



Zuhur el Islam (1951, 'Islams fremkomst', instruktion Ibrahim Izz Al-Din)

Religion i egyptiske spillefilm

En personlig og moralsk vejviser

Af Ehab Galal

At religion i medierne er en højaktuel problemstilling, er der næppe nogen, der vil sætte spørgsmålstegn ved efter den konflikt, Danmark blev hovedperson i som følge af Jyllands-Postens offentliggørelse af karikaturtegningerne af profeten Muhammed. Denne konflikt gør det ikke mindre interessant at se nærmere på, hvordan arabiske medier generelt præsenterer og forholder sig til religiøse emner. Der er i den aktuelle debat megen fokus på den politiske islam og den eksplicitte religiøse identifikation, men hvis man vil forstå religionens plads i det offentlige arabiske rum,

herunder medierne, er det bestemt ikke mindre interessant at se nærmere på, hvordan religion er blevet fremstillet i arabiske spillefilm. Jeg vil i det følgende koncentrere mig om religion i egyptiske film, da Egypten længe har været den helt dominerende producent af arabiske spillefilm.

Generelt må man skelne mellem film, der tager udgangspunkt i religionen islam som grundlag for selve filmens handling, og film, der fortæller en hvilken som helst historie, men hvor religionen kommer til syne på forskellige måder som f.eks. i filmens scenografi (bl.a. i form af scener

i eller uden for en moské), personernes individuelle handlinger (f.eks. at bede en helgen om hjælp i konfliktsituationer) eller i forhold til den bagvedliggende betydningstillæggelse af religiøs identitet (f.eks. hvad der sker med ikke-troende personer). Religionen kan altså være selve emnet for filmen, eller den kan være en bagvedliggende ramme for primært moralske, etiske og sociale aspekter ved det daglige liv og dets konflikter, som ellers er filmens hovedtema.

De eksplicit religiøse film er først og fremmest historiske. Det kan være filmatiseringer af centrale personers historier, eller filmene kan skildre begivenheder eller udviklinger i den islamiske verden, hvor især islams tidlige historie og dens storhedstider er populære. I film med aktuelle temaer får religionen fortrinsvis betydning i kraft af implicite elementer i filmens fremadskridende fortælling.

Jeg vil i det følgende give eksempler på begge typer, dog med størst fokus på de sidste, da de uden tvivl er de mest set. De historiske religiøse film har bl.a. det problem, at de indspilles med tale på standard-arabisk,¹ hvilket kan være fremmedgørende for især den mindre uddannede del af befolkningen. Desuden behandler de et stof, der ligger langt fra de daglige problemer, som er den gennemsnitlige arabiske tilskuers livsvilkår. Der er derfor god grund til at tro, at de film, der behandler aktuelle problemstillinger, har en større indflydelse på tilskueren, også hvad angår religionens rolle.

Stat og religion. Egypten udviklede på et tidligt tidspunkt en national filmindustri, der voksede ud af et rigt og mangfoldigt kulturliv, som blev styrket af de nationale bevægelser i kølvandet på revolutionen i 1919.²

Religionen har både før og efter den nationale uafhængighed i 1952 været tema for egyptiske film. Selv om den første religiøse film, der kom i 1951, var en meget stor succes, medførte revolutionen i 1952, at repræsentationen af religionen blev forholdsvis ensidig. Statens interesse var primært at videreformidle et billede af islam, hvor religionen på den ene side blev et individuelt moralsk og etisk anliggende og på den anden side blev fremstillet som en naturlig del af den egyptiske kultur og historie.

Med revolutionen fulgte en række nationaliseringer og en politisk udvikling, som også kom til at påvirke filmindustrien, der selv blev lagt ind under staten. Staten var optaget af, hvordan nationen kunne samles under det nye magtstyre, og et af redskaberne var medierne, der blev brugt aktivt til at legitimere den nye styreform og til udviklingen af en national egyptisk identitet. Religionen og de religiøse ledere blev enten knyttet tættere til staten, f.eks. gennem nationaliseringen af universitetet Al-Azhar,³ eller deres indflydelse blev begrænset, f.eks. ved fængsling af medlemmer af det Muslimske Broderskab. I og med at de religiøse ledere på Al-Azhar blev statsansatte, kom de primært til at repræsentere statens syn på religion. Samtidig havde de stadig rollen som autoriteter i forbindelse med censuren af film og tv, når det drejede sig om religiøse tematikker. De nye censurregler blev legitimeret med henvisning til den nationale enhed og sikkerhed, hvilket betød, at der blev lagt begrænsninger på, hvad man kunne sige om f.eks. andre religioner, ligesom man ikke måtte bestride, hvad der står i de hellige bøger. Samtidig blev det forbudt at give et positivt billede af ateismen.

Al-Azhar og den egyptiske stat havde imidlertid allerede i filmens unge dage

været centrale medspillere i udviklingen af de religiøse film.

Islams begyndelse og profeten Muhammed. En fransk filmproducent, en tyrkisk instruktør bosat i Egypten og en kendt egyptisk skuespiller præsenterede i 1926 et filmprojekt, der skulle være en filmatisering af profeten Muhammeds liv. Med en kristen kolonimagt bag produktionen, en jødisk-tyrkisk instruktør, der repræsenterede det osmanniske imperium, og en ung kristen skuespiller fra overklassen i rollen som profeten, afspejlede projektet det Mellemøsten, der har fostret verdens tre store monoteistiske religioner. Det havde samtidig baggrund i datidens rige egyptiske kulturliv, der var præget af religiøs og kulturel pluralisme.

Sammenstillingen gjorde dog de religiøse lærde i tvivl om filmens formål, ikke mindst fordi den unge skuespiller skulle spille Muhammed og dermed afbilde profeten, hvilket – som bekendt – er forbudt ifølge de islamiske traditioner.⁴ Resultatet blev, at skuespilleren undskyldte episoden, og at filmen blev lagt på hylden. Siden var der flere forsøg på at lave en storfilm om profeten Muhammed, men afvisninger fra de religiøse lærde, manglen på politisk interesse i en sådan film samt knappe økonomiske ressourcer betød, at projektet flere gange måtte udsættes på ubestemt tid.⁵

Den første egyptiske islamiske produktion blev derfor først realiseret i 1951, et kvart århundrede efter det første filmprojekt om islams begyndelse. Initiativtageren til *Zuhur Al-Islam* ('Islams fremkomst', 1951) var en ung og indflydelsesrig advokat, Ibrahim Izz Al-Din, der interesserede sig for filmverdenen. Han betalte selv sin rejse til Hollywood for at uddanne sig til filminstruktør, og da han tre år efter vendte tilbage til Cairo, var han i besiddelse af en

filmisk erfaring, som ingen andre i Egypten havde. Ibrahim Izz Al-Din havde i 1949 læst den historiske roman *Al-Waid Al-Haq* ('Den sande aftale') af en af de mest fremtrædende og kendte arabiske forfattere, Taha Hussein, der på linje med andre i sin generation forsøgte at nyskrive den islamiske historie. Og da Izz Al-Dins bror året efter blev udenrigsminister, og forfatteren Taha Hussein efter regeringsskiftet fik posten som undervisningsminister, var der pludselig både politisk og økonomisk grundlag for en religiøs historisk film.

De religiøse lærde havde ellers i flere år generelt været modstandere af filmmediet, som de mente hovedsagelig skildrede umoralsk adfærd og dermed medvirkede til en ødelæggende legalisering af umoralske normer. Med argumenter som at det var djævelen selv, der stod bag, havde de offentligt angrebet enhver idé om religiøse film. Der kan næppe herske tvivl om, at de tre kendte personligheder bag filmprojektet var årsag til, at *Zuhur Al-Islam* kunne realiseres i 1951.

Filmen handler om livet på den arabiske halvø, dyrkelsen af flere guder inden islam, samt de første muslimers oplevelser. Vi ser, hvordan muslimerne trods tortur og forfølgelse holder fast i deres nyvundne tro og islams barmhjertighed. *Zuhur Al-Islam*, der er af typisk spillefilmslængde, 97 minutter, blev i de første to uger kun vist i de to største byer, Cairo og Alexandria, men da den derefter blev vist over hele Egypten, blev den en kæmpe succes og solgt til flere andre arabiske og islamiske lande (Salah Al-Din 1998). Succesen gav flere producenter mod på at kaste sig ud i denne type film. Hvad angår Al-Azhar-universitetet, så blev filmen et vendepunkt i opfattelsen af filmmediet. Som den højeste religiøse autoritet havde Al-Azhar velsignet *Zuhur Al-Islam*, og de opmuntrede nu ligefrem til at pro-



The Destiny (Al Massir, 1997, instruktion Youssef Chahine)

ducere flere sådanne film som værn mod umoral og forfald og som modvægt til de film, som legitimerede denne umoral.

Der fulgte således snart andre religiøse historiske film. Forfatteren og instruktøren Ahmed Al-Tukhi stod bag to – *Intisaar Al-Islam* ('Islams sejr', 1952) og *Bilal Moazen Al-Rasol* ('Bilal, profetens mand der kalder til bøn', 1953).

Inden starten på optagelserne til *Intisaar Al-Islam* havde Al-Azhar læst manuskriptet og sagt god for det. Filmen giver en fremstilling af islams moralske sejre over hedenskab og flerguder i islams første år. Den skildrer, hvordan nogle af den tids ateister og islam-modstandere blev omvendt til at elske islam, og hvor meget de første muslimer måtte lide på grund af deres tro, uden at det rokkede dem i deres religiøse overbevisning. Og den viser, at mens de

vantrø valgte at dræbe en nyfødt pige, så forbød islam denne praksis. *Intisaar Al-Islam* blev imidlertid en underskudsforretning, da produktionsomkostningerne løb op i 40.000 egyptiske pund, hvor *Zuhur Al-Islam* til sammenligning kun havde kostet 7.000 egyptiske pund.

Den anden film, som Ahmed Al-Tukhi var instruktør på, *Bilal Moazen Al-Rasol*, handler om en sort slave, Bilal, der levede på Muhammeds tid i en af de ikke-muslimske klaner på den arabiske halvø. Da Bilal hører sin herre gøre grin med den nye religion, der behandler folk lige og ikke gør forskel på herre og slave, vækker det hans interesse, for han har aldrig kunnet forstå, hvorfor hans herre behandlede dyrene bedre end sine slaver. Samtidig spekulerer han over betydningen af denne nye religion, der kun dyrker én Gud, mens hans herre

tilbeder flere statuer og kalder dem guder. Han vælger at konvertere til islam og står fast på sin nye tro på trods af hans herres forsøg på at få ham til at fortryde.

Der fulgte en række af lignende film, som alle fremstiller en sejrrig islam i religionens tidligste historiske fase. Ingen af dem er optaget af historiske nøjagtigheder eller fortolkning, men er snarere udtryk for en symbolsk national genopbygning, hovedsagelig moralsk, efter en periode under kolonistyre. Det er således værd at bemærke, at det ikke er den militære islamiske erobringshistorie, som fortælles; det er i højere grad historien om et undertrykt folks moralske generobring.

Ifølge filmhistorikeren Viola Shafik (1998) forsvinder denne type af film stort set, da tv kommer til. De religiøse historiske film bliver herefter produceret direkte til tv. Generelt må man betragte de decideret religiøse film som marginale i forhold til den egyptiske mainstream-filmproduktion. De produceres kun i et begrænset antal, hvilket dels kan skyldes de høje omkostninger, der er forbundet med disse film, dels, at de ikke har så stort et publikum.

Men mens det har været svært at få folk i biografen til denne type film, har de historiske religiøse dramaer til gengæld vundet betragtelig udbredelse og popularitet i form af tv-serier og tv-film, der især sendes i fastemånedens Ramadan. Populariteten er vokset, parallelt med at islam har fået større og større betydning som identitetsmarkør for den egyptiske og de arabiske befolkninger. I de historiske religiøse film og tv-programmer iscenesættes muslimer både som ofre for bagvaskelse og for en uretfærdig overmagt og som retfærdige sejrherre, hvilket vinder gehør i befolkningerne efter 11. september, Irak-krigen og følelsen af at være blevet stemplet af den

vestlige verden.

De decideret religiøse biografier blev produceret, mens staten endnu havde monopol på filmproduktionen. I dag er de religiøse tv-programmer også primært statsligt produceret, hvilket sandsynligvis hænger sammen med, at programmerne trods alt ikke er kommercielt rentable.

Hverdagsrealisme med religiøse elementer. En af de mest udbredte og mest populære genrer i egyptisk film er hverdagsdramaerne. Her får religionen en implicit placering i handlingen, der kan omfatte scener, figurer, handlinger, begivenheder eller symboler, der refererer til den religiøse identitet – i form af f.eks. moskéer, kirker, helgener, mænd besat af ånder, almindeligt praktiserende troende, sekularister, ateister, fundamentalister, magi, religiøs vold, kaldet til bøn, pilgrimsritualet, fastemånedens Ramadan, de to årlige hellige fester, profetens og helgeneres fødselsdage, hovedbeklædninger, billeder med koran-citater og kors på kirker eller om halsen.

Selv om filmenes historier ikke direkte handler om religion, indgår de religiøse værdier på forskellige måder som en naturlig del af personernes hverdagsliv. De kædes ofte sammen med en kamp mod uretfærdighed, som legemliggøres ved helten, der repræsenterer den ideelle menneskelige adfærd, men udsættes for og kæmper mod uretfærdighed for at forsvare og efterleve traditioner, retfærdighed og menneskelige værdier. Som i de religiøse historiske film er fokus på moralske og etiske værdier, her ikke mindst knyttet til spørgsmålet om social retfærdighed, hvor islam er det naturlige svar.

Det naturlige ligger netop i det implicite og derudover i det faktum, at stort set alle film iscenesætter det muslimske miljø og ikke f.eks. det kristne. På trods af et

relativt stort kristent mindretal i Egypten er både kirken og de kristne generelt ikke synlige i egyptiske mainstream-film. De er vel at mærke heller ikke negativt synlige i form af fjendebilleder, de er der simpelthen ikke. I de senere år er de kristnes egne medier i en vis udstrækning begyndt at råde bod på dette ulige forhold, samtidig med at der trods alt er blevet lidt mere plads til det kristne mindretal i film og på tv.

I det følgende vil jeg give nogle eksempler på, hvordan islam repræsenteres implicit, for til sidst at diskutere den religionsforståelse, der dominerer de egyptiske hverdagsfilm.

Hellige steder: moskéen og helgenraven. Moskéen optræder som en naturlig del af gadelivet og det sociale miljø i et lokalområde. Det samme gør helgenraven. Begge steder er hellige: moskéen er Guds hus, helgenraven et gravsted for enten en lokal eller en mere kendt helgen i den muslimske tradition. Gravene har forskellige størrelser, og til dem er ofte knyttet et større eller mindre bedested. I de store byer, hvor de kendte helgener ligger begravet, har man visse steder opført en stor moské i forbindelse med gravstedet, f.eks. ved Al-Sayda Zaynab i Cairo og Al-Mursi Abu Al-Abaas i Alexandria.

Generelt repræsenteres moskéen på to forskellige måder i filmene: for det første som en bygning, der rummer det åndelige og har en religiøs funktion, og for det andet som centrum for et rigt socialt liv. Den religiøse funktion fremgår af, at moskéen eller helgenraven er steder, som alle mennesker besøger på et eller andet tidspunkt, typisk i forbindelse med et kritisk kapitel i deres liv.

I filmene besøger personerne de hellige steder for at tilegne sig velsignelse ved f.eks. at berøre selve gravmonumentet,

bede om tilgivelse eller direkte bede helgenen om at få opfyldt et bestemt ønske. Gennem personernes bøn til helgenen om at åbne døren til Gud kan helgenen også fremstilles som en mellemmand. Samtidig er det hellige sted et tilflugtssted for både almindelige mennesker og kriminelle, som besøger stedet enten for at erkende deres synder eller for at bede om hjælp. Og indimellem beklager de sig til helgenen over ikke at have fået vist den rigtige vej, inden de begik en fejl, og de lover at gøre en god gerning til gengæld for et opfyldt ønske.

Det sociale liv omkring moskéen eller helgenraven illustreres f.eks. i forbindelse med de religiøse festligheder i anledning af helgenens fødselsdag, der som oftest indebærer, at hele lokalområdet inklusive tilrejsende mødes til en eller flere dages fest, som i filmene bliver scenen, hvorpå det sociale liv udspiller sig. Festen fungerer som en fortætning af det sociale livs begivenheder, mens filmene ikke beskæftiger sig med at fortolke det religiøse indhold.

Helgenraven forbindes i de fleste film med menneskers problemer. Personerne besøger disse steder for at søge redning. Et eksempel er *Al-Mulid* ('Helgenfødselsdagen', 1989), som indledes med, at et lille barn – der hedder Baraka ('Velsignelse') – bliver kidnappet under en helgenfødselsdag. En scene, hvor barnets mor sidder ved helgenraven og grædende beder helgenen og Gud om at få barnet tilbage, gentages flere gange i løbet af filmen. Da moderen en dag mange år senere kommer hjem fra helgenraven, får hun besøg af en meget rig mand, der vil smide hende ud af hendes fattige lejlighed. Han har købt alle gadens ejendomme for at rive dem ned til fordel for et stort projekt, som vil gavne ham økonomisk. Senere, da moderen igen er ved helgenraven og beder om at få sit barn at se igen efter så mange år, står den

rige mand nogle få meter fra gravstedet. Men det er først, da han træder ind i hendes lejlighed kort tid efter for igen at true hende til at flytte, at han pludselig på baggrund af deres skænderi opdager, at hun er hans biologiske mor, og at hans far døde af sorg på grund af ham. Sønnen stopper sine planlagte projekter i området, og for at imødekomme moderens ønske bygger han i stedet en række skoler og igangsætter adskillige velgørenhedsprojekter.

Samme koncept ser man i flere andre både nyere og ældre egyptiske film. F.eks. i *Al-Zawga at-Tanya* ('Den anden kone', 1967), hvor en magtesløs, fattig bonde kun har helgenen at gå til for at få hjælp, da ingen mennesker vil eller kan hjælpe ham. Borgmesteren har smidt bonden ud af landsbyen efter først at have tvunget ham til at skille sig fra sin kone, så borgmesteren selv kunne gifte sig med hende. Bondens kone er nemlig både attraktiv og fødedygtig i modsætning til borgmesterens hustru gennem 25 år. Senere ser man bonden stå og græde ved helgenen, og hvem står tilfældigvis samtidig på den anden side af graven? Det gør hans kone, som også beder om at blive genforenet med sin mand.

I begge film bliver ønskerne opfyldt, når personerne via helgenen beder Gud om hjælp. Helgenen genforener de uretfærdigt adskilte. Efter flere besøg ved helgenen får moderen i *Al-Mulid* sit barn tilbage, da hun og sønnen tilfældigvis er ved gravstedet på samme tid. I *Al-Zawga at-Tanya* dør borgmesteren, og den fattige hustru arver en formue og vender tilbage til sin mand, efter at de ved et tilfælde er mødtes ved helgenen, hvor begge har bedt om det samme. De to film fortæller publikum, hvor hellig helgenen er, og at ønsker kan blive opfyldt af helgener ved Guds hjælp.

Helgenen (dvs. religionen) er et middel til et bedre liv. Ikke blot bliver ønsker opfyldt, personer bliver også velhavende. Det er de daglige trængsler og uretfærdigheder, der her modvirkes ved Guds indgriben. Det sker også i *Sariq Al-Farah* ('Den person, der stjæler glæden', 1995). Filmens helt har en uges tid til at samle penge til en medgift. Lykkes det ham ikke, mister han sin kæreste, der så vil blive gift med en rig mand, der kan løse pigens families økonomiske problemer. Da det er en umulig opgave for helten, ser han ikke anden udvej end at klage sin nød til en helgen. Efter flere besøg ved helgenen og et tegn fra Gud i form af en fugleklat lykkes det ham at samle pengene, og så er helgenens rolle udspillet. Helten vender ikke siden tilbage til helgenen.

I filmen *Kit Kat* (1991), der er navngivet efter et folkeligt område i Cairo, er det en kvinde, der får hjælp af helgenen til at finde en mand. Det samme sker i *Al-Ard al-Tayba* ('Den gode jord', 1954), mens det i *Bayn al-Qasrayn* ('Mellem to slotte', 1964) er sønnen Kamal, der gennem sin tro på helgenens kræfter får genforenet sine forældre, efter at faderen har smidt moderen ud, da hun har besøgt helgenen uden at have fået sin mands tilladelse. Igen er det ved helgenen, at far og søn mødes, da sønnen beder helgenen om hjælp.

Samtidig med at det hellige sted på denne måde fremstilles som en vej til personlig lykke, forbindes det med de folkelige områder. I nogle film advares man mod en dyrkelse af helgenen i retning af overtro eller afgudsdyrkelse. Det ser man i *Qandil umm Hashim* ('Umm Hashims lampe', 1968), hvor Dr. Ismail vender tilbage efter syv års studieophold i Europa og finder, at områdets beboere lever i uvidenhed og overtro. F.eks. bruger de olierester fra den lampe, der oplyser helgenens grav, som

medicin til at kurere øjensygdomme. Han forsøger at stoppe denne overtro. Og i *Lilhubb Qisa akhira* ('Kærligheden har en afsluttende historie', 1996) viser det sig, at den helgen, som folk i lokalområdet har begravet og gjort til en hellig mand, er en gemen kriminel.

I forbindelse med helgengraven ses ofte en figur kaldet Magzob, som er en person, man opfatter som besat af ånder, men som står i en særlig forbindelse med Gud. Han lever i sin egen verden, er ligeglad med livet og kan ikke styre, hvad han siger. Indimellem fremstilles han som en tosse, der repræsenterer det grinagtige ved religiøse personer. Andre gange får han rollen som den, der uden at vide af det får sagt en central pointe i forhold til menneskenes dårskab eller spår om en fremtid, hvor retfærdigheden vil besejre det onde. Den mest kendte Magzob er Ilysh i *Tarid Al-Fardos* ('Himlens udstødte', 1965), en filmatisering af en roman af den kendte egyptiske forfatter Tawfiq Al-Hakim, men figuren optræder også i bl.a. *Harib min Al-Aiyaam* ('Han flygter fra dagene', 1965), *Zoqaq Al-Madaq* ('Madaq-gyden', 1963), *Bayn Al-Qasrayn* ('Mellem to slotte', 1964), *Al-Namrod* ('Den utaknemmelige', 1956) og *Wikalt Al-Balah* ('Daddel-markedet', 1982).

Moskéen og kaldet til bøn. At kalde til bøn bruges på forskellige måder i de egyptiske film, f.eks. til at advare mod en konkret dårlig handling eller reaktion, at tydeliggøre et budskab eller at minde om, at der er en Gud, som er stor og altid til stede. Moskéen og kaldet til bøn optræder primært som ramme for fortællingen. Filmen *Al-Azima* ('Evnen', 1939) indledes således med, at der kaldes til den allerførste bøn ved morgengry, hvorefter man ser livet begynde i kvarteret omkring moskéen. Og



Video-omslag fra oven:
Illila il kibira ('Den store nat', år ukendt)
Wa Islama ('Oh, Islam', 1962)
Al Irhabi ('Terroristen', 1994)

skønt de ikke er praktiserende muslimer, står alle lokalområdets beboere i *Al-Aqmar* ('Månerne', 1978) sammen mod staten, der vil fjerne en gammel moské, som er en del af lokalsamfundet og dets historie. På den måde bliver moskéen og kaldet til bøn fremstillet som centrum for hverdagslivet, mens selve inddragelsen af forholdet til det guddommelige varierer.

Galoni Mogriman ('De gjorde mig til en kriminel', 1954) fortæller historien om en voksen mand, Sultan, som delvis er opvokset på børnehjem, delvis er blevet opdraget af sin farbror. Farbroderen, som er et slet menneske, får Sultan fængslet og prøver også at stjæle hans kæreste, der arbejder som mavedanserinde og sanger på en natklub. Da Sultan er uskyldig og hader sin farbror, flygter han og dræber onklen i natklubben. I mellemtiden har hans kæreste søgt tilflugt hos Sultans barndomsven, der er imam ved områdets moské. Imamen er elsket af alle områdets beboere for sit gode ry, men da mavedanserinden flytter ind hos ham, begynder beboerne at mistænke ham for hor, og de råber og kaster med sten efter ham.

Efter drabet på sin onkel bliver Sultan forfulgt af politiet og gemmer sig også hos imamen og i moskéen, der nu bliver rummet for hans forløsning – stedet, hvor han finder sig selv og accepterer sin skæbne. I filmen ser man ham stå konfronteret med politiets stærke projektører udefra og moskéens dæmpede lys indefra. Han står med valget mellem at følge sit brændende og voldelige udvendige liv eller kærligheden i sit indre. Ved morgengry kalder Sultan på Gud: "Åh Gud, jeg er uskyldig og er blevet uretfærdigt behandlet." Men inden han er færdig, kommer imamen ind i moskéen for at give Sultan et råd fra en religiøs lærd og ven. Sultan ser hans ankomst som et tegn på den rigtige vej og Guds tilgivelse, og så

snart imamen vil til at sige noget, afbryder Sultan ham grædende og siger: "Det er nok." Inden han når at sige mere, hører han kaldet til bøn, der for Sultan lyder så højt, som talte Gud selv til ham, og han overgiver sig frivilligt til politiet. Kaldet til bøn høres samtidig med Sultans højlydte gråd, som kommer til at afspejle den naturlige lidelse og tro. Scenen fastholder hovedpersonen i offerrollen, som man også finder i filmens titel, men kaldet til bøn og Gud forløser ham fra denne rolle.

I filmen *Hamido* (1953) er kaldet til bøn redningen for Hamido, da politiet angriber hans hus. Generelt kan man sige, at kaldet til bøn i filmene fra 1950'erne peger på livets og Guds retfærdighed, hvor Guds kærlighed og hjælp imødekommer menneskers svagheder. Det gælder også i den allerede nævnte *Al-Mulid* ('Helgenfødselsdagen', 1989), hvor kaldet til bøn er medvirkende til, at den rige mand genfinder sin mor og ændrer sit liv i en positiv retning.

I 1990'erne bliver moskéen også scenen for en konflikt mellem forskellige opfattelser af islam og en kritisk indstilling til dem, der påberåber sig at repræsentere islam. *Al-Malaika la taskun Al-Ard* ('Englene lever ikke på jorden', 1995) beretter historien om en fanatisk religiøs far, der vækker sin lille søn med koldt vand, for at han skal bede den tidlige morgenbøn. Faderen mener, at man er ateist, hvis man ikke overholder bønnerne. Senere ser sønnen sin far og en mand med langt skæg afvise en person, der vil bede i moskéen. Trods mandens egen insisteren på at være muslim anklager de ham for at være ateist. En imam modsiger dem og forsvarer den afviste. På den måde afspejler filmen konflikten mellem radikale muslimer, i skikkelse af faderen og dennes skæggede ven, og moderate muslimer, i skikkelse af imamen og manden, der ønsker at bede. Ifølge antropologen Lila

Abu-Lughod er det et generelt træk ved de egyptiske film, at de fremstiller radikale muslimer, ofte mænd med skæg, som hykleriske og utroværdige (Abu-Lughod 1993).

I *Al-Irhaab wi Kabaab* ('Terrorisme og kebab', 1992) må indenrigsministeren forhandle med terrorister, men midt under forhandlingerne kaldes til bøn, og en af ministerens rådgivere råder ministeren til at gå ned i moskéen og bede: "Ellers vil terroristerne vinde. De vil sige, at selv om ministeren befinder sig lige ved moskéens minaret og hører kaldet til bøn, så opfylder han ikke sin religiøse forpligtelse. Hvordan kan ministeren beskytte befolkningen og dens religion, hvis han selv ikke er praktiserende?"

I *Il-lis* ('Tyven', 1990) ser man filmens hovedperson, en tyv, gå til moskéen, ikke fordi han er troende eller vil bede om tilgivelse, men for at møde sin religiøse bror. Dialogen mellem de to brødre foregår i moskéens forhal og handler om livet, dommedag og det næste liv. Moskéen bliver derved rammen om en dialog mellem det gode og det onde.

Filmene er alle eksempler på, at der ikke sættes spørgsmålstejn ved moskéen eller betydningen af bønnen som en vej til Gud, men at menneskenes fortolkning og brug af moskéen belyses kritisk, især i de senere film.

De troende og de vantro. I det hele taget tager flere egyptiske film fat i forholdet mellem religionen og det enkelte menneske. Der er den almindelige troende, de lærde og de religiøse fanatikere.

Udgangspunktet er, at troen på Gud er noget, enhver er født med, hvorfor de, der ikke tror, er afvigere. De vantro bør bede Gud om tilgivelse og komme tilbage til den normale og rigtige vej. Ifølge Mah-

mod Qasim (1997) er det fundamentale drama, i form af konfrontationen mellem det gode og det onde, i de egyptiske film repræsenteret ved, at det gode er knyttet til troen. Det ender altid galt for dem, der begår synder eller er vantro – begge parter fremstilles som forvirrede personligheder. Synderne forfalder til natteliv og forelskelser i mavedanserinder, mens de troende er tillidvækkende og nyder folks respekt. Samtidig sættes der imidlertid kritisk spørgsmålstejn ved fanatikerens og hylkerens religiøsitet.

Som et spejlbillede af den egyptiske nations prøvelser op til og i forbindelse med uafhængigheden blev den troende i 1940'ernes og 50'ernes film udsat for hårde prøvelser, hvor hans Gudstro blev testet. Eksempler er *Al-Masri Afandi* ('Hr. Egypter', 1949), *Sira'fi Al-Wadi* ('En konflikt i volden', 1953) og *Al-Malaak Al-Zalim* ('Den uretfærdige engel', 1954).

Fra 1970'erne og frem ser man en række film, der problematiserer forholdet mellem videnskab og logik på den ene side og religionen på den anden. Videnskaben får personer til at tvivle på Guds eksistens, men tvivlens faser ender med, at helten finder den rigtige vej, troens vej, enten gennem diskussioner med de troende eller i kraft af egne erfaringer. Eksempler er de allerede nævnte *Qandil Umm Hashim* ('Umm Hashims lampe', 1968) og *La taskun Al-Malaika Al-Ard* ('Englene lever ikke på jorden', 1995), samt *Liqa hinaak* ('Et møde dér', 1976), *Al-Ikhua Al-A'da* ('De fjendtlige brødre', 1975) og *Qaher Al-Zamaan* ('Tidens sejr', 1986).

I *Liqa hinaak* er helten ingeniørstuderende, i *Al-Ikhua Al-A'da* en filosof, som mener, at religionen begrænser menneskets frihed, og hvis Gud ikke eksisterer, er alt tilladt. I *La taskun Al-Malaika Al-Ard* er helten en forsker, der søger at styre men-

neskets aldringsproces, mens han i *Qandil Umm Hashim* er en øjenlæge, der er uddannet i Europa.

Generelt viser de egyptiske film et nuanceret billede af de troende, og tilgivelse er et væsentligt element i forhold til de troende, der har begået synder. Det er stort set kun mænd, der får rollen som religiøst tvivlende eller vantro, mens kvindelige tvivlere tilsyneladende er en sjældenhed. Men filmene ender med at konkludere, at forvirring, tvivl, vantro kun er midlertidige tilstande, for undervejs når helten til forståelse og heling gennem troen.

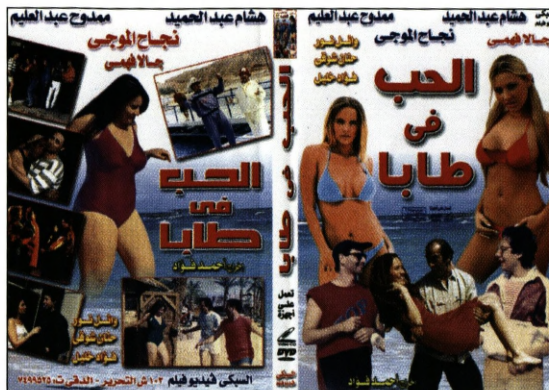
De koranlærde. De koranlærde – dvs. dem, der har lært koranen udenad og har officiel religiøs status – fremstilles for det meste som respekterede personer, om end de ofte kun optræder i biroller. Inden 1952 optrådte den koranlærde ofte som dommeren, der læser dommen op i sharia-retten (som blev afskaffet med revolutionen). Ellers ses han typisk i rollen som giftefoged, *Mazon*, der iklædt sin særlige dragt og bærende på et stort ringbind, hvor ægteskabet registreres, ofte fremstår som en lettere komisk figur. I det hele taget bliver der ofte gjort grin med de koranlærde, hvis de da ikke optræder som vejledere og trøstere. I enkelte film ser man også de lærde som revolutionære oprørere imod den engelske kolonimagt, f.eks. i *Adham Al-Sharqawi* (1964) om nationalhelten af samme navn.

Om den lærde fremstilles som respektabel eller som en lettere komisk person, afhænger af filmens hensigt. Hvis der er tale om en komedie, er den religiøse lærde en taknemmelig figur, mens han i de nyere film især gøres til grin, når der er tale om en ikke-statsanerkendt religiøs lærde. Det er de selvbestaltede religiøse autoriteter, som i den statslige filmproduktion udstilles som ikke blot latterlige, men også falske.

De falske troende. At religionen også kan bruges til slette formål, har været et tema i egyptiske film fra starten. Godtroende mennesker er i mange film blevet bedraget af kyniske og begærlige personer, der under dække af en from og religiøs facade udnytter og snyder de fattige, men det er vigtigt at slå fast, at filmene på intet tidspunkt sympatiserer med bedragerne. Dette tema optræder især i film fra de sidste to år af 1950'erne og første halvdel af 1990'erne, hvor statens kamp mod islamister var særlig aktuel.

En anden variant er den religiøse fanatiker, der fremstilles som lattervækkende. I komedien *Al-Irhaab wi Kabaab* ('Terrorisme og kebab') fra 1992 gøres der grundigt grin både med religiøst hykleri og med statsansattes ineffektivitet. I filmen ser vi en sekulær far, der henvender sig på et statskontor for at få flyttet sine børn til en skole tættere på hjemmet. Efter flere besøg finder faderen endelig den ansvarlige medarbejder, en mand med langt fuldskæg, der viser sig at være konstant optaget af enten at bede eller forberede sig til bøn gennem den rituelle afvaskning. En anden ansat, en kvinde, der bærer den muslimske hovedbeklædning hijab, afviser at snakke med ham. Hun har travlt med at tale i telefon med sin veninde om private anliggender, mens hun skræller grøntsager, som hun skal have med hjem til familiens aftensmad.

Der kan også nævnes adskillige eksempler på film, der gør grin med proforma-religiøse personer, der fremstilles som dobbeltmoraliske. På den måde har staten fortalt, at det ikke er de islamistiske grupper, men staten, der kender den rigtige islam. Repræsentationen af religiøse personligheder må således ses i relation til statens nationale og sekulære tilgang til religionen samtidig med den statslige undertrykkelse af enhver form for politisk modstand.



Video-omslag fra venstre:

Il hubb fi taba ('Kærlighed i Taba', 1992) og *Qaqs Al Shawq* ('Kærlighedens slot', 1967)

I *Hamido* (1953) fremstår helten nærmest som skizofren: på den ene side er han en from og gavmild religiøs, der går rundt med bedekæde; på den anden side er han i al hemmelighed en grådig narkosmugler. Denne dobbelthed går igen i flere film, hvor en meget streng religiøs mand til alles overraskelse viser sig at være narkohandler eller involveret i prostitution. Eksempler er *Rasif nimra 5* ('Spor nr. 5', 1954), *Al-Ar* ('Skammen', 1982), *Al-Doktora Nawal tor'os* ('Dr. Nawal danser', 1992). I *Al-Doktora Nawal tor'os* opdager datteren som voksen, at hendes forældre, som hun ikke er vokset op hos, arbejder med prostitution i en natklub.

De egyptiske film giver på denne måde en ret nuanceret fremstilling af den troende, men to ting går igen igennem hele produktionen. For det første, at det at være troende er 'det normale', og for det andet, at ikke alle, der udgiver sig for at være gode muslimer, rent faktisk også er det.

Filmens egyptiske muslim. Fremstillingen af islam i de egyptiske film har været tæt knyttet til den politiske udvikling. Med uafhængigheden blev religionen en del af den nationale identitet, der adskilte Egyp-

ten fra den tidligere kolonimagt. Religionen er blevet fremstillet som en kulturel arv positivt forbundet med det politiske fællesskab, som det især ses i de tidlige religiøse film om islams begyndelse. Men først og fremmest fremstilles religionen som en kulturel og social kontekst for hverdagsdramaer og et etisk og moralsk grundlag, der leder det enkelte menneske på rette vej. Dermed leder islam også nationen på rette vej i en særlig forståelse af religionen, som ikke er fanatikernes, hyklernes eller de politiske islamisters.

Den egyptiske stat sikrer sig dermed en fremstilling af islam som den *naturlige* religiøse identitet, mens ateister, kristne eller udøvere af andre religioner praktisk talt ikke er synlige, ligesom kvinders religiøsitet kun ser ud til at være af marginal interesse sammenlignet med mændenes. Ensidigheden hænger tæt sammen med statens forsøg på at undertrykke enhver form for politisk modstand og, ikke mindst, at holde de islamistiske grupperinger i ave. Strategien hertil bliver en insisteren på, at det er staten, der kender den rigtige islam. Omkostningerne er fraværet af en mangfoldighed af stemmer og en fremstilling af religionen, der kun gør det

muligt at stille kritiske spørgsmål inden for snævre grænser. Til gengæld er det ikke en politisk, men en sekulariseret religionsopfattelse, der formidles i de egyptiske film.

Noter

1. I de arabiske lande tales forskellige arabiske dialekter, der kan variere en del fra land til land. I skolen lærer alle det såkaldte moderne standard-arabisk, som er en videreudvikling af klassisk arabisk. Skriftsproget er i alle lande ligeledes moderne standard-arabisk. Dvs. de fleste bruger dialekt mundtligt og standard-arabisk skriftligt. Derudover anvendes standard-arabisk mundtligt i mere officielle og formelle sammenhænge. Alfabetet eller folk med meget kort skolegang kan have svært ved at forstå alt af en samtale på standard-arabisk.
2. Shafik 1998: 12. Se også Viola Shafiks artikel om egyptisk film i dette nummer af *Kosmorama*.
3. Al-Azhar-universitetet er ikke blot det ældste islamiske universitet i verden, det fungerer i dag som et af den muslimske verdens mest indflydelsesrige religiøse universiteter. Her uddannes muslimske retslærde fra hele den muslimske verden, ligesom de fatwaer, som udstedes af de retslærde, opfattes som gældende i store dele af den muslimske verden. Som nationens religiøse universitet har Al-Azhar derfor en særlig status, sammenlignet med landets sekulære universiteter, når det gælder retten til at autorisere og definere den rette fortolkning af islam. Derfor har universitetet også af staten fået beføjelse til at

censurere bøger, film osv., hvis disse viser sig at forvanske eller viderebringe et falsk billede af islam.

4. Det er i den forbindelse værd at nævne den syrisk fødte instruktør Moustapha Akkads tre timer lange, libysk producerede film-epos *The Message/Al-Risâlah* (1976) om profeten Muhammed og islams grundlæggelse. Filmen, der blev indspillet i både en engelsksproget og en arabisk version, med to forskellige hold skuespillere, begår det kunststykke ikke en eneste gang at vise hovedpersonen. Ej heller hører vi ham tale, men vi låner hans blik gennem udstrakt brug af subjektive POV-shots og ser de øvrige medvirkende tale direkte til kameraet. Filmens historiske korrekthed og dens respekt for den islamiske tradition blev godkendt af bl.a. Al-Azhar-universitetet.
5. Salah Al-Din 1998.

Litteratur

- Abu-Lughod, Lila (1993). "Finding a Place for Islam: Egyptian Television Serials and the National Interest?". In: *Public culture* vol. 5,3. Chicago: The University of Chicago.
- Abu-Lughod, Lila (2005). *Dramas of Nationhood. The Politics of Television in Egypt*. Cairo: The American University in Cairo Press.
- Qasim, Mahmud (1997). *Surit Al-Adyan fi Al-Sinema Al-Masriya*. Al-Markaz Al-Qaomi lilsinema.
- Salah Al-Din, Mohammed (1998). *Al-Din wa Al-Aqida fi Al-Sinema Al-Masriya*. Cairo: Maktabit Madbouli.
- Shafik, Viola (1998). *Arab Cinema. History and Cultural Identity*. Cairo: The American University in Cairo Press.