end eksplicit i *Bhaji on the Beach*, står det til gengæld i fokus i Meera Syals bestsellerroman *Anita & Me* (1996), der anlægger et brunt blik på den hvide britiske (arbejder-)kultur. Det samme gælder filmatiseringen, der kom i 2002. Historien fortælles af 'mig', teenageren Meena, hvis indiske familie er den eneste med 'fremmed' etnisk baggrund i den lille midtengelske by Tollington, der engang havde en mine, men nu i stedet

Anita and Me (2002, instr. Metin Hüseyin).



har en rigtig god pub, som Meena skriver i sin dagbog og fortæller i filmens voice-over. Tiden er 1972, Tollington er døende, og Meena drømmer om at blive ikke bare forfatter, men *blond* forfatter.

Meenas familie er en del af Tollingtons nærmiljø. Den lokale købmandsdamme, Mrs. Ormerod, ville hellere dø end give penge til børn i Afrika, men Meena er hendes øjsten, en af de lokale. En dag flytter en ny familie ind i nabohuset. De er indbegrebet af *white trash* – alkoholen flyder, og faderen glimrer ved sit fravær, mens moderen springer på cirka alt af hankøn og lader de to døtre gå for lud og koldt vand. Men med sit lange blonde hår og sin fremmelighed i forhold til det andet køn fremstår den ældste datter, Anita, som en åbenbaring for Meena – og Anita synes, Meena er sej. Den sommer i 1972, hvor solen stråler fra en skyfri himmel til ternerne af tidens pophits – alt fra Gary Glitter og Sweet til The Osmonds og Gilbert O'Sullivan – er Anita og Meena hinandens bedste veninder.

Men idyllen får en brat ende, da en indisk-britisk ingeniør, som arbejder på den motorvej, der vil give Tollington det endelige dødsstød, bliver brutalt myrdet på vej hjem fra et besøg hos Meenas familie. Da det viser sig, at Anita og nogle af den lille bys forrædere rødder står bag mordet, vågner Meena brat. Hun, der ellers aldrig har talt andet end engelsk med bred Midland-accent, ytrer sig pludselig på punjabi og interesserer sig for sin indiske mormors historier fra påfuglenes og cobraernes land.

I filmens slutning forlader Meenas familie Tollington. Faderen er blevet forfremmet, og Meena selv er kommet ind på et anset gymnasium. Anita, derimod, bliver tilbage i den lille by – hendes fremtidsudsigter er formentlig lige så dystre som Tollingtons.

Roman og film beskriver med andre ord Meenas *becoming British-Asian*-proces (Bromley 2000). Hun har tidligere skrevet til en brevkasse og karakteriseret sig selv som havende langt hår ... "som Dusty Springfield", men ved filmens slutning er hendes etnicitet og forældrenes kulturelle baggrund ikke længere noget problem for hende. Tværtimod. Da hun og Anita snakker om den såkaldte *paki bashing*, der kostede ingeniøren livet, og Meena påpeger, at hun jo også er 'paki', svarer Anita, "Men du er ikke som de andre," hvortil Meena replicerer: "Jeg er de andre."

Hun forkaster imidlertid heller ikke sin britiskhed, som vi kan forstå, at hun vil få rig lejlighed til at udforske yderligere på det tilsyneladende ekstremt britiske gymnasium, hvor man ikke umiddelbart kan få øje på andre brune blandt de velplejede, uniformsklædte og lacrosse-spillende rigmandsdøtre.

Mens Meena stammer fra et omsorgsfuldt og kærligt hjem, hvor man lægger vægt på uddannelse – for, som hendes far påpeger: "Vi er nødt til at være dobbelt så gode som englænderne" – er Anitas familie praktisk talt ikke-eksisterende. Moderen forlader på et tidspunkt de to døtre for en viril slagter og efterlader bare en afskedsnote, hvor hun forklarer, at hun vil "finde lidt lykke, før alt hænger."

Hvor Anita er låst fast i én kultur, kan Meena i kraft af sit dobbelte udsyn kaste et kritisk blik på såvel britisk som indisk kultur og vælge det bedste fra begge verdener. Men det kræver, at hun faktisk accepterer begge kulturer og ikke forsøger at negligere den ene. Først da hun anerkender sig selv som både britisk og indisk, åbner verden sig for hende, og hun kan forlade Tollington og rejse mod nye horisonter. (Bromley 2000).

Meenas dobbelte kulturelle tilhørsfor-

hold fremhæves altså som en mulighed for mobilitet, mens det hvide Tollingtons monokulturelle tunnelsyn, der tenderer blindhed, tværtimod fremstilles som både fastlåsende og fatalt. Samtidig er det klart, at Meena – ligesom både roman og film – i høj grad henter sin kreativitet og humor fra netop hybrid-identiteten, der muliggør en position som både outsider og insider i begge kulturer. Når hun f.eks. spidder Mrs. Ormerod eller Anitas mor med sin sarkasme, fungerer det således kun, fordi hun heller ikke lægger fingrene imellem i forhold til sin egen familie og de mange forhadte indiske venner, der passerer igennem hjemmet i en lind strøm. Det er netop dette bifokale syn (Bromley 2000), den kombinerede outsider-/insider-position, der gør det muligt at forene outsidersens undrende blik på hver af de to kulturer med insidersens ømhed og respekt.

Avtar Brah definerer diaspora-identiteter som på én gang "lokale og globale [...] netværk af transnationale identifikationer, som omfatter både 'forestillede' og 'mødte' fællesskaber" (Brah 1996: 196). Hun taler om et *diaspora space*, som er det særlige 'rum', hvor kulturer mødes, og identiteter forhandles, ofte i en overskridelse af etablerede grænser:

Diaspora-rummet er et krydsfelt af diaspora, grænse og dis/lokation, et mødested for økonomiske, politiske, kulturelle og psykiske processer. Det er stedet, hvor en lang række subjektpositioner stilles over for hinanden, bekæmpes, proklameres eller forkastes; hvor det tilladte og det forbudte konstant sætter spørgsmålstejn ved hinanden; og hvor det accepterede og det transgressive umærkeligt blandes, selv hvor man tager afstand fra disse synkretiske former i renhedens og traditionens navn. (Brah 1996: 208).

Homi K. Bhabha har et lignende syn på diaspora-hybriditetens kreative og overskridende kraft. Han taler blot ikke om

diaspora-rum, men om *third space*:

For mig er det interessante ved hybriditeten ikke at forsøge at spore to oprindelige momenter, hvorfra et tredje opstår. For mig er hybriditet snarere det 'tredje rum', som gør det muligt for andre positioner at opstå. Dette tredje rum forskyder de historier, som konstituerer det, og introducerer nye autoritetsstrukturer, nye politiske initiativer, som ikke kan forstås fyldestgørende inden for rammerne af etablerede tankesæt. (Bhabha 1990: 211).

Alle de her omtalte værker udspringer af og udspiller sig i et sådant diaspora-rum eller *third space*, men hvor *Bhaji on the Beach* hovedsagelig betoner mødet mellem mange forskellige subjektpositioner inden for rammerne af en fælles asiatisk-britisk identitet – og den deraf følgende nedbrydning af fordomme – dér beskriver *Anita & Me*, hvordan det er muligt for individet at hente både personlig styrke og dermed social mobilitet ud af diaspora-rummets kulturelle krydsfelt. I *Bend It Like Beckham* foldes diaspora-rummet ud til at omfatte et helt geografisk område, mens dets transgressive dobbeltblik gøres til utvetydigt omdrejningspunkt for tv-serien *Goodness Gracious Me*.

Bend It Like Beckham. Gurinder Chadhas *Bend It Like Beckham* (manus: Chadha, Paul Mayeda Berges og Guljit Bindra) har på overfladen mange lighedstræk med *Anita & Me*. I begge tilfælde er der tale om *coming of age*-historier med en brun pige i centrum; begge er centreret om venskabet mellem en brun og en hvid pige; begge beskæftiger sig med forholdet mellem en forældregeneration, der selv er indvandre-re, og deres børn, som er født og opvokset i England; i begge film lykkes det hovedpersonen at realisere sig selv og komme videre ud i verden; og endelig bygger også *Bend It Like Beckham* til en vis grad på selvbiogra-



Parminder Nagra og Keira Knightley i *Bend It Like Beckham* (2002, *Bedre end Beckham*, instr. Gurinder Chadha).

fisk materiale, selv om selve fodboldhistorien er fri fantasi.

Der er imidlertid også en del, der adskiller de to film: Hvor *Anita & Me* udspiller sig i den engelske provins i 1970'erne, er *Bend It Like Beckham* henlagt til nutiden og Londons Southall-forstad, hvor Chadha som nævnt selv voksede op. Nutiden og Southall gør en afgørende forskel: Vi er hinsides 70'ernes bevidstgørelsesprocesser og befinder os i et miljø, der i sig selv "vidner om bemærkelsesværdige kulturelle crossovers, 'lån' og konvergenser – frugterne af at leve med kulturelle forskelle" (Ballantyne 2006: 138). I Southall er enhver form for identitetsforståelse kontinuerligt til forhandling, ikke bare i forholdet mellem indvandrere og den dominerende hvide kultur, men i lige så høj grad internt blandt og på tværs af forskellige etniciteter, kulturer, religiøse tilhørsforhold og historiske baggrunde (Baumann 1996).

Nok så vigtigt er det desuden, at *Bend It*

Like Beckham ikke er fortalt i første person. Det er med andre ord ikke så utvetydigt protagonistens p.o.v., vi præsenteres for, og i det hele taget er forskellene mellem britisk og indisk kultur ikke trukket så skarpt op som i *Anita & Me*. *Bend It Like Beckham* rummer da heller ingen konfrontationer med hvide racister. Det nærmeste, man kommer en hentydning til racisme er, at hovedpersonens mor kalder det engelske fodbold-ikon David Beckham "a skinhead boy". I stedet fokuserer filmen først og fremmest på pigernes venskab og forhold til deres respektive familier, samt til deres (irske!) træner, Joe, et rivaliseringsobjekt, som ikke findes i *Anita & Me*.

En yderligere forskel er således, at *Bend It Like Beckhams* to piger, brune Jess og hvide Jules, i modsætning til Anita og Meena ikke præsenteres som hinandens modsætninger, og det er da også værd at bemærke, at de i filmens slutning *begge* drager videre ud i verden. Strategien synes



Iført engelsk landsholdstrøje tilbereder Gurinder Chadha den indiske ret *aloo gobi* under sin mors og tantes kritiske opsyn. Fra *How to Cook Aloo Gobi*, der er ekstrap materiale på *Bend It Like Beckham*-dvd'en.

her først og fremmest at være at pege på ligheder på tværs af etniske og kulturelle forskelle. Begge piger er en slags moderne *tomboys*, begge er gale med fodbold – til deres respektive mødres store fortvivlelse, mens begges fædre har lettere ved at acceptere døtrenes boldpassion. Og eftersom de begge ender med at få et scholarship til et amerikansk universitet, må de formodes at befinde sig på cirka samme uddannelsesmæssige niveau. De kulturelle forskelle – som at Jess' mor ikke vil have, at hendes datter render 'halvnøgen' rundt på fodboldbanen, mens Jules' mor omvendt forsøger at pådutte sin datter skumklædte bh'er, der kan fremhæve hendes endnu ikke fuldt udviklede kvindelige ynder – fungerer kun som en slags krydderi på dette overordnede parløb. Som Gurinder Chadha selv siger:

Det er en familiefilm, og de fleste familier har en eller anden form for kulturel definition, der indebærer, at forældre har visse forvent-

ninger til deres børn, mens børnene har lyst til ting, som måske ikke er det, forældrene forventer af dem. Det er ikke et eksklusivt indisk fænomen, det finder man i alle kulturer – sorte, hvide, brune osv. (In Korte og Sternberg 2004: 245)

Hvor vi imidlertid ikke får meget at vide om Jules' familie – ud over at moderen fremstår som en lidt hysterisk *nouveau riche* – gør filmen en del ud af Jess' familiebaggrund. De er sikker – faderen bærer f.eks. den karakteristiske turban (oven i købet i en uniformsvariant), og hjemmet prydes af et stort portræt af sikh-religionens grundlægger, Guru Nanak, samt en model af sikhernes Gyldne Tempel i Amritsar. Familien søger at holde de indiske traditioner i hævd, i det mindste hvad angår mad, familierelationer og bryllupsritualer, men samtidig lader forældrene den ældste datter indgå et kærlighedsægteskab, og når der ikke lige er bryllup, går begge døtre hovedsagelig i jeans. Der er altså på

mange måder tale om en moderne indisk-britisk familie – selv om moderen er overbevist om, at Jess aldrig vil blive gift, hvis hun ikke kan tilberede *aloo gobi* eller runde *chapatis*, ligesom det er en klar forventning, at hendes kommende mand skal have indisk baggrund som hun selv.

Generelt er *Bend It Like Beckham* langt mere mainstream end *Anita & Me*. Det er netop en film, som hele familien – uanset etnisk og kulturel baggrund – kan more sig over uden at få popcornene galt i halsen, hvilket formentlig er en væsentlig del af baggrunden for, at den blev så stor en succes. Chadha beretter da også om, hvordan mange forskellige grupper i det britiske samfund tog ejerskab over filmen:

Det vidunderlige ved Storbritannien er, at alle samfundets forskellige grupper så at sige tog ejerskab over filmen. Indere er vilde med den og betragter den som en britisk-asiatisk film, kvinder og piger er vilde med den som en *girl power*-film, og efter at den fik så stor succes, tog hele den britiske befolkning så at sige ejerskab over den som en britisk succes-historie. (In Korte og Sternberg 2004: 246).

Samtidig rummer *Bend It Like Beckham* imidlertid også elementer af diasporarummets transgressive kraft. Ikke alene ved de to pigers passion for den maskuline sport par excellence – fodbold – men også i den måde, hvorpå fremstillingen af de to piger flirter med en homoerotisk attraktion, som dog negeres ved træner Joes mellemkomst.¹⁰ Men ikke blot tror Jules' mor, at de to piger er lesbiske, deres drengede kaldenavne antyder samtidig en bøsserelation – eller et mandligt rivaliseringsforhold à la Jules og Jim, her blot i forhold til en mand ... som synes at have en forkærlighed for drengede fodboldpiger. Som flere af Hanif Kureishis værker – ikke mindst *My Beautiful Laundrette*, *Sammy and Rosie Get Laid* og tv-serien *The Buddha of Suburbia*

(1993, *En forstadsbuddha*, instr. Roger Michell) – leger *Bend It Like Beckham* med (i alt fald potentielle) overskridelser af gængse seksuelle relationer. Og det faktum, at pigerne faktisk ender med at få deres fodbolddrømme opfyldt, er naturligvis i sig selv transgressivt i forhold til den etablerede opfattelse af køn og fodbold.

I kraft af diasporarummets bifokale perspektiv rummer filmen med andre ord et transgressivt potentiale. Her er diasporarummet imidlertid ikke knyttet til den brune protagonist (som i *Anita & Me*), men i højere grad til det Southall, som også Chadha selv er rundet af. Det Southall, der i kraft af sine mange forskellige kulturer nærmest per definition peger ud over sin geografiske placering. I filmen illustreres det ved de påfaldende mange billeder af fly, der trækker florlette hvide streger over himlen på deres vej til eller fra den nærliggende Heathrow-lufthavn (hvor både Jess' far og søster arbejder). Det er derfor så at sige indbygget i både Southalls og filmens logik, at Jules og Jess ved filmens slutning skal befinde sig på netop et af disse fly på vej mod realiseringen af deres drømme.

Men hvordan forholder denne transgressivitet sig til mainstreamformatet? Ifølge Chadha selv gør filmens udbredelse den blot endnu mere politisk radikal:

Hvis nogen for et par år siden havde sagt, at det var muligt at lave den mest succesrige britiske film med en indisk familie, en indisk historie og en ukendt indisk pige i hovedrollen, ville man have sagt: Du må jo være sindssyg! Det er et meget politisk statement, jeg lavede med denne film. Jeg sagde: "Hvad fanden tror I, England er? Dette er England. Det er mit England. Det er sådan, England fungerer for mig." Og nu har jeg rejst verden rundt og sagt: "Se, det er England, som jeg ser det!" Det er en meget radikal film, hvis man betragter den på den måde. (In Korte og Sternberg 2004: 252).

Goodness Gracious Me. Comedy-serien *Goodness Gracious Me* er ikke mindre radikal. Den er produceret af BBC, der sendte første afsnit 12. januar 1998. I alt tre sæsoner blev det til i selskab med Meera Syal, Sanjeev Bhaskar, Kulvinder Ghir og Nina Wadia, der udgør seriens grundstamme af indisk-britiske skuespillere. Meera Syal og Sanjeev Bhaskar var også med til at skrive serien, der blev så populær, at den faktisk var med til at forny det engelske sprog med så farverige 'Hinglish'-gloser og -vendinger som "Kiss my chuddies!"; "innit" og "chhi-chhi".¹¹

Titlen stammer fra den sang, som Peter Sellers og Sophia Loren indspillede i 1960 som pr for filmen *The Millionairess* (*Millionøsen*, instr. Anthony Asquith), hvor Sellers spiller indisk læge med tyk accent. Sangen blev et hit og udtrykket "Goodness Gracious Me" – udtalt med karakteristisk Sellers-accent – er ikonisk reference til den 'indiskhedsstereotyp', som Sellers nogle år senere skulle udfolde yderligere i rollen som den indiske skuespiller Hrundi V. Bakshi, der i Blake Edwards' *The Party* (1968, *Kom og vask min elefant*) sætter en *posh* filmfest på den anden ende ved sin ubeskrivelige klodsethed. Faktisk var udgangspunktet for *Goodness Gracious Me* et enkelt show med titlen *Peter Sellers is Dead*, der skulle signalere et endegyldigt farvel til hvide skuespilleres stereotype repræsentation af mennesker med indisk baggrund.

Stereotyper på såvel indisk- som britiskhed – og snart sagt alt andet – er imidlertid selve omdrejningspunktet for *Goodness Gracious Me*, der utrætteligt endevender de tykkeste klichéer og ofte præsenterer dem 'med modsat fortegn' i forhold til hhv. indisk- og britiskhed, hvorved de udstilles som netop klichéer.

Et eksempel hentet fra seriens første

sæson, første afsnit: I en parodi på de englændere, der går ud og 'spiser indisk' – forstået som et hurtigt og billigt, men også lidt pirrende eksotisk måltid, der dog sjældent er særlig indisk – ser vi en flok indere, som i Mumbai er ude for at 'spise engelsk', for det er jo "hvad man gør, når man har hældt *lassi* i halsen hele aftenen." En af herrerne ligger bevidstløs hen over bordet, mens selskabets kvinder flirter uhæmmet med den engelske tjener, klapper ham bagi og fniser lystigt over "det, man siger om hvide mænd", mens de kaster glubske blikke mod den stakkels mands gylp. Bestillingen indledes med tolv rundstykker og derefter noget af det mest smagsfattige, det engelske køkken kan byde på: steaks. En af kvinderne vil bare have *chicken curry*, men da de andre protesterer mod hendes valg af krydret mad på en engelsk restaurant, foreslår tjeneren i stedet *steak and kidney pie*, der beskrives som trods alt ikke helt uden smag. Det nægter hun, fordi hun i så fald ikke vil kunne komme på toilettet hele den følgende uge, hvortil en af de andre indvender, at det jo er "hele pointen med at spise engelsk!"

Hvis det hovedsagelig er englænderne og det engelske køkken, der står for skud i denne sketch, er 'ofrene' for seriens satiriske skyts mere tvetydige i andre. Som f.eks. de sketches med to nyrige indisk-britiske ægtepar, der dukker op med jævne mellemrum ud over hele serien som karikaturer på over-assimilerede indvandrere, der forsøger at være mere engelske end englænderne. Iført tweed og tern diskuterer herrerne golf, rugby, tennis og cricket, men det er tydeligt, at i alt fald den ene ikke har begreb om, hvad han snakker om, selv om han, hver gang han oplyses om sine fejltagelser, stolt erklærer, "I know that!" Deres tykke, Peter Sellers-indiske accent og idiomatiske fejlskud kan ikke skjule

deres rødder, men de har alle skiftet deres indiske fornavne ud med engelske: Charlotte, Dennis, Vanessa og sågar Saint-John, og det ene par, hvis efternavn tidligere var Kapoor, hedder nu Cooper. Skønt gin og tonic må betragtes som en engelsk hofdrik, foretrækker de "Scottish" whisky frem for Indian tonic. Og da de i en sketch i første afsnit søger optagelse i en tennisklub, afstår de med væmmelse, da svaret er, at de er velkomne, fordi klubben gerne vil have en mere etnisk differentieret medlemsskare.

I en anden sketch fra første afsnit er the Coopers på besøg i Vanessa og Saint-Johns hæsligt spidsborgerlige engelske hjem, da der pludselig brager en mursten ind gennem glasdøren. Om stenen er bundet beskeden "Pakis, go home!" Lette smider de seddel og mursten over i en kurv, der allerede rummer en hel stak af samme slags: Det er ikke noget, der vedrører dem, for de er jo engelske! Karakteristisk for serien kan den således pludselig introducere et alvors-element i løjerne – og lige så hurtigt vende også alvoren til humor, men på en eminent mangetydig måde.

Et andet gennemgående par er de såkaldte *bhangramuffins* – to indisk-britiske hiphop-fyre, der ikke har opfundet den dybe tallerken, men forsøger at være super hippe uden rigtigt at vide, hvad det vil sige. De er på mange måder Cooper-parrets diametrale modsætning i og med, at de ikke søger at nedtone deres indiske baggrund, men tværtimod fremhæver den i dens særlige indisk-britiske ungdomsvariant: *bhangra*-kulturen, der bl.a. dikterer hængerøvsjeans, tørklæde eller hue på hovedet, guldkæder om halsen og, at alle sætninger skal afsluttes med "innit?" De er rebelske, tror de selv, i oprør mod det britiske samfund, men ikke mere end at de også kan tage parti for britisk kultur – i alt fald, når denne 'trues' af kontinental inva-

sion. I første sæsons tredje afsnit sidder de på et tog og reflekterer over de nye rejsemuligheder, som åbnes med indvielsen af The Chunnel og Eurostar-togforbindelsen. Europa ligger for deres fødder: Tyrkiet, Polen, Holland, Disneyland ... Bagsiden af medaljen er, at den traditionelle britiske livsstil samtidig vil ændre sig for altid. Ikke mere *bhangra*-tekno, ikke flere pagodaer (i Europa stopper de sauerkraut i pagodaerne!). Konklusionen er, at vore to muffins ikke vil være europæiske, de vil beskytte de britiske traditioner! De rejser sig for at springe af toget ... som viser sig ikke at være Eurostar, men den lokale *tube*.

I denne sketch er det selvfølgelig først og fremmest den tumpede del af den indisk-britiske ungdom, der står for skud. Men samtidig får vi en refleksion over britisk kulturs stigende hybriditet – om end denne formuleres af et par tåber – og, ikke mindst, en dekonstruktivistisk bearbejdning af den frygt for, at indvandrere skulle oversvømme britisk kultur, som Margaret Thatcher gav udtryk for i et interview til ITV-programmet *World in Action* i 1978.¹² Når frygten nu lægges i munden på de to knaldhætter, får karikaturen to adresser: på én gang de uoplyste unge hiphoppere og den fremmedfjendske del af den britiske befolkning. Når det kommer til frygt for 'de andre', er de måske alligevel ikke så forskellige endda.

Men *Goodness Gracious Me* tematiserer ikke kun indisk- og britiskhed. Alle former for fastlåste kategoriseringer og fordomme får en tur i den satiriske centrifuge. I en af seriens mest berømte sketches (fra første sæsons andet afsnit) kommer en indisk-britisk søn hjem til sine forældre med sin hvide ven Simon. På sit perfekte engelsk forsøger han med diverse hentydninger at gøre forældrene klart, at Simon er mere end en ven, men det gør ikke rigtig

indtryk, at hans pladesamling kun byder på Judy Garland, Shirley Bassey, Gloria Gaynor, Village People osv. At han aldrig har haft piger med hjem, affærdiges med, at han bare er en god dreng, der venter på den eneste ene. Og faderen har skam også boet sammen med andre mænd – hele 400 af dem, dengang han var soldat. Til sidst siger sønnen ligeud, at han er gay – “og det er jeg også,” supplerer Simon. “Begge to?!” Men til sidst forstår moderen: “Oh my God, my son is a lesbian!” Stor bestyrtelse ... men ikke, som vi tror, fordi sønnen er bøsse. Problemet er, at han ikke har fundet “a nice Indian boy”.

Sketchen bygger på lige dele – og lige tykke – bøsse- og indiskhedsklichéer, men igen er den satiriske brod dobbelt. På den ene side griner man ad det indisk-britiske forældrepar, der trods de akkumulerede bøssestereotyper bare ikke kan – eller vil – forstå, at deres søn er homoseksuel. Men hvis man overhovedet finder slutningens twist morsom, er det fordi dette tykhudede par viser sig mere tolerante end de fleste forældre, i alt fald hvad homoseksualiteten angår. Latteren bygger med andre ord på en forventning om, at det *ikke* ville være OK, at sønnen var bøsse. Men samtidig karikeres også den måde, hvorpå mange i den første indvandrergeneration stædigt værner om slægtens ‘indiskhed’ ... fra deres pidsborgerlige engelske hjem.

Det er vanskeligt, dristigt og nok i sidste ende umuligt at forklare humor, så jeg vil afstå fra at gøre forsøget. Blot vil jeg hævde, at *Goodness Gracious Me* henter sit komiske skyts i netop diaspora-rummets – eller ‘det tredje rums’ – dobbelte blik, som sætter seriens forfattere og skuespillere i stand til at se ikke bare brudflader, modsætninger og konflikter, men også ligheder, på godt og ondt. Det er netop disse ligheder i forskellene, eller forskelle

i lighederne, der er seriens komiske – og transgressive – brændstof.

Som sne. Når film og tv-programmer som disse er af afgørende betydning for britisk kultur, hænger det således ikke alene sammen med, at de synliggør, at Storbritannien ikke længere er en monokromt hvid nation. Det er ellers lidt af en fortjeneste i sig selv, for selv om det britiske samfunds multietniske sammensætning selvsagt er meget synlig i hverdagen, afspejles den kun i meget begrænset omfang i de hvide britiske instruktørers film. Når Ken Loach og Mike Leigh faktisk beskæftiger sig med indvandring og/eller ‘farvede briter’ – i film som *Ae Fond Kiss* (2004, *Just a Kiss*) og *It's a Free World* (2007, *Det er en fri verden* ...) fra Loach, samt *Secrets & Lies* (1996, *Hemmeligheder og løgne*) og *Happy-Go-Lucky* (2008) fra Leigh – er der blot tale om undtagelser, der bekræfter reglen, og, nok så vigtigt, der er tale om film med et meget begrænset tilskuerunderlag. Store britiske sællerter som *Four Weddings and a Funeral* (1994, *Fire bryllupper og en begravelse*, instr. Mike Newell), *Bridget Jones*-filmene (2001, 2004) og Hugh Grant-vehikler som *About a Boy* (2002, instr. Chris og Paul Weitz) og *Notting Hill* (1999, instr. Roger Michell) er derimod praktisk talt klinisk renset for ikke-hvide karakterer. Ganske vist optræder Salman Rushdie (som sig selv) i den første Bridget Jones-film, og det hænder også, at man ser en farvet tjener e.l., men der er ingen aktivt handlende brune eller sorte karakterer i disse film.

Særligt grel i så henseende er *Notting Hill*. Som titlen angiver, udspiller filmen sig i et af Storbritanniens mest etnisk sammensatte kvarterer, men man skal se godt efter for at fange et ikke-hvidt ansigt i gadevrirmlen. Sanjeev Bhaskar (fra *Goodness Gracious Me*) er godt nok på rollelisten,



Sanjeev Bhankar, Meera Syal, Kulvinder Ghir og Nina Wadia i *Goodness Gracious Me* (*Curry Nam Nam*, BBC 1998).

men han spiller en af fire lige så anonyme som usympatiske herrer, der på en bar kommer med upassende bemærkninger om Julia Roberts' karakter. Næppe noget gennembrud for multikulturalismen i britisk film. På den baggrund er Chadha- og Syal-filmene altså med til at flytte hegns-pæle i britisk kultur alene ved at give ikke-hvide briter en mere fremtrædende plads på de britiske lærreder og tv-skærme. Her er mainstreamformatet og det deraf følgende brede publikumsunderlag selvsagt afgørende.

Der kan argumenteres for, at synlighed ikke er nok:

Uden en fremhævelse af de konflikter og spændinger, som det pluralistiske samfund har frembragt, og af nødvendigheden af at ændre de materielle betingelser, kan synlighed blot blive en måde at pifte kulturen op på, uden at der sættes spørgsmålstegn ved værdier og den tilgrundliggende ideologi. (Desai 2004: 62).

Det har Desai naturligvis fuldstændig ret i. Blair-regeringens 'Cool Britannia'-brand var jo netop blot en overfladisk markedsføring af Storbritannien som multietnisk og -kulturelt, uden at der fulgte reelle forbedringer af levevilkårene med.

Men selv om Chadha og Syal nok kan spændes for en sådan 'multi-cool'-vogn – og formodentlig også er blevet det – mener



Sanjeev Bhankar og Kulvinder Ghir som de to bhangramuffins i *Goodness Gracious Me* (*Curry Nam Nam*, BBC 1998).

jeg, at de gør mere end blot at fremvise det moderne Storbritanniens mange etniciteter og kulturer. Med deres populære film og tv-programmer breder de det diasporarum, som de ikke blot skildrer, men også bruger som kreativt brændstof, ud til at omfatte hele Storbritannien. Fra at have været et særligt 'indvandrer-anliggende' – som skildret i *Bhaji on the Beach* og, ikke mindst, *Anita & Me* – forskydes diasporarummet i *Bend It Like Beckham* til hele Southall-bydelen og i *Goodness Gracious Me* til den ganske britiske nation.

Synliggørelsen står således ikke alene, men indgår i en dekonstruktion af hierarkiske modsætninger mellem centrum

og periferi, insider og outsider og af hele det nationale kulturbegreb. Som allerede pointeret i *I'm British But ...* er den britiske kultur i udgangspunktet ikke så meget national, som den er transnational. Den er på én gang Beatles og bhangra, Bond og Bollywood ... og hvor entydigt britiske er i øvrigt Beatles og Bond, for slet ikke at snakke om Shakespeare?

Med deres mere åbenlyse transnationale udgangspunkt nedbryder Chadha og Syal den etablerede forståelse af britisk kultur som en monokultur. Storbritannien er ét stort diasporarum, og briterne har alt at vinde og intet at tabe ved at erkende det.

Det er værd at bemærke, at de ikke op-

hæver kulturforskellene i én stor multikulti-pærevælling, men tværtimod betoner og sidestiller nationens mange forskellige kulturer på en sådan måde, at alle briter inviteres til at betragte sig selv og hinanden med diaspora-rummets bifokale blik. Som på én gang insidere og outsiders.

Dét kan naturligvis ikke erstatte konkrete politiske tiltag til forbedring af de mest udsattes situation, men er ikke desto mindre et væsentligt skridt i retning af gensidig respekt. De er alle briter – uden at nogen behøver tilføje et 'men ...'

Chadha og Syals værker er ikke politisk militante i klassisk forstand, men ikke mindre radikale af den grund. Hvor Paul Gilroy i 1987 kunne konstatere, at *There Ain't No Black in the Union Jack*, har de bidraget til et holdningsskred, som gradvis og umærkeligt har ført til en anerkendelse af det britiske samfunds mange farver.¹³

Jeg vil give det sidste ord til Meera Syal og den gamle, hvide brite, som i starten af *Life Isn't All Ha Ha Hee Hee* betragter et spraglet punjabi bryllupsoptog passere forbi i Londons gader og reflekterer over, hvor meget Storbritannien har forandret sig:

Oversvømmet, tænkte den gamle mand; det var der engang en, der sagde: at vi ville blive oversvømmet af dem. Men sådan er det ikke, vådt og sumpet som Hackney Marshes. Det er stille og blidt, så gradvist, at man dårligt lægger mærke til det, før man kigger op og ser, at alt er forandret.

"Som sne," sagde han højt.

(Syal 1999: 11).

Noter

1. De unges beretninger om deres møde med forældrenes hjemland kan minde om de erfaringer, Hanif Kureishi beskriver i anden del af essayet "The Rainbow Sign" (2002), hvor han skildrer den identitetskrise, han oplevede ved sit første møde med et Pakistan, der, på godt og ondt, ikke svarede til de forestillinger, han havde om det.

2. Tony Ballantyne fremhæver i bogen *Between Colonialism and Diaspora: Sikh Cultural Formations in an Imperial World* (2006), hvordan bhangra i udtalt grad er et transnationalt crossover-fænomen: resultatet af en krydsbestøvning af hhv. traditionel punjabidansemusik og vestindisk reggae på britisk grund. Og han citerer Gurinder Chadha for at have udtalt, at bhangra-musikken "gav noget tilbage til os selv, den havde intet med englændere eller det hvide samfund at gøre. Den konsoliderede debatten om, hvorvidt vi er sorte, britiske eller asiater." (Cit. in Ballantyne 2006: 140).
3. I april 1979 havde London-forstaden Southall, der hovedsagelig bebos af folk med indisk eller pakistansk baggrund, været ramme om voldsomme uroligheder, foranlediget af et National Front-møde, som demonstrativt var blevet henlagt til netop denne bydel. Politiet slog hårdt ned på de protesterende, og den 33-årige lærer Blair Peach døde efter at være blevet slået voldsomt i hovedet med politistave. Sagen blev mere eller mindre henlagt helt frem til 2010, hvor myndighederne endelig erkendte, at det faktisk var en politistav, der havde tilføjet Blair Peach det dødbringende slag, men ingen betjente er blevet anklaget for drabet.
4. Tony Ballantyne identificerer sanger og sang som hhv. bhangra-stjernen Kalapreet og "Us Pradeshi Ki Vaisna Yaarab" – en sang, som angiveligt har nærmest ikonisk status. (Ballantyne 2006: 142).
5. Ikke alene udspiller bl.a. *Bend It Like Beckham* sig blandt sikher, *Bride & Prejudice* indledes direkte med et billede af sikhernes gyldne tempel i Amritsar, hvilket giver Chadha anledning til på den britiske dvd-udgivelses kommentarspor at slå fast, at hun er sikh og stolt af det.
6. Ifølge European Audiovisual Observatorys Lumière-database (<http://lumiere.obs.coe.int>) har *Bend It Like Beckham* siden premieren i 2002 solgt 2.441.074 billetter alene på det britiske marked. Sammenlignet med veritabile britiske blockbusters som Harry Potter-filmene, der hver især ligger i omegnen af 12 millioner solgte billetter, eller *Mamma Mia!* (2008, instr. Phyllida Lloyd) og Bridget Jones-filmene med hhv. tretten og otte-ni millioner britiske tilskuere, er tallet selvfølgelig ikke prangende, men det skal også ses i forhold til f.eks. Mike Leighs største publikumstræffer, *Secrets and Lies* (1996, *Hemmeligheder og løgne*), der kun solgte knap

- 550.000 billetter. Ifølge Wikipedia (http://en.wikipedia.org/wiki/Gurinder_Chadha) var *Bend It Like Beckham* desuden den britisk-producerede og britisk-distribuerede film, der havde solgt flest billetter nogensinde, lige til den blev overgået af *Slumdog Millionaire* (2008, instr. Danny Boyle). Det sidste har jeg dog ikke kunnet verificere.
7. Med inspiration fra den sorte amerikanske borgerretsbevægelse samlede Storbritanniens indvandrere sig i 1970'erne under paraplybetegnelsen 'black' og gjorde fælles front mod især konservative briters fremmedfjendske holdninger. Deraf betegnelsen 'black British film', som rummer værker af både asiatisk-britiske og afrikansk-britiske instruktører.
 8. Man kan diskutere, hvor heldig betegnelsen 'pligtfilm' er, for dels virker den lidt nedsættende i forhold til absolut vigtige film, som for alvor gav indvandrerne i Storbritannien en filmisk stemme, dels kan man sætte spørgsmålstegn ved, om disse problemorienterede film blev skabt af 'pligt'. Snarere udfyldte de vel et behov i en i øvrigt hvid britisk filmkultur – og gør det formentlig stadig. For man må konstatere, at denne type film fortsat findes, selv om de i dag synes især at omhandle de britiske muslimer, hvis tilværelse er blevet endnu mere udsat efter 9/11. Blandt de mere prominente fra de senere år kan nævnes *Yasmin* (2004, instr. Kenneth Glenaan), *Bradford Riots* (2006, instr. Neil Biswas), *Love and Hate* (2006, instr. Dominic Savage) og *Brick Lane* (2007, instr. Sarah Gavron).
 9. Endnu en vigtig tidlig 'hybriditets-film' var *Wild West* (1992, instr. David Attwood) om en ung britisk pakistanner, der drømmer om at slå igennem som country-stjerne og ender med at drage til Nashville. Protagonisten spilles af Naveen Andrews, der året efter også havde hovedrollen i Kureishi-tv-serien *The Buddha of Suburbia* (1993, instr. Roger Michell) – ligeledes lidt af en milepæl i den indisk-britiske films udvikling. Siden kom naturligvis også *East Is East* (1999, instr. Damien O'Donnell, manus Ayub Khan-din efter eget teaterstykke).
 10. Det forlyder, at det oprindelig var meningen, at Jules og Jess skulle være kærestes ... men at Chadha fik kolde fødder undervejs. Se f.eks. http://en.wikipedia.org/wiki/Media_portrayal_of_lesbianism (hentet 2.4.2011).
 11. Se bl.a. <http://www.guardian.co.uk/uk/2004/apr/25/britishidentity.anushkaasthana> (hentet 2.4.2011).
 12. I interviewet, som man kan se udsnit af på YouTube (<http://www.youtube.com/watch?v=sHhKI5ijnxQ>), siger Margaret Thatcher bl.a., at "Folk er faktisk ret bange for, at dette land skal blive oversvømmet af folk fra en anden kultur."
 13. Den skingre aktuelle diskussion om, hvorvidt der skal optræde karakterer med indvandrerbaggrund i den populære tv-krimiserie *Midsomer Murders* (*Kriminalkommisær Barnaby*), synes at antyde, at der endnu er lang vej igen, før Storbritannien reelt vedkender sig denne diaspora-status. Men man kan omvendt hævde, at debatten i sig selv er et udtryk for, at der trods alt er skred i tingene.

Litteratur

- Ballantyne, Tony (2006). *Between Colonialism and Diaspora: Sikh Cultural Formations in an Imperial World*. Durham og London: Duke University Press.
- Baumann, Gerd (1996). *Contesting Culture: Discourses of Identity in Multi-Ethnic London*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bhabha, Homi K. (1990). "The Third Space: Interview with Homi Bhabha". In: *Identity: Community, Culture, Difference* (red. Jonathan Rutherford). London: Lawrence & Wishart.
- Brah, Avtar (1996). *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London og New York: Routledge.
- Bromley, Roger (2000). *Narratives for a New Belonging: Diasporic Cultural Fictions*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Desai, Jigna (2004). *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. New York og London: Routledge.
- Gilroy, Paul (1987). *There Ain't No Black in the Union Jack*. London og New York: Routledge 1992.
- Hall, Stuart (1988). "New Ethnicities". In: *Writing Black Britain 1948-1998: An Interdisciplinary Anthology* (red. James Procter). Manchester og New York: Manchester University Press 2000.
- Hall, Stuart (1990). "Cultural Identity and Diaspora". In: *Identity: Community, Culture, Difference* (red. Jonathan Rutherford). London: Lawrence & Wishart, 1990.
- Kalra, Virinder S., Raminder Kaur og John Hutnyk (2005). *Diaspora & Hybridity*. London, Thousand Oaks og New Delhi: Sage Publications.

- Korte, Barbara & Claudia Sternberg (2004). *Bidding for the Mainstream? Black and Asian British Film since the 1990s*. Amsterdam og New York: Rodopi.
- Kureishi, Hanif (1990). *The Buddha of Suburbia*. London: Faber & Faber.
- Kureishi, Hanif (1995). *The Black Album*. London: Faber & Faber.
- Kureishi, Hanif (2002). "The Rainbow Sign". In: *Dreaming and Scheming: Reflections on Writing and Politics*. London: Faber and Faber.
- Malik, Sarita (1996). "Beyond 'The Cinema of Duty'? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s." In: *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema* (red. Andrew Higson). London og New York: Cassell.
- Mercer, Kobena (1990). "Welcome to the Jungle: Identity and Diversity in Postmodern Politics". In: *Identity: Community, Culture, Difference* (red. Jonathan Rutherford). London: Lawrence & Wishart.
- Rushdie, Salman (1986). "Minority Literatures in a Multi-Cultural Society". In: *Displaced Persons* (red. Kirsten Holst Petersen og Anna Rutherford). Sydney: Dangaroo Press 1988.
- Rushdie, Salman (1991). *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books.
- Saïd, Edward W. (1984). "Reflections on Exile". In: *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. London: Granta Books 2000.
- Shukla, Sandhya (2003). *India Abroad: Diasporic Cultures of Postwar America and England*. Princeton og Oxford: Princeton University Press.
- Solomos, John (1989). *Race and Racism in Britain*. Hampshire og New York: Palgrave Macmillan.
- Syal, Meera (1990). "Finding My Voice". In: *Writing Black Britain 1948-1998: An Interdisciplinary Anthology* (red. James Procter). Manchester og New York: Manchester University Press 2000.
- Syal, Meera (1999). *Life isn't all ha ha hee hee*. London: Black Swan.
- Winder, Robert (2004). *Bloody Foreigners: The Story of Immigration to Britain*. London: Abacus.