

Baheb el Cima

Kampen om repræsentationen i en egyptisk kontekst

Lise Paulsen Galal

*mag.art., ph.d.. Ansat som lektor i Kultur- og Sprog-
mødestudier ved Institut for Kultur og Identitet,
Roskilde Universitet. Forskning i minoritets- og mi-
grationsproblematikker særligt i religiøse minori-
teters transnationale identitetspolitikker.*

I 2004 blev den egyptiske spillefilm *Baheb el Cima* (Jeg elsker film) vist i biograferne i Egypten. Filmen fortæller historien om en egyptisk dreng, *Na`im*, der er dybt fascineret af filmens verden. Filmen er indgangen til en verden med musik, kærlighed, sorg, tab og seksualitet, som noget han er ved at få øjnene op for, at personerne omkring ham lever med. Temaet om barnets møde med omverdenen er ikke blot universelt, men filmen er ligeledes direkte inspireret af den globalt berømmede italienske film "Cinema Paradiso" (Mine aftener i Paradis) fra 1988. Man kan argumentere for, at filmen ikke blot medierer en universel fortælling, men også gør brug af et globalt genkendeligt filmsprog. Samtidig udspiller *Baheb el Cima* sig i et folkeligt kvarter i Cairo og fremhæver således den lokale kontekst på samme måde, som *Cinema Paradiso* fremstiller det italienske provinsbymiljø.

Med sin hverdagsrealisme og sin humor indskriver *Baheb el Cima*¹ sig i en populær og dominerende tradition inden for den egyptiske filmproduktion, som både historisk og aktuelt er den største i den arabiske verden (Shafik, 2007). Denne kombination af populære globale og nationale filmfortællinger kunne forventeligt resultere i en kassesucces. I stedet røg filmen ud i en storm af protester og sagsanlæg og endte med at blive taget af plakaten efter kun otte ugers spilletid. Årsagen var, at historien udspilles i et kri-

stent miljø i Egypten. Egyptiske film produceret på kommercielle præmisser har kun undtagelsesvis haft blot enkelte scener fra kristne egyptiske sammenhænge (Abu-Lughod, 2005; Shafik, 2007).² Baheb el Cima er derfor unik som den første spillefilm, der placerer sin historie i et eksplicit kristent miljø. Frem for at begejstre det kristne mindretal i Egypten over endelig at blive gjort synlige som borgere i et muslimsk majoritetssamfund, var de offentlige reaktioner fra kristen side den modsatte. Fra det kirkelige establishment blev filmen mødt af sagsanlæg og fra sekulære kristne med protester (Lindsey, 2004).

Baheb el Cima er således et eksempel på, hvordan globale og lokale fortællinger på den ene side tilsyneladende uproblematisk konvergerer, som de kan siges at gøre i selve filmen, og på den anden side støder sammen og bliver kampzoner i lokale (og/eller globale) politiske og kulturelle kontekster. Hermed understreges, at "[...] representation cannot exist outside the contexts of its reception" (Siapera, 2010: 111). Således må den globale fortælling studeres i dens kontekst(er) for reception for at indfange dens betydninger. Filmen eksemplificerer, hvordan et globalt filmsprog – på trods af tilpasningen til den lokale kontekst – i receptionen interagerer med andre globale og lokale fortællinger om religion og minoritetsrettigheder end de, der var filmens intention.

I det følgende analyseres de globale og lokale fortællinger, der aktiveres i og omkring filmen Baheb el Cima i forbindelse med dens lancering i Egypten. Kilderne hertil er avisartikler, tv-debat samt andres (Mehrez, 2010; Shafik, 2007) belysning af sagen. Efter en kort introduktion til centrale analytiske perspektiver sættes først fokus på filmens fortælling om frihed, og dernæst på hvordan denne fortælling mødes af fortællinger om nationen, minoriteten og religionen.

Den globale fortællings uforudsigelighed

Udgangspunktet for analysen af Baheb el Cima er, at det er i samspillet mellem filmens indhold og de fortællinger, fortolkningen heraf aktiverer, at globaliseringen får sin egentlige betydning. Globalisering er ikke et spørgsmål om at erstatte lokal kultur med global, men at se på indbyrdes forbundethed, kulturel udveksling og bevægelse. Hermed bliver den globale fortælling global gennem dens rækkevidde, udbredelse og bevægelse, hvilket får mig

til at foretrække termen *globaliserede* fortællinger. Fokus er, hvordan fortællinger bl.a. via medier bevæger sig på tværs af grænser i, hvad man kan kalde ustabile, multiple og dermed uforudsigelige retninger (jf. Robertson, 1993; Hjarvard, 2009). Resultatet er samtidige processer af globalisering og lokalisering, nationalisering og individualisering (Robertson, 1993). En hvilken som helst fortælling vil i dette perspektiv kunne bevæge sig i potentielt uforudsigelige retninger og fortolkninger. Dette understøttes ifølge medieforsker Stig Hjarvard (2009) yderligere af, at globale medier i stigende grad er frigjort, løsrevet eller langt løseligere forbundet med statslige og andre nationalt etablerede kulturinstitutioner, end de nationale medier traditionelt har været det. Også i Egypten ser man, både som resultat af et globalt mediemarked og fordi den egyptiske stat de seneste år har forsøgt at fremme en liberalisering af medierne (Shafik, 2007)³, at større dele af medierne løsriveres fra den direkte tilknytning til statslige institutioner. Baheb el Cima er således produceret af et uafhængigt produktionsselskab (Arab Production and Distribution Company), mens dets filmatisering af det koptiske miljø kan ses som et resultat af statens generelle opfordring til at inddrage minoriteterne i medierne ud fra et liberaliseringssynspunkt (Mehret, 2010).

I det aktuelle eksempel bliver de globaliserede fortællingers potentiale for ikke kun at producere ensliggørelse og homogenisering, men også at konstruere nye forskelligheder helt centralt for modtagelsen af filmen. Den koptiske kritik, uanset fra hvilken side den kommer, er en kritik af, hvad de opfatter som filmens forskelssætninger af den kristne egypter som værende 'den Anden'. Det lægger op til, at man i studiet af globaliserede fortællinger undersøger, hvordan forskelle produceres situationelt og kontekstuel. Det er, som medieforsker Eugenia Siapera (2010) peger på, forskelssætningerne, der gør kampen om repræsentationen til et afgørende aspekt af de globaliserede fortællinger.

Kampen for friheden

Som fortælling kan Baheb el Cima ses som først og fremmest en kamp for frihed. Særligt den kunstneriske frihed, men også den politiske og religiøse frihed. Filmen er også delvis et *resultat* af en øget frihed, idet den næppe havde fået lov at blive vist i Egypten blot få år tidligere. Således fletter filmen sig ind i fortællinger om

de liberale frihedsrettigheder både indholdsmæssigt og i forbindelse med modtagelsen af filmen.

Baheb el Cima indledes med et kalejdoskopisk blik henover det kvarter og de personer, som viser sig centrale i filmen. Blikket følges af et speak, der afslører, at filmen ligesom i Cinema Paradiso forestiller at være den voksne forfatters tilbageblik på sin barndom på en særlig tid og et særligt sted. Filmens historie foregår i 1966-67 og slutter med krigsnederlaget til Israel i 1967. Na`ims erindringsbilleder, der i øvrigt rummer selvbiografiske elementer fra manuskriptforfatterens (Hani Fawzi) liv, rummer både sødme og nostalgi og en fortolkning af historiens betydning for, hvor Egypten befinder sig i dag. I optakten ser man Na`im sidde med et legetøj, der viser forskellige skiftende filmplakater eller andre billeder fra en skønsom skiftende blanding af klassiske engelsksprogede og egyptiske film, hvor titler og navne som Citizen Kane, Gone with the Wind, Snowwhite, Gene Kelly og Abdel Halim Hafiz⁴ vises. Med både den tydelige inspiration fra Cinema Paradiso og med denne optakt indskriver filmen sig selv i en global filmtradition.

Den 6-årige Na`im bor sammen med sine forældre og storesøster i Shubra, et stort og folkeligt kvarter i Cairo med en stor andel af kristne indbyggere. Kristne udgør ca. 10% af den egyptiske befolkning. Faren er meget religiøs, hvilket kun skaber problemer i familien. Efter den kalejdoskopiske introduktion ser man faren skræmme livet af Na`im ved at true med Satan og helvedes ild, fordi film er syndigt og *haram* (forbudt). Også moren lider under farens religiøsitet, bl.a. fordi han overholder den koptisk-ortodokse faste, der ifølge faren indebærer, at han må afstå fra seksuelt samvær.⁵ Moren er skoleinspektør på en offentlig skole, men har tidligere dyrket at male. Da en kunstner ved et tilfælde opdager hendes talent og opmuntrer hende til at søge friheden frem for den nasseristiske, offentlige skoles underkuende og patriarkalske fantasi-løshed, ender hun med at have en affære med kunstneren.

Na`im repræsenterer barnets ægte og fordomsfrie blik på verden. Han ser gennem vinduessprækken sin far bede til Gud og ler af hans angstfyldte og inderlige bønner. Han ser folk skændes og komme op at slås i kirken; han ser den unge moster kysse og kæle med sin kæreste, og han ler af det hele. På hans fødselsdag forbyder faren gæsterne at synge fødselsdagssang og forbyder drengen at gå i biografen, selv om det er det eneste, han ønsker sig. Na`im

råber i arrigskab: *kullu haga haram haram* (alt er forbudt forbudt). Fantasien, kunsten og de mellemmenneskelige relationer står i filmen konstant i et modsætningsforhold til religionen i dens fanatiske udgave symboliseret ved faren.

Faren opgiver det rigide forhold til religionen, da han får at vide, at han er alvorlig syg, hvorefter han tager med sønnen i biografen, tager på ferie med familien og igen interesserer sig for sin kone, indtil han efter kort tid dør i hjemmet. Som også Shafik (2007) har argumenteret for, er det oplagt at fortolke filmen som en kritik af al form for religiøs fanatisme og fundamentalisme og dermed også af den stigende islamisering af det egyptiske samfund, der har fundet sted siden 1967. Også folkene bag filmen opfordrer til denne fortolkning, hvor instruktøren Osama Fawzi bl.a. understreger, at filmen ikke er imod kristne eller bestemte grupper, men imod ekstremisme af enhver art (El-Rashidi, 2004a).

Set i forhold til den virkelighed, som filmskabere som manuskriptforfatter Hani Fawzi og instruktør Osama Fawzi står overfor i Egypten, kan filmen dog også ses som en kritik af undertrykkelse i en langt bredere forstand, som også Mehrez (2010) argumenterer for. Det gælder den kunstneriske og individuelle frihed såvel som den politiske, kulturelle, sociale og religiøse. I filmen er det ikke kun den religiøse autoritet (faren og kirken), der kritiseres, men også nationens 'fader', præsident Nasser, den autoritære stat, og enhver anden form for patriarkalsk autoritet. Na`im tisser bogstaveligt talt både på lægen og senere på kirken, da han fra pulpituret tisser ned på præsten og menigheden. Farens forsøg på som statslig embedsmand at hjælpe en fattig familie ender med fyring, samt forhør og fysisk vold hos sikkerhedspolitiet. Faren ender således både religiøst og politisk desillusioneret.

Det er ikke kun i filmen, at disse fortællinger om frihed og undertrykkelse står centralt. Den kunstneriske og politiske frihed konvergerer i modtagelsen af filmen, som Mehrez (2010) viser i sin analyse af den pågående kulturkamp i Egypten, der udgør konteksten for filmens modtagelse.⁶ Den kamp for frihed, som Na`im bliver eksponent for i filmen, må manuskriptforfatter og instruktør også tage i forbindelse med tilblivelsen og offentliggørelsen af filmen. Alle film i Egypten gennemgår en statslig censor, og når temaet berører religion, er der en øget forsigtighed og berøringsangst fra den statslige censurs side. Mehrez beskriver, hvordan den statslige censur-

komite har en praksis med at overgive sagen til specifikt til formålet nedsatte komiteer, for på denne måde selv at undgå problemer (Mehrez, 2010: 205). Det er samtidig en måde at forhale en sag på, som kan køre i adskillige år. Således havde manuskriptforfatteren, Hani Fawzi, tidligere skrevet filmen *Film Hindi* (Indisk Film) om venskabet mellem en muslim og en kopter, som det tog ni år at få tilladelse til at vise (Mehrez, 2010: 194). I mellemtiden var så mange scener blevet fjernet eller omskrevet, så der ikke var meget af den oprindelige film tilbage. Mehrez mener derfor, at man til dels skal se Baheb El Cima som forfatterens kritik af de kunstneriske begrænsninger, der blev lagt på *Film Hindi* (ibid.). Det forhindrer dog ikke den statslige censur i at nedsætte endnu en absurd række af censurkomiteer i forbindelse med godkendelsen af Baheb El Cima med den begrundelse, at det religiøse spørgsmål vækker grund til bekymring for kristne reaktioner. Derfor nedsættes yderligere en komite, og igen endnu en komite, for til sidst at ville udpege en komite bestående af bl.a. religiøse autoriteter fra den koptiske kirke, som dog aldrig realiseres (ibid.).

Processen illustrerer, hvordan statens bestræbelse på at liberalisere medierne under politisk pres udefra (særligt USA) og lade fortællingerne 'flyde frit' i det politiske og kulturelle klima i Egypten åbner for nye forhandlinger af definitionsmagten. Løsrivelsen af medierne fra de traditionelle institutioner åbner for kampen om legitimitet. Hvem er de legitime fortællere og censorer: kunstneren, staten, 'folket' eller den religiøse autoritet?

Kampen om repræsentationen

Ved filmens premiere blev Baheb el Cima meldt til politiet af en gruppe kristne med en koptisk-ortodoks præst i spidsen, fordi den ifølge dem nedværdigede religionen, kirken og præsteskabet (Lindsey, 2004). Som Shafik (2007) peger på, synes kritikken at være et resultat af en allegorisk læsning, hvor familien og familiens praksis bliver set som en stereotyp og generaliseret fremstilling af alle kristne egypteres praksis. Ved at forbinde morens utroskab med farens overholdelse af fasten og deraf følgende seksuelle afholdenhed fremstilles overholdelsen af religiøse praksisser som en direkte årsag til syndig adfærd. Udover morens utroskab provokerer de mere frivole scener, fx hvor Na'im fra pulpituret tisser ned i kirken, og det unge par kysser i kirketårnet (Mehrez, 2010; El-Rashidi, 2004a).

Samtidig med denne kritik af fremstillingen af, hvad de opfatter som en generaliseret 'Anden', rejses paradoksalt nok også kritik af repræsentationens gyldighed, idet familien ikke ifølge den koptiske kirkelige kritik er tilstrækkelig repræsentativ, idet ægteskabet er atypisk og i øvrigt imod den ortodokse doktrin, idet moren er protestant og faren koptisk-ortodoks. Også mere sekulære koptere kritiserer filmen, men fra et modsat perspektiv, idet de finder, at den præsenterer et stereotypet billede af koptere som værende religiøst konservative.

Når disse grupper af koptere synes at læse filmen *oppositionelt*⁷, altså i opposition til den præsenterede *dominerende* fortolkning af frihedstemaet som filmens centrale budskab, må dette analyseres i konteksten af minoritets-majoritetsrelationer i Egypten, og hvordan denne relation traditionelt er blevet defineret og forsøgt forvaltet af stat og kirke og andre aktører. Heraf udspringer hvad jeg i det følgende identificerer som tre globaliserede fortællinger om *retten til forskellighed*, *retten til lighed* og *retten til religion*. De tre fortællinger er naturligvis indbyrdes forbundne, men forskydninger imellem dem ændrer fokus.

Retten til forskellighed

Siden oprettelsen af Egypten som moderne nationalstat med revolutionerne i 1919 og 1952 har den dominerende fortælling om forholdet mellem muslimer og koptere været *national enhed* (Galal, 2009). Denne fortælling har historisk set været båret frem af sekulære og liberale ambitioner for staten, men med den voksende islamisering siden 1970'erne har den under præsident Mubarak udviklet sig til at være udtryk for statens og kirkens fælles strategi for at nedtone og dermed ønskeligt modarbejde sekteriske uroligheder mellem kristne og muslimer. Konsekvensen af denne strategi har været en tilsyneladende udbredt accept af kirken og kristendommen som religion, men har samtidig resulteret i en usynliggørelse af kopterne og dermed også af kopterne som mål for institutionaliseret eksklusion og almen diskrimination (ibid.).⁸ Jeg har andet steds kaldt denne strategi for 'fortielsens sammensværgelse' med den begrundelse, at begge parter på baggrund af hver deres interesser i en form for fælles forståelse fortier det ulige magtforhold (Galal, 2009: 82). Udover at det kan være forbundet med skam at indrømme diskrimination og andetgørelse, så har den koptiske

kirke også bakket op om den nationale enhedsfortælling for til gengæld at have tilkæmpet sig en vis autonomi på egne og den koptiske gruppes vegne (Galal, 2009; Hasan, 2003). Kirken er som institution blevet kopternes officielle repræsentant vis-a-vis staten og har samtidig været rammen for en modoffentlighed, hvor minoriteten har kunnet udleve sin særlige identitet som kristne, mens de i den nationale offentlighed har været 'egyptere'. Et resultat af denne strategi har været, at definitionsmagten i forhold til, hvad det vil sige at være kopter, er blevet overladt til kirken, mens de sekulære og liberale koptiske stemmer er blevet marginaliseret. 'Koptiskhed' har hørt hjemme i kirken, og som Mehrez peger på, har koptere været tøvende overfor udadtil at fremstille dem selv i deres forskellighed (Mehrez, 2010: 192). Staten har til gengæld igen og igen fremhævet kopterne som en del af den egyptiske nationale enhed. Ved at tillade en film som Baheb el Cima synes staten derfor at bryde fortielsens sammensværgelse. Den koptiske kritik kan forekomme paradoksalt, idet statens motiv er med et liberalt frihedsideal at synliggøre og anerkende den religiøse mangfoldighed, og at modarbejde yderligere eksklusion og marginalisering af den kristne minoritet.

Når dette skift møder modstand skyldes det ikke blot fremkomsten af nye typer af repræsentationer, men også oplevelsen af en ændring i minoritetens definitionsmagt. I forhold til repræsentationen synes der at være generel enighed om, at den koptiske minoritet i Egypten i det 20. århundrede i film mest – hvis overhovedet – er blevet fremstillet med folkloristiske træk og/eller som en komisk lattervækkende figur (Shafik, 2007: 24). Om end stereotyp, kan man argumentere for, at der har været tale om, hvad Siapera (2010: 147) har begrebsliggjort som et *domesticated difference regime*, hvor fremstillingen af forskelle er overfladisk, og hvor forskelle konstrueres som trygge og ikke truende. Det er denne 'ufarlige' repræsentation, som staten og kirken har understøttet gennem den fælles italesættelse af den nationale enhed. Denne har samtidig forhindret den åbne debat om de eksisterende uligheder, hvilket kan ses som baggrunden for statens nye politik. Endnu en motivation for staten er islamiseringens negative indflydelse på den generelle accept og tolerance over for religiøs mangfoldighed. Men hvor staten tilstræber at opmuntre til inkluderende fortællinger, ser de koptiske opponenter Baheb el Cima som udtryk for, hvad Siapera (2010: 147)

kalder et *racist regime*, der konstruerer kopterne som medlemmer af en særlig gruppe, hvis religion ikke blot gøres til et essentielt træk ved gruppen (som de liberale koptere kritiserer), men også dæmoniseres (som de religiøse koptere kritiserer). Så mens staten ser fortællingen om den heterogene egyptiske befolkning som inkluderende, ser de koptiske opponenter filmens fortælling om de kristne egyptere som ekskluderende og dermed basis for yderligere undertrykkelse, dominans og dermed miskendelse af retten til forskellighed. Fordi retten til forskellighed indebærer en ret til selv at definere 'forskellen', og den ret har kirken ingen intention om at afgive.

Den koptiske kirkes succes med tilkæmpelsen og opretholdelsen af en vis grad af autonomi for gruppen af koptere er tæt forbundet med fortællingen og dermed konstruktionen af koptere som værende *forskellig fra* alene religiøst, men *ens med* i forhold til national loyalitet og identitet. Autonomien er dermed legitimeret ved en essentialiseret religiøs identitet, som defineres af de kirkelige autoriteter. Set i dette perspektiv er filmens kritik af religionen ikke kun forkastelig pga. stereotypiseringen, men også fordi den implicit udfordrer kirkens definitionsmagt. Det er den magt, som kirken har valgt at opfatte som grundlaget for en rimelig balance og tolerance mellem majoritet og minoritet. Dermed kan man se de religiøse kopteres protest som udsprunget af den magtfordeling mellem kirke og stat, som hidtil er blevet fremmet i den egyptiske offentlighed. Fortællingen om retten til forskellighed indskrives af de koptiske opponenter i, hvad man kan kalde den særlige egyptiske form for en moderne nationalstats multikulturalisme, der essentialiserer forskellene, og hvis bagside er, at den ikke levner individet nogen særlig høj grad af definitionsmagt vis-a-vis kollektivet (jf. Galal, 2009).

Retten til lighed

Det er dog ikke kun fortolkningen af filmen som et indlæg i debatten om den nationale enhedsfortælling og med dén kirkens magtfulde rolle, der provokerer. En anden fortælling, som filmen konvergerer med i de religiøse kopteres opfattelse, er den globaliserede fortælling om sammenstødet og modsætningen mellem islam og kristendom, som vi kender den fra vestlige diskurser og Huntingtons *Clash of Civilisations*. Hvor denne fortælling modsiger

fortællingen om nationens enhed og forbrødringen mellem muslimer og kristne, synes den at blive aktiveret af netop brud på fortielsens sammensværgelse. Paradokset er, at den svækkede statslige kontrol med medierne har skabt rum for en øget antal af racistiske udtalelser om hinandens religioner (Hulsman, 2010). Set fra de koptiske opponenter side, har også muslimerne – og ikke kun staten – forrådt den gensidige forståelse og respekt for hinandens religioner som ligeværdige. Denne begrundelse kommer blandt andet til udtryk i udtalelser om filmens instruktør, Osama Fawzi, der er konverteret fra kristendom til islam, og som ifølge kritikerne har "abandoned his roots and adopted a staunchly anti-Christian stance" (El-Rashidi, 2004a). Det er karakteristisk, at denne fortælling tilskriver aktører, som i dette tilfælde folkene bag filmen, et ønske om at styrke modsætningen mellem muslimer og kristne. Samtidig er denne fortælling især levedygtig, fordi den taler til et vestligt publikum. En anden af protestgruppens advokater, Gabriel, udtalte således om filmen:

given the image it is portraying to the world. The last thing we need at this time in political history is a negative, and false, portrayal of sectarian relations in this part of the world. The director is clearly trying to stir things up in the West - to create even more antagonism than there already is. The West is ignorant, and would swallow this as fact in an instant. (El-Rashidi, 2004b)

Set i dette perspektiv ses filmen altså som et eksempel på muslimers hadefulde repræsentationer af kristne, og samtidig begrundes farligheden ved denne repræsentation i vestens uvidenhed og dermed mulige misforståede indgriben. Der er altså en dobbelthed i mobiliseringen af denne fortælling om religionskonflikt. Internt i Egypten bruges den til at kræve lighed for muslimer og kristne, hvad religion angår. Udadtil i relation til vesten bruges den som skræmmebillede på, hvad nationen kan risikere ved at mediere en sådan fortælling. Denne mobilisering af fortællingen om vestens potentielle indblanding har især siden 1990erne været en udbredt strategi blandt tilhængerne af fortielsens sammensværgelse, når der har været konkrete sager med voldelige sammenstød mellem kristne og muslimer (Galal, 2009: 145).

Retten til religion

Fortællingerne om retten til forskellighed og retten til lighed er samtidig tæt vævet ind i fortællingen om religionens særlige status. Som den koptiske advokat, Morcos Aziz, der indgav anmeldelsen på vegne af protestgruppen, udtalte: *"We are not against freedom but it should not be against the doctrine. This movie mocks the Christian doctrine"* (El-Rashidi, 2004a). Denne religionens særstatus er ikke som den ovennævnte fortælling noget, der bringer kopterne i modsætning til muslimerne. Tværtimod forsøgte protestgruppen ifølge Mehrez at mobilisere 'vores muslimske brødre' i protesten mod filmen (Mehrez, 2010: 204). Således anvendes en fortælling om religionens urørlighed, som efterhånden er forsøgt afprøvet adskillige gange i egyptiske retssager om litteratur, film eller praksisser rejst fra såvel muslimsk som kristen side. Som en muslimsk advokat, Nabih Ahmed El-Wahsh, der sluttede op om protesten, udtalte *"even as a Muslim I don't accept this movie. The slamming of any religion is wrong, and we reject it. There is no difference between extremism in Islam, in Christianity, in Judaism. The film reflects a condemnation of Christianity"* (El-Rashidi, 2004b).

Menneske- og minoritetsrettigheder er set fra de religiøse opponenter side således et spørgsmål om retten til religion som mere og andet end individets frihedsrettighed. Det er retten til at etablere autoritet med begrundelse i religionen. Dette kravs legitimitet styrkes yderligere af statens omtalte overgivelse af definitionsmagt til kirken.

Kampen om kulturen

Omdrejningspunktet for protesterne mod Babeh El Cima er gennem kampen om repræsentationen også kampen om egyptisk kultur og modernitet. Det er ikke kun en kamp om fremstillingen af minoriteten, men også en kamp om, hvem der har autoriteten til at repræsentere og definere. Hvad jeg har forsøgt at demonstrere er, at den koptiske opposition mod filmen ikke kan forenkles til at være et sammenstød mellem en global liberal frihedsfortælling med en lokal regressiv religionsfortælling. Fortællinger om forskellighed, frihed og religion konvergerer i mobiliseringen af specifikke andres støtte til protesten. I processen konstrueres forskellige sæt af forskelle: minoritet over for majoritet, muslimsk over for kristen, irreligiøs over for troende. Forskydningerne gør det muligt for den

ortodokse kirke inden for rammen af religionskonflikt-fortællingen at ignorere, at filmen primært fremstiller protestantiske kristne. Mens den inden for rammen af den ontologiske religionsfortælling kan hævde, at ægteskabet mellem protestant og ortodoks er i strid med dogmatikken og derfor ikke repræsentativ. Hermed illustrerer kampen om Baheb el Cima de globaliserede fortællingers forandrings- og konfliktpotentialer, som udstikker rammerne for opponenternes forsøg på at ontologisere egyptisk kultur. Den viser også, at fortællingen om det kulturelt pluralistiske Egypten i en ikke-essentialiseret forståelse har vanskelige vilkår inden for rammerne af den nationale enhedsfortælling og de religiøse ontologiske fortællinger.

Noter

- 1 Også filmens navn henvender sig til det brede egyptiske seer-segment, idet sproget er den egyptiske dialekt frem for det mere korrekte arabiske *al Cinema*.
- 2 I 2008 kom filmen *Hasan and Morqos* om det vanskelige venskab mellem en muslim og en kopter. Det er en forviklingskomedie, der belyser mistænksomheden mellem kristne og muslimer i Egypten, hvilket ikke mindst forbindes med sikkerhedspolitiets uduelighed. Da filmens hovedbudskab er national enhed, er der plads til italesættelse af konflikterne.
- 3 Egyptens liberalisering af mediemarkedet de seneste ca. ti år har især forandret tv- og filmbranchen. Således er der nu flere egyptiske private tv-kanaler og produktionsselskaber. Det har dog ikke stoppet den statslige censur eller statens forskellige institutionaliserede måder at begrænse ytringsfrihed og politisk opposition.
- 4 Abdel Halim Hafez (1929-1977) er en af de helt store egyptiske sangere og skuespillere, der opnåede stjernestatus over hele den arabiske verden.
- 5 Den Koptisk-Ortodokse Kirke er den oprindelige kirke i Egypten, som blev etableret i år 42. Over 90% af de egyptiske kristne er ortodokse koptere. Til kirkens dogmer hører fasten, der foreskriver 210 dages afholdelse fra at spise animalske produkter årligt.
- 6 Med begrebet kulturkamp henvises til de fortsatte kampe, der er om udgivelser af bøger, film og andre kunstneriske udtryk i Egypten. Det

er først og fremmest en kamp mellem konservative religiøse kræfter på den ene side og mere liberale kræfter på den anden.

- 7 Hall opstillede i den klassiske tekst om encoding og decoding tre typer af decoding-positioner: den dominerende, den forhandlende og den oppositionelle (Hall, 1980).
- 8 Generelt kan peges på følgende områder for diskrimination af kristne: de kan ikke besidde visse job i statsadministration og militær; de er stort set ikke repræsenterede i parlamentet; de oplever diskrimination i forbindelse med kirkebyggeri, og de har i høj grad været usynlige i det nationale curriculum som del af den egyptiske historie såvel som i medierne (Fawsi, 1998; Ibrahim, 1996).

Referencer

- Abu-Lughod, Lila**, *Dramas of Nationhood. The Politics of Television in Egypt*, The American University in Cairo Press: Cairo, 2005.
- Fawzi, Sameh**, *Humūm el-Aqbāth* (The Anxiety of the Copts), Ibn Khaldoun Center: Cairo, 1998.
- Galal, Lise Paulsen**, *Minoritet, medborger og martyr. En minoritets-teoretisk analyse af positioner og fortællinger blandt ortodokse koptere i Egypten*, Ph.d.-afhandling, Institut for Kultur og Identitet, Roskilde Universitet: Roskilde, 2009.
- Hall, Stuart**, "Encoding/decoding" (1973), in Stuart Hall et al., *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Hutchinson: London, 1980.
- Hasan, S.S.**, *Christians versus Muslims in Modern Egypt. The Century-Long Struggle Coptic Equality*, Oxford University Press: Oxford, 2003.
- Hjarvard, Stig**, "Ustabile forbindelser: Medier i en globaliseret verden", i Galal, Ehab & Thunø, Mette (red.), *Globale medier i verdens brændpunkter*, Museum Tusulanum Forlag: København, 2009.
- Hulsman, Cornelis**, "32. AWR Editorial: Intolerant Climate in Egypt and Media Manipulations Result in Row Around Bishop Bīshūy", in *Arab-West Report*, October 25, 2010, <http://arabwestreport.info/node/26586> (læst 19. nov. 2010).
- Ibrahim, Saad Eddin**, *The Copts of Egypt*. Minority Rights Group Report: London, 1996.
- Lindsey, Ursula**, "Screenwriter stirs up Christian controversy in Egypt", in *The Daily Star*, 22. juli 2004, http://www.christian-cinema.com/catalog/newsdesk_info.php?newsdesk_id=80 (læst 23. april 2005).
- Mehrez, Samia**, *Egypt's Culture Wars. Politics and Practice*, The American University in Cairo Press: Cairo, 2010.
- El-Rashidi, Yasmine**, "They don't love this movie", in *Al-Ahram Weekly Online*, 15-21 July 2004a, Issue No. 699, <http://weekly.ahram.org.eg/2004/699/eg7.htm> (læst 6. april 2009).
- El-Rashidi, Yasmine**, "Cinema case unresolved", in *Al-Ahram Weekly Online*, 12-18 August 2004b, Issue No. 703, <http://weekly.ahram.org.eg/2004/703/eg7.htm> (læst 3. nov. 2010).

Robertson, Roland, "Globaliseringens problem", i *GRUS*, nr. 41, 14. årgang, Aalborg Universitetscenter, 1993.

Shafik, Viola, *Popular Egyptian Cinema. Gender, Class, and Nation*, The American University in Cairo Press: Cairo, 2007.

Siapera, Eugenia, *Cultural Diversity and Global Media. The Mediation of Difference*, Wiley-Blackwell: Malden & Oxford, 2010.