

## KAPITTEL 6

# Humor som bro eller hinder: Islam i två norska filmkomedier

Sofia Sjö

Åbo Akademi University, Finland

**Abstract:** Since the turn of the millennium, characters identified as Muslims have become more common in Nordic film productions. While these characters are predominantly found in dramas or crime stories, they also appear in a number of comedies. This chapter explores how Islamic religious beliefs, practices and characters are presented in two Norwegian comedies. Specific focus is on how two different comedic genres – the romantic comedy and the teen comedy – shape how Islam is represented, as well as how Muslim characters and experiences of being a Muslim in a Scandinavian country today shape and challenge traditional narratives, structures and perspectives in comedy. Special attention is given to aspects of gender, ethnic humour and affect. The author argues that the films uphold certain stereotypes but also contest ideas relating to the «other» and contemporary Scandinavian identities.

**Keywords:** film comedy, romantic comedy, teenage comedy, Islam, ethnic humour, film genre

## Film i förändring

Nämner man religion i nordisk film tänker många säkert alltjämt på Ingmar Bergman och kanske på tvivlande lutherska präster som Tomas i *Nattvardsgästerna* (1963). Fortsättningsvis kan man argumentera för att religion i nordisk film i första hand representeras av lutherska prästkaraktärer, kyrkomiljöer och teman som tro, tvivel och försoning (Sjö, 2012; Sjö & Danielsson, 2013). I och med det växande antalet regissörer med invandrarbakgrund har emellertid islam med tiden fått ett allt större

fokus. Sen omkring millennieskiftet har filmregissörer med invandrarbakgrund mera tydligt fått en plats i många nordiska länders filmindustrier, vilket har lett till nya berättelser (se t.ex. Hjort, 2005; Bakøy, 2016; Tigervall, 2005) och ett växande antal muslimska filmkaraktärer (Sjö, 2013). Religiösa minoriteter är i sig rätt vanliga i nordisk film, men tidigare var det oftare judiska karaktärer (Wright, 1998) eller andra kristna kyrkor och grupper än den lutherska som representerades.

Även om regissörer med en invandrarbakgrund till en del kan förklara fokuset på islam i nordisk film är det inte enbart de som tar sig an muslimska karaktärer och det är förstås långt ifrån alla regissörer med invandrarbakgrund som är muslimer. Medan muslimska karaktärer i bl.a. brittisk film numera har en mera oproblematiserad roll och deras invandrarbakgrund är av mindre intresse (Malik, 2010) är inte, som bl.a. Larsen (2015) konstaterat, det här i samma grad fallet i t.ex. norsk populärkultur. Under våren 2017 fick man t.ex. i den populära norska serien *Skam* följa den muslimska karaktären Sana och mycket av framställningen tog fokus på hur det är att växa upp som muslim i Norge och i en familj med rötter i en annan kulturell kontext. Även karaktärer i nordisk populärkultur har förändrats med tiden. Mindre fokus har kommit att sättas på frågor om bakgrund och mera på karaktärers komplexitet, något som också var fallet med Sana, men alltjämt intar muslimska karaktärer ofta rollen som «den andra».

Ser man på de genrer inom vilka muslimska karaktärer idag återfinns i nordisk film är variationen stor, men tre genrer står ut. För det första möter man muslimska karaktärer i thrillers eller kriminalfilm. I de här filmerna stöter man oftast på muslimska karaktärer vid samhällets utkant och som en del av våldsamma, kriminella miljöer. Det här är till exempel fallet i norska *Izzat* (Ulrik Imtiaz Rolfsen, 2005) och danska *Gå med fred Jamil – Ma salama Jamil* (Omar Shargawi, 2008). Dramafilm är också en typisk genre för karaktärer som länkas till islam. Som exempel kan tas den svenska filmen *Vingar av glas* (Reza Bagher, 2000) och norska *Brev til Kongen* (Hisham Zaman, 2014). En tredje genre i vilken man möter karaktärer som framställs som muslimer i en nordisk miljö är komedin. Det är filmer av det här slaget som är fokus för det här kapitlet. Mera bestämt ligger fokus på två norska komedier, båda från 2005:

*Import-eksport* (Kahlid Hussain) och *Tommys inferno* (Ove Raymond Gyldenås).

År 2005 identifieras ofta som ett speciellt år när det gäller norska filmer gjorda av regissörer med invandrarbakgrund (se t.ex. Larsen, 2015). Det här året hade hela tre filmer av det här slaget premiär: *Izzat*, *Import-eksport* och *Le Regard* (Nour-Eddine Lakhmari). År 2005 var det emellertid inte enbart regissörer med en invandrarbakgrund som presenterade muslimska karaktärer i betydande roller. Tonårskomedin *Tommys inferno* kom också upp på biograferna och nådde rätt stor framgång. Även om både *Import-eksport* och *Tommys inferno* är komedier är de på många sätt rätt olika. Analysen av vardera film inleds därför med ett försök att placera in filmen i en bredare kontext, *Import-eksport* som ett exempel på så kallad migrantfilm och romantisk komedi och *Tommys inferno* som ett exempel på en tonårskomedi, båda i nordisk/norsk tappning som både liknar och skiljer sig från inte minst amerikanska förebilder. I själva analyserna används även etnisk humor, det vill säga humor som tar fasta på frågor om etnicitet och också kan rikta in sig på religion (Gillota, 2013), som en teoretisk infallsvinkel på filmernas framställningar av islam och muslimska karaktärer.

I analysen av både *Import-eksport* och *Tommys inferno* ligger fokus på hur religiösa teman uttrycks och kombineras med komiska element. Analysen lyfter fram hur de specifika genreförväntningar filmerna innefattar formar hur religiösa teman kopplade till islam gestaltas, men också hur religiös tematik kan komma att delvis omforma och utmana genreförväntningar. Förståelsen av vad som är ett religiöst tema begränsas här till element som i filmerna direkt knyts till islam eller som kan anses vara en välkänd del av islam. Med andra ord ligger fokus på direkta uttryck för religiös tro, som till exempel religiösa seder och bruk, som fasta och bön. När det gäller komiken ligger fokus speciellt på genrespecifika komiska upplägg eller scener där det humoristiska elementet är tydligt framträdande och länkat till genrekonventioner. I artikelns avslutande del förs analysen av de två filmerna samman och det diskuteras i vilken mån *Import-eksport* och *Tommys inferno* kan anses öppna upp för förståelse eller för missförstånd och vad just komedin och etnisk humor kan tillföra diskussionen. Målet med kapitlet är att erbjuda en fördjupad förståelse

för hur filmlogik kan forma bilden av islam, men också hur komedigenren kan öppna upp för ett mera mångfacetterat perspektiv.

## Film med många namn

Intresset för filmer gjorda av regissörer med en invandrarbakgrund är stort, inte bara i Norden utan också internationellt (se t.ex. Berghahn & Sternberg, 2010a). Frågan är emellertid vad man ska kalla den här formen av film. När filmerna nådde över nyhetströskeln kring millennieskiftet talade man ibland om immigrantfilm eller invandrarfilm, begrepp som dock kom att ifrågasättas. Regissörerna var ofta första eller andra generationens invandrare och även om många av dem slog igenom med filmer som beskrev hur det var att leva med invandrarbakgrund var de för det första sällan intresserade av att endast behandla dessa teman. För det andra, som bl.a. Rochelle Wright har påpekat (2005), var de historier de behandlade kanske ovanliga, men de var nordiska berättelser: de tog upp hur det för vissa är att leva i Norden. Att enbart se berättelserna som invandrarfilm innebär enligt Wright ett osynliggörande av de perspektiv filmerna erbjuder och det faktum att invandrarfilm inte i sig är något nytt i Norden.

Idag är två relativt accepterade begrepp migrant cinema eller migrantfilm och diasporic cinema eller diasporafilm. Enligt Daniela Berghahn och Claudia Sternberg (2010b) bör en film uppfylla två kriterier för att kallas migrantfilm. Filmen bör för det första vara gjord av någon som upplevt migration. För det andra bör filmen direkt behandla eller beröra frågor om migration. Alla filmer gjorda av regissörer med en invandrarbakgrund är således inte migrantfilmer och alla filmer som behandlar migration är inte heller migrantfilmer. Medan migrantfilmer enligt den här definitionen görs av första generationens invandrare använder Berghahn och Sternberg begreppet diasporafilm för att beskriva en del filmer gjorda av andra generationens invandrare, personer för vilka migration också ofta spelar en central roll även om de inte själva varit med om en förflyttning.

Som Leif Ove Larsen (2015) konstaterat kan både migrantfilm och diasporafilm ses som tecken på det Mette Hjort (2005) kallat för «the ethnic

turn» eller den etniska vändningen i film. Hjort fokuserar i sin studie på dansk film, men samma slags vändning har identifierats i många andra länders filmer. Som Hjort visar när det gäller Danmark och Bakøy (2010) när det gäller Norge är den etniska vändningen ingen enkel och rak process. Utvecklingen går i många steg och inte alltid i en rät linje, men leder till att regissörer med en invandrarbakgrund stiger in på scenen och tillåts presentera andra invandrarkaraktärer, något som i tidigare skeden gjorts av regissörer utan någon egen direkt koppling till invandring. Enligt Hjort har den här förändringen lett till att just film har blivit «one of the most important forums in Danish society for discussion of citizenship and ethnicity» (2005, s. 269).

Larsen (2005) ser en tydlig likhet mellan utvecklingen i Danmark och i Norge och även när det gäller svensk film har migrantfilmers och diasporafilmers möjlighet att öppna upp för reflektion kring frågor om identitet och förändring påpekats (Tigervall, 2005). Finsk film ligger efter när det gäller framställningen av karaktärer med invandrarbakgrund och migrantfilm mera allmänt, men även här ser man en förändring och filmens betydelse har påpekats i relation till den finska kontexten (Hiltunen, 2016). Även när det gäller mera specifikt temat religion, har migrant- och diasporafilm förts fram som ett viktigt forum för reflektion (Sjö & Danielsson, 2013). Filmer av det här slaget erbjuder ofta bilder av andra religiösa traditioner än den lutherska, men skiljer sig inte nödvändigtvis i framställningen av hurudan religion som uppfattas som godtagbar. Religiösa karaktärer som talar om normer och regler och försöker begränsa andra framställs genomgående som problematiska oberoende om de gestaltas som lutheraner, muslimer eller något annat.

Hamid Naficys studie *An Accented Cinema* (2001) diskuteras ofta i studier av migrantfilm. Naficys bok var en av de första att verkligen ta sig an fenomenet med filmer gjorda av personer med invandrarbakgrund och hur det här har kommit att påverka filmmediet. Enligt Naficy för migrantfilm in en annan accent i filmberättelser och filmspråk. Annorlunda upplevelser leder med andra ord till annorlunda filmberättelser och filmspråk enligt Naficys analys. Det bör också påpekas att migration inte bara påverkat film i allmänhet utan också specifikt humor och komedier. Etnisk humor är ett ofta diskuterat ämne, men ett ämne som också

kommit att förändras i en allt mera pluralistisk värld där en dualistisk syn på etnicitet inte räcker till för att fånga in de gränsdragningar, öppningar och utmaningar som inryms inom olika komiska framställningar (Gillota, 2013). Filmer med fokus på etniska och religiösa minoriteter innefattar ofta stereotyper, men utmanar tidvis också bilden av vem som är «den andre».

Även om element i Naficys studie kan användas på nordisk migrantfilm har bland annat Larsen (2015) och Bakøy (2010) visat på hur nordisk migrantfilm också skiljer sig från de typiska drag Naficy identifierar. Inte minst, som redan antytts, är nordisk migrantfilm ofta genrefilm där delvis nya karaktärer visserligen förts in, men där genregreppet annars är starkt och inte på samma sätt utmanande som de filmer Naficy diskuterar. Hur har komedins genregrepp använts inom norsk migrantfilm och vad händer med både humorn och religionen i de här filmerna?

## ***Import-eksport* — den «andra» romantiska komedin**

*Import-eksport* var ingen stor biosuccé i Norge, men det är en film som väckt stort akademiskt intresse. Vad är det som fascinerat med den här historien? En fråga som många ställt sig är hur unik historien i *Import-eksport* riktigt är. Kortfattat handlar filmen om norske Jan och pakistanska Jasmin som är förälskade och vill gifta sig. Problemet är att Jasmin är bortlovad till en pakistansk man som hennes föräldrar har valt åt henne. Jasmin är inte beredd att gå emot sin familj. För att försöka vinna Jasmins hand blir Jan bekant med Jasmins far. Efter många komplikationer, jag går in på några senare, får de älskande två varandra.

Om man bortser från temat arrangerade äktenskap är upplägget i *Import-eksport* rätt typiskt för romantiska komedier (Abbot & Jermyn, 2008), men filmen innehåller också mycket bekant från nordisk film. Många recensenter (se t.ex. Mathisen, 2005) nämner i sina recensioner av *Import-eksport* likheten med den svenska filmen *Jalla! Jalla!* (Josef Fares, 2000). I *Jalla! Jalla!* är huvudkaraktären Roro och hans libanesiska föräldrar vill gifta bort honom med en flicka de valt och är omedvetna om hans svenska flickvän Lisa. Upplägget har också tydliga likheter

med *Vingar av glas*, där huvudkaraktären är Nazli och där det uppstår en konflikt mellan Nazli och hennes far som vill gifta bort henne med en släkting. Som alla de här filmerna visar, är just temat arrangerade äktenskap populärt i nordisk populärkultur. Det kan också nämnas att Iram Haq som spelar Jasmin i *Import-eksport* har regisserat *Hva vil folk si* (2017), en film som även den berör arrangerade äktenskap och har väckt diskussion. Även de svenska filmerna *Jalla! Jalla!* och *Vingar av glas* har väckt en hel del akademiskt intresse (se t.ex. Tigervall, 2005; Nestingen, 2008).

En grundlig jämförelse av *Import-eksport* och *Jalla! Jalla!* har också gjorts på akademiskt håll av Elizabeth L. Alexander (2014). Alexander fokuserar speciellt på hur mångkulturalitet framställs i filmerna, något som också fokuserats i tidigare forskning kring både *Jalla! Jalla!* (Wright 2005) och *Vingar av Glas* (Nesting 2008). Enligt Alexander presenterar flera karaktärer i båda filmerna en hybrididentitet: de vill respektera sina familjers traditioner samtidigt som de vill assimileras in i det skandinaviska samhället. För Jasmin innebär det här att hon på ett plan är en utbildad självständig kvinna som jobbar som sjukvårdare, men också att hon är beredd att underkasta sig sin familj även om det betyder att hon inte får gifta sig med den hon älskar.

Alexander (2014) visar i sin studie också på hur både *Import-eksport* och *Jalla! Jalla!* följer den romantiska komedins struktur, men också delvis utmanar den. Istället för att lägga fokus på kärleksrelationen ligger fokus i båda filmerna på de manliga karaktärernas utveckling och på frågor centrala i den multikulturella kontext de befinner sig. Även om det således är kärleken till Jasmin som driver Jan behandlar *Import-eksport* till mycket större grad Jans och Jasmins relation till Jasmins familj. För Jan är det speciellt relationen till Jasmins far som blir det centrala och här aktualiseras många frågor knutna till att leva i ett mångkulturellt samhälle. Alexander menar också att filmerna faller in under olika undergenrer till den romantiska komedin i enlighet med Tamar Jeffers McDonalds indelning (2007). *Jalla! Jalla!* är ett exempel på en radikal romantisk komedi eftersom filmen inte erbjuder det klassiska romantiska slutet utan istället har ett delvis öppet slut. *Import-eksport* är ett exempel på det McDonald kallar en ny-traditionell romantisk komedi, en film

med ett traditionellt lyckligt slut där de älskande två får varandra och alla lever lyckliga i alla sina dagar.

Den romantiska komedins upplägg gör att *Import-eksport* bjuder på komiska inslag som missförstånd och karaktärernas dråpliga handlingar i kärlekens namn. Samtidigt för också den multikulturella kontexten sitt till bilden och understryker frågor om etnicitet och humor. Som Bowdre (2008) illustrerat inverkar frågor om etnicitet på den romantiska komedins upplägg. I *Import-eksport* sker det här på en mycket konkret nivå i direkt relation till de problem man handskas med. I en av filmens första scener där Jan friar till Jasmin befinner sig paret i ett tält. Det här leder till att åskådaren först får uppfattningen att de två befinner sig någonstans ute i naturen. Det visar sig emellertid snart att tältet finns i en lägenhet i ett höghus och är en säkerhetsåtgärd Jasmin har krävt för att ingen ska bli vittne till hennes relation med Jan. Det här understryker redan i filmens inledning de skilda kulturella förväntningarna som ställs på Jan och Jasmin. Även om islam inte här direkt kommer in som det centrala, blir Jasmins och hennes familjs religiösa bakgrund av stor vikt tidigt i filmen.

Filmens genre är av betydelse för att förstå humorn i *Import-eksport*, men som Bakøy (2008) har visat, med utgångspunkt i Kjus (2005) observationer angående det karnevaliska formspråket i norska komedier, är det inte bara den romantiska komedins upplägg som här är intressant. Det karnevaliska formspråket innebär bland annat att roller kastas om. I fallet *Import-eksport* är det centrala att norrmannen Jan blir den som stiger in i rollen som «den andra». Det är med andra ord Jans försök att förstå sig på en annan kultur och ta den till sig som filmen fokuserar på även om filmen samtidigt också behandlar hur det är att växa upp med en invandrarbakgrund i Norge. Jan är villig att göra vad som helts för att få Jasmin. För att få kontakt med Jasmins pappa låtsas han göra en undersökning om pakistanska affärer i Oslo. Jasmins pappa är inte till en början intresserad av att hjälpa Jan med hans påhittade projekt, men när han inser att Jan är villig att arbeta gratis går han med på ett utbyte. Han besvarar Jans frågor i utbyte mot att Jan hjälper till i affären. Några höga tankar har Jasmins pappa emellertid inte om norrmän, men han märker rätt snart att Jan i varje fall är bra på att arbeta. Här aktualiseras också tydliga element från traditionell etnisk humor där inifrån och



utifrån perspektiv understryks och «den andre» ofta stereotypiseras och förlöjligas (Gillota, 2013), men att «den andre» är Jan, en representant för majoritetsbefolkningen för in en anmärkningsvärd omvänd maktbalans i berättelsen.

Jan tar i filmen också hjälp av Jasmins svåger Yousaf som i sin tur vill ha hjälp med att passa in i det norska samhället och vinna sin frus uppskattning. Jasmins syster har gift sig med Yousef enbart för att vara familjen till lags, men har ingen annan relation till honom, utan han får sova på golvet i deras gemensamma sovrum. Under sin utveckling till att bli en man Jasmin kan gifta sig med ställs Jan i flera komiska situationer, situationer där frågor om religion också aktualiseras. Humorn är här emellertid oftast kopplad till Jans eller andra karaktärers oförstånd än till religionen i sig, även om scenerna utspelar sig i religiösa kontexter och innefattar karaktärer som direkt identifieras som knutna till islam. När Yousef tar med sig Jan till moskén utgår Jan till exempel från att imamen pratar engelska, men blir tilltalad på flytande norska. Filmen bjuder också på en närmast fysisk humor i den scen där Jan har följt med Jasmins bror till sjukhuset för att bli omskuren. Brodern konstaterar att Jan ju också borde låta omskära sig om han verkligen har tänkt bli muslim. I följande scen haltar båda två bredbent och i ett tillstånd av smärta ut ur sjukhuset där de möts av Jasmins överförtjusta pappa.

Genom att Jan rätt länge framställs som lite bortkommen och handfallen och auktoriteten i filmen långt är Jasmins far upphäver filmen en del stereotyper, men helt lyckas den ändå inte med det här (se t.ex. Alexander, 2014). Trots att Jasmins far tillskrivs en hel del aktörskap framställs han också som en rätt typisk kontrollerande farsfigur som inte tar sina barns intressen i beaktande utan är mera intresserad av vad gruppen pakistanska invandrare han hör till ska tänka. Att muslimska män presenteras som våldsamma är som ofta konstaterats (se t.ex. Ramji, 2005; 2009) vanligt i västerländsk film och det ser vi även spår av i *Import-eksport*. När det slutligen går upp för Jasmins far vad Jan är ute efter kommer han i sällskap med en hel drös manliga släktingar till Jans lägenhet med vapen i hand. Ingen kommer till skada och scenen har komiska element – männen strömmar in i lägenheten och överraskar Jans rumskompisar – men den understryker samtidigt bilden av den våldsamma

muslimska mannen. Bredvid den våldsamma muslimska mannen hittar vi i sin tur den passiva muslimska kvinnan. Som också ofta konstaterats (se t.ex. Alexander, 2014) är Jasmin en mycket mera handlingsförlamad karaktär än Jan, och för den delen många andra unga muslimska kvinnor i nordisk populärkultur.

Intressant nog har tolkningen också gjorts att det som saknas i *Import-eksport* och det som gjorde att den norska publiken inte köpte filmen är bristen på affekt. Adriana Margareta Dancus (2011) jämför i sin artikel filmerna *Import-eksport* och *Blodsband* (Marius Holst, 2007). Hon argumenterar för tanken på det affektiva som något som kan hjälpa oss att förstå både den andre och oss själva. I film «etniseras» ofta aggression och våld för att skapa nostalgi menar Dancus, en nostalgi som både kan peka bakåt mot ett tänkt förflutet och framåt mot en annan syn på den andra och oss själva. Problemet med *Import-eksport* är att man inte levererar de affektiva konflikter som publiken förväntar sig och behöver för identifikation. Det här leder till att filmen framstår som steril och platt trots sina försök att utmana etniska stereotyper. Det affektiva ser vi emellertid komma till uttryck på ett tydligare sätt i *Tommys inferno*.

## Ungdomsfilmens många ansikten

Enligt Trevor G. Elkington (2005) var Norden i början av 2000-talet internationellt sett mest känd för kostymdramer, dogmafilm och berättelser om ungdomar. Trots att det görs relativt mycket ungdomsfilm i Norden är ungdomsfilm både i Norden och internationellt bristfälligt utforskade. De här filmerna har, som många påpekat (se t.ex. Moseng, 2011), inte visats samma intresse som andra filmgenrer, kanske för att de helt enkelt inte har haft speciellt hög status. Under senare år har emellertid flera betydande verk gjorts och både ungdomsfilmens utveckling och återkommande teman har diskuterats (se t.ex. Shary, 2014). Som Jo Sondre Moseng (2011) poängterat är det emellertid inte lätt att exakt slå fast vad som är en ungdomsfilm. Flera olika indelningar och definitioner är möjliga. Räcker det till exempel att en film har ungdomar i huvudrollen för att den ska ses som en ungdomsfilm eller menar man med begreppet att det är vissa teman och narrativ som står i fokus?

Filmgenrer är komplexa fenomen som ständigt befinner sig i förändring (se t.ex. Altman, 1999). Det samma gäller för ungdomsfilmgenren, som även med den allmänna definitionen film om ungdomar, har genomgått många förändringar över tid. Med ungdomsfilm förs tankarna lätt till amerikanska filmer. I sin studie *Generation Multiplex* (2014) tar Timothy Shary fasta på fyra återkommande upplägg: ungdomar i skolan, kriminella ungdomar, ungdomsskräckfilm och ungdomsromantik. En del forskare har argumenterat för att nordiska ungdomsfilmer tydligt skiljer sig från amerikanska ungdomsfilmer (Erstad, 1992). Det här menar man bland annat beror på att nordisk ungdomsfilm riktas till en bredare publik och att nordisk film överlag inte är lika kommersiell som amerikansk film. Moseng (2011) argumenterar emellertid för att skillnaderna ofta har överdrivits. Det finns för det första en stor skillnad mellan amerikansk independentfilm och Hollywood-produktioner. Independentfilmens teman och grepp liknar mycket nordisk film. För det andra görs det också mycket nordisk film som följer genretematik som är bekant från speciellt amerikansk film. De här filmerna möter ofta rätt hård kritik i medier. De har emellertid ofta hittat en bred inhemsk publik och förstås genom den kulturella kontext de rör sig i också andra element till ungdomsfilmen.

När det gäller ungdomsfilm och för den delen också barnfilm har frågor om ideologi ofta aktualiserats. Barnfilm görs, som Janson (2007) konstaterats, ofta för barnens bästa och tar fasta på hur man i olika sammanhang har förstått sig på barn, medan ungdomsfilm kan anses fånga in kulturella förståelser av ungdom, ungdomsproblem och vad som borde vara målet med ungdomen (Moseng, 2011). Genom att de oftast görs av vuxna personer som kan antas se tillbaka på sin egen ungdomstid erbjuder bl.a. ungdomskomедier just ett tydligt kulturellt perspektiv på ungdomar (Abbott, 2008; Shary, 2014).

Ungdomsfilm – både komedi och drama – behandlar ofta temat att bli vuxen och att utvecklas till en individ och allt vad det innebär. Återkommande är här frågan om uppbrott eller att bryta sig fri, något som ofta görs konkret genom ett brott med familjens eller föräldrarnas värderingar eller livssyn. När det här sker i en religiös kontext får religionen ofta representera det man bryter med (se t.ex. Sjö & Häger, 2015). Religionen

har också en central roll i *Tommys inferno*, men framställs inte här enbart som något att ta avstånd från.

## ***Tommys inferno* — den komplexa uppväxten**

Ska man genrebestämma *Tommys inferno* kan filmen bland annat kallas för en tonårskomedi eller high school komedi om man vill använda ett amerikanskt begrepp. Fokus ligger med andra ord på skolungdomar och mycket av handledningen utspelar sig i skolmiljöer. Mycket kan emellertid hända i en skola och i ungdomsfilmerna som utspelar sig i skolmiljöer. När det gäller norsk ungdomsfilm har Moseng (2011) gjort en indelning i två huvudteman: «marginalisering och bemästring» och «sexualitet och romantik, kropp och kön». De flesta filmer Moseng diskuterar hamnar inom den första kategorin och det bör också påpekas att en del filmer faller inom båda kategorierna. *Tommys inferno* tar emellertid Moseng upp som ett exempel på den andra typen av film. Fokus ligger alltså här på sexualitet, romantik och kärlek, närmare bestämt den problematiska kärleken.

I likhet med *Import-eksport* kastar *Tommys inferno* delvis om rollerna. Även i den här filmen är det en förälskad ung norrman som står i fokus. Tommy är på många sätt en typisk tonårskille – han går i skola, hänger med sina vänner och är mycket förälskad i sin flickvän Maria. Han skiljer sig emellertid delvis från andra i sin ålder genom att vara mycket religiös och ovillig att ha sex före äktenskapet. Sex är emellertid något Maria inte vill vänta med längre, vilket leder till att de två i filmens början bestämmer sig för att ta en paus, med svåra emotionella följder för Tommy.

Även om Tommy är en i sig rätt intressant karaktär är det inte honom jag här vill fokusera på. Istället är det Tommys vän Ahmed som står i fokus. Ahmed är på vissa sätt en mera typisk tonårskille än Tommy, i varje fall en mera typisk filmkaraktär. Han är för det första mycket upptagen med tankar kring sex och man får redan i filmens första scener veta att Ahmed skriver erotiska noveller där han spinner vidare på det Tommy berättat för honom om sin rätt oskyldiga relation med Maria. Ahmed har också tydliga problem med sin familj. Filmen utspelar sig under ramadan. Hemma orkar Ahmed inte stiga upp tillräckligt tidigt

för att äta något innan fastan börjar för dagen. Inget blir bättre när skolköksan meddelar att hans föräldrar ringt och sagt att Ahmed inte ska ha någon lunch. Droppen är ändå det när Ahmed kommer på sin far på en hamburgerrestaurang där fadern försöker dölja sin identitet genom att sitta nedhukad med en keps på huvudet medan han äter en hamburgare. Ahmed har också problem med en annan muslimsk student, Rubina. Medan Rubina ordnar interkulturella evenemang bestämmer sig Ahmed för att samla andra som, precis som han, känner sig utstötta och lurade och hjälpa dem att älska sig själva och ta makten.

I och med att *Tommys inferno* är en komedi finns det även i framställningen av Ahmed och hans liv många komiska element. Både familjens morgonrutiner och synen av fadern i hamburgerrestaurangen genomsyras av den humoristiska och handlingsladdade estetiken som filmen överlag bjuder på. Fokus ligger mycket på karaktärernas känsloliv och snabba klipp och nära tagningar understryker Ahmeds frustration, men också det komiska i scenerna. Ahmeds far framställs här delvis som en skenhelig hycklare. Här är ändå inte kritiken direkt riktad mot religionen, även om man kunde likna Ahmeds far vid andra religiösa manliga ledargestalter i nordisk film, karaktärer som ofta är mera intresserad av makt och egen ställning än de värderingar de predikar om (Sjö, 2015). De här framstår ändå som mycket mer problematiska än Ahmeds far. Ahmeds far bör snarare ses som en typisk förälder i en ungdomsfilm. I den här genren är det rätt vanligt att föräldrar framställs som smått problematiska gestalter som inte riktigt klarar av sin uppgift (Moseng, 2011). Det samma gäller för Tommys mamma som inte helt klarar av mammarollen utan är mera upptagen av att sällskapa med olika misslyckade män.

Eftersom Tommy är filmens huvudkaraktär måste Ahmed förstås i relation till Tommy. På många sätt ställs de två upp som varandras kontraster, men deras berättelser är också länkade till varandra. Ahmed har en viktig roll som en slags guide för Tommy. Uppbrottet med Maria passiviserar Tommy och Ahmed bestämmer sig för att hjälpa honom komma över Maria. Ahmed gör det här först genom att försöka introducera Tommy till andra tjejer. När det här inte hjälper och Maria dessutom blir ihop med en annan kille, Daniel, som hon inleder en sexuell relation med krävs det mer extrema medel. Ahmed får en sen kväll den, vid det här

laget rätt nedbrutna Tommy, att komma med till skolans teater. Här visar han upp en fastbunden Daniel och ger Tommy en pistol. Han uppmanar sen Tommy att skjuta Daniel och ta tillbaka makten i sitt liv. Uppeggad av Ahmed skjuter Tommy till sist Daniel. Insikten om det han gjort får honom sen att lyfta pistolen till sitt eget huvud och avfyra ännu ett skott efter vilket han faller ihop på golvet. Tommy vaknar upp av ljudet av röster. Det han hör är Ahmed och Daniel som talar om den performans Daniel verkar tro att han just varit en del av. Chockad rusar Tommy ut, följd av Ahmed. Tommy slår till Ahmed, men de verkar nu båda ha gjort upp med sina demoner.

Ahmed är en på många sätt fascinerande karaktär, men han kan förstås också läsas som en stereotyp etnisk och religiös karaktär. Närmare bestämt är han en våldsbenägen ung muslimsk man. Även om våldet här, i likhet till vad som är fallet i *Import-eksport*, framställs på ett humoristiskt sätt är det iögonfallande att revoltören som vill förkasta allt och också är villig att ta till våld är en ung muslimsk man, om så en inte speciellt religiöst övertygad sådan. Här aktualiseras emellertid temat affekt som Dancus (2011) tar upp i sin studie av invandrarkaraktärer i norsk film. Att framställa personer som invandrare som mera känslolösa kan visserligen också ses som en problematisk stereotyp, men det att karaktärerna samtidigt uppfattas föra något till det som ofta framställs som ett lite stelt och känslolöst nordiskt samhälle är värt att poängtera. Som Carina Tigerwall (2005) har konstaterat i sin analys av invandrare i svensk film blir karaktärerna ofta i slutändan rätt sympatiska och karaktärer som kan lära den etniska nordbon om andra värderingar och värdet av bland annat relationer, familj och känslor. Filmerna innefattar med andra ord drag av etnisk humor där både etniska nordiska karaktärers och invandrarkaraktärers stereotypa drag aktualiseras, utmanas och omvandlas.

I slutet av *Tommys inferno* har alla huvudkaraktärerna genomgått någon form av förändring. Tommy har kommit över Maria och upptäckt Mai som genom hela filmen försökt få honom att märka henne. Maria har upptäckt sin sexualitet och insett att hon egentligen föredrar tjejer. Ahmed i sin tur har förälskat sig i sin nemeses Rubina. Här återkommer återigen islam på ett delvis humoristiskt sätt. Eftersom Ahmed vägrade fasta under ramadan har han nu satts på en extra fasta av Rubina för

att hon ska gå med på att gå på bio med honom. Här kan man tycka att Ahmeds revoltanda delvis har kvävts och filmen har anklagats för att vara velande i sitt slut (Moseng, 2011), men som helhet bjuder den ändå på en intressant blandning av religion, etnicitet och humor.

## Förståelse eller missförstånd?

En analys av enbart två filmer säger naturligtvis inte allt om hur religion och mera specifikt islam kan gestaltas och formas enligt komedins genreförväntningar. Det jag ändå vill påstå är att redan en analys av *Import-eksport* och *Tommys inferno* framhäver möjligheten att använda humor för att få en större förståelse för islam. Islam och humor är annars inget som speciellt ofta förs samman i samhälls- och mediedebatter. Snarare ser man det motsatta i det fokus som t.ex. sätts på händelserna kring de så kallade Mohammed-karikatyterna. Humor har ofta, som David J. Cooper (2012) diskuterat, använts för att skapa en klyfta mellan islam och västvärlden, men den kan, som Cooper även tar upp, också fungera som en bro. Studier av bl.a. amerikanska muslimska stand-up komiker antyder att även de har den möjligheten, samtidigt som de också pekar på många utmaningar kopplade till frågor om diskriminering, gränsdragning och konformitet (Michael, 2011).

Tydligt från analysen ovan är att islam i nordisk film alltså i första hand konstrueras som något annorlunda och som en icke självklar del av det nordiska samhället och att det är i det här utanförskapet mycket av humorn som tas fram ligger. I *Import-eksport* öppnar kontrasten mellan det som framställs som det sekulära norska samhället och den pakistanska invandarmiljön upp för dråpliga missförstånd, humoristiska kontraster och komiska stereotyper. På liknande sätt blir familjens religiösa principer för Ahmed något som med tonårskomedins bildspråk ger upphov till det som för en sekulär eller icke muslimsk publik kan framstå som originella och ovanliga problem, men problem som lätt kan framställas i en humoristisk dager. Att få en tonåring att stiga upp före soluppgången för att äta kan man utan problem tänka sig är svårt och filmen visar tydligt hur tragikomiskt resultatet kan bli för de involverade.

I analysen av både filmerna och deras fokus på «den andre» går tankarna lätt, som vi sett, till etnisk humor och denna humors både problem och möjligheter. Etnisk humor handlar om inkludering och exkludering, vilket David Gillota (2008) påpekat, gäller både för etnisk humor riktad till majoritetsgrupper och den skapad av marginaliserade grupper. I etnisk humor finns således en tydlig maktaspekt, men denna form av humor är inte statisk utan kan både stöda och utmana gränser och på så sätt bli ett viktigt redskap för att omförhandla etniska positioner (Gillota, 2008, s. 6). Till vilken grad man i *Import-eksport* och *Tommys inferno* lyckas med en omförhandling kan diskuteras. Här återkommer, som konstaterats, många problematiska stereotyper, men den humoristiska kontexten kan förstås i sig också ses som en omförhandling.

De muslimska karaktärerna och islam framställs i *Import-eksport* och *Tommys inferno* delvis som annorlunda och på ett stereotypiskt sätt som aktualiserar frågor om makt, våld och förtryck. Samtidigt är det intressant att se hur karaktärerna passas in i den romantiska komedins och ungdomskomedins upplägg och hur de också tillför genrerna något nytt. *Import-eksport* visar på hur den romantiska komedin inte alls är så statisk som den ofta framställs som utan att den, som Stacey Abbott och Deborah Jermyn (2008) påpekat, är en levande genre som omformas med tiden, ser olika ut i olika kontexter och kan användas för att relatera till många olika frågor. På liknande sätt visar *Tommys inferno* hur även ungdomskomedin lever och utvecklas. Det nya som *Import-eksport* och *Tommys inferno* för in kan i första hand anses vara nya problemområden och konflikter. Att den ena partnern i en romantisk komedi kan behöva jobba för att bli accepterad av den hen älskar och kärleksobjektets familj är i sig inte ett okänt upplägg, men arrangerade äktenskap och kravet att man byter religion är mera ovanligt. På samma sätt kan kravet på fasta anses vara ett ovanligt problem, även om krav från föräldrar inte annars är ett ovanligt tema i ungdomsfilm. Det upplägget i båda *Import-eksport* och *Tommys inferno* emellertid också klart tillför diskussionen är en bredare förståelse av vad det innebär att våga bryta mot normer, att hitta en möjlig medelväg, att utvecklas och att lära av varandra.

Att de filmer jag analyserat i det här kapitlet är komedier kan kanske leda till ett ifrågasättande av i vilken mån filmerna verkligen kan och



ska tas på allvar. Det finns en risk med det humoristiska upplägget att de teman som tas upp inte uppfattas som så centrala. Samtidigt visar forskningen kring humor och komedier att humor har många sidor och kan säga mycket om den kontext den hör hemma i och de konfliktområden som existerar i en kultur (Kuipers, 2008). Både föreställningar om arrangerade äktenskap och unga muslimska våldsamma män kan uppfattas som centrala debattfrågor i dagens nordiska samhällen, debattfrågor som komedin kan hjälpa till att både aktualisera och genomarbeta. Jag håller därför med bl.a. Alexander (2011) om att komedin ibland är ett alldeles utmärkt sätt att handskas med känsliga och svåra teman. Humor, som Alexander påpekar, innefattar möjligheten att tänka optimistiskt och utopistiskt och gestalta en värld som kanske inte ännu finns, men som kan bli till. Både *Import-eksport* och *Tommys inferno* slutar i ett tillstånd av framtidstro där motsättningar inte har förkastats utan snarare genomarbetats och där slutbudskapet är att man har mycket att lära av varandra. Traditionella teman i etnisk humor, som olikhet, utanförskap och maktobalans, försvinner inte helt, men gemenskap trots olikhet blir slutpunkten.

Hur ser då framtiden ut för muslimska karaktärer i nordisk film? Om nordisk film följer trender i en del andra europeiska kontexter blir högst antagligen med tiden karaktärernas bakgrund av mindre betydelse och de kommer i mindre grad att konstrueras som den andra. Man kan redan nu delvis se spår av det här. Om vi fortsätter med norska komedier så kan en film som Leon Bashirs *Tomme tønner* (2010) möjligen läsas som en utveckling. Huvudkaraktären i den här filmen har invandrarbakgrund och kallas av vissa andra karaktärer för pakistaniern. Filmen för ändå inte fram en bild av invandrare som tydligt annorlunda. Huvudkaraktären Ali har både etnisk norska vänner och vänner med invandrarbakgrund. Möjligen kan man argumentera för att de kriminella miljöer Ali rör sig i har en invandrarprägel, men det är en mycket blandad prägel. Ledarna är i det här fallet, danskar och svenskar, inte pakistanier. Religion har dessutom en mycket begränsad roll i *Tomme tønner*, men erbjuder en del komiska scener. Ali och hans vänner använder till exempel stereotypen våldsamt, fanatisk, muslimsk man för att skrämja bort andra köpare från en lägenhet de är intresserade av. Genom att spela upp

ett böneupprop och storma in med vapen i hand får de alla andra potentiella köpare att snabbt försvinna.

Även i *Tomme tønner* framstår islam som något annat och delvis annorlunda, men problemet är tydligt samhällets stereotyper och den breda allmänhetens förutfattade meningar inte islam eller muslimer i sig. På liknande sätt framstår även islam i skräckkomedin *Trolljegeren* (Andre Øvredal, 2010) som något annorlunda som man inte klart vet hur man ska hantera, men inte i sig som något negativt. I det här fallet handlar det om att troll kan känna doften av kristet blod. När det framkommer att en av karaktärerna är muslim är det oklart för trollexperten vilka följder det här kan ha, men utgångspunkten är inte att det här är ett problem. Utan tvivel kommer muslimska karaktärer att framställas som annorlunda i nordisk film även framöver, men det är också sannolikt att man inte i samma grad kommer att problematisera det faktum att karaktärerna är muslimer. För annorlunda framställning krävs emellertid ett annorlunda samhälle. Filmer och däribland komedier kan öppna upp för viktiga debatter, reflektioner och utmaningar, men ensamma kan de knappast få till ett mera öppet och accepterande samhälle som utmanar förenklade föreställningar. De kan emellertid vara en början och visa på både utmaningar och möjligheter med pluralistiska och mångkulturella samhällen.

## Litteratur

- Abbott, S. (2008). Prom-Coms: Reliving the dreams and nightmares of high-school romance. I S. Abbott & D. Jermyn (Red.), *Falling in love again: romantic comedy in contemporary cinema* (s. 52–64). London: I. B. Tauris.
- Abbott, S. & Jermyn, D. (2008). Introduction – a lot like love. I S. Abbott & D. Jermyn (Red.), *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema* (s. 1–8). London: I. B. Tauris.
- Alexander, E. L. (2014). Jalla! jalla! and import-export: Two multicultural romantic comedies. *Journal of Scandinavian Cinema*, 4 (3), 281–288.
- Altman, R. (1999). *Film/genre*. London: BFI.
- Bakøy, E. (2008). Import eksport: Tradisjoner versus hjertets stemme. I E. Bakøy & J. S. Moseng (red.), *Filmanalytiske tradisjoner* (s. 140–151). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bakøy, E. (2010). From lonely guest workers to conflict-ridden diasporas: A historical survey of Norwegian migrant cinema. I E. Eide & K. Nikunen (Red.),

- Media in motion: Cultural complexity and migration in the Nordic region* (s. 145–162). London: Ashgate.
- Berghahn, D. & Sternberg, C. (Red.) (2010a). *European cinema in motion: Migrant and diasporic film in contemporary Europe*. New York: Palgrave Macmillan.
- Berghahn, D. & Sternberg, C. (2010b). Introduction. I D. Berghahn & C. Sternberg (Red.), *European cinema in motion: Migrant and diasporic film in contemporary Europe* (s. 1–11). New York: Palgrave Macmillan.
- Bowdre, K. (2008). Romantic Comedies and the Raced Body. I S. Abbott & D. Jermyn (Red.), *Falling in love again: Romantic comedy in contemporary cinema* (s. 105–116). London: I B. Tauris.
- Cooper, D. J. (2012). Humor. I R. D. Hecht & V. F. Bionodo III (Red.), *Religion and culture: Contemporary practices and perspectives* (s. 327–347). Minneapolis: Fortress Press.
- Dancus, A. M. (2011). Diasporic feeling and displaced nostalgia: A case study: Import-eksport and blodsband. *Scandinavian Studies*, 83 (2), 247–266.
- Elkington, T. G. (2005). Costumes, adolescence, and dogma: Nordic film and American distribution. I A. Nestingen & T. G. Elkington (Red.), *Transnational cinema in a global north: Nordic cinema in transition* (s. 31–54). Detroit: Wayne State UP.
- Ertstad, O. (1992). Trender i ungdomsfilm: Historisk og kulturell forankring. *Z: Filmtidsskrift*, 2, 36–43.
- Gillota, D. (2013). *Ethnic humor in multiethnic America*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Hiltunen, K. (2016). Encounters with immigrants in recent Finnish feature films. *Journal of Scandinavian Cinema*, 6 (3), 235–252.
- Hjort, M. (2005). *Small nation, global cinema: The new Danish cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Janson, M. (2007). *Bio för barnens bästa?* Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis.
- Kuipers, G. (2008). The sociology of humor. I V. Raskin (Red.), *The Primer of Humor Research* (s. 361–398). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Larsen, L. O. (2015). New voices, new stories: Migrant cinema and television in Norway. I I Bondebjerg, E. N. Redvall & A. Higson (red.), *European cinema and television: Cultural policy and everyday life* (s. 169–191). New York: Palgrave Macmillan.
- Malik, S. (2010). The dark side of hybridity: Contemporary black and Asian British cinema. I D. Berghahn og C. Sternberg (Red.), *European cinema in motion: Migrant and diasporic film in contemporary Europe* (s. 132–151). New York: Palgrave Macmillan.

- Mathisen, U. (2005). Import eksport. *MiRa-Magasinet*, 2. <http://www.mirasenteret.no/no/hjem/38-anmeldelser/film-og-teater/106-import-eksport>
- McDonald, T. J. (2007). *Romantic comedy: Boy meets girl meets genre*. London: Wallflower.
- Michael, J. (2013). American Muslims stand up and speak out: trajectories of humor in Muslim American stand-up comedy. *Contemporary Islam*, 7 (2), 128–153. doi: 10.1007/s11562-011-0183-6
- Moseng, J. S. (2011). *Himmel og helvete: Ungdom i norsk film 1969–2010*. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Det humanistiske fakultet, Institutt for kunst og medievitenskap.
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Nesting, A. (2008). *Crime and fantasy in Scandinavia*. Seattle: University of Washington Press.
- Ramji, R. (2005). From navy seals to the siege: Getting to know the Muslim terrorist, Hollywood style. *Journal of Religion and Film*, 9 (2). <https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1650&context=jrf>
- Ramji, R. (2009). Muslim in the movies. I W. L. Blizek (Red.), *The continuum companion to religion and film* (s. 177–187). New York: Continuum.
- Shary, T. (2014). *Generation multiplex: The image of youth in American cinema after 1980*. Austin: University of Texas Press.
- Sjö, S. (2012). Bad religion/good spirituality? Explorations of religion in contemporary Scandinavian films. *Journal of Scandinavian Cinema*, 2(1), 33–46. doi: [https://doi.org/10.1386/jzca.2.1.33\\_1](https://doi.org/10.1386/jzca.2.1.33_1)
- Sjö, S. (2013). Go with peace Jamil: Affirmation and challenge of the image of the Muslim man. *Journal of Religion & Film*, 17 (2). <https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1136&context=jrf>
- Sjö, S. (2015). The gendering of pastors in contemporary Nordic films: Norms, conventions and contemporary views. *Religion and Gender*, 5 (1). <https://religionandgender.org/articles/abstract/10.18352/rg.10084/>
- Sjö, S. og Daniéls, Á. S. (2013). Detraditionalization, diversity, and mediatization: Explorations of religion in Nordic films. *Nordic Journal of Religion and Society*, 26 (1), 47–64.
- Sjö, S. og Häger, A. (2015). Filmic constructions of the (religious) other: Laestadians, abnormality, and hegemony in contemporary Scandinavian cinema. *Temenos*, 51 (1), 25–44.
- Tigervall, C. (2005). *Folkhemsk film: Med «invandraren» i rollen som den sympatiske andre*. Akademiska avhandlingar vid Sociologiska institutionen Umeå Universitet.
- Wright, R. (1998). *The visible wall: Jews and other ethnic outsiders in Swedish film*. Uppsala: Uppsala Universitet.

- Wright, R. (2005). «Immigrant film» in Sweden at the millennium. I. A. Nestingen & T. G. Elkinton (Red.), *Transnational cinema in a global north: Nordic cinema in transition* (s. 55–72). Detroit: Wayne State University Press.
- Yngvar K. (2005). Karnevalets formspråk i humor-TV. *Norsk Medietidsskrift*, 12 (3), 214–233. [http://www.idunn.no/ts/nmt/2005/03/karnevalets\\_formsprak\\_i\\_humor-tv](http://www.idunn.no/ts/nmt/2005/03/karnevalets_formsprak_i_humor-tv).

## Analysert materiale

### Filmer och tv-serier:

- Anthony, A. (produsent), & Fares, J. (regissør). (2000). *Jalla! Jalla!*. Sweden: Memfis Film, Dramatiska Institutet, Film i Väst, TV1000 AB.
- Ekelund, A. (produsent), & Bergman, I. (regissør). (1963). *Nattvardsgästerna*. Sweden: Svensk Filmindustri.
- Ekerhovd, M. (produsent), & Haq, I. (regissør). (2017). *Hva vil folk si*. Norway, Germany, Sweden, France, Denmark: Mer Film, Rohfilm Factory GmbH, Zentropa International Sweden.
- Foldager, M. L. (produsent), & Shargawi, O. (regissør). (2008). *Gå med fred Jamil – Ma salama Jamil* [Motion picture]. Denmark: Zentropa Entertainments.
- Golima, S. & Jacobsen, J. M. (produsenter), & Øvredal, A. (2010). *Trolljegeren*. Norway: Filmkameratene A/S.
- Jacobsen, J. M. (produsent), Rolfsen, U. I. (regissør). (2005). *Izzat*. Norway: Filmkameratene A/S.
- Kropenin, P. (produsent), & Bagher, R. (regissør). (2000). *Vingar av glas*. Sweden: Chimney Pot, Filmpool Nord.
- Ødegård, E. (produsent), & Lakhmari, N. E. (regissør). (2005). *Le Regard*. Morocco, Norway: Filmhuset A/S.
- Ødegård, E. (produsent), Hussain, K. (regissør). (2005). *Import-eksport*. Norway: Filmhuset AS.
- Omberg, K. (produsent), & Bashir, L. & Dalén, S. (regissører). (2010). *Tomme tønner*. Norway: Tappeluft Pictures, Wanted Film.
- Vatn, A. (produsent), Gyldenås, O. R. (regissør). (2005). *Tommys inferno*. Norway: Friland.