



Kalejdoskopisk kosmopol

London som tilstand i Hanif Kureishis romaner

METTE JØRGENSEN

I slutningen af forrige århundrede havde London godt og solidt etableret sig som hovedstad for et verdensdækkende imperium, og som et kapitalstærkt midtpunkt for verdenshandel. Her var middelklassens værdier fremherskende, og byens borgerskab slog tonen an. Det er denne berømmelse og reception af London, som stadig forfølger den i dag, og som ofte har gjort, at byens kulturelle fremtræden eller fortræffelighed overses eller undervurderes i sammenligning med de centraleuropæiske hovedstæders smukke ydrer og kritiske æstetiske dannelse. Om noget, har Londons ry mere været som trendsætternes samlingssted end som et finkulturelt Mekka.

Forud for Victorias storhedstid som den kyske imperiedronning havde den industrielle revolution i England banet vejen for diverse handelskompagnier, der ad Themsens vande bragte varer fra kolonierne og velstand til kosmopolen. London udviklede sig i kraft heraf til et af Europas største kommercielle centre og var, ifølge Friedrich Engels' observationer af byen i 1844, den tydeligste og mest brutale eksponent for kapitalismens fremmarch: Dens geografi skar kontrasterne mellem rig og fattig ud i pap, og dens flade, vilkårlige arkitektur gjorde den til storby uden ende. Modsat kontinentets storbyer, der på grund af krige og uroligheder generelt ikke havde bredt sig udover bymuren før midten af 1800-tallet, havde London ubehersket og, indtil byen rummede 4 millioner indbyggere, næsten planløst fortsat sin

vækst. Byen bredte sig øst og vest for kapitalens centrale placering i den gamle bydel i City: East End, hvor dokkerne, handelslagrene og de fattiges boligkvarterer lå; hvorfra den famøse kulrøg lagde sig som en tåge over byen, og hvorfra de velhavende i West End hentede deres formuer. I West End var der flere penge til arkitektoniske overvejelser, men udbygningen skete overalt på decentralt initiativ, typisk med de noget monotone rækkehuse, de såkaldt *terraced houses*, omkring anlæggelsen af en plads. I vort århundrede er stadigt flere forstæder og ucharmehørende sovebyer blevet hægtet på i syd og nord for at skaffe boliger til de nu godt 8 millioner indbyggere.

Efter ødelæggelserne af centrale dele af byen under 2. verdenskrig var der, ligesom efter den store brand i City i 1666, mulighed for en mere samlet planlægning af bymidtens rum, specielt omkring floden, men det skete ikke. Selvom byplanets mønster efter 1666 forblev uændret, lykkedes det dog Christopher Wren med opførelsen af den nye Sct. Paul's og knap tres andre kirker at optegne en imponerende og genkendelig skyline, som desværre under efterkrigstidens genopbygning blev sat over styr af enorme, betonkedelige kontorbygninger særligt i og omkring City. Først i 1980'erne og 90'erne er der blevet skabt grundlag for mere eller mindre succesfulde visioner om fornyelse; og der har været tiltag til dels en mere interessant arkitektur og dels en samlet projektering for den 2000 år gamle by. Sidste bud fra miljøministeriet har blandt andet været en langsigtet og prestigefyldt plan, der igen skal gøre floden til en integreret del af storbyens rum.¹

Hvor Paris har haft pladsen som Europas kulturelle hovedstad, har London altså været pengeverdenens smørhul med hvad der dertil hører af kulturel smålighed. Og selvom London under modernismens storhedstid unægteligt også var hjemsted og værtsby for adskillig velrenommerede kunstnere og forfattere, fx T. S. Eliot,² var deres perception af byen ikke altid lige favorabel, blandt andet fordi det engelske publikum ofte blev anset for at være filistrøst og snævertsynet, hvilket retssagen mod Oscar Wilde i 1895 vel er et ganske godt eksempel på.

Men den tilsyneladende kommercielle stabilitet, der var livgivende for middelklassens normer, og som London havde bygget sin styrke på, havde sin forudsætning i kontrasternes forskellighed. Ikke blot mellem East End og West End, men i hele kosmopolens sikring i et handelsrige, der nåede ud i alle verdens hjørner. Dette har blandt andet betydet, at den tidligere reception af storbyen, ved dette århundredes slutning, ikke længere synes at være en adækvat karakteristik.

Forfatteren

To år efter udgivelsen i 1980 af *Midnatsbørn*, der både fik tildelt den engelske Booker og senere Bookers Booker pris, skrev Salman Rushdie en artikel i *The Guardian* om „The Empire writes back with a vengeance“ (en titel der siden er blevet flittigt genbrugt), det vil sige om imperiets 'børn' eller 'subjects', som særligt i dekoloniseringsperioden efter anden verdenskrig var dukket op i det gamle imperiecenter, og som dermed havde påbegyndt opløsningen af koloniernes marginalitet.

På gadeplanet blev byens borgerlige udseende og udtryk brudt, men også det engelske sprog, og som følge deraf litteraturen, blev udsat for en anden jargon. *Midnatsbørn* betragtes generelt som starten på den stadigt voksende strøm af britisk litteratur skrevet af enten eksilforfattere, eller i hvert tilfælde af forfattere med tilknytning til metropolens kolonihistorie. Rushdie skrev endvidere, at disse forfattere, ud over at afnationalisere det engelske sprog og dermed skabe grobund for litterær innovation, uundgåeligt måtte have et politisk engagement eller en politisk kerne i deres værker. Hvorvidt dette intellektuelle blik er pointen eller hovedingrediensen i den omtalte litteratur, skal ikke være mit hovedsigte at afgøre, omend spørgsmålet om en politisk læsning vil blive behandlet senere. Et er dog sikkert: Imperiets rejse ud medførte også en modsatrettet rejse; broen mellem centret og margenen gik begge veje. Eller man kan sige, at med enhver centrifugal kraft følger en centripetal, og at dette har været en bevægelse, der, blandet med byens uoverskuelige plan-

løshed, har skabt en ganske unik skildring af nutidens London: En slags *kalejdoskopisk kosmopol*.

I den britiske forfatter Hanif Kureishis filmmanuskripter og romaner har dette London en helt fremtrædende rolle. At Kureishi fokuserer på det bevægelige og foranderlige aspekt af det urbane landskab er ikke i sig selv noget nyt - Dickens, der i høj grad var byboer, gjorde i princippet det samme - men Hanif Kureishi tematiserer ikke så meget den sociale ubalance i byen, som han benytter sig af dens brogede, facetterede udtryk: London bliver portrætteret ikke så meget som et geografisk sted, men snarere som en geografisk tilstand. Og i både filmenes og romanernes fremstilling af paradoksale og forskudte forhold mellem mennesker, peges der allerede på denne tilstand som et af kosmopolens uomgængelige grundlag. Om der overhovedet er en direkte kontrast, skulle det være mellem byens centrum og forstæderne, men her ville en afgrænsende definition skabe sin egen partikulære kontekst - pengecentrum i City, turistcentrum i West End, pressecentrum i Fleet Street, administrationscentrum i Westminster - snarere end en kontekst for byen som helhed.

Året før Salman Rushdies føromtalt artikel udkom Andrew Gurr's bog *Writers in Exile*, der, med James Joyce som arketype og Katherine Mansfield, V. S. Naipaul og Ngugi wa Thiong'o som eksempler, satte sig for at undersøge forholdet mellem hjem og metropol i moderne litteratur. Med udgangspunkt i rodløshed, hjemløshed og fremmedgørelse som generelle eksistensforhold for den moderne forfatter, peger Gurr på eksilet fra et kulturelt eller fysisk hjem som en radikal faktor i forholdet mellem forfatterens liv og kunst:

For den koloniale i eksil er der lighed mellem det at søge en identitet og det at konstruere en vision om et hjemsted. Dette hjem er typisk placeret i fortiden, i barndomsminderne, som en *recherche* efter *le temps perdu*, erindringens hjem, hvilket er det eneste grundlag for en identitetsfølelse, som den eksilerede forfatter kan fastholde.³

Det upersonlige urbane kaos i metropolen beskriver Gurr som et sted, der kan tilbyde kunstnerisk frihed, mens eksilet i sig selv

kan skabe distancens perspektiv til et oprindeligt hjemsted. Dette har ifølge Gurr været styrken i moderne litteratur på engelsk, idet den eksilerede har haft en stærkere fornemmelse af sit hjemsted og en klarere fornemmelse af den identitet dette hjemsted giver ham eller hende. Gurr anerkender, at eksilet kan have mange former, men refererer i kraft af sine eksempler særligt til kolonialismens eksilforfattere, og han argumenterer for, at deres forfatterskaber typisk udvikler sig fra „i deres fiktion at konstruere en vision om det tabte hjem. Og først derefter, hvis visionen er fuldført og terapien opnået, kan forfatteren træde frem i en sand frigørelse, hjemløs og historieløs.“⁴ Eksilet er således både et tab og en længsel efter en identitet, og en søgen efter frihed og uafhængighed.

Uden iøvrigt at underkende omfanget af eksilets eventuelle betydning for den litterære produktion, forekommer denne eksponering af eksilet som et kreativt potentiale imidlertid i sin egen forudsætningsdannelse at være begrænsende: Dels i den polariserede, snarere end paradoksale, modsætning mellem metropol og hjemsted, dels fordi denne modsætning uproblematisk sætter en katartisk identitetspoetik som udgangspunkt for den litterære produktion overhovedet, men primært fordi den biografiske vinkel, trods sine egne forbehold, problematiserer forfatterens direkte relation til netop sit tilhørsforhold. Alligevel er Gurr's bog om *Writers in Exile* i denne sammenhæng relevant, fordi Hanif Kureishis værker både forekommer at forholde sig til og lægge afstand til de forudsætninger, som bogen synes at have haft som grundlag.

Kureishi skrev manuskriptet til *My Beautiful Laundrette*, der i 1985 blev produceret som en *low-budget* Channel Four film,⁵ instrueret af Stephen Frears. Filmen starter med bobblelydsmusik og et *close-up* af en centrifugerende vaskemaskine, der snart-denne-vej, snart-den-anden-vej kaster rulleteksterne fra sig. Filmen handler selvfølgelig blandt andet om et vaskeri, en ganske ordinær og hverdagslig ting, men i filmens ukonventionelle præsentation af sig selv, introduceres der allerede fra starten en komik og ironi, der forvrænger dens iøvrigt virkelighedsnære signaler. Læsningen af centrifugen som en måde hvorpå London fortælles

ikke blot som sted for filmens handlingsforløb, men ligeledes som grundlaget for personernes handling, positionering og perspektiv (herunder såvel deres visioner og overbevisning som deres mening og vurdering) bekræftes af både kameraets skæve vinkling, scenernes skiftende lys og billedets tætte beskæring.

Overordnet tegner filmen et lidet flatterende billede af Thatchers England med sin baggrund i de fattige arbejderkvarterer i Sydlondon og med de umiddelbare temaer centreret omkring arbejdsløshed, BZ'ere, narko, vold, klasseskel og racisme. Men filmen holder ikke fast i de traditionelle distinktioner og deres stereotype fremtrædelsesformer. Forholdet mellem de to hovedpersoner - Johnny, der er af hvid arbejderklassebaggrund og tidligere medlem af National Front, og Omar, der tilhører en desillusioneret pakistansk middelklasse - præsenteres med en kantet særhed, som forløser temaernes ellers så forudsigelige udgang. Johnny og Omars forhold er homoseksuelt og erotisk, men også et S/M rollespil. Det er Johnny, der arbejder for Omar i vaskeriet, og som ligeledes udsættes for en omvendt racisme, fra Omars familie. London er nok en civilisation, hvor arbejde, penge og ambitioner konstituerer den samfundsmæssige orden, men London er også en urban jungle (politiet optræder kun som en fjern sirenellyd), hvor samme ordens grænsedragninger forskydes eller ophæves. Londonerne bliver ikke rubriceret i repræsentative kategorier mellem storbyens yderpunkter; geografisk mellem East End og West End, North og South, tematisk mellem rig fattig, sort hvid, arbejderklasse og middelklasse. Filmen valoriserer dermed heller ikke een bestemt synsvinkel; den følger byens eget planløse motiv. Måske på grund af den manglende klassificering og konklusion, blev filmen, ud over den megen faglige ros, derfor også mødt med kritik fra både den konservative Tory for sit modløse, men i grunden særdeles jordnære, billede på Thatchers England, og fra engelske pakistanere for sin ikke udelukkende affirmative gengivelse af en af landets minoritetsgrupper.

Hanif Kureishi, der er født i England, er selv halv-pakistaner, men han synes ikke at forsøge at være politisk talerør for nogen bestemt gruppe. Tværtimod forekommer den ensrettede identitetssøgning at stå i diametral modsætning til hans værkers uni-

vers, hvor netop London, den kalejdoskopiske kosmopol, i sin geografiske tilstand bliver en mulighed, der løsner de ellers besnærende begrænsninger for skildring af mennesker. Selv sagde han for nyligt i et interview om sin seneste roman, *The Black Album*:

Nu om stunder insisterer alle på retten til deres identitet og på at realisere sig selv, henholdsvis som mand, kvinde, bøsse, sort eller jøde. Det gælder om at overdrive de træk man hver især har, som om man ikke er menneskelig, hvis ikke der er hæftet en klar og tydelig mærkat på én. Det jeg refererer til er denne nutidens kultur, hvor alle gøres til ofre, hvor man skal fremstille sig selv som offer ved at sige - „Jeg er lesbisk, jeg er sort, jeg er undertrykt kvinde,“ som forklaring på hvem du er.⁶

Udover sine teater- og filmmanuskripter, herunder også til filmene *Sammy and Rosie Get Laid* og *London Kills Me*, har Hanif Kureishi desuden udgivet to romaner: *The Buddha of Suburbia* i 1990 og, som nævnt, *The Black Album* i 1995.⁷

Som i filmene fremstiller Kureishis romaner en mulig virkelighed, snarere end et postmoderne fravalg, eller fravær, og snarere end en ubetinget loyalitets-repræsentation af nogens, fx. pakistanernes, virkelighed. Ikke at virkelighedens London og pakistanernes vilkår er ligegyldige fikspunkter, tværtimod er det med fødderne solidt plantet i genkendelig jord, at Kureishi lader fortællingerne om byen og dens beboer tage sit udspring. Følgelig er der på sin vis et meget menneskeligt anliggende i disse historier, men det rent patetiske bliver konstant holdt i snor af en stor humor, eller en lille banalitet, der lader livets allerstørste spørgsmål hænge, uforløste. Heldigvis.

Buddhaen

The Buddha of Suburbia er på den ene side en klassisk ungdoms- og dannelsesroman, der foregår i 70'ernes London, og på den anden side en politisk-satirisk samtidsroman. Og så er ingen af disse betegnelser alligevel helt dækkende, fordi værdien af en betegnelse akkurat synes at undermineres af narrationens sammensætning. Hver gang der i selve fortællingen forsøges

med en nøjagtighed, ender den i et næsten eller et måske, og ind imellem i en ganske triviell, men måske netop ligeså sandsynlig, logik. Bogen begynder således:

Mit navn er Karim Amir, og jeg er englænder helt igennem, næsten. Jeg bliver tit betragtet som en mærkelig slags englænder, en ny art, som man siger, der er opstået af to ældgamle historier. Men jeg er ligeglad - jeg er englænder (selvom jeg ikke er stolt af det), jeg kommer fra de sydlige forstæder, og jeg er på vej videre. Måske skyldes det den mærkelige blanding af verdensdele og blod, af her og dér, af at høre til og ikke høre til, at jeg er så rastløs, og at jeg så nemt kommer til at kede mig. Eller måske kommer det bare af at vokse op i forstæderne. (p. 7)

Det er fortællerens pakistanske far, der er buddhaen. Dét eller Gud kalder Karim sin far, efter at denne, inspireret af Østens filosofi og mystik, er begyndt at optræde i yoga-position med sit syn på, hvordan livet bør leves. Men selvom 'Gud' tydeligvis gør indtryk på sit middelklasse forstadspublikum, tvivler Karim i begyndelsen på hans troværdighed: „Det, jeg gerne ville se, var, om far, nu da han begyndte at blomstre, virkelig havde noget at tilbyde andre mennesker, eller om han bare ville vise sig at være endnu en forstadsoriginal.“ (p. 28)

Haroon Amir har boet i England i tyve år, femten af dem i Londons sydlige forstæder, hvorfra han hver dag rejser ad den samme rute ind til sit funktionærarbejde i City og tilbage igen til rækkehuset og familien. Bevæger han sig uden for ruten, er han geografisk fortabt og farer straks vild. Karims engelske mor får ikke meget plads ved siden af sin karismatiske ægtemand: efter en arbejdsdag i skobutikken og de husmoderlige køkkenforpligtelser, når hun højdepunktet foran fjernsynet med en bid af en Walnut Whip hvert kvarter. Og mens Haroon „var lige så stolt af sin brystkasse som naboerne af deres komfur,“ forestiller Karim sig, at hans mor „betragtede sin krop som en upraktisk genstand, der omgav hende, som om hun var strandet på en uudforsket øde ø.“ (p. 8)

Buddhaen får en elskerinde, Eva, som i højere grad sætter pris på hans brystkasse og østerlandske mystik; familien skilles, og med faren og Eva i spidsen begynder Karim sin rejse væk fra for-

stæderne og op til London *proper*. Det er primært hans dannelsesforløb man følger gennem en diffus, fortvivlet, og urkomisk verden af sex og stoffer, familiesplittelser og hvad-skal-jeg-være-når-jeg-bliver-voksen, men det er i lige så høj grad en dannelseshistorie i glimt for hver enkelt af de personer han omgives af: Faren, der forelskes og trives, men som aldrig helt tilgiver sig selv sit bedrag; Eva, der nådeløst kæmper for at ryste forstadsstøvet af sig; moren, der kommer en smule overens med sin krop og møder en anden, yngre, mand. Osv. osv. Ingen af dem fremstilles som helstøbte karakterskildringer, men de holdes på den anden side heller ikke fast i formålsbestemte roller inden for romanens scenerum.

Ved ankomsten til London får Karim arbejde som skuespiller på et lille teater i den nordlige del af byen i rollen som Mowgli i en bearbejdelse af Kiplings *Junglebogen*. Han udstyres med indisk accent og „lændeklæde og brun sminke, så jeg lignede en lort i bikini-trusser“ (p. 167), for som instruktøren, en af Evas indflydelsesrige venner, påpeger: „Karim, du har fået rollen af ægthedshensyn, ikke på grund af din erfaring.“ (p. 168). Og selvom Karim anfægtes af denne noget hovmodige betragtning, gennemfører han opførelsen, men bliver mødt med spidse kommentarer fra sin far: „Det forbandede pikhoved til hr. Kipling, der bare skulle dupere alle de hvide med, hvor god forstand han har på Indien! Og det var en rædselsfuld præstation min søn levere; han lignede en cabaretparodi på en neger!“ (p. 179). Og fra sin radikale kusine: „Der kan jo ikke være nogen tvivl om, at stykket er totalt nyfascistisk [...] Du leflede for de mest primitive fordomme.“ (p. 180). Men i stedet for at opgive jobbet som Mowgli og ambitionerne som skuespiller, formår Karim at bevare begge dele og, stort set, sin selvrespekt ved nøjagtig at udstille karikaturen, fx. ved at „falde tilbage i cockney på alle mulige skæve tidspunkter“ (p. 180), og få publikum til at le.

I Karims næste job skal skuespillerne selv finde en virkelig person fra deres eget miljø at basere deres rolle på. Karim vælger sin fars barndomsven, den tyranniske og desillusionerede onkel Anwar, der lever i en idealiseret drøm om sit gamle hjemland. Ved hjælp af en sultestrejke tvinger han sin egenrådige datter til

at indgå et arrangeret ægteskab med en inder importeret til lejligheden. På betingelse af en medgift bestående af en vinterfrakke fra Moss Bros, et farvefjernsyn og en udgave af Conan Doyles samlede værker, ankommer denne Changez til forstæderne fra det elitære Bombay. Men den lovede søn og husbond viser sig både at have et uheldigt ydre og et dovent sind: han får ikke lov til at fuldbyrde sit ægteskab med Jamila og kan hverken leve op til sin svigerfars drømme om børnebørn eller indløse forventningerne om en mandig medarbejder i familiens købmandsforretning. Så mens Changez får sin seksuelle frustration befriet hos en japansk callgirl, giver den fortvivlede onkel Anwar sin adopterede by skylden for sine egne fejl.

Da Karim præsenterer sin udgave af Anwar, bliver han mødt med bekymret kritik fra de andre skuespillere, særligt Tracey, der er sort:

Dit billede viser dét, som de hvide allerede tror om os. At vi er mærkelige og har underlige vaner og sære skikke. I den hvide mands øjne er vi allerede folk uden form for menneskelighed, og så lader du Anwar gå og true ad de hvide drenge med sin stok. Jeg nægter at tro på, at sådan noget kan ske. Du viser os som uorganiserede voldsmænd. Hvorfor har du dig selv og alle sorte på den måde, Karim?

[...] [J]eg kunne se, at de andre var parat til at give Tracey ret. Det var svært at være uenig med en, hvis moder man havde fundet kravlede rundt på hænder og knæ foran et middelklassehus med en spand og svaber [...]

„Det lyder som censur det her.“

„Vi er nødt til at forsvare vores kultur, sådan som tiderne er, Karim.“ (p. 205)

Karim bliver ergo bedt om at skabe en ny rolle, uden det dog bliver mere politisk korrekt af den grund, for han præsenterer ufortrødent, dog uden dennes samtykke, en Changez med alle hans detaljerede særheder. Mens trods parodiens overtoner lyder Changez's kritik, at han er glad for, at Karim i sin rolle holdt sig „på selvbiografiens grund og ikke forsøgte at tage det store spring ind i min person. Du indså klart nok, at jeg ikke er en person, som man med held kunne spille.“ (p. 264)

Som sådan møder denne strid om repræsentationens effekt og sandhedsværdi netop sine ekstreme modsætninger i Karims to teaterproduktioner. Men selvom begge modpoler ironiseres i romanens fremstilling, skabes der ikke af den grund motiv for en lykkelig symbiose mellem de to synspunkter. Det er forskellene, der er væsentlige for blandt andet at kunne se forskel, og for dermed overhovedet at kunne danne sig en mening om godt og skidt, rigtigt og forkert. Henvisningen til „selvbiografiens grund“ kan måske bære en referentiel kommentar til den lignende kontrovers omkring *My Beautiful Laundrette*, såvel som til enhver fortællers subjektivitet, men samtidig understreger den referentialitetens ubestemthed som een holdning, eller læsning, blandt mange. Det der problematiseres er derfor snarere repræsentationens forpligtethed, omend der ikke leveres en entydig kendelse: Kravene om ægthed og kulturel separation inden for en storbys parnas kommer til at fremstå som ligeså illusoriske, eller sande, som Anwars drøm af igår, og Buddhaens virksomhed.

I sit essay om Hanif Kureishis filmmanuskript til *Sammy and Rosie Get Laid*, beskriver Gayatri Spivak både filmens og Channel Fours rolle som didaktisk, idet de „genforhandler forholdet mellem æstetik og politik.“⁸ Måske er hendes bevæggrunde for denne kontekst-relaterede karakteristik, at hun selv bruger filmen i klasseværelset som en, sikkert udmærket, introduktion til forskellene mellem Englands og USA's sociale tekst. Dog er Spivak ikke blind for, at brugen af litterære eksempler påvirkes af institutionens perspektivering: Projektet i den bog, som hendes essay er del af, er netop at undersøge den indflydelse institutionens undervisningsmaskine har på det, Spivak kalder marginen eller „outsideren“, men også, og ikke mindst, at undersøge hvordan en postkolonial form for pædagogik inden for denne undervisningsmaskine kan arbejde kritisk trods sine givne begrænsninger. Postkolonialitet vil i Spivaks terminologi præcis være at afvise den struktur, som akademikerne samtidig er uløseligt bundet af. I den forstand handler det ikke om at give marginen et navn, da det ville forudsætte „det økonomiske princip om identifikation gennem separation.“⁹ Tværtimod argumenterer Spivak for en katakresisk forskydning af det værdikodeks som omfatter

de tilsyneladende autoritative (dvs. vestlige) begrebsmetaforer.¹⁰ Postkolonialitet er således for Spivak også en dekonstruktiv sag. Katakresen „kan vise os den omsættelige dagsorden i en kulturel forpligtethed til marginalitet, hvorimod de etnicitetsorienterede akademiske dagsordener gør identitet til en fetich.“¹¹

Spivaks bog er tankevækkende, men anstrengende at læse, blandt andet fordi dens egen pædagogiske læsestrategi, hvad der refereres til som „en ny læsningspolitik“,¹² ofte er mere optaget af sig selv og sin sagsfremstilling end af den tekst den tilsyneladende læser. At teksten påvirkes af den kontekst den læses i, er jo ikke nogen ny optik, og at Spivak ønsker at skubbe denne påvirkning i en bestemt retning synes ikke noget specielt 'marginalt' træk. Nok anerkender Spivak, at der i Kureishis værker ikke foreligger en minoritetsforfatters personlige identitets-søgning, men at minoriteten derimod findes i en mere kollektiv repræsentation, og at denne igen kan adskilles i immigrantens og den postkoloniale repræsentation (en distinktion, der ligner Gurr's betragtning af eksilforfatterens forfatterskabsudvikling). Og nok skyer Spivak en repræsentation, der fordres at holde sig inden for de snævre politisk korrekte cirkler. Alligevel er Spivaks udgangspunkt for sin læsningspolitik stadig grundet i en opposition, der fordrer *hende* at læse Kureishi som først og fremmest en „londonasiat med pakistanske rødder.“¹³ Sammys bemærkning i filmen, „We are not British, we are Londoners,“ læser Spivak på den ene side som minoritetens anfægtelse af nationalstatens suverænitet, mens hun på den anden side afviser en eventuel læsning af den urbane kulturs „hybridisering af 'nationale' kulturer“ som en antropologisk fiktion, en banal utopi.¹⁴ Med hensyn til det sidste, så er der klart noget om snakken, både i betragtning af storbyens voldsomme kultursammenstød, og af 'multikulturalisme' som en liberal kulturel relativisme, der udvander de førnævnte forskelle. Med hensyn til det første, så synes hendes læsning at hvile på et syn på teksten som forbundet med eller forpligtet på en national (eller anti-national) repræsentation,¹⁵ hvilket nødvendigvis, og øjensynligt intentionelt, begrænser den såkaldte postkoloniale samtidslitteraturs udtryk til dels

kulturstudiets præmisser, og dels til hovedsageligt at have et politisk sigte. Nok er der ingen tvivl om, at Kureishis tekster er politisk engagerede, men der er, om ikke andet, så tankens forskel på en given teksts repræsentation af socialpolitisk spænding og denne repræsentations repræsentative sandhed og forpligtethed. Under alle omstændigheder er forholdet mellem de to ikke entydigt.¹⁶

„We are not British, we are Londoners.“ Hvem ved? Måske kan det også læses som en refleksion af London som et sted at være til snarere end at være nogen bestemt?

Og Prince

The Black Album handler om at fare vild, i byen såvel som i sine drømme; den handler om at fortabe sig og være fortabt. På engelsk konstrueres disse udtryk omkring verbet *to lose*, at miste: sin orientering, sin tro, og sig selv i fordybelsen, rusen eller forelskelsen. Hovedpersonen, Shahid, der er kommet til London for at begynde på college, farer i alle disse betydninger vild. Og at fare vild er som en rejse uden mål, planløst.

Shahid er 'flygtet' fra sit barndomshjem i Kent, hvor forældrene, der begge er pakistanske immigranter, har fået et familiefirma op at stå i form af et ferierejsebureau, der sender blege engelske turister afsted til en drømmeuge i sydens sol. Modsat er Shahids rejse til London dels en manøvre for at undvige både sit baglands konservative provinsialitet og sin og broderens traditionsbundne overtagelse af firmaet efter farens død kort forinden. Og dels en forventning om at læse, opleve og lære, for at få et perspektiv på livet; for at kunne se og tænke klart og uafhængigt. Men byens belysning er omskifteligt: den både blænder og oplyser, og farver Shahids opfattelse af både sig selv og sine omgivelser: „Han var rejst - til London [...] Han var sluppet fri, men hvad var det han var havnet i?“ (p. 109)

Shahid indleder et forhold til sin professor i litteratur, Deedee Osgood, der både introducerer ham til den frie tankes nødvendighed og den ikke-kanoniserede teksts legitimitet, og til begærets og rusens rejse i fantasien. Under deres første natlige trip og

tur i byens undergrund, er det lyset, der beskrives som det tilsyneladende mest håndgribelige i en tilstand, hvor Shahid har mistet både orienteringen og „al tidsfornemmelse“: „[...] et skarpt, gult lys, der fik det til at ligne en fængselsgård [...] Stråler af kalejdoskopisk lys skar sig gennem luften [...] skarpe, ultraviolette tågelys [...] Elektriske bølger af lys flimrede i luften [...] klartoplyste sti foran bygningen [...] oplyst indendørs svømmebassin [...] og bag bassinet strakte haven sig ud i det fjerne, oplyst af blå gaslamper.“ (pp. 76-79)

Derudover er storbyens labyrintiske geografi både uoverskuelig og næsten umulig at følge. Når Rashid bevæger sig gennem byen med et bestemt mål sker det ved hjælp af byens transportmidler, som regel undergrundsbanen, hvis netværk af underjordiske kanaler således er det lag af byen, den rejsende orienterer sin færd efter. Ellers må Shahid ofte følge andre uden at vide, hvor de er på vej hen, og ofte går det op for ham, at han er endt et sted i byen, han ikke aner, hvor er:

„Lad os gå.“

„Hvorhen?“

„Kom.“ (pp. 8 og 22)

[...]

„Vi ses,“ sagde Shahid.

„Lillebror...“ råbte Chili.

„Ja?“

„Pas godt på dig selv [Don't get lost].“

Shahid vaklede gennem huset, til han fandt bagdøren. Da han atter var ude på gaden, gik det op for ham, at han ikke havde nogen anelse om, hvor han var. Han blev ved med at gå, til han fandt en undergrundsstation. (pp. 245-46)

Rejsen som et bærende motiv i romanen er naturligvis også for Shahid en dannelsesrejse, og en laden-sig transportere af drømme, håb, tro og begær, men rejsen eksponeres helt konkret i storbyen, i London, hvor en tur på tværs af byen kan tage „flere timer“ (p. 126), hvor Shahid og Deedee „vandrede rundt uden mål og med“ (p. 150), hvor „alt er så anonymt!“ (p. 26), hvor Sha-

hid „gik rundt i gaderne længe; han gik til han var helt udmattet og ikke længere vidste, hvor han var.“ (p. 276)

I denne grænseløse by, der ikke havde nogen form, kunne man køre i to eller tre timer uden at komme ud i den anden ende, og når man så efter et stykke tid nåede til et bestemt punkt, hvor turisterne aldrig kom, blev folks tøj mere pjaltet, bilerne ældre og husene mere forsømte. (p. 73)

Et stykke tid efter sin ankomst til London, møder Shahid den venlige og veltalende Riaz, der er nabo på kollegiegangen og leder for en, viser det sig, fundamentalistisk gruppe muslimer. Riaz, der desuden redder Shahid fra at kvæles i sit eget bræk efter byturen med Deedee, giver Shahid troen som en mulighed for at finde værdi i sit liv, for at finde sit tilhørsforhold og sin identitet. På den ene side virker Riaz's ubetingede overbevisning og filantropiske gerninger i det muslimske samfund tillidsvækkende og ærlige, og for en tid prøver Shahid ihærdigt at finde troen og fastholde venskabet med Riaz og gruppen. På den anden side foruroliges Shahid over Riaz's totaliserende religionssyn: „Uden religion er samfundet en umulighed. Og uden Gud tror folk, at de kan synde ustraffet. Der er ingen moral.“ (p. 44) Særligt forvirres og forfærdes Shahid af Riaz og gruppens fordømmelse og rituelle afbrænding af den sidste nye roman af forfatteren til *Midnatsbørn*. Han prøver at diskutere sagen med Riaz, der afviser litteraturen som løgn, „en forvrængning af sandheden,“ (p. 220):

„[D]et er hverken os selv i al almindelighed eller folket som sådan vi bliver informeret om - men det er derimod udelukkende forfatterens sind, vi opnår større viden om. Det er det hele. Ét menneskes sind.“

„En fri fantasi,“ sagde Shahid, „der kan brede sig ud over mange andre. En fri fantasi, der ser ind i sig selv, kaster lys over mange andre.“

„Det, som vi diskuterer her, er den form for fri og uhæmmet fantasi, man finder hos mennesker, som lever livet fjernt fra folket,“ sagde Riaz. „Og disse korrupte, respektløse mennesker, der vælter sig i deres egne kropsvæsker, må spærres inde, som var de farlige rovdyr.“ (p. 221)

Shahid ved ikke længere, hvad der er „normalt og unormalt, forkert og rigtigt, godt og skidt“ (p. 262). Han forsøger at være neutral, „men han var godt klar over, at det ikke var muligt.“ (p. 268). Det går langsomt op for ham, at Riaz's smil ikke kun kan være udtryk for humor og menneskekærlighed, men i lige så høj grad foragt for dem, der ikke tænker som han. (p. 122). Mellem denne foragt og Deedees foragt for Riaz's aktiviteter, er der måske den forskel, at hun sætter ansvaret for menneskenes moralske valg hos dem selv, mens han sætter dem hos en Gud.¹⁷

Shahids rejse gennem London er således også en vaklen mellem „hvad det var, han på den ene side var kommet ud i sammen med Riaz og på den anden side sammen med Deedee.“ (p. 178): Hans tilstand reflekteres af „denne grænseløse by, der ikke havde nogen form,“ men som dog ustandseligt udsætter den vildfarne vandrer for byens egne enorme forskelle, hvilket netop giver ham mulighed for selv at skabe sit liv og ikke mindst at vælge: „Hvordan kunne nogen dog begrænse sig til ét bestemt system eller én bestemt tro? Hvorfor følte de, at de blev nødt til det? [...] Der måtte findes utallige måder at leve livet på. Han ville brede sig ud over det hele i sit arbejde og i kærligheden; han ville følge sin nysgerrighed.“ (p. 323-24)

Romanen henter sin titel fra Princes legendariske plade af samme navn med reference til Shahids fascination af Prince som en figur, der overskrider de sædvanlige kontraster mellem køn, race og seksualitet:

Han er halvt sort og halvt hvid, halvt mand og halv kvinde, halv størrelse, feminin, men også meget maskulin. Hans plader indeholder hele den sorte amerikanske musiks historie, men rækker også ud over den [...] Han er enormt talentfuld. Han bevæger sig frit mellem soul og funk og rock og rap... (p. 35)

Men hvor denne *mélange* på den ene side er frihedsgivende som figur, er den på den anden side også umulig som et konstant eksistensvilkår. Shahid vælger til sidst at være sammen med Deedee: „Indtil det ikke længere er sjovt,“ sagde hun. „Indtil da,“ sagde han.“ (p. 325)

Noter

1. *Thames Strategy. A Study of the Thames*. Prepared for the Government Office for London, Department of the Environment, 1995. Se artiklen „Byen og vandet“ af Steen Estvad Petersen i *Weekendavisen* 15.-21.9.1995.
2. Se i øvrigt Malcolm Bradbury, „London 1890-1920“ in *Modernism*, red. af Malcolm Bradbury og James McFarlane (Harmondsworth: Penguin, 1985).
3. Andrew Gurr, *Writers in Exile. The Identity of Home in Modern Literature* (Sussex: The Harvester Press, 1981), p. 11 (min oversættelse).
4. *Ibid.*
5. En kontrakt med den britiske tv-station Channel Four betyder blandt andet, at kanalen tre måneder efter premieren har ret til at sende filmen på tv. Produktionen vil derfor også ofte være præget af at skulle vises på tv-mediet. I løbet af 1980'erne betød denne mulighed på den anden side, at britisk filmindustri igen begyndte at trives. *My Beautiful Laundrette* er optaget på 16 mm film, skudt i London over en periode på seks uger i februar-marts 1985, og primært med en pakistansk rollebesætning.
6. Interview af Anna Rebecca Kledal in *Information*, 7. december 1995.
7. Begge bøger findes på dansk: *En forstadsbuddha*, oversat af Thomas Harder (Haslev: Samleren, 1990), og *Det sorte album*, oversat af Henrik Enemark Sørensen (Haslev: Gyldendal, 1995). Sidehenvisninger i parentes i det følgende henviser til disse udgaver.
8. Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside in the Teaching Machine* (New York: Routledge, 1993), p. 244 (min oversættelse).
9. *Ibid.*, p. 55.
10. *Ibid.*, p. 60. Jvf. desuden p. 64: „current postcolonial claims to the names that are the legacy of the European enlightenment (sovereignty, constitutionality, self-determination, nation-hood, citizenship, even culturalism) are catachrestical claims, their strategy a displacing and seizing of a previous coding of value.“
11. *Ibid.*, p. 65.
12. *Ibid.*, p. 251.
13. *Ibid.*, p. 253.
14. *Ibid.*, p. 252.
15. Jvf. desuden Spivaks diskussion af to betydninger af repræsentation: 'tale på vegne af' og 're-præsentere' in „Can the Subaltern Speak?“ in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, red. af Patrick Williams og Laura Chrisman (N.Y.: Harvester & Wheatsheaf, 1993).
16. Året efter Rushdies artikel om „The Empire writes back with a vengeance“, skrev han en anderledes kritisk artikel om *Commonwealth Literature*, der som begreb har begrænset de pågældende forfatternærkers læsningspotentialer: „Jeg tror, at det er muligt at begynde at udvikle en

teori om de fælles faktorer hos forfattere fra disse samfund - fattige lande, eller dårligt stillede minoriteter i mægtige lande - og sige, at meget af det, der er nyt i verdenslitteraturen, kommer fra denne gruppe. Det forekommer mig at være en „virkelig“ teori, der defineres af grænser, som ikke vedrører hverken politik eller sprog, men kun fantasien. Og det er den slags udviklinger, som „Commonwealth-litteraturens“ kilmære skygger for.“ pp. 71-72 in Salman Rushdie, *Fantasiens hjemlande: Essays og kritik 1981-1991*, på dansk ved Thomas Harder (Århus: Gyldendals Bogklubber, 1992).

17. Disse paradokser og Shahids vaklen imellem dem reflekterer på sin vis anliggendet i den afbrændte bog, *De sataniske vers*, hvor tvivlen modsættes troen, og hvor der bliver sat spørgsmåltegn ved den simpel modsætning mellem godt og ondt, rigtig og forkert: „Hvordan kommer nyt til verden? Hvordan fødes det? Er fødsel altid et fald?“ p. 18 in Salman Rushdie, *De sataniske vers*, på dansk ved Thomas Harder (Viborg: Samleren, 1989). Desuden afspejler, også her, beskrivelsen af London sindstilstanden hos en af hovedpersonerne, der, midt imellem drømmen som Ærkeenglen Gabriel og virkeligheden som skuespillerstjernen Gibreel Farishta, vandrer gennem byen for at prøve at forstå Guds vilje (p. 487): „Atlaset i hans lomme var hans operationsplan. Han ville frelse byen felt for felt, fra Hockley Farm i det nordvestlige hjørne af det kortlagte område til Chance Wood i sydøst [...] Men i sit fordærv nægtede byen at underkaste sig korttegnernes herredømme, og den ændrede form, som det passede den, ganske uden varsel [...] Visse dage hændte det, at han drejede om et hjørne for enden af en mægtig kolonnade bygget af menneskekød og dækket af hud, der blødte, når man kradsede i den, og pludselig stod i en ikke kortlagt ødemark, i hvis fjerne udkant han kunne se store, velkendte bygninger, Wrens kuppel, Telcom Towers høje metal-liske tændrør, som smuldrede i vinden som sandslotte [...] I dette pandæmonium af syner hørte han ofte latter: byen hånedes hans afmagt, afventede at han skulle overgive sig, indse, at det, der fandtes her, var hinsides hans fatteevne [...] Han vandrede gennem et forvirrende mylder af sprog. Babel: en sammentrækning af det assyriske „babilu“. „Guds port“. Babylondon.“ (pp. 349-50, 489).