

“HVAD ER VÆRRE END AT FINDE EN ORM I SIT ÆBLE? NAKBAEN”

Tragikomisk katastrofe eller: hvem griner af palæstinenserne lidelser?

Den britiske tv-personlighed Piers Morgan har en del besvær med at ramme den rette grimasse og interview-tone, da han i talkshowet *Piers Morgan Uncensored* på TalkTV d. 17. oktober 2023 har den folkekære egyptiske komiker og tv-vært Bassem Youssef med live.¹ Da Morgan indledningsvis spørger Youssef, hvad han tænker om Hamas' horrible angreb i Israel 10 dage tidligere, forklarer Youssef uden at blinke, at det selvfølgelig er forfærdeligt. Han gør det klart, at selv om Israels efterfølgende aggression i Gaza har betydet, at han ikke kan få kontakt til dele af sin familie i området – formentlig fordi deres huse og kommunikationskanaler er bombet i stykker – tager han det ikke så tungt. “Det er alt sammen meget repetitivt,” som han siger, hvorefter han tilføjer, at palæstinenserne altid råber op om, at israelerne vil slå dem ihjel. “Men de dør aldrig. Palæstinensere er meget svære at slå ihjel. Jeg ved det, fordi jeg er gift med en. Jeg har prøvet af få krammet på hende mange gange, men jeg kan ikke slå hende ihjel. Hun bruger altid vores børn som menneskeligt skjold,” konstaterer han med

1 Interviewet kan opleves i fuld længde her: <https://www.youtube.com/watch?v=4idQbwsvtUo> (tilgået d. 13. marts 2026).

løftede skuldre og indirekte reference til Israels anklager om, at Hamas brugte civilbefolkningen i Gaza som menneskeligt skjold. Morgan griner tøvende, tydeligvis utilpas ved Youssefs facon. Selv om han forsøger at afvæbne Youssefs sarkasme, lykkes det Youssef at fastholde det uforløste og ekstremt effektive ubehag, der opstår imellem ham, Morgan og deres ansigtsløse globale publikum, ved hele interviewet igennem både at udfolde og gøre grin med den palæstinensiske lidelseshistorie, der i oktober 2023 re-aktualiserede sig for øjnene af hele verden.

En lignende tragikomisk fremstilling af denne lidelseshistorie fungerer som et centralt formsprog i den palæstinensiske samtidskunster Mona Benyamins værk *Trouble in Paradise* (2018).² Værket er en dysfunktionel tv-sitcom, som Benjamin kalder det, og består af en række koreograferede tableauer, der er optaget i Benyamins barndomshjem i Haifa i Israel. Sitcommen har et begrænset persongalleri bestående af Benyamins forældre, Michel og Nahi Benjamin, der har levet som palæstinensisk-israelere (palæstinensere bosat i Israel, men uden samme politiske rettigheder som israelere) både under Nakbaen (1948), Naksaen (1967) samt de to Intifadaer (1987-1993, 2000-2005). I rollen som sig selv fortæller de platte jokes, der udvikler sig til såkaldte Nakba-jokes i stil med: "Hvad er værre end at finde en orm i sit æble? Nakbaen" efterfulgt af skinger, monoton dåselatter. *Trouble in Paradise* arbejder således eksplicit med at placere sin beskuer, især hvis denne betragter og forholder sig til den palæstinensiske lidelseshistorie på behørig afstand, i samme utilpasse situation, som Piers Morgan befinder sig i under interviewet med Bassem Youssef: Selv om deres udsagn banalt set er sjove, føles det helt utrolig forkert at grine af Youssef og af Benyamins forældre.

Ved at nærlæse på tværs af Bassem Youssefs optræden i *Piers Morgan Uncensored* og *Trouble in Paradise* interesserer jeg mig her for, hvorledes værkernes morbide banalisering af palæstinenserens lidelseshistorie, deres dåselatter og tragikomiske grundtone synes nødvendiggjort af en menneskelig katastrofe, der trods sin egen, konstante re-aktualisering for øjnene

2 Benymans sitcom kan opleves her: <https://www.monabenjamin.com/trouble-in-paradise> (tilgået d. 13. marts 2026).

(skærmene) af verdenssamfundet fortsat fremmedgøres og negligeres i sociopolitisk, kulturel og æstetisk forstand. Ved at dvæle ved Youssefs stærkt performative tv-interview – som jeg af samme grund her behandler som et værk i sin egen ret – samt Benyamins forældres skæve timing og stive kropssprog vil jeg spørge til, hvilken effekt det har at gøre grin med palæstinensernes lidelser foran et globalt publikum, der formentlig mærker ubehaget ved at grine med. Mit anliggende er at foreslå, at hvor sympatiserende, humaniserende, men også potentielt fremmed- og offergørende formsprog, der ofte knytter sig til fremstillinger af den palæstinensiske lidelseshistorie, forekommer underligt trygt og hjemmevant for et globalt publikum, der forholder sig til palæstinensernes lidelse på afstand af den, rammer både Youssefs og Benyamins værker et andet, mere uvant register, netop fordi de både behager og konfronterer trangen til at holde disse lidelser ud i strakt arm. Ved at foretage en situeret, receptionsæstetisk nær- og tværanalyse af de to værker undersøger denne artikel, hvorledes min egen oplevelse af det ubehag, som de iværksætter, kan tjene som anledning til at forstå deres mulige æstetiske forandringskraft.

Jeg vil starte med at fremhæve en række æstetiske virkemidler, som Youssefs performance og *Trouble in Paradise* har til fælles, herunder deres insisteren på at bruge udtryk og objekter ude af deres oprindelige kontekst og på at opholde sig på overfladen fremfor i dybden af den israelsk-palæstinensiske konflikt. Herefter vil jeg undersøge afsender-modtager-forholdet i de to værker for at belyse, hvilke mulige relationer de inviterer deres publikum ind i. Jeg vil drage en række paralleller mellem disse relationer og andre repræsentationer af den palæstinensiske lidelseshistorie bl.a. med udgangspunkt i film- og visualitetsteoretiker Chrisoula Lionis' (2022) arbejde med brugen af humor som æstetisk strategi inden for palæstinensisk kulturproduktion. Endelig vil jeg med afsæt i filosof Alenka Zupančičs (2008) kritisk-teoretiske udlægninger af den progressive komedies politiske potentiale diskutere, hvorledes værkerne – gennem deres æstetiske virkemidler og afsender-modtager-forhold – får publikum til aktivt at erfare forskellen mellem passivt at betragte andres lidelser og at blive fratrækket muligheden for en sådan betragtede rolle; på at offer- og fremmedgøre lidelsen og selv blive gjort fremmed over for denne offergørende gestus.

ET TRAGIKOMISK FORMSPROG

Jeg vil starte med at udpege en række af de æstetiske virkemidler, som Bassem Youssefs tv-optræden og *Trouble in Paradise* har til fælles. Som nævnt indledningsvis omtales *Trouble in Paradise* som en tv-sitcom og udspiller sig som et filmisk værk på 8 minutter og 28 sekunder, der er blevet vist på en række filmfestivaler, primært i Europa og USA. Jeg har adgang til værket gennem et privat visningslink og har således udelukkende oplevet det på min 14 tommer MacBook. Da værket netop er profileret som en tv-sitcom i stil med de tusindvis af andre sitcoms, der dagligt streames direkte ind i private hjem, arbejder dette oplevelsesmodus med værket; meningen er, at *Trouble in Paradise* skal opleves inden for hjemmets fire trygge vægge, og at det skal rejse gnidningsfrit på tværs af (global) tid og sted. Selve sitcommen består mestendels af en række tableauer, der alle er bygget op omkring samme opskrift: Mona Benyamins far og mor, Michel og Nahi Benyamin, toner frem på skærmen i et sirligt opstillet stilleben et sted i deres lejlighed: i brusenichen, i dobbeltsengen, i sofaen, foran et åbent køleskab. Hver gang er de iført et nyt, farvekoordineret sæt tøj, de er ofte placeret i akavede stillinger, som de forbliver i scenen igennem, mens de fortæller mere eller mindre standardiserede vitser, hvorefter et dåsepublikum responderer med skinger latter, medynk eller græmmelse. I de fleste scener er Michel og Nahi i direkte berøring med en række objekter uden umiddelbar forbindelse til den positur, de står i: et juletræ med hidsigt blinkende elektrisk lys, en svensknøgle, to poser med løg, en halvliters Coca Cola. I nogle tilfælde har disse artefakter forbindelse til den joke, de fortæller, mens de i andre scener svæver underligt kontekstløst i udkanten af tableauets betydningsdannelse.

Som beskuer får jeg en del tid til at gå med at spekulere over sammenhængen mellem forældrenes positur (hvorfor står de sådan?), de artefakter, de omgiver sig med (hvorfor holder hun en svensknøgle?) og de jokes, de fortæller (hvilken relation har svensknøglen til joken om, hvordan man får en palæstinenser til at græde?). På den måde tvinger de sekventielle optrin og deres tydeligt iscenesatte karakter både forældrene, deres umiddelbare omgivelser samt deres ytringer ud af deres egentlige kontekst. I starten af sitcommen, hvor Nahi og Michel fortæller harmløse jokes på hinandens bekostning ("Skat, tror du, at jeg har taget på? Nej skat, jeg tror at stuen

er blevet mindre"), opleves denne konsekvente dekontekstualisering som en del af underholdningen, den er måske lidt kitschet, men bestemt *sjov*. Længere inde i værket, hvor jokesene bliver morbide og forholder sig direkte til den palæstinensiske lidelseshistorie ("Hvad er forskellen mellem en palæstinenser og et løg? Folk græder når de skærer i et løg") opleves den betydnings- og kontekstløse iscenesættelse af disse jokes anderledes ubehagelig, *unheimlich*. Der opstår en snigende sprække imellem den måde, hvorpå disse vitser – der i mange tilfælde er ubehagelige, fordi de rummer et element af sandhed angående forholdet mellem palæstinenserens lidelser og omverdenens forhold til disse lidelser – indrammes af ligegyldige artefakter og forældrenes fjollede, fastfrosne positurer. Al denne ståhej for ingenting har underholdningsværdi, men sammen med Michel og Nahis monotone levering af den ene Nakba-joke efter den anden, bliver dekontekstualiseringen betydningsladet i sig selv. Den fungerer som en effektiv forskydning af fokus, der løsriver vitserne fra deres faktiske realitet og relevans; fra den virkelighed, som Michel og Nahi lever i uden for lejlighe- dens fire vægge som del af det palæstinensiske mindretal i Haifa. Værket lykkes således med at operationalisere dekontekstualisering som egentlig æstetisk strategi og foreslår – som jeg vil vende tilbage til – ganske subtilt, at denne strategi har direkte forbindelse til den globale – primært vestlige – repræsentation af palæstinenserens lidelser.

Denne eksplicitte brug af dekontekstualisering som æstetisk strategi resonerer i Bassem Youssefs optræden i *Piers Morgan Uncensored*. Dels er interviewet i høj grad stykket sammen af udtalelser, som han tyvstjæler fra specifikke personer, konkrete interviews eller fra den generelle mediedækning, der på dette tidspunkt var af den igangværende krig i Gaza. Som beskrevet indledningsvist sker dette eksempelvis, når han fortæller, at hans kone bruger deres fælles børn som menneskeskjolde; når han – med henvisning til en kommentar fra den konservative, amerikanske mediegigant Ben Shapiro – opfordrer Israel til at "dræbe så mange skiderikker som muligt"; eller når han med monoton stemme og per automatik skynder sig at slå fast, at: "Jeg fordømmer Hamas, hummus, Hassan, det hele". Mens han således bevidst anvender mere eller mindre standardiserede – og politisk ladede – vendinger ude af deres oprindelige kontekst (og ofte med et lille

twist), påpeger Youssef samtidig det potentielt problematiske ved at løsrive udtalelser eller hændelser fra deres oprindelige kontekst. Han beskriver flere gange i løbet af interviewet, hvordan han selv er ufordelagtigt placeret, eftersom han i interviewsituationen ikke kan se, men kun høre Piers Morgan, og derfor frygter at hans udtalelser skal fremstå ude af kontekst. Han påpeger det anfægtelige i, at al skyld i forhold til Israels igangværende aggression i Gaza af internationale ledere og kommentatorer tilskrives Hamas. I hans øjne isolerer dette med fuldt overlæg den igangværende konflikt fra Israels langvarige, systematiske forsøg på at fratage palæstinensere i Gaza og på Vestbredden (hvor Hamas ikke opererer) deres levegrundlag.

Jeg argumenterer således for, at både *Trouble in Paradise* og Bassem Youssefs optræden lykkes med i samme bevægelse at eksemplificere og problematisere, hvorledes dekontekstualisering af udtalelser, begivenheder eller palæstinenserne generelle livsbetingelser i Israel fungerer som en ekstremt effektiv, men også grundlæggende problematisk, repræsentationel strategi i den globale – primært vestlige – fremstilling af palæstinenserne lidelser. Værkernes udpegning af dette understøttes sømløst af måden, hvorpå de bruger sammenligninger som æstetisk virkemiddel, især af ting som fremstår kontraintuitive eller direkte umulige at sammenligne. Langt de fleste vitser i *Trouble in Paradise* er opbygget omkring en sammenlignende, retorisk figur ("hvad er værre end", "hvad er forskellen mellem", osv.). Da Nahi og Michel begynder at fortælle Nakba-jokes og altså sprogligt sidestiller Nakbaen med en orm i et æble eller palæstinensere med løg, tydeliggør dette retoriske greb, hvordan sådanne proportionsløse sammenligninger med et snuptag dehumaniserer palæstinenserne og banaliserer deres lidelseshistorie. Det samme gør sig gældende, når Bassem Youssef sammenligner palæstinenserne forhold til Israel med et kærlighedsforhold til en narcissistisk psykopat: "Først fucker han dig op, og så får han dig til at tro, at det er din skyld" Eller når han sidestiller Israels udsagn om, at deres aktuelle aggression i Gaza er en "proportional respons" med et økonomisk ræsonnement: "Hvad er mon dagens valutakurs for israelske liv? Den eskalerer med samme hastighed som krypto", som han siger, mens han viser et krøllet stykke papir, der med en simpel graf opgør de absolut disproportionale tabstal for israelere og palæstinensere gennem de sidste 10 år.

At bruge dekontekstualiseringer og proportionsløse sammenligninger som æstetiske virkemidler er ifølge lektor i medievidenskab Nicolas Holm (2017) en integreret del af den politiske humors redskabskasse. Som han pointerer, fungerer disse æstetiske strategier særligt effektivt i kraft af samtidens *post-sandheds-kultur*, idet de iscenesætter, i hvor høj grad den globale politiske virkelighed baserer sig på følelser og fortolkninger frem for faktabaseret, saglig argumentation. Når disse to værker fremkalder en følelse af ubehag eller overskridelse, skyldes det, at de lykkes med at udstille denne brug af dekontekstualisering og proportionsløshed som en fuldt accepteret præmis ikke kun for Israels udlægning af den palæstinensiske lidelseshistorie, men ligeledes for den globale offentligheds behandling af denne. Ruth Sanz Sabido (2019), ligeledes lektor i medievidenskab, konkluderer i sin undersøgelse af særligt den britiske presses historiske og aktuelle dækning af den israelsk-palæstinensiske konflikt, at dekontekstualiseringen af palæstinenserne lidelser har fungeret som en gennemgående, repræsentationel strategi. Som hun skriver:

Ved strategisk at omskrive eller simpelthen slette dele af historien fra den nuværende nyhedslæseres synspunkt har mediedækningen bidraget til at slette årsags-virkningskæden og dermed også opfattelsen af, hvad der er berettiget, og hvad der ikke er. (79)

Både Bassem Youssefs tv-optræden hos Piers Morgen og *Trouble in Paradise* kan således siges gennem æstetiske strategier at iværksætte en række af de repræsentationelle logikker, som har kendetegnet både den officielle israelske og den generelle vestlige medieudlægning af den palæstinensiske lidelseshistorie. Resultatet er, som Sabido også anslår i uddraget ovenfor i forbindelse med vestlige mediers brug af dekontekstualisering, at værkerne lykkes med at mudre årsags- og virkningssammenhænge i forbindelse med denne lidelseshistorie, dens repræsentation og reception.

En anden fremtrædende æstetisk strategi, som Bassem Youssefs og Mona Benyamins værk har tilfælles, er måden, hvorpå de begge nærmest demonstrativt opholder sig på overfladen snarere end i dybden af den israelsk-palæstinensiske konflikt. Som jeg allerede har påpeget, består *Trouble in Paradise* af en række tableauer, der både scenografisk og koreografisk

mimer malerkunstens stilleben. Et eksempel er en scene cirka fem minutter inde i værket, hvor Nahi og Michel sidder ved et lamineret spisebord. På bordpladen foran dem er en række genstande sirligt arrangeret: to corona-øl, en bunke gulerødder, et par små gule peberfrugter, en glasskål med fire modne appelsiner og en enkelt tomat. De sidder begge med albuerne på bordet, Nahi holder med den ene hånd om coronaen lige foran hende, og de forbliver i denne position igennem hele scenen, mens de udtryksløst kigger direkte ind i kameraet og leverer optrinnets joke. De eneste scener fra *Trouble in Paradise*, som skiller sig ud fra disse opstillede tableauer og indeholder reelle bevægelser, er intro- og outrosekvensen. I disse billeder præsenteres et vibrerende storbylandskab med tilhørende havnefront i dobbelttempo mens let, jazzet hornmusik spiller i baggrunden. I introsekvensen klippes herefter til et "dødt" totalbillede af facaden på et lejlighedskompleks i grå beton, hvorefter kameraet havner inde i lejligheden hos Nahi og Michel, hvor al tempo og bevægelse prompte synes at fordufte ud af billederne. Intro- og outrosekvensens bevægelser, musik og tempo bidrager således kun til at understrege den absolutte stilstand inde i lejligheden.

Kunstner og forfatter Michael Petry (2013) beskriver, at stilleben i malerkunsten historisk er kendetegnet ved sit fokus på et udvalg af objekter opstillet inden for en begrænset rumlighed, hvilket har privilegeret en afsøgning af overflader og fladhed fremfor dybde og perspektiv. I kraft af denne interesse for overflade samt det deraf følgende fravær af spatio-temporal dybde og bevægelse har visse stilleben, eller *nature morte* på fransk (bogstaveligt talt "død natur"), en tæt forbindelse til "den omnipræsente trussel fra døden", som Petry skriver (6). I *Cinema II: The Time-Image* (1989) berører Gilles Deleuze det filmiske stilleben, der i hans udlægning aktiveres ved tilstedeværelsen af objekter eller subjekter, der i levende billeder fremstår som i absolut spatio-temporal stilstand. *Trouble in Paradise* læner sig ind i dette genre-mæssige arbejde med at afsøge overflader og fladhed frem for dybde og bevægelse, hvorfor Michel og Nahi netop opleves som værende i en tilstand af kropsliggjort, spatio-temporal stilstand; lukket inde, låst fast, dødeliggjorte i deres eget hjem. På samme måde opererer Bassem Youssef også med at producere fornemmelsen af fladhed og indelukthed i sit interview med Piers Morgan. Som nævnt udtrykker Youssef

flere gange i interviewet, at han er i en situation, hvor han er lukket inde i et tv-studie uden anden kontakt til Morgan og omverdenen end den øresnegl, der til hans irritation gang på gang falder ud. Derudover pendulerer Youssef gennem hele interviewet mellem at perspektivere og forfladige både den igangværende konflikt i Gaza og den langstrakte, palæstinensiske lidelseshistorie. Det kommer til udtryk, når han konsekvent beskriver konflikten ud fra et 'fladt' sort/hvidt verdensbillede med 'de gode' (staten Israel og dens sympatisører, som potentielt er hele Vesten) og 'de onde' (Hamas og deres sympatisører, som potentielt er alle palæstinensere). Selv når han – mest eksplicit i kraft af sin medbragte, hjemmegjorte statistik over israelske og palæstinensiske tabstal de sidste 10 år – forsøger at perspektivere den igangværende israelske aggression i Gaza og på Vestbredden, affejer han hurtigt betydningen af dette perspektiv. "I 2018 døde 300 palæstinensere, men hvem tæller?" som han siger, mens han forventningsfuldt spørger til, hvad der mon bliver anderledes i den igangværende aktualisering af den årtier lange konflikt: "Hvad bliver mon overraskelsen denne gang, hvad bliver twistet?"

Ved på denne måde demonstrativt at afdramatisere konflikten og reducere den til banal, endimensionel underholdning etablerer Youssef en fladhed i sin udlægning af den palæstinensiske lidelseshistorie, som minder om Mona Benyamins arbejde med forfladigelse og kropsliggjort stilstand i *Trouble in Paradise*. Resultatet er paradoksalt nok, at jeg som beskuer ganske kropsligt fornemmer tyngden af den inddæmningslogik og -politik (Hass), som mange palæstinensere – både i Gaza, på Vestbredden, men også som Michel og Hani inde i Israel – har levet under i årtier. Begge værker placerer sig således i et effektivt affektivt spændingsfelt. Selv om de på hver deres måde tilbyder en form for kontekstualisering og historisk perspektivering af den igangværende krig i Gaza, synes de i samme vending demonstrativt at underminere dette arbejde ved at dekontekstualisere, banalisere, grine af og forfladige selvsamme lidelseshistorie. I begge værker fremstilles den palæstinensiske tragedie som komedie. De opererer ikke med et bredt spekter af følelser og nuancer, men tilbyder beskueren to affektive yderpositioner – det her er *sjovt*, det her er *ubehageligt* – hvorfor det er produktivt at karakterisere dem som tragikomiske værker. I sin bog *Tragicomedy* (1984)

karakteriser teaterteoretiker David L. Hirst, med reference til den italienske digter og litteraturhistoriker Giambattista Guarini's essay om genren fra 1602, tragikomedien således:

Han [Giambattista Guarini] antyder, at tragikomediens tekniske mål er [...] gennem *mise-en-scene* at efterligne en konstrueret handling, der kombinerer alle de tragiske og komiske elementer, som troværdigt og æstetisk tilfredsstillende kan sameksistere inden for rammerne af en samlet dramatisk form, hvis formål er at rense publikums sorg med glæde. (5)

Som Hirst fremhæver, er det netop den samtidige tilstedeværelse af tragiske og komiske elementer inden for den samme iscenesættelse, der fremkalder en affektivt modsatrettet relation mellem værk og beskuer, hvorigennem værket potentielt kan "rense publikums sorg med glæde". Med afsæt i denne indkredsning af de mest fremtrædende æstetiske virkemidler og formmæssige karakteristika, der gør sig gældende på tværs af Bassem Youssefs tv-optræden og *Trouble in Paradise*, vil jeg i det følgende interessere mig yderligere for de modsatrettede affektive beskueroplevelser, som værkerne effektuerer.

PUBLIKUMS AGENSLØSE UBEHAG

Som jeg har indkredset ovenfor, inviterer Bassem Youssefs optræden i *Piers Morgan Uncensored* og *Trouble in Paradise* umiddelbart sin beskuer til enten at grine eller græmmes. I Mona Benyamins værk pointeres denne dualistiske affektive publikumsrelation ganske bogstaveligt gennem værkets eget højlydte dåsepublikum. Der ligger ingen umiddelbar logik bag, hvornår dette dåsepublikum griner eller græmmes; selv de mest modbydelige Nakba-jokes modtages med lavmælt tøjhø-latter, hvorimod harmløse mand-kone-jokes får dette automatiserede publikum til både at buhe og udbryde "nooooo". På den måde udvisker dåsepublikummet langsomt forskellen mellem sine egne to mulige reaktioner, hvorfor begge reaktioner mod slutningen af værket synes fuldstændig afkoblede fra de enkelte tableaux indhold. For mig, der betragter *Trouble in Paradise*, er dette dåsepublikum dog en integreret del af mødet med værket. Jeg oplever ikke blot Michel og Nahi's ageren i værket, men også dåsepublikummets respons i mødet

med Michel og Nahi. Dåsepublikummets begrænsede reaktionsrum er med andre ord rammesættende for, hvordan jeg selv kan forholde mig til værkets tableauer. Dets reaktionsmønster forstyrrer og provokerer mig, men er uanset et uomgængeligt filter mellem mig og Benyamins forældre. På den måde lykkes Mona Benyamin med at etablere et nærmest klaustrofobisk beskuerrum, hvor jeg reelt set kun kan enten grine eller græmmes – både over Michel og Hanis tragikomiske jokes og over dåsepublikummets tilsyneladende tilfældige måde at forholde sig til denne tragikomik på.

En tilsvarende oplevelse gør sig gældende, når jeg betragter Bassem Youssef i *Piers Morgan Uncensored*. Her er intet dåsepublikum, men i stedet positionerer Youssef Piers Morgan som et slags reaktionsfilter mellem sig selv og publikum; et filter, der tvinges til at forholde sig til og reagere på Youssefs udsagn inden for et snævert mulighedsrum. I løbet af interviewet veksler Morgan – i tråd med Benyamins dåsepublikum – mellem at fnise af og græmmes over Youssefs dekontekstualiserende og éndimensionelle udlægning af den palæstinensiske lidelseshistorie. Som betragter reagerer jeg således både på Youssefs udsagn og på Morgans reaktion på disse udsagn. Selv om jeg er uenig med Piers Morgan i flere af hans kommentarer gennem interviewet, formår Youssef at fastholde en identifikation mellem Morgan og hans ansigtsløse, vestlige publikum – i dette tilfælde mig – som er svær at slippe fri af. I flere tilfælde omtaler Youssef Morgan som "din slags mennesker", f.eks. når han beskriver, hvordan 'vestlige mennesker' altid har behandlet indfødte folk på samme måde: "Først behandler I dem som vilde, og så, når de næsten er udryddet, begynder I at have sympati med dem, du ved, ligesom med dyr," som han konstaterer. Selv om Morgan konsekvent anfægter den måde, hvorpå Youssef her indskrifter ham i en historisk-betinget kategori af vestlige mennesker med dertilhørende forventelige måder at forholde sig til den palæstinensiske lidelseshistorie på, synes hverken Morgan eller jeg som publikum helt at kunne undslippe det dualistiske verdensbillede, som Youssef her placerer os i. Morgan forsøger gentagne gange at påpege, at han faktisk er en af de få, som har været optaget af den palæstinensiske lidelseshistorie over længere tid – hvortil Youssef skynder sig at bekræfte ham i, at han er en af "de gode" – men dette synes blot at intensivere det fastlåste og dualistiske beskuerrum, som Youssef inddæm-

mer både Morgan og resten af sit publikum i: Vestlige mennesker tilbydes ikke andre muligheder end at grine afværgende eller opleve et voldsomt ubehag i mødet med palæstinenserens lidelse.

Det er således mit argument, at både Bassem Youssefs tv-interview og Mona Benyamins sitcom-univers arbejder med at fratage et globalt publikum, der forholder sig til den palæstinensiske lidelseshistorie på medieret afstand af den (typisk gennem en eller anden form for skærm), oplevelsen af at have egentlig agens i mødet med denne lidelse. Værkerne udstiller gnidningsfrit sine egne fordomme, stereotyper, affektive forventninger og problematiske repræsentationelle logikker, og fordi de begge opererer med en slags ventil i mødet med publikum – henholdsvis dåsepublikummet og Piers Morgan – åbner de ingen reelle mulighedsrum for, at disse fordomme, logikker mm. kan genforhandles eller blødes op. Værkerne placerer mig som beskuer 'uden for' min egen oplevelse af dem, selv om jeg sidder og ser dem helt tæt på gennem min computerskærm alene på mit hjemmekontor. Jeg bliver således selv genstand for den stereotypisering, fremmedgørelse og agensfratagelse, som både Youssef og Benjamin formidler, at palæstinenserne igennem årtier er blevet udsat for. I sin koncise tekst "Orientalism and the Exhibitionary Other" (1989) beskriver professor i mellemøstlige studier Timothy Mitchell, hvordan kunstneriske og akademiske fremstillinger af den såkaldte Orient produceret af europæere i løbet af det nittende århundrede blev oplevet af besøgende fra Orienten. Mange besøgende fra Mellemøsten mødte disse fremstillinger af deres hjemlande i de europæiske storbyers verdensudstillinger, som i denne periode voksede hastigt i størrelse og popularitet, og som således spillede en afgørende rolle i reproduktionen og udbredelsen af tidens koloniale logikker. Mitchell tydeliggør, hvordan eksempelvis egyptiske besøgende ved disse verdensudstillinger oplevede, at de selv, deres hjemland og kulturelle ophav blev genstand for en – i deres øjne – eksotisk objektgørelse, der syntes at behage Europas "nysgerrige folk" og deres tilsyneladende "umættelige sult efter at stå og stirre", som en egyptisk forfatter begejstret skrev efter at have tilbragt fem år i Paris i 1820'erne (411). Mange besøgende til Europa berettede om, hvordan disse omhyggeligt organiserede udstillinger, der reducerede hele folkeslag og deres kulturhistorie til flade udstillingsobjekter til glæde for et umætteligt,

stirrende europæisk publikum, i deres optik fremviste en bestemt *europæisk* måde at forstå verden på. Som Mitchell skriver, bærer historiske, repræsentationelle relationer mellem Europa og Orienten derfor på dette indgroede paradoks: Mens europæere historisk og i dag ivrigt stiller sig an og glør på egne og andres fremstillinger af Orienten – Europas og senere det globale Vestens evige *anden* – så stiller mennesker fra den såkaldte Orient sig nysgerrigt an og spørger, hvorfor europæerne dog står der og glør *på sig selv*.

Jeg mener, at Bassem Youssef og Mona Benyamin aktiverer dette paradoks ved at invitere sit globale publikum ind i et agensløst ubehag, hvorigennem jeg, når jeg ser disse værker på min skærm herhjemme i Danmark, støder ind i erfaringen af at *se mig selv stå og stirre* på henholdsvis Youssefs og Benyamins udlægning af den palæstinensiske lidelseshistorie. Værkerne anvender skruppelløst verdensudstillingernes repræsentationelle hang til forfladigelse, essentialisering og dekontekstualisering – logikker der, som Mitchell påpeger, fortsat styrer samtidens globale medievirkelighed – *til deres egen fordel*. Dette er tilfældet, da de ikke blot aktiverer og problematiserer disse logikker, men også arbejder med at udstille den europæiske tilskuer i samme fastlåste objektposition, som besøgende fra Orienten oplevede at være genstand for i 1900-tallets Paris. Resultatet er interessant nok, at jeg, trods værkernes eksplicite arbejde med at fratage deres publikum oplevelsen af agens, mærker en påtrængende stillingtagen til min egen mediebetingede stirren på de palæstinensiske lidelser; en stillingtagen, som føles ganske anderledes end den sympatiserende, humaniserende, men også potentielt fremmed- og offergørende gestus, som visualitetsteoretikere som Olga Michael (2023) og Nicholas Mirzoeff (2025) argumenterer for typisk aktiveres, når den palæstinensiske lidelseshistorie fremstilles foran et globalt publikum.

HVEM GRINER AF PALÆSTINENSERNES LIDELSER?

I To See In the Dark: Palestine and Visual Activism since October 7 (2025) beskriver Nicholas Mirzoeff netop, hvordan vestlige staters overvejende accept af Israels aggression i Gaza efter d. 7. oktober 2023 muliggøres af de koloniale repræsentationspraksisser, som Timothy Mitchell indkredser. Mirzoeff er

optaget af, hvordan man kan modarbejde disse praksisser gennem visuel aktivisme, der involverer et brud med det, han kalder den koloniale skærm (10). Ifølge Mirzoeff tillader denne koloniale skærm, at den vestlige offentlighed forholder sig *dissociativt* til den palæstinensiske lidelseshistorie. Dette skal forstås således, at et vestligt publikum *dissocierer* eller *adskiller* denne lidelseshistorie fra sin egen verden som noget iboende *andet*, som dette publikum – meget lig det nittende århundredes verdensudstillinger – på afstand kan stille sig op og kigge på, græmmes ved, sympatisere med. Mirzoeff plæderer i stedet for at skabe *associative* forbindelser til den palæstinensiske lidelse gennem repræsentationer, der afmystificerer og afmytologiserer denne lidelse for derved at synliggøre, hvordan den under ingen omstændigheder kan betragtes som noget, der eksisterer uafhængigt af globale bevægelser, strukturer, logikker, interesser eller enkelte personers stillingtagen og handling. Som forfatter Susan Sontag skriver i *Regarding The Pain Of Others* (2003), er en af de største fejlslutninger inden for moderne global repræsentationspraksis forestillingen om, at livagtige og sympativækkende fremstillinger af kollektive lidelser, endegyldigt vil føre til udryddelsen af voldsom lidelse. Ifølge Sontag har denne fejlslutning medført, at det er en ufravigelig del af den moderne – vestlige – erfaring at være distanceret tilskuer til uretfærdigheder rundt omkring på kloden, hvilket dog ikke har medført, at kollektive lidelser globalt set er faldet i intensitet. I stedet er resultatet netop, at erfaringen af andre menneskers lidelser er underlagt en mediebetings, kollektiv dissociation, idet dette, som Mirzoeff også skriver, er eneste reelle overlevelsestrategi i vores hyper-voldelige globale verden (16). Det er en væsentlig pointe hos både Sontag og Mirzoeff, at selv om den globale mediebevidsthed i dag oversvømmes af skildringer af andre folks smerte oplevet i realtid (på afstand), øges incitamentet til at handle på det historisk og politisk betingede eksistensgrundlag for denne smerte ikke nødvendigvis, idet et sådant incitament må bæres frem af en *associativ, kritisk* tilgang til det at betragte andres lidelser.

Ifølge kultur og æstetik-teoretiker Sami Khatib (2024) indebærer en sådan kritisk, *associativ* tilgang, at vi som globalt publikum – som Khatib kalder "verdenssamfundet" (129) – må gøre definitivt op med idealet om vores egen globale bevidsthed, der oparbejdes og agerer i kraft af (medieret)

sympati for andre menneskers mangel på basale menneskerettigheder. Khatib argumenterer for, at den nuværende situation i Gaza beviser, at denne vestligt-forankrede "menneskerettighedsdiskurs" har spillet ideologisk fallit. Menneskerettighedsdiskursen henviser her, med afsæt i professor i sociologi og politik Robert Meisters bog *After Evil: A Politics of Human Rights* (2011), til de praksisser og overbevisninger, der i tiden efter den kolde krig blev dagsordenssættende for den amerikansk/europæisk-ledede, regelbaserede verdensorden. Menneskerettighedsdiskursen var i Khatibs læsning oprindeligt en slags etisk antitese til de revolutioner og kontrarevolutioner, der tilsammen producerede det tyvende århundredes rædsler og er i dag integreret i et "globalt-humanistisk" projekt, der grundlæggende modarbejder de revolutionære kampe, der fortsat må kæmpes, hvis disse rettigheder skal udbredes til andre end de selverklærede sejrherre fra den kolde krig. Som Khatib skriver:

Som jeg argumenterer for i denne artikel, udgør det palæstinensiske spørgsmål, selvom det ofte fremsættes i humanitære vendinger, bristepunktet for hele humanitarismens ideologiske felt og fantasien om 'konfliktmægling', idet det overskriver menneskerettighedsdiskursens afpolitiserende sprog og introducerer en antagonistisk politisk dimension, der ikke passer ind i den 'humanitære' kriserespons. Palæstinaspørgsmålet genfremkalder det, som humanitarismen har fortrængt, og det artikuleres fra en ikke-identitær position, der forbliver uassimilerbar inden for den nuværende verdensorden. Et svar på det palæstinensiske spørgsmål kræver derfor en forandring af denne orden. (130)

Med Khatib kan man sige, at hvis vi skal bryde den koloniale skærm, som rammesætter forholdet mellem et vestligt publikum og palæstinenserne kamp imod årtiers systematisk undertrykkelse og krænkelse, så kræver det et opgør med forestillingen om, at vores nuværende, regelbaserede verdensorden er funderet på almenmenneskelige sympatier og rettigheder. Som også den politiske tænker Nasser Abourahme skriver i essayet "In Tune with Their Time" (2025) er en væsentlig del af den nuværende, globale kamp for et frit Palæstina baseret på den vrangforestilling, at denne befrielse kun kan lykkes, hvis palæstinensiske aktivister, tænkere og kunstnere appellerer overbevisende nok til denne verdensordens konventioner for anerkendelse og legitimitet. Men, som han skriver:

Denne almenmenneskelighed udelukker konstitutivt os [palæstinensere] og har altid gjort det. Det er ikke blot det, at vores liv værdisættes anderledes, men at de faktisk er fuldstændig uforenelige med værdi. Der er ingen fremføring af race-mæssig uskyld, intet kor af fordømmelse, der kan give os medlemskab til klubben. I bedste fald ser den liberale venstrefløj i vesten måske palæstinensere som retfærdige ofre, men aldrig som historiske aktører, der er i stand til og berettigede til at føre en national befrielseskrig. (18)

Både Khatib og Abourahme peger altså på, hvordan Mirzoeffs efterlysning af mere associative relationer mellem et globalt publikum og palæstinensernes historiske og aktuelle kamp for retfærdighed er et ideologisk anliggende, der kun kan opnås i kraft af et – set fra et vestligt synspunkt – ubehageligt realitetstjek af vores forestillede globale, menneskerettigheds-baserede verdenssamfund; et verdenssamfund, der ifølge disse kritikere efter 7. oktober 2023 reelt har afsløret sig selv som: "eksklusivt, begrænset, grundlæggende vestligt" (Khatib 129).

Det er netop i forbindelse med dette grundlæggende, ideologiske opgør, at jeg mener, at Bassem Youssefs interview i *Piers Morgan Uncensored* samt *Trouble in Paradise* udfolder et væsentligt potentiale. Som nævnt tidligere lader begge værker – i kraft af deres æstetiske virkemidler, deres tragikomiske formsprog og deres arbejde med at skabe fastlåste afsender-modtager-relationer – sit vestlige publikum opleve forskellen mellem på den ene side passivt at betragte og sympatisere med palæstinensernes lidelser og på den anden side aktivt at få øje på sig selv som passiv, sympatiserende betragter; på at indgå i dissociative og associative relationer med den reaktualiserede palæstinensiske lidelseshistorie. Begge værker spørger insisterende til, hvorfor jeg oplever, at det er ubehageligt at grine af palæstinensernes lidelser, når jeg samtidig ikke føler ubehag ved at tage del i, bakke op om, forstå mig selv som en del af den faktisk eksisterende regelbaserede verdensorden, der reelt blokerer for og dehumaniserer palæstinensernes kamp for selvstændighed. Bassem Youssef og Mona Benyamin afkræver en anden reaktion end "det er synd for palæstinenserne", og deres værker foreslår selv, at denne anden reaktion kunne være "hvor er det tragikomisk at tro, at min sympati hjælper palæstinenserne".

Som film- og visualitetsteoretiker Chrisoula Lionis viser i bogen *Laughing in Occupied Palestine* (2022) eksisterer humor ikke uden for ide-

ologierne, men er snarere at betragte som et grundlæggende ideologisk formsprog. I sit arbejde med at kortlægge brugen af humor som æstetisk strategi inden for palæstinensisk samtidskunst og film beskriver hun, hvordan tragikomik i mange af disse produktioner netop signalerer en stærk ideologisk position. Lionis peger på, at palæstinensiske kunstnere gennem tragikomiske bearbejdningsformer af den historiske og aktuelle palæstinensiske lidelse søger at genforhandle en række af de grundlæggende etiske og ideologiske præmisser, der betinger både de koloniale og globalt humanistiske repræsentationelle logikker og hierarkier, som jeg har indkredset ovenfor. I sit arbejde med palæstinensisk humor henter Lionis inspiration hos blandt andre filosof Alenka Zupančič, der i bogen *The Odd One In: On Comedy* (2008) med udgangspunkt i Hegels analyse af komedien skelner mellem det, hun kalder ægte (progressiv) og falsk (konservativ) komedie. Ifølge Zupančič er forskellen mellem disse former for komedie ikke deres tematiske indhold, men deres formmæssige arbejde med at strukturere forholdet mellem abstrakte, universelle principper og konkrete menneskelige handlinger. For Zupančič er komedien helt generelt en repræsentationsform, hvor abstrakte principper ikke "blot" repræsenteres, men iværksættes, idet de fremtræder som en aktiv proces snarere end som en transcenderende instans. Denne pointe danner grundlag for Zupančičs skelnen mellem konservativ og progressiv komedie: Hvor den konservative komedie opretholder en grundlæggende adskillelse mellem det universelle og det konkrete, opererer den progressive komedie anderledes. Her opstår det komiske ved, at den universelle position igennem sin konkrete udfoldelse sætter spørgsmålstejn ved sig selv eller simpelthen afslører sin egen absurditet. I den progressive komedie bliver det universelle så at sige den kraft, der underminerer sin egen påståede universalitet.

Jeg mener, at Bassem Youssefs tv-interview og Mona Benyamins *Trouble in Paradise* iværksætter det formbaserede, ideologiske forandringspotentiale, som både Lionis og Zupančič udpeger. Værkerne udsætter sit vestlige publikum for en situation, hvorigennem vores (forældede) forestillinger om en tæt forbindelse mellem menneskerettighedsdiskursen og den globale verdensorden underminerer sin egen påståede universalitet. De lykkes med at iværksætte et ideologisk formsprog, hvorigennem der

opstår associative forbindelser mellem dette vestlige publikum, den faktisk eksisterende globale verdensorden samt dennes negative implikationer for palæstinenserne fortsatte kamp for et frit Palæstina. Som publikum erfarer jeg gennem værkerne forskellen på passivt at betragte andres lidelser og at blive frataget muligheden for en sådan betraggende rolle; på at offer- og fremmedgøre palæstinenserne lidelse og selv blive gjort fremmed i mødet med denne betraggende position og dens ideologiske bevæggrunde. Som også Lionis skriver, muliggør tragikomiske udlægninger af palæstinenserne historiske og aktuelle lidelser således en tilbagemægning fra et ideologisk status quo, idet de: "åbner for sensibiliteter og potentialer for en fremtid, der er fri for nutidens begrænsninger" (391). Disse værker besidder på hver sin tragikomiske måde en æstetisk forandringskraft, der – med inspiration fra David L. Hirsts formulering – potentielt kan "rense publikums ignorance med latter," og de bidrager til en nødvendig erkendelse blandt deres vestlige publikum af, at den palæstinensiske lidelseshistorie ikke udspiller sig på trods af, men i kraft af, vores idylliserede forestillinger om en regel- og menneskerettighedsbaseret global verdensorden; en forestilling, som det i kølvandet på 7. oktober 2023 synes mere nødvendigt end nogensinde at forholde os kritisk til, hvis den palæstinensiske kamp for frihed og retfærdighed nogensinde skal bære frugt.

MAJ ØRSKOV, adjunkt i Æstetik og Kultur på Aarhus Universitet, arbejder med samtidskunst fra SWANA-regionen. Hun er optaget af, hvorledes kunstneriske praksisser interagerer med presserende socio-politiske og kulturelle udfordringer såsom totalitarisme, dekolonialisme og moderne krigsførelse.

"HVAD ER VÆRRE END AT FINDE EN ORM I SIT ÆBLE? NAKBAEN"

Tragikomisk katastrofe eller: hvem griner af palæstinenserne lidelser?

By closely reading the Egyptian comedian Bassem Youssef's performance in the talk show *Piers Morgan Uncensored* on October 17, 2023, and the Palestinian artist Mona Benyamin's sitcom *Trouble in Paradise* (2018), this article investigates the aesthetic and socio-political potentials of making fun of

the Palestinian history of suffering in front of a global audience. Dwelling on Youssef's highly performative television interview—which I treat here as a work of art in its own right—as well as Benyamin's use of canned laughter, odd timing and rigid body language, I show how their mutual tragicomical trivialization of the Palestinian suffering seem necessitated by a human catastrophe that, despite its own constant reactualization, remains socio-politically, culturally and aesthetically neglected within the existing global world order. I suggest that while the sympathetic, but also potentially alienating idiom that is often associated with the representation of the Palestinian history of suffering seems strangely familiar to a global audience, both Youssef's and Benyamin's works relate to this audience through a more *unheimlich* and uncomfortable register; they confront the urge to hold these sufferings at arm's length by posing the question whether the global human rights discourse (Meister) applies, in fact, to all human beings.

KEYWORDS

- DK: Palæstinensisk samtidskunst, den palæstinensiske lidelseshistorie, tragikomik, dekolonialisme, den globale menneskerettighedsdiskurs.
- EN: Contemporary Palestinian art, the Palestinian history of suffering, tragicomic, decolonialism, the global human rights discourse.

LITTERATUR

- Abourahme, Nasser. "In Tune with Their Time". *Radical Philosophy*, 2/16, 2024, s. 13-20.
- Bhungalias, Lisa. "Laughing at Power: Humor, Transgression, and the Politics of Refusal in Palestine". *Environment and Planning*, 38(3), 2019, s. 387-404.
- Deleuze, Gilles. *Cinema II: The Time-Image*. Oversat af Hugh Tomlinson og Robert Galeta. University of Minnesota Press, 1989.
- Hass, Amira. "Israel's Closure Policy: An Ineffective Strategy of Containment and Repression". *Journal of Palestine Studies*, nr. 31(3), 2002, s. 5-20.
- Hirst, David L. *Tragicomedy (The Critical idiom)*. London: Methuen Publishing, 1984.
- Holm, Nicolas. *Humour as Politics: The Political Aesthetics of Contemporary Comedy*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Khatib, Sami. "Imod singulariteten. Palæstina som symptom og årsag". Oversat af Iben Engelhardt Andersen. I: *K&K - Kultur og klasse*, nr. 141, 2026, s. 127-151.
- Lionis, Chrisoula. *Laughter in Occupied Palestine: Comedy and Identity in Art and Film*. I.B. Tauris, 2020.

- Meister, Robert. *After Evil: A Politics of Human Rights*. Columbia University Press, 2011.
- Mirzoeff, Nicolas. *To See in the Dark: Palestine and Visual Activism since October 7*. Pluto Press, 2025.
- Petry, Michael. *Nature Morte: Contemporary Artists Reinvigorate the Still-Life Tradition*. Thames & Hudson, 2013.
- Sabido, Ruth Sanz. *The Israeli-Palestinian Conflict in the British Press*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Sontag, Susan. *Regarding The Pain of Others*. Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- Zupančič, Alenka. *The Odd One In: On Comedy*. MIT Press, 2008.