

PROTEST, SUBJEKT OG UDSAGN I TO NUTIDIGE EGYPTISKE EKSPERIMENTALFILM

Cirka halvvejs inde i spillefilmen *In the Last Days of the City* (2016) af Tamer El Said sidder fire venner på taget af en bygning i det centrale Kairo. Blandt vennerne er Khalid, filmens hovedkarakter, der på må og få drysser rundt i Kairo i forsøget på at lave en film; Tarek fra Irak, som er flygtet til Berlin; Hassan, som fortsat bor i Irak; og Bassem fra Libanon. De drikker øl, kigger ud over byens oplyste aftenkulisser og diskuterer ophedet for og imod at blive boende i Bagdad og Beirut, byer, der har været præget af krig og uroligheder i halve århundreder, eller at flygte – som Tarek har gjort. Da diskussionen dør ud, retter vennerne opmærksomheden imod Khalid og spørger, hvordan det går med hans film. Khalid tøver, fortæller, hvordan han i dag har interviewet sin fars tidligere kollega Abla Fadila; en kvinde, som han har drømt om at tale med i årevis i håbet om, at hun kan fortælle, hvem hans far *egentlig* var. Det viste sig imidlertid, at den søde ældre dame slet ikke kunne genkalde sig hverken Khalid eller hans far. Vennerne griner, Khalid griner. "Hvad snakkede I så om?" spørger de. "Mange ting," svarer Khalid. "Om det her." Han nikker ud mod den pulserende by under dem. "Om Tahrir Pladsen?" spørger Bassem mistroisk og vender sit håndholdte kamera mod pladsen nedenfor. "Nej, ikke Tahrir Pladsen," svarer Khalid.



Fig. 1. Tamer El Said: *In the Last Days of the City* (2016), (00:35:42).

"Men der er noget, som jeg ikke kan indfange ... ved alt det her." Han fægter med armen ud imod byen og nattehimlen. "Ved folkene på gaden, menneskemængden, ved larmen. Jeg ved ikke, om det er noget, jeg elsker eller hader. Forstår I? Det eneste, jeg ved, er, at jeg vil filme." Vennerne nikker indforstået, og der er et øjeblik klangfuld stilhed, inden stemningen igen bliver løssluppen, og kameraet følger flokken videre ud i Kairos lysende nat.

Denne scene er symptomatisk for *In the Last Days of the City's* stilfærdige, men stærkt betydningsmættede arbejde med sine karakterer og byen Kairo som fænomen. Khalids lidt skuffende møde med Abla Fadila er sigende for hans tilsyneladende retningsløse strejfen rundt i Kairos malerisk forfaldne bybillede. Han er *søgende*; efter en ny lejlighed at flytte ind i, efter sin tabte elsker Leyla, fortrængte minder fra sin barndom og efter billeder eller scener, der kan inkluderes i hans kommende film. Som i tilfældet med Abla Fadila kaster al denne søgen dog ikke nogle videre resultater af sig. Khalid finder ikke en ny lejlighed, han formår ikke at udbedre den komplicerede relation til Leyla, han færdiggør ikke sin film. Denne overskyggende følelse af manglende forløsning sætter tonen i alt, hvad Khalid gør og er. Som i scenen beskrevet ovenfor synes Kha-

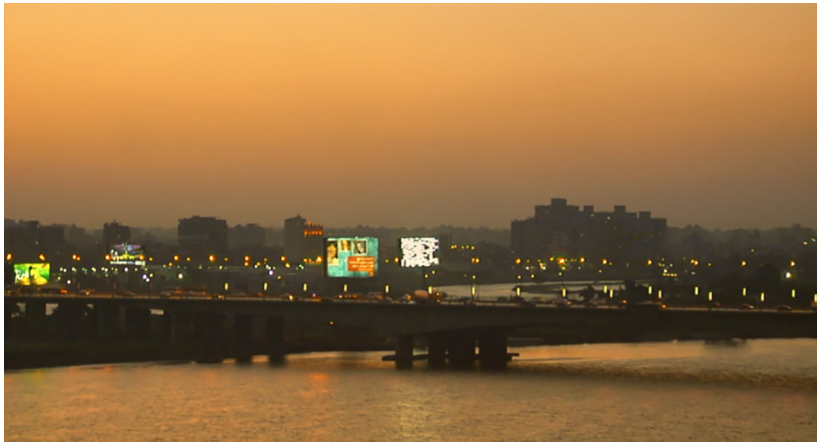


Fig. 2. Tamer El Said: *In the Last Days of the City* (2016), (00:01:10).

lids uafklarethed filmen igennem at være en slags pointe i sig selv. Hans manglende evne til at indfange "alt det her" og give det en meningsfuld, sammenhængende form kan siges både at være filmens drivende kraft og dens grundlæggende ytring. Derudover rammesætter scenen på taget ganske subtilt måden, hvorpå *In the Last Days of the City* flakser rundt i en lidt ukonkret tidslighed. Filmen er optaget i årene 2008-2010, inden massive folkelige protester skyllede ind over store dele af Sydvestasien og Nordafrika, og Tahrir Pladsen blev en slags universelt samlende symbol for disse protester. El Said satte arbejdet med filmen på pause under protesterne, mens han overvejede, om filmen i stedet skulle have den folkelige opstand som sit omdrejningspunkt (El Rashidi). Han besluttede dog at fastholde filmen, som den var, men den blev derfor først færdiggjort og udgivet i 2016, flere år efter opstanden havde lagt sig, og Egyptens nuværende præsident Abdel Fattah Al-Sisi var i gang med at genetablere det autoritære statssystem, som protesterne søgte at afmontere. Oprindeligt var *In the Last Days* programsat til at have premiere på Cairo International Film Festival, men blev få uger før premieren fjernet fra det officielle program grundet festival-komitéens "bekymring" over filmens deltagelse



Fig. 3. Tamer El Said: *In the Last Days of the City* (2016), (00:01:19).

på andre filmfestivaler (ibid.). Ifølge Tamer El Said selv var der tale om indirekte censur fra regeringens side. Filmen fik i stedet premiere på Berlinale og er siden blevet vist både i Egypten og ved festivaler i London, New York, Istanbul m.fl.

Hvornår scenen med de fire venner, der skuer ud over Tahrir Pladsen, skal forestille at udspille sig inden for denne komplicerede, produktionsmæssige tidshorisont – der altså strækker sig helt fra 2008 til 2016 – er uklart. Scenen er optaget, før 2011-protesterne blev aktuelle, men samtidig opleves det, som om Khalid indirekte peger på opstanden, når han vender blikket imod Tahrir og taler om umuligheden ved at indfange byen, larmen og menneskemængden. Der eksisterer en slags iboende, nostalgisk melankoli hos Khalid, som udtrykkes i kraft af hans udtalte magtesløshed i mødet med sit eget "nu"; et nu, der for den filmiske beskuer – ligesom for Khalid selv – ikke rigtigt synes at lade sig indfange. I en vis forstand er filmens temporale reference dobbelt, idet denne grundlæggende, nostalgiske søgen efter forløsning og forandring både synes at forholde sig til tiden *før* 2011, men ligeledes også til tiden *efter* opstanden, til virkeligheden i Egypten anno 2016. Denne dynamiske fordobling eller forskydning af den filmiske

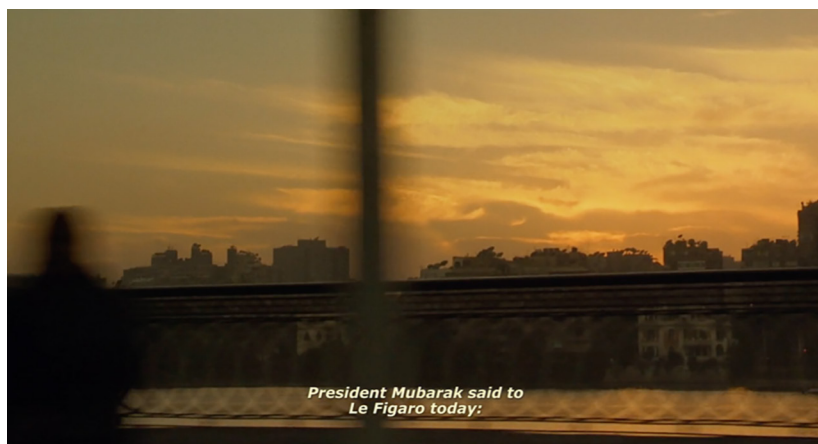


Fig. 4. Tamer El Said: *In the Last Days of the City* (2016), (00:02:27).

tid bidrager til, at også Khalid som filmisk subjekt fremstår fragmenteret, forskudt, umulig rigtig at indfange eller begribe. Det er denne artikels centrale tese, at *In the Last Days'* påtrængende arbejde med at forskyde og forskanse både sin egen tidslighed samt den subjektposition, hvorfra hovedkarakteren formulerer sig, bærer en politisk signifikans i sig. Artiklen argumenterer for, at denne politiske tonalitet er tæt relateret både til den billedproduktion, som var med til at forme 2011-opstanden i Egypten, og til landets nuværende politiske situation. Her tjener dokumentarfilmen *The Square* (2013) af Jehane Noujaim som et profilerende kontrastbillede, da den kan siges at være eksemplarisk for den billeddannelse, der forbindes med 2011-opstanden. Hvor *The Square* indlevende portrætterer et kollektivt "vi" – den protesterende masse, folket – der manifesteres *her og nu* i direkte konfrontation med "dem" – systemet, politiet, militæret – og som træder frem som et klart aflæseligt billede for sin beskuer, er *In the Last Days* altså anderledes fragmenteret og narrativt forhutlet, og Khalid er som subjekt langt mere ambivalent og utydelig. Filmen organiserer sig ikke i kraft af konfrontationer, her er ingen egentlig udvikling, ingen stabile billeder, intet tydeligt subjekt hverken i eller for værket. Det er vores ærinde her at



Fig. 5. Tamer El Said: *In the Last Days of the City* (2016), (00:02:44).

foreslå, at disse afståelser kan forstås som kontekst-afhængige politiske ytringer i deres egen ret.

Gennem analytiske nedslag i henholdsvis *The Square* og *In the Last Days* indkredser vi, hvorledes filmene på hver deres måde mobiliserer og *artikulerer* – snarere end *repræsenterer* – politisk protest og et subjekt for denne protest. Artiklens styrende tese er, at dele af den kritiske egyptiske samtidskunst, herunder især eksperimentalfilm, i tiltagende grad har bevæget sig væk fra opstandens umiddelbare intellektuelle og visuelle bestræbelser på at etablere et kollektivt politisk subjekt og hen mod en artikulation af mere ustabile, politisk søgende subjekter, som virker destabiliserende på Egyptens aktuelle autoritære styre.¹ Under inddragelse af forandringerne i den politiske virkelighed i Egypten fra 2011 over 2013 til 2016 undersøger vi protestens udsigelsesbetingelser i spændet mellem et kollektivt manifesteret subjekt

1 I denne forbindelse kan også nævnes film som *Coming Forth by Day* (2012) af Hala Lotfy, *Out on the Street* (2015) af Jasmina Metwaly og Philip Rizk samt *Dreamaway* (2019) af Marouan Omara og Johanna Domke så vel som videoværket *Anbar* (2020) af Jasmina Metwaly og udstillingen *When Dreams Call for Silence* (2019) af Huda Lufti.



Fig. 6. Tamer El Said: *In the Last Days of the City* (2016), (00:03:16).

og mere fragmenterede subjektiviteter. I dialog med bl.a. kulturfilosoffen Elizabeth Kassabs indkredsning af politisk humanisme som tankestrømning blandt egyptiske aktivister og intellektuelle under og efter 2011, filosofen Jacques Rancières forståelse af politisk subjektivitet og filosofen Giorgio Agambens begreb om destitution analyserer vi protestens billedsproglige artikulation – også hvor den ikke er aflæselig som udsagn og ikonografi, men tværtimod netop insisterende i sit fravær – og forsøger at knytte disse analyser til overvejelser over opstandens foranderlige tidslighed.

PROTESTENS BILLEDPOLITISKE "VI"

De folkelige opstande, der fra januar 2011 og frem prægede det meste af Sydvestasien og Nordafrika, kan beskrives som et globalt politisk spektakel eller skuestykke uden lige. Protesterne på Tahrir Pladsen i Kairo er af den egyptiske kunstner Lara Baladi blevet betegnet som den mest fotograferede og billedistribuerede begivenhed nogensinde. Da protesterne begyndte i Egypten den 25. januar 2011 med monumentale demonstrationer over hele landet, blev der omgående etableret et borgerinitieret medietelt på Tahrir

Pladsen. Her arbejdede frivillige med at indsamle, organisere og uploade en stor del af det fotografiske materiale, der blev produceret rundt omkring i landet. Dette var nødvendigt, da millioner af almindelige borgere under protesterne bar deres kameratelefoner som et yderst værdifuldt våben i deres kamp for retten til at være aktive politiske dissidenter i det offentlige rum (Malmvig). Mark LeVine beskriver, hvordan disse billedpolitiske aspekter under opstandene ligeledes viste sig i en mangefacetteret kunstnerisk produktion med direkte tilknytning til protestaktionerne. I hans udlægning udgjorde Tahrir Pladsen et ekstremt magtfuldt billedpolitisk rum beboet af "folket" i kraft af den overflod af graffitikunst, rapmusik, gadeteater m.m., som blomstrede frem på og omkring pladsen. LeVine understreger, hvordan den billedpolitiske produktion ikke blot spillede en afgørende rolle for mobiliseringen af protesterne, men også i forhold til at definere dem som handlinger foretaget af et forenet egyptisk folk. Som Sanders IV ligeledes bemærker, var det egyptiske folks offentlige tilsynekomst som et samlet kollektivt subjekt således en integreret del af protesterne allerede fra begyndelsen. Den billedpolitiske manifestation af folkets fælles krop, et "vi", der handlede i direkte konfrontation med statslederen, sendte et kraftfuldt budskab til både staten og omverdenen om, at folket havde fået nok af flere årtiers politisk undertrykkelse og ustabilitet, af fattigdom, en omfattende politistat, politisk korrupsion, manglende demokratiske reformer m.m. Den 11. februar, efter atten dages massive protester på tværs af Egypten, trådte Hosni Mubarak tilbage efter 30 år som præsident. I kølvandet på Mubaraks tilbagetræden kontrollerede de væbnede styrkers øverste råd (Supreme Council of Armed Forces) regeringen indtil 30. juni 2012, hvor Mohamed Morsi fra Det Muslimske Broderskab blev valgt som præsident ved et efter sigende frit og demokratisk valg.

The Square dokumenterer opstandene i Kairo fra januar 2011 og frem til filmens udgivelse i 2013. I en vis forstand indfanger filmen netop tilblivelsen og konstitueringen af opstandens kollektive, politiske subjekt. Filmen er optaget af den konkrete organisering af kroppe og objekter i byrummet: besættelsen af Tahrir Pladsen, telte, deling af mad og cigaretter, musik og sang. Pladsen iscenesættes som revolutionens sted og præsenteres som et relativt overskueligt rum, der bl.a. lader sig beskytte af vagter, og som man

konkret kan tage hen til og bevæge sig væk fra. En stor del af optagelserne er håndholdte og foregår tæt på deltagerne og deres omgivelser, hvilket skaber en fysisk fornemmelse af opstandens her og nu. Mod slutningen løftes perspektivet, og man ser fra luften et oversigtsbillede over pladsen og alle dens forbindelsesveje, hvor millioner af mennesker demonstrerer mod Mubarak. Herved forbindes protesterne på pladsen med et endnu mere omfattende samfundsmæssigt netværk, og den i første omgang relativt overskuelige opstand synes at få en mere generel betydning og indgå i en større politisk virkningssammenhæng.

På denne måde repræsenterer filmen ikke blot opstanden og dens konkrete form, men er også med til at skabe denne form. Den præsenterer en tydelig *manifestation* af modstanden mod regimet, en umiddelbart forståelig synlig artikulation af protest, både hvad angår form og indhold. Det franske ord for demonstration, *manifestation* eller *manif*, fanger, som filosofen og kunsthistorikeren Georges Didi-Huberman gør opmærksom på, således bedre end "demonstration", hvad der er på færde i folkelige opstande:

For in to manifest, there are first of all hands [mains], soon arms themselves and entire bodies. *Manifestus*, in Latin, is the individual who is 'taken by the hand', meaning: 'to be caught red-handed' or 'caught in the act'. It is the visible transgressor of the social rule, the *manifestatio* thus designating all that appears [s'expose], all that is risked – according to the double meaning of appearing and taking a risk, indeed of the crime of transgression – in a visible way, 'manifest' or transgressive, as the forceful defying of order. ("Conflicts of Gestures" 11-12; jf. også *Soulèvements*).

At manifestere er at omdanne et begær, næret af følelser af undertrykkelse, frygt, tab, depression, til opstand og artikulere sin ulydighed i handlinger og gestusser. Samtidig understreger "manifestation" protestens offentlige karakter og den kendsgerning, at den involverer konkrete kroppe, der kommer til syne eller manifesterer sig selv i det offentlige rum (jf. Didi-Huberman, "Conflicts of Gestures" 22 note 3). På den måde kan Tahrir Pladsen, som den præsenteres i *The Square*, betragtes som en agora eller *polis* i Hannah Arendts forstand. For Arendt er *polisen* et "rum for tilsynekomst", hvor vi kommer til syne for andre, og andre kommer til syne for os, og hvor man

ikke blot eksisterer som levende eller materiel ting, men ekspliciterer – eller manifesterer – sin egen tilsynekomst. At være frarøvet et rum for tilsynekomst vil sige at være frarøvet virkelighed (ifølge Arendt er virkelighed i menneskelig og politisk forstand det samme som tilsynekomst). For mennesket garanteres verdens virkelighed gennem tilstedeværelsen af andre, som den også kommer til syne for, og som er med til at bekræfte dens eksistens – som det sker på Tahrir Pladsen i *The Square* – mens alt det, der ikke tillades en sådan offentlig tilsynekomst, vil forsvinde som en drøm uden virkelighed (198 f.).

Politik er derfor grundlæggende tæt knyttet til spørgsmålet om tilsynekomst og en fælles sansning af verden. Det politiske handler om vores relation til hinanden, om vores sameksistens i en *polis* og den symbolske ordning af sociale relationer. Perception, sansning, følelser er ikke blot individuelle, men også umiddelbart sociale fænomener (Stiegler). Vi kan med Jacques Rancière se forbindelsen mellem æstetik og politik i den måde, det sanselige er delt på. Det vil i grove træk sige, hvad der er sansbart, og hvem der har adgang til at sanse hvad. Politik er i Rancières tænkning adskilt fra den magtudøvelse, som hører politiordenen til. Politiet bestemmer over den sociale orden, delingen af det sanselige, administrerer borgernes begær og følelser og regulerer samfundets form og livsmåder, som det forsøger at skabe *konsensus* om. Politisk handling drejer sig derimod om *dissensus*, hvor nogen forsøger at blive hørt eller set, selv om, eller fordi, de ikke er hørbare eller synlige i den deling af det sanselige, som politiet søger at opretholde. Det er på den baggrund, vi kan forstå den form for politisk subjektivitet, der præsenteres i *The Square*. Ifølge Rancières tankegang hænger politisk subjektivitet sammen med en evne til at udsige og (re)artikulere, forstået som en demonstrativ evne til at rekonfigurere de eksisterende forbindelser – eller netop artikulationer – mellem det synlige og det sigelige, mellem kroppe og ord, eller altså den eksisterende måde, det sanselige er delt på (Rancière og Panagia 115). I *The Square* insisterer hovedpersonen Ahmed på sammen med sine kammerater på tværs af sekulære og muslimske brødre (og søstre) at tage til orde og blive synlige i en rekonfiguration af den deling af det sanselige, Mubaraks regime har etableret. Den politiske protest og dissens kommer altså direkte til udtryk, både sanseligt og som udsagn.

The Square er eksemplarisk for 2011, netop fordi den synes at have som sit mest grundlæggende udsagn, at politisk handling, dissensus, sker gennem kollektivets manifestation og konfronterende gestus *her og nu*.

SUBJEKTIVITETENS DESTITUERENDE POTENS

Efter præsidentvalget i 2012 sad Mohamed Morsi blot i embedet i et år, idet voksende utilfredshed med hans hårdhændede regeringsstil i sommeren 2013 resulterede i flere massive offentlige protester. De gradvist mere voldelige konfrontationer mellem demonstranter og politi resulterede i Morsis dramatiske tilbagetrækning i juli. Med støtte fra militæret indsatte den tidligere feltmarskal Abdel Fattah Al-Sisi sig selv som leder, slog massivt ned på enhver form for opposition og vandt præsidentvalget i maj 2014 med 97 procent af stemmerne (El-Nawawy og El-Masry). Adskillige forskere – herunder Alia Mossallam, Peter Snowdon, Hoda Elsadda og Amal Treacher Kabesh – har påvist, hvorledes egyptiske borgere, aktivister, kunstnere, journalister, kulturarbejdere og ngo'er under Al-Sisi er underlagt om muligt mere massiv overvågning og censur, flere trusler, drakoniske protestlove, fængslinger og tvangsnedlukninger, end de var før 2011. En række af disse forskere uddyber endvidere, hvordan opstandens mangfoldige billedproduktion i løbet af Al-Sisis embedsperiode er blevet approprieret af kontrarevolutionære fortællinger. Det er f.eks. – i et vist omfang – lykkedes at definere Al-Sisi som en revolutionær figur, hvis måde at styre på er i direkte overensstemmelse med de krav, som det egyptiske folk stillede under protesterne (Westmoreland). Ifølge Zoé Carle, der har skrevet en afhandling om betydningen af revolutionære slogans og graffiti under den egyptiske opstand, har disse kontrarevolutionære kræfter netop fået gennemslagskraft ved at genanvende opstandenes slogans og symboler og er således lykkedes med at "(...) reclaim the legitimacy of 'the people'." (59).

Eftersom *In the Last Days of the City*, som nævnt indledningsvist, er optaget i 2008-2010, men først offentliggjort i 2016, kan filmen siges at strække sig på tværs af denne konkrete politiske – og billedpolitiske – udvikling i Egypten. Hvor *The Square* kan betragtes som en revolutionær billedpolitisk

artikulation og manifestation af et kollektivt politisk subjekt, udgjort af de mange, der har været udelukket fra regimets deling af det sanselige, forholder det sig ganske anderledes med den "protest" eller modstand, der artikuleres i *In the Last Days of the City*. Denne film synes i langt højere grad at interessere sig for en form for politisk subjektivitet, der netop *ikke* handler, *ikke* artikulerer et udsagn, *ikke* indtager en fast form eller subjektposition. Filmen opholder sig i selve den udsigelse, der er ethvert udsagns forudsætning, og hvor subjektet – der er genstanden for regimets magtudøvelse, og som regimets politi derfor er afhængigt af at kunne identificere – så at sige bliver subjekt for sin egen desubjektivering (Lund).

In the Last Days of the City begynder med et totalbillede af Kairos tunge, pulserende trafik indhyllet i gyldent orange solnedgangsfarver. Herefter vender kameraet sig imod hovedkarakteren Khalid, der betragter sceneriet gennem et åbent vindue. Han er placeret ved siden af en hospitalsseng, hvori en ældre kvinde (antageligt hans mor) ligger med lukkede øjne og trækker vejret tungt, monotont. Således etableres allerede fra begyndelsen den væsentligste relation, der behandles med kærlig interesse i filmen, nemlig udvekslingen mellem Khalid og det monstrum af en millionby, som han skiftevis betragter og bevæger sig rundt i. Efter denne scene fanger kameraet Khalid i færd med at praje en taxa. I løbet af taxaturen distraheres kameraet og fjerner sit fokus fra Khalid og vender sig imod byen, der passerer forbi taxaens vindue. Her forsøger det at indfange personer, palmer, parkerede biler og smukke palæer langs den bugtende Nil, men dets lidt forhastede, ufokuserede bevægelser transformerer i høj grad denne kulisser til en række udflydende abstraktioner. Imens er kameraets soniske opmærksomhed rettet imod bilradioens kværnende strøm af nyheder om sport, de nyeste fredsforhandlinger i regionen og om præsident Mubaraks bedrifter som international statsmand. Kameraet dvæler momentvis ved en tigger, der trækker sine ejendele gennem byen på et quiltet tæppe og en ældre tandløs mand, som puster glimtende sæbebobler ind i mellemrummene mellem byens forhastede fodgængere. Herefter følger det Khalid og hans lidt opgivende ejendomsmægler op for at se på en lejlighed, der – som alle andre lejligheder, fornemmer vi – på ingen måde lever op til Khalids standarder. Denne scene efterfølges af en række nærbilleder af en karis-

matisk midaldrende kvinde, der kører rundt i byen, mens hun mindes sit barndomshjem i Alexandria. Endnu engang synes kameraet ude af stand til rigtigt at fokusere, det koncentrerer sig om mærkelige, dissekerede fragmenter af kvindens ansigt, ligesom hendes stemme er adskilt fra billederne på en måde, som forstyrrer enhver oplevelse af naturalisme. Derefter, gennem et næsten umærkeligt match-klip, viser denne scene sig at være optagelser fra Khalids egen film, der gennemspilles, spoles henover og genklippes af en klipper, der er lige så frustreret over Khalids manglende beslutsomhed, som ejendomsmægleren var tidligere.

In the Last Days fortsætter i denne fragmentariske, *søgende* fortællemodus. Selv om kameraet ihærdigt bevæger sig i hælene (eller armene) på Khalid i forsøget på at afdække hans gøren og laden rundt i Cairos mylder, er det ganske væsentligt for filmens samlede udsagn, at dette aldrig rigtigt lykkes. Som i introsekvensen beskrevet ovenfor distraheres kameraet kontinuerligt, og den filmiske tid forskydes, således at noget, der opleves som filmisk "realtid", viser sig egentlig at være Khalids egne optagelser, der senere gennemspilles på en skærm. Denne temporale og billedsproglige forskydning efterlader et indtryk af, at hverken Khalid som subjekt, Kairo som organisme eller det fælles nu, som både subjektet og den omgivende by kommer til syne i, egentlig lader sig indkapsle. Khalid støder undervejs på sin strejfen rundt i Kairo ved flere lejligheder på demonstrationer med forskellige, politiske dagsordener. Radikaliserede, proislamiske demonstranter annoncerer, at "islam kommer", mens protester under sloganet *Kefaya* kræver vedtagelse af en mindsteløn, initiativer for at bekæmpe fattigdom og sult – og i sidste ende afslutningen på Hosni Mubaraks despotiske styre.² Som Khalid chokeret bevidner, mødes de sidstnævnte demonstranter af civilklædte politibetjente, der med stor voldsomhed udfører en række arrestationer. Sådanne demonstrationer fandt rent faktisk sted i Kairo i

2 *Kefaya* ("nok" på egyptisk arabisk) er slogan for Egyptian Movement for Change, en græsrodskoalition, som forud for oprøret i 2011 var en platform for protester mod Hosni Mubarak, regimets politiske korrupsion, dets tilsidesættelse af grundlæggende menneskerettigheder, landets økonomiske stagnation og sociale ulighed (Clarke 211).

perioden, hvor filmen blev optaget, hvilket påpeger værkets nænsomme sammenvævning af fakta og fiktion. Khalid synes dog at forholde sig lige så opmærksomt til de problematiske socialpolitiske strukturer, der definerer livet for ham selv og menneskene omkring ham. Selv om han utvivlsomt påvirkes af de politiske optøjer, som han oplever på klos hold, synes han lige så investeret, da han ved et uheld observerer – og filmer – en mand, der mishandler sin kone. Eller lige så tavst undrende, når han følger den gradvise forvandling af en dametøjsbutik, der begynder at sælge islamisk tøj og derfor tildækker sine fashionable vindues-mannequiner én efter én. Som beskuer får man det indtryk, at både Khalid og det kamera, der følger ham, tillægger de mobiliserende folkemængder og deres krav om grundlæggende reformer af landets autoritære statsapparat den samme politiske resonans som de mere private, politiske forhandlinger, der ligeledes sættes i scene i det offentlige rum. Khalid tiltrækkes af alle disse konfrontationer – både de storstilede, politisk motiverede konfrontationer og de mindre, mere private – og i begge tilfælde er hans reaktion den samme: Han observerer, han filmer – men han *handler* aldrig. Ikke en eneste gang i løbet af filmen investerer han for alvor sig selv i de situationer, som han stilles overfor. Selv om filmen således bærer en politisk stemthed i sig, idet den ganske konkret indfanger en række socialpolitiske forhandlinger, som fandt sted i Kairo i årene 2008-2010 (og som trækker tråde langt ind i 2011-opstanden), afstår både Khalid som subjekt og filmen som samlet ytring fra egentligt at engagere sig i disse begivenheder.

I stedet argumenterer vi for, at *In the Last Days of the City* aktualiserer visse måder at tænke politisk subjektivitet på i en egyptisk kontekst, der er stærkt informeret ikke blot af 2011 opstanden og dens effektfulde destabilisering af landets politiske system og civilliv, men også af den følgende reetablering af landets autoritære statsstyre og dets appropriering af opstandens billeder, slogans og udsagn. Filmens arbejde med politisk subjektivitet iværksættes netop i kraft af dens dobbelte, temporale reference, der både henviser til et før og et efter 2011 (simpelthen fordi filmen er optaget før opstanden, men færdigredigeret og udgivet, efter Al-Sisi kom til magten) og af dens kontinuerlige, billedsproglige forskydning af den position, hvorfra Khalid formuleres som subjekt.

Elizabeth Kassab argumenterer for, at de ideer, der er knyttet til *Nahda* og arabisk renæssancetænkning fra midten af det 19. århundrede, og som hun samler under betegnelsen *politisk humanisme*, til dels gav genlyd i de folkelige krav under den egyptiske opstand i 2011, men i endnu højere grad har været genstand for en revitalisering i årene efter 2011. Hun fremhæver, hvorledes en ny generation af intellektuelle, kraftigt påvirket af opstanden og dens postrevolutionære efterspil, kæmper med at overvinde:

[...] the difficulties of thinking from a damaged self, caught between a colonial past and a neocolonial present, between an external dependency and an internal social and political oppression. (*Contemporary Arab Thought* 15).

Vi opfatter Kassabs udpegning af den øgede intellektuelle orientering imod *politisk humanisme*, hvor artikulationen af moderne, politisk subjektivitet prioriteres højere end det regionale-kulturelle kollektivs mobilisering, som en slags klangbund for det arbejde, der iværksættes i *In the Last Days of the City*. Filmen manifesterer og artikulerer ikke nogen umiddelbar protest eller antagonisme; dens forskellige elementer indsættes så at sige ikke i en sammenhængende form, og samtidig synes den i forhold til *The Squares* markante her og nu-tidslighed at have suspenderet tiden som retningsbestemt fremadskridende. Den protest, som vi mener, at den alligevel iværksætter, er ikke formuleret som et hørbart eller aflæseligt udsagn eller krav om deltagelse, medbestemmelse osv. Protesten ligger netop i filmens mangel på handlen, dens fravær af et samlende udsagn, dens formløshed og fragmenterede aftegninger af politisk subjektivitet. Filmen arbejder ganske konkret med at artikulere oplevelsen af at være "et ødelagt selv" i en nutidig, egyptisk kontekst, ligesom den synes at pege på, hvorledes denne sanselige forskydning mellem subjektet og dets omgivende virkelighed indeholder et potentiale for forandring, der omfatter både subjektet og dets omgivelser.

In the Last Days of the City kan således læses som en afmontering af magten uden hensigt om eller vilje til selv at ville tage den i nogen kendt form. Herved kan vi forstå filmens ophold i en udsigelse uden at blive til et umiddelbart forståeligt udsagn, som det, Giorgio Agamben på baggrund af en læsning af Walter Benjamins essay "Forsøg på en kritik af volden" kalder en *destituerende potens* (*Brugen af kroppene* 386-410; jf. Benjamin).

Den destituerende potens handler om at sætte det i de politiske subjekter isolerede nøgne liv fri i en "livs-form", i hvis kropslige liv det ikke er muligt at udskille en del som nøgent liv, dvs. ikke-politisk kvalificeret liv. Livs-formen er herved kendetegnet ved en radikal åbenhed og potens eller potentialitet: "livs-formen, det egentlig menneskelige liv er det, som ved at gøre den levendes særlige værker og funktioner uvirksomme får dem så at sige til at gå i tomgang, og på denne måde åbner det dem, hvad mulighederne angår." (*Brugen af kroppen* 408). Destitution er ikke det samme som destruktion og er heller ikke en udskiftning af noget bestående med noget andet, en ny magthaver, et nyt styre. At agere destitutivt vil sige at artikulere en potentialitet eller potens til *ikke* at iværksætte, ikke at formulere et udsagn, ikke at udtømme potensen i en iværksættelse, i en aktualisering, men hele tiden vende tilbage til potensen, eller potensens potens, som en bekræftelse af verdens mangfoldighed.

Dette bringer os til spørgsmålet om protestens tidslighed. For Agamben er enhver kultur først og fremmest en særlig erfaring af tiden, hvorfor social forandring er afhængig af ændringer i de involveredes tidserfaring (*Infancy and History*, 99). En konstituerende magt nedbryder blot loven for at genskabe den i en ny form, mens en destituerende magt, for så vidt som den en gang for alle gør sig fri af loven, kan åbne en virkelig ny historisk epoke. *The Square* synes at lægge beslag på nuet som afsæt for en kvalitativt anderledes fremtid og kan herved forstås ifølge en konstituerende magts logik, mens *In the Last Days of the City* snarere er en åbning af tiden i en suspension af den kronologiske tid, en destituerende magt. *In the Last Days of the City* opholder sig i det, lingvisten Gustave Guillaume kalder "operativ" eller "kronogenetisk" tid, der er en tid inden i den kronologiske tid, som denne er afhængig af uden at være i stand til at indfange den og repræsentere den i et tids-billede – på samme måde som udsigelsen er udsagnets logiske forudsætning, men ikke selv kan være indeholdt i udsagnet (Guillaume; Aarons). Kronogenesen viser tidsbilledet i dets rene potentialitet og i selve dets formdannelsesproces. Den gestus, der bekræfter den operative tid, fratager den repræsentationelle tid dens magt til at skabe illusionen om én fælles, forenet historisk verden, dvs. illusionen om, at der blot findes én mulig deling af det sanselige, og udfordrer kronologien indefra med hen-



Fig. 7. Tamer El Said: *In the Last Days of the City* (2016), (01:17:17).

blik på at fragmentere den og etablere kontakt med en operativ tid, hvori verden er i færd med at blive til, og en ny historisk virkelighed er mulig.

Den egyptiske forfatter og instruktør Omar Robert Hamilton skrev i 2016 essayet "Moments of Clarity", hvori han beskriver, hvorledes 2011-opstanden i Egypten for ham var en slags *rush*, idet følelsen af kollektiv solidaritet, fælles agens og folkets enorme kraft var så gennemgribende og henførende en oplevelse – præcis som den træder frem i *The Square*. Men som Hamilton ligeledes påpeger, viste opstandens grundlæggende udsagn om dissensus, det kollektive subjekts rungende "nej" til Mubarak, sig efterhånden ude af stand til at modsætte sig interne politiske fraktioner, kommercielle interesser i opstandens sprog og billeder samt militærets gradvise udrulning af kontrarevolutionære fortællinger. Som han konstaterer, kan det kollektive subjekt ikke opholde sig i dissensus for evigt, idet organiseringen af sproget, strukturerne, den konkrete fordeling af magt på et tidspunkt uomgængeligt må finde en ny, fast form – og i Egyptens tilfælde minder denne form bedrøveligt meget om den, som opstanden søgte at opløse. Hamiltons pointe er, at aktivister og intellektuelle i Egypten i dag ikke længere kan

knuge sig fast til opstandens "nej", at enhver fremtidig dissensus grundlæggende må unddrage sig sprogets politiske virkningsrum og tidslighed ved netop at agere destituerende. Som han skriver: "If there is to be speech, it should be of something new, something that still has no language for the reality that it might create." (154). Som vi har påpeget i denne artikel, er det netop et sådant anderledes sprog som iværksættes i *In the Last Days of the City*, idet filmen insisterer på at holde både sproget, tiden og subjektet fragmenteret, åbent, potentielt. Både *The Square* og *In the Last Days* bærer titler, der – trods filmenes ganske specifikke stedslighed – synes at pege på noget mere symbolsk end blot henholdsvis Tahrir Pladsen ("the square") og Kairo ("the city"). I *The Square* må pladsen forstås som idealet for det nye, politiske system baseret på pladsens logik, hvor "vi", folket, sameksisterer, glædeligt deler fælles goder som mad, vand, smøger og mødes i fælles konfrontation mod "dem", systemet. *In the Last Days of the City* abonnerer ikke på samme løsningsmodel. Her bliver verden ikke et bedre sted, hvis blot despoten udskiftes og folkestyret indsættes i hans sted. I stedet insisterer filmen på at opholde sig ved det potentiale, der frisættes, hvis byens logik, polisens eksisterende stedslige og tidslige "rum for tilsynekomst" opløses.

MAJ ØRSKOV er postdoc i forskningsprojektet *Artistic Practice under Contemporary Conditions*, Æstetik og Kultur, Aarhus Universitet. Hendes ph.d.-afhandling bærer titlen *Afterimages of the 2011 Egyptian Uprising: Subjectivities of Becoming in Contemporary Experimental Cinema*, og hun har tidligere publiceret i *Global Media Journal (German Edition)*, *Comparative Media Arts Journal* og *Kulturo*.

JACOB LUND er lektor i Æstetik og Kultur, Aarhus Universitet. Hans seneste bog er *The Changing Constitution of the Present: Essays on the Work of Art in Times of Contemporaneity* (London: Sternberg, 2022). Nærværende artikel er relateret til hans igangværende forskningsprojekt *Kunstnerisk praksis på samtidige vilkår, 2022-2026* (Novo Nordisk Investigator Grant in Art History Research 0068539).

PROTEST, SUBJECT, AND STATEMENT IN TWO CONTEMPORARY EGYPTIAN EXPERIMENTAL FILMS

The films *The Square* (2013) by Jehane Noujaim and *In the Last Days of the City* (2016) by Tamer El Said both relate to the 2011 uprising in Cairo and its aftermath, albeit in very different ways. The article analyses how the films in each their way mobilise and articulate – rather than represent – political protest and a subject of this protest. The analysis is guided by the hypothesis that parts of critical Egyptian contemporary art, experimental film in particular, have increasingly moved away from the immediate endeavours of the uprising to establish a collective subject and toward a reparation of more unstable, politically seeking subjectivities with a view to destabilise the current authoritarian regime in Egypt. With reference to the political changes in Egypt in the period from 2011 to 2016 the article explores the enunciational conditions for protest in the span between a collectively manifest subject and fragmented, searching subjectivities. In dialog with Elizabeth Kassab's notion of political humanism, Jacques Rancière's understanding of political subjectivity, and Giorgio Agamben's notion of destitution the authors analyse the visual articulation of protest – also where it is not readable as statement and iconography but, on the contrary, precisely insisting in its absence – and try to connect these analyses to reflections on the changing temporality and spatiality of uprising.

KEYWORDS

DA: Eksperimentalfilm; Egypten; Tahrir; *The Square*; Jehane Noujaim; *In the Last Days of the City*; Tamer El Said; udsigelse; destitution

EN: Experimental film; Egypt; Tahrir; *The Square*; Jehane Noujaim; *In the Last Days of the City*; Tamer El Said; enunciation; destitution

LITTERATUR

Aarons, Kieran. "Destitution and Creation: Agamben's Messianic Gesture". *Journal of Italian Philosophy*, bd. 3, 2020, s. 51-89.

Agamben, Giorgio. *Infancy and History: The Destruction of Experience*. 1978. Verso, 1993.

Agamben, Giorgio. *Brugen af kroppene*. 2014. Forlaget THP, 2019.

- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. 1958. The University of Chicago Press, 2018.
- Baladi, Lara. "Archiving a Revolution in the Digital Age, Archiving as an Act of Resistance". *Ibraaz*, 28. juli 2016, www.ibraaz.org/essays/163/#_ftn10.
- Carle, Zoé. "The voice of the people? Echoes and quotations in the revolutionary slogans in Egypt". *Mediterranean Politics*, bd. 26, nr. 1, 2021, s. 55-73. *Taylor & Francis Online*, doi: 10.1080/13629395.2019.1673417.
- Clarke, Killian. "Authoritarianism, nonviolent resistance, and Egypt's Kefaya movement". *Social Movements, Nonviolent Resistance, and the State*, redigeret af Hank Johnston, Routledge, 2019, s. 211-235, doi: 10.4324/9780429467783-11.
- Benjamin, Walter. "Forsøg på en kritik af volden". 1921. *Kulturindustri: Udvalgte skrifter*. Rhodos, 1973, s. 13-41.
- Didi-Huberman, Georges. *Soulèvements*. Gallimard/Jeu de Paume, 2016.
- Didi-Huberman, Georges. "Conflicts of Gestures, Conflicts of Images". *The Nordic Journal of Aesthetics*, nr. 55-56, 2018, s. 8-22. *Research Gate*, doi: 10.7146/nja.v27i55-56.110720.
- El-Nawawy, Mohammed and El-Masry, Mohamed Hamas. "The Signs of a Strongman: A Semiotic and Discourse Analysis of Abdelfattah Al-Sisi's Egyptian Presidential Campaign." *International Journal of Communication*, bd. 10, 2016, s. 2275-2296.
- El Rashidi, Yasmine. "Cairo Without End." *The New York Review of Books*. 27. januar 2017, <https://www.nybooks.com/online/2017/01/17/cairo-without-end-in-the-last-days-of-the-city/>
- Elsadda, Hoda. "An Archive of Hope: Translating Memories of Revolution". *Translating Dissent: Voices from and with the Egyptian Revolution*, redigeret af Mona Baker. Routledge, 2015.
- Guillaume, Gustave. *Temps et verbe: théorie des aspects, des modes et des temps; suivi de L'Architectonique du temps dans les langues classiques*. Éditions Champion, 1965.
- Hamilton, Omar Robert. "Moments of Clarity". *Testimony Between History and Memory*, nr. 123, 2016, s. 151-155. *Journals Open Edition*, doi: 10.4000/temoigner.5419.
- Kabesh, Amal Treacher. "Troubling States of Mind: Sacrificing the Other". *Traces of Violence and Freedom of Thought*, redigeret af Lene Auestad og Amal Treacher Kabesh. Palgrave Macmillian, 2017, s. 185-198.
- Kassab, Elizabeth. *Contemporary Arab Thought*. Columbia University Press, 2010.
- Kassab, Elizabeth. *Enlightenment on the Eve of Revolution: The Egyptian and Syrian Debates*. Columbia University Press, 2019. *De Gruyter*, doi: 10.7312/kass17632.
- LeVine, Mark. "When Art Is the Weapon: Culture and Resistance Confronting Violence in the Post-Uprisings Arab World". *Religions*, bd. 6, nr. 4, 2015, s. 1277-1313. *MDPI*, doi: 10.3390/rel6041277.
- Lund, Jacob. *Den subjektive rest: Udsigelse og (de)subjektivering i kunst og teori*. Aarhus Universitetsforlag, 2008.
- Malmvig, Helle. "Eyes Wide Shut: Power and Creative Visual Counter-Conducts in the Battle for Syria, 2011-2014". *Global Society*, bd. 30, nr. 2, 2016, s. 258-278. *Taylor & Francis Online*, doi: 10.1080/13600826.2016.1150810.

- Mossallam, Alia. "A Permanent Temporariness: Ten Years after the Egyptian Revolution". *Heinrich Böll Stiftung*, 20. januar 2021, www.boell.de/en/2021/01/20/permanent-temporariness.
- Rancière, Jacques. *Det sanseliges deling*. 2000. *Den frigjorte tilskuer / Det sanseliges deling*. Informations Forlag, 2021.
- Rancière, Jacques og Davide Panagia. "Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière". *Diacritics*, bd. 30, nr. 2, 2000, s. 113-126. *Project MUSE*, doi: 10.1353/dia.2000.0016.
- Sanders IV, Lewis. "Signs and Signifiers: Visual Translations of Revolt". *Translating Egypt's Revolution: The Language of Tahrir*, redigeret af Samia Mehrez. The American University in Cairo Press, 2012, s. 103-142. *Oxford Academic*, doi: 10.5743/cairo/9789774165337.003.0004.
- Snowdon, Peter. "The Revolution Will be Uploaded: Vernacular Video and the Arab Spring". *Culture Unbound*, bd. 6, nr. 2, 2014, s. 401-429. *Culture Unbound*, doi: 10.3384/cu.2000.1525.146401.
- Stiegler, Bernard. *De la misère symbolique, 1: L'époque hyperindustrielle*. Galilée, 2004.
- Westmoreland, Mark. "Street Scenes: The Politics of Revolutionary Video in Egypt". *Visual Anthropology*, bd. 29, nr. 3, 2016, nr. 243-262. *Taylor & Francis Online*, doi: 10.1080/08949468.2016.1154420.

