

Livsvärldar och globalisering i Lukas Moodyssons *Mammut*

Magnus Rodell
Södertörns högskola
magnus.rodell@sh.se

Abstract

In 2009, Lukas Moodysson's motion picture *Mammoth* had its opening. The movie is set in three different locations – New York, Thailand, and the Philippines – and follows several characters and their individual life stories. In Swedish and Anglo-Saxon news media the receptions varied to a great extent, but most of the critics described the movie in terms of globalization. Inspired by the ethnographic concept life-world, I discuss how it is possible to analyse life-worlds in a fictional film. Using the concept of *bohemian bourgeois*, I stress that the life-worlds of the privileged create spaces of opportunities most people do not have access to. In *Mammoth*, the characters living in New York experience a sense of loss and a lack of meaning. The beaches in Thailand and traditional religiosity create a contrast representing nascensy and continuity. The hierarchies and power relations that often are said to characterize a globalized world are analysed through the conceptual pair of *centre* and *periphery*. In the film, New York epitomises the centre and the Philippines with its poverty, mountains of waste and child sex labour depicts the utmost periphery. In analysing and understanding notions about contemporary processes of globalization, I argue that fictional film is a fruitful point of departure.

Keywords:

- Globalization
- life-world
- bohemian bourgeois
- centre
- periphery
- postcolonialism

I slutet av januari 2009 hade Lukas Moodyssons film *Mammut* premiär. Filmen fick en bred uppmärksamhet då Moodysson alltsedan sin filmdebut 1998 med *Fucking Åmål* tillskrivits en central betydelse som svensk regissör och filmmakare. Med utgångspunkt i *Mammut* (2009) är syftet att undersöka hur filmen och dess mottagande artikulerar och gestaltar en rad centrala diskurser kring globaliseringen. Detta studeras med fokus på filmens karaktärer, de miljöer de rör sig i och den symbolik som gestaltas i

vissa scener. I det följande ansluter jag mig till de forskare som menat att vi varken kan föreställa oss eller tala om globaliseringen utan att beakta de medier som gjort – och gör – den möjlig. Medie- och kommunikationsvetaren Shani Orgad har formulerat detta på ett träffande sätt: «media representations do not simply reflect the already existing process of globalization [...]; nor are they merely shaped by it – rather, *they simultaneously shape* and are constituted by this process» (Orgad 2012:7, min kursivering).

Med globalisering avses i det följande kulturella och ekonomiska flöden, som intensifierats genom den kommunikationstekniska utvecklingen decennierna kring millennieskiftet 2000 och som rör sig över gränser. Thomas Hylland Eriksen betonar (2007:69–89) att stora delar av världen i början av 2000-talet blivit alltmer sammankopplad genom kommunikation, handel och olika typer av migrationsströmmar vilket i sin tur fått såväl politiska som kulturella och ekonomiska konsekvenser (Jfr Jansson 2010:14).

I ett första steg kommer jag att positionera artikelns utgångspunkt i ett fenomenologiskt orienterat perspektiv och i korthet diskutera relationerna mellan globalisering och spelfilm. Jag kommer att behandla *hur* globaliseringsprocessen framställs i de konkreta sammanhang som utgör filmkaraktärernas livsvärldar. Artikelns analys av filmen *Mammut* struktureras utifrån fyra teman. Genom begreppet *bohemian bourgeois* analyserar jag hur den livsvärld vissa av filmens karaktärer befolkar, konstituerar det möjlighetsrum de privilegierade rör sig i. Det andra temat diskuterar den längtan efter ursprung och den upplevelse av meningsförlust som formuleras och gestaltas på en rad olika sätt filmen igenom och som återfinns hos de privilegierade karaktärerna.

Mammut utspelar sig i New York, i Thailand och på Filippinerna. Filmen framställer de hierarkier och maktförhållanden som lyfts fram som ett av kännetecknen för en globaliserad värld och som ofta beskrivs genom begreppsparet centrum och periferi. För det tredje kommer jag att analysera de platser och miljöer som skildras, och diskutera vad dessa platser får representera och vad de berättar om de processer vi kallar globalisering när de sätts i relation till varandra. I såväl forskning som en bredare offentlig diskussion diskuteras globaliseringsbegreppet

ofta utifrån ett ekonomiskt perspektiv. Även om detta inte utgör något av *Mammuts* huvudspår kommer det fjärde temat att diskutera hur filmen framställer en viss bild av det tidiga 2000-talets ekonomi och finansvärld.

Utgångspunkter I. Globalisering och livsvärldar

Inom den mångvetenskapliga forskningen och i de offentliga debatterna kring globaliseringen finns det inte något enkelt och entydigt sätt att fånga de olika processer som ingår i vad som vanligen betecknas som globalisering. Sociologen Jörg Durrschmidt menar att hans bok – *Everyday lives in the global city. The delinking of locale and milieu* (2000) – utgör ett första steg mot «en globaliseringens fenomenologi». Istället för att undersöka globaliseringen i en mer övergripande mening vill han snarare beskriva och analysera globaliseringsprocesser «as a lived problem in the world of everyday life. Or more precisely, everyday life in the global city». Durrschmidt vill inte studera London som en nod för «a global cultural economy», utan snarare se London som «an intersection of globalized life worlds» (Durrschmidt 2000:3).

Genom det fenomenologiska begreppet livsvärld menar Durrschmidt att det blir möjligt att synliggöra att globalisering inte är något «bortom» den enskildes liv. Snarare återfinns den i den miljö där människor lever sina liv och upprätthåller sina vardagliga rutiner. Det fenomenologiska perspektivet riktar sitt fokus på den rika betydelseflora som finns i individers vardagsliv. I det följande diskuteras ett antal karaktärers liv inom ramen för en spelfilm. Min precisare definition av begreppet livsvärld hämtar jag från etnologen Dragan Nikolic: «Livsvärlden är således det personliga rum inom vilket vi lever, där jag som subjekt finns och

verkar i [...] samexistens med miljöer, människor och ting» (Nikolic 2012:33).¹ I det följande kommer jag använda begreppet livsvärld för att närma mig *Mammuts* olika karaktärer och de globaliserade sammanhang och rumsligheter där de agerar och verkar.

Durrschmidt argumenterar vidare för att studiet av hur enskilda människor upplever globaliseringen i en storstad behöver röra sig bortom traditionella dikotomier som mikro-makro och global-lokal. Individens handlingar och erfarenheter återfinns inte längre automatiskt i den egna lokala livsmiljöns sociala och materiella omständigheter. Individerna interagerar också med «global society, both within and beyond the metropolis». Denna «extended milieu» innebär inte bara en geografisk utsträckthet, utan rymmer också symboliska och sociala dimensioner (Durrschmidt 2000, 2–3).² Det går helt enkelt inte att ta geografiska enheter för givna längre. Jan Aart Scholte konstaterar liksom Durrschmidt att olika territoriella entiteter kopplas samman med och svarar på processer som äger rum bortanför dessas gränser. (Scholte 2005:77–78). Hur de olika karaktärerna i *Mammut* på olika sätt har en global spelplan präglad av vidsträckta möjligheter eller existentiella begränsningar kommer bli tydligt i kommande diskussioner. En av de generella utgångspunkterna i denna artikel är att de skeenden och sammanhang som gestaltas i spelfilm erbjuder en ytterligare möjlighet att studera föreställningar kring människors

livsvärldar i det tidiga 2000-talets globaliserade värld.

Utgångspunkter II: Film och globalisering

Vad gäller film kan globaliseringsprocesserna identifieras på en rad olika nivåer. Utvecklingen under 1990- och 2000-talen har fått konsekvenser för såväl faktiska produktions-sammanhang som för distribution. I ett sammanhang konstaterar exempelvis Toby Miller och Richard Maxwell att majoriteten av de som gör film inte återfinns i USA. De olika språkgrupperna i Indien producerar ungefär 1 000 filmer per år och 2,5 miljoner människor arbetar i filmindustrin (Miller & Maxwell 2007:33. Se även Crane 2014:365–382). Hollywood uppbär fortfarande en central ställning men den är på intet sätt lika självklar som den en gång har varit. År 2024 gäller detta förhållande fortfarande med Hollywood på första plats och indiska Bollywood på andra (Lista över de 10 största filmindustrierna i världen).

En övertygelse i denna artikel är att spelfilm har en central betydelse för att åskådliggöra och gestalta de processer och föreställningar som förknippas med globaliseringen för en bredare publik.³ Dokumentärfilmaren Caitlin Manning och freds- och konfliktforskaren Julie Shackford-Bradley uttrycker detta på ett mer precist sätt då de menar att filmmediet är «well equipped to represent the multiscale complexity of globalization, with its flows and disjunctions» (Manning & Shackford Bradley 2010:38–39). Spelfilmen har under lång tid kunnat skildra olika delar av världen genom att

1. Om den djupt subjektiva men likafullt kultur- och samhällsformativa betydelsen av begreppet livsvärld se Jonas Frykman (2012:64–66).
2. Historiskt är det förstås möjligt att argumentera för att de «utsträckta miljöer» Durrschmidt menar utmärker människors liv i vår tids globala storstäder står att återfinna åtminstone ett sekel tillbaka. Se exempelvis André Janssons (2012:24–25) diskussion kring hur den italienske futuristen och modernisten Filippo Marinetti beskrev medier och kommunikationer år 1913.
3. Relationerna mellan åskådare, filmvärld och omvärld är föremål för Daniel Yacavones studie *Film worlds. A philosophical aesthetics of cinema* (2015).

inom ramen för filmens berättande presentera olika karaktärer, konflikter, skeenden, livsmiljöer och platser, och lämpar sig sålunda väl som ett samtidshistoriskt och kulturanalytiskt studieobjekt.

Studiet av globalisering i spelfilm är inspirerat av hur relationerna mellan film och historia formuleras av Pelle Snickars och Cecilia Trenter i antologin *Det förflutna som film och vice versa* (2004). De betonar att «audiovisuella representationer av det förflutna och ett medierat historiebbruk blivit allt viktigare för allmänhetens uppfattningar om historia» (Snickars & Trenter 2004:10). Filmens gestaltande av det förflutna blir centralt för att förstå hur historia skapas. Detta gäller i lika hög grad samtida skeenden och processer. På samma sätt menar jag att filmens gestaltande av globaliseringen är central för att förstå hur föreställningar kring globaliseringen formeras. I relation till detta är en principiell utgångspunkt att de föreställningar och uttryck vi sorterar under begreppet globalisering får sin breda cirkulation genom populära medieformer. Spelfilmen blir här ett exempel och som tidigare konstaterats: filmmediets gestaltning av globalisering blir central för att förstå hur densamma skapas som samhälleligt och kulturellt fenomen.

I en mer allmän mening är globaliseringsforskningen enormt omfattande. Relationerna mellan globalisering och film är dock inte alls kartlagda i samma utsträckning. I Zaniellos (2007) återfinns en inventering av 213 filmer, såväl dokumentära som fiktiva, långa som korta, som på olika sätt gestaltar de ekonomiska och arbetsmarknadsmässiga konsekvenser globaliseringen har haft runt om i världen. Flertalet av de filmer han lyfter fram är tämligen okända för en bredare publik och har cirkulerat i en begränsad utsträckning.

Tidskriften *Style* publicerade våren 2009 temanumret «Globalization and film style» och i inledningen konstateras det att «the entanglements between globalization and film have only begun to attract serious critical attention relatively recently» (Lindner 2009:1). Här analyseras exempelvis spelfilmer av Ang Lee och Michael Winterbottom; filmer som fått betydligt större spridning än de Zaniello behandlar (Crothers Dilley 2009:45–46; Dix 2009:3–25). I andra undersökningar om globalisering och spelfilm diskuteras och analyseras teman som globala mediers formativa roller för samhällsorganisering, jakten på mänskliga relationer i det tidiga 2000-talets oförutsägbara gränsoverskridanden, hur transnationella nätverk på många punkter kommit att ersätta nationen som organiserande princip och «buddy action» i hollywoodska actionfilmer åren kring 2000, för att nämna några exempel (Crim 2009:17–24; Olete-Aldea 2012:347–366; Thomas 2009:32–39, Gates 2012:83–93).

Richard Locke har i ett sammanhang konstaterat att både den mexikanske regissören Alejandro González Inárritu och den österrikiske regissören Michael Haneke ofta skildrar «the violent effects of globalization on family life by juxtaposing many aggressively contrasting narratives, settings and characters» (Locke 2007). Heidi Utz skriver att 2000-talets första decennium förde med sig en trend «in movies that linked ostensibly unrelated people in a patchwork of intersecting lives and coincidence (e.g. *Babel*, *Traffic*, *Crash*, *Amores Perros*)» (Utz 2011). Lockes och Utz' beskrivningar är möjliga att applicera även på Moodyssons *Mammut*.

Mammut

I *Mammut* får betraktaren följa skeenden som utspelas i tre olika geografiska samman-

hang: New York, Thailand och Filippinerna. I New York lever Leo och Ellen med sin sjuåriga dotter Jackie. Leo har konstruerat en mycket framgångsrik onlinespelsajt och Ellen jobbar som läkare på en akutavdelning. De har en filippinsk barnflicka vid namn Gloria som tar hand om Jackie och sköter deras hem. Gloria har tagit detta jobb för att tjäna ihop de pengar som ska göra det möjligt att bygga ett hus. Därigenom vill hon skapa ett tryggare liv och en bättre framtid för sina två söner Salvador och Manuel som är kvar på Filippinerna tillsammans med Glorias mor och bror. Glorias liv i New York genomsyras av en stark längtan efter sönerna. Den värme och omtanke som Jackie blir föremål för fungerar som ett slags kompensation.

I början av filmen beger sig Leo tillsammans med sin affärskollega Bob till Bangkok i ett privat jetplan för att avsluta en stor affär. Affären drar dock ut på tiden och Leo beslutar sig för att lämna Bangkok och resa till stränderna. Här strålar han snart samman med Cockie, en ung thailändsk kvinna som försörjer sig som sexarbetare. När de skiljs åt första kvällen ger Leo henne alla sina pengar för att hon ska gå hem och inte ta några fler kunder under kvällen.

På akutavdelningen i New York inkommer en kväll elvaåriga Anthony som blivit knivhuggen av sin mor och blir en patient som Ellen engagerar sig väldigt mycket i. På Filippinerna får vi följa Glorias söner som går i skolan och som på olika sätt brottas med sin längtan efter modern. De livsöden som filmen skildrar vävs samman och genom de miljöer, hierarkier och maktförhållanden som framställs skapas en filmisk gestaltning av vad som utmärker den värld som kallas globaliserad. I lika hög grad

som filmen de facto skildrar en viss del av det tidiga 2000-talet bidrar den till att skapa och forma just denna bild av vår samtid. I denna värld har de som sedan början av 2000-talets benämns *bohemian bourgeois* och deras ideal och livssammanhang en central betydelse.

Borgerliga bohemer, luffaturism och globala hierarkier

I boken *Bobos in paradise. The new upper class and how they got there* (2000) lanserade den amerikanske debattören och kolumnisten David Brooks begreppet *bobo* som är en förkortning av *bourgeois bohemian*, alltså en sammansmältning av individualism, egenintresse och kapitalism å ena sidan och en vurm för vänsterorienterad motkultur och en mer frisinnad konstnärssattityd å den andra.⁴ Nio år efter att Brooks publicerat sin bok gick *Mammut* upp på biograferna och utifrån hur karaktärerna Leo och Ellen skildras och gestaltas är det inte omöjligt att Moodysson kommit i kontakt med begreppet bobo. Begreppet fungerar i det följande som ett verktyg genom vilket det blir möjligt att studera de av globaliseringens aktörer som lever sina privilegierade liv i Nordens globala centra.

Att det är möjligt att se Leo och Ellen, som lever i Soho på Upper East Manhattan, som just ett bobopar, blir tydligt redan i filmens första scen där åskådaren möter paret som leker med sin dotter Jackie. Deras hem utgörs av en rymlig och ljus takvåning. Ytorna är öppna. En stor nonfigurativ tavla pryder en vägg och i en hall står en annan målning ledigt lutad mot golvet. På olika ställen har stora gröna växter placerats. Hissen går rakt in i lägenheten. Köket är enormt och en trappa täckt av ett tjugotal

4. När boken kom ut behandlades den i flera svenska dagstidningar. Se exempelvis Karin Henriksson: «Efter yuppien kommer bobon», Svenska Dagbladet, 1/6 2000 och Staffan Erfors: «Yuppien är död – bobon är född. Hippien som blev rik och prylfixerad», Expressen, 3/6 2000.

par tränings skor leder till en takterrass där det finns ett löpband. I sin recension i *The New York Times* kommenterade Manohla Dargis inledningsscenen lekande familj på följande sätt: «the three are as prettily arranged as the bourgeois bohemian furnishings».⁵

Ellen och Leo representerar en samhällsgrupp som har sin tydliga samtidshistoriska förankring i den värld som beskrivs i termer av globalisering. Utifrån sin kapitalstyrka och sitt egenintresse kan de realisera sina individuella projekt. De kan fullt ut utnyttja men också missbruka alla de möjligheter och förmåner den globaliserade världen inneburit för deras samhällsklass. I litteraturen kring globalisering betonas ofta att en globaliserad värld handlar om att det finns de som är privilegierade och de som helt saknar privilegier. Inte sällan upplevs denna betoning som en kritik mot vad som ses som alltför naiva globaliseringsförespråkare. Det tidiga 2000-talets globalisering kan på många punkter beskrivas i termer av makt-hierarkier där begreppen centrum och periferi fungerar som ett rumsligt tydliggörande av var hierarkins topp-respektive bottenskikt återfinns. I *Mammut* blir Ellen och Leo de som befinner sig högst upp i den globala hierarkin. Det är de som kan välja position; det är de som har valmöjligheter och därigenom kan åtnjuta centrums privilegier. Aspekter som dessa föranledde en skribent i Dagens Nyheter att kalla filmen för «ett globaliseringsdrama» (Yeaman 2009).

Borgerliga bohemer och de livsvärldar som utmärker denna samhällsklass blev decennierna kring 2000 ett globalt fenomen i de övre samhällsskikten, företrädesvis i

västvärldens större städer, de städer som ofta beskrivs som de knutpunkter som tillsammans bildar världens centrum (Jonsson 2001:78). Begreppspar centrum-periferi kommer i det följande fungera som ett sätt att synliggöra och diskutera både geografiska förhållanden och maktförhållanden. Den som är en aktör i centrum besitter de ekonomiska resurserna för att göra världen till sin och det radikala motförhållandet råder för de absolut flesta som befolkar periferin. Bobons individualiserade livsstilsprojekt underkänner nationen såväl som politisk gräns som given identitetsram.⁶ Att det är världen som utgör spelplanen blir tydligt i sätten på vilka Leo iscensätter sig själv.

I sin avhandling analyserar sociologen Erika Andersson Cederholm det hon kallar luffarturism och menar att den genomsyras av en strävan efter äkthet. Denna strävan uttrycks genom en längtan efter en fullständig sinnlig närvaro i ett «här och nu», men även genom en önskan om ett slags «återgång till naturen och de människor och kulturer som föreställs representera denna natur» (Andersson Cederholm 1999:17). I det tidiga 2000-talet utgjorde dessa luffarturister en frekvent närvaro på Thailands stränder och precis en sådan typ av luffarturist framställs i Leos karaktär.

Att Leo identifierar sig som ett slags luffarturist eller backpacker och inte som den väletablerade spelsajtägare han är, blir tydligt när han beslutat sig för att göra en utflykt till kusten. Bob undrar varför han inte ber deras sekreterare att ordna med resan. Leo svarar att han rest tusentals gånger. «Vill du sova på stranden med kackerlackor?», undrar Bob.⁷ «Lägg av, jag är backpacker!»,

5. Begreppet adresseras också i rubriken till Manohla Dargis recension i *The New York Times*, 19/11 2009: Bourgeois bohemians. There's a price to pay.

6. I globaliseringsforskningen diskuteras den roll nationen har, se exempelvis Thörn och Thomas.

7. *Mammut*: Regisserad av Lukas Moodysson (Sverige, Danmark, Tyskland, 2009). När inte annat anges är citaten från filmen hämtade från Anna Kyrös översättning.

svarar Leo. «Det är du inte. Du äger ett företag. Det gör inte backpackers.» Leo replikerar att han kommer från «en hippie-familj». Bobs svar synliggör de spänningar som ryms i den borgerlige bohemens livsvärld: «You live in Soho, that makes you not a hippie immediately.»⁸

Leo identifierar sig själv som backpacker och det är i liknande kretsar han hamnar, kretsar som också har sina givna beteendekoder och identitetsmarkörer. I sin bok *Välkommen till Paradiset. Reportage om turistindustrin* (2008) konstaterar Jennie Dielemans att backpackers sätt att resa är «lika standardiserat som charterturismens fast istället för plankstek, turistbroschyr och Phuket-bananpannkakor, Lonely Planet och en femmånaderstripp i Sydostasien» (Dielemans 2008:88). Här ingår föreställningen att leva enkelt och billigt. Efter att först åkt till ett lyxhotell som gör honom obekvämligt körs Leo till en bungalow på stranden. Den svarar bättre mot hans önskan om «något billigt». Första kvällen går Leo till en strandbar där han söker kontakt med några andra manliga resenärer. Det dricks och en joint går runt. Leo frågar en av männen om de är på semester. «Jag skulle inte vilja kalla det semester» blir svaret; ett svar som berättar att deras resande handlar om något annat än traditionell semester – om ett sökande efter något, om en vilja att «komma bort». Leo berättar att han ägnat det gångna året åt att resa. «Jag råkade bara hamna här. [...] Jag bestämde mig för att lämna allt och bara resa. Jag är brandman. Det blev... lite för mycket.»

Scenen på baren gestaltar de möjligheter den vite västerländske *bobon* har att i stun-

dens kreativa ingivelse återuppfinna sig själv. I en scen där Leo pratar med sin fru säger han att hela familjen borde åka till Thailand: «du, jag och Jackie borde ta lite ledigt. Vi borde åka nånstans på semester». Dessa två scener kan preciseras med vad musikanthropologen Ingemar Grandin träffsäkert kallat «den västerländska rörlighetens möjlighetsrum» (Grandin 2007:329). I det tidiga 2000-talet finns flera olika sätt på vilket människor rör sig över världen; rörelsemönster som kopplas samman. Att vara luftfarturist eller backpacker är dock något som framför allt är förbehållet de mer bemedlade i de globala hierarkierna (Ljungberg 2012: 58).

I Leos ord framställs också den bohemiska idén om frihet, om en plats, ett sammanhang där det är möjligt att leva utan inskränkande konventioner och förmins-kande normsystem. Detta är en illusion eftersom den osynliggör att den västerländska maktordningen fortfarande finns där; och att vissas frihet bygger på andras ofrihet. I *Mammut* är det aldrig någonsin oklart vem det är som har och vem det är som inte har. I sin recension av filmen i Dagens Nyheter konstaterade Helena Lindblad att den framställer «den grymma obalansen i det globala utbytet av varor och tjänster» – en obalans som ofta får tjäna som en av många beskrivningar av vad globaliseringsprocesserna handlar om och fått för konsekvenser (Lindblad 2009).⁹ I andra tidningar beskrivs filmen som «en global berättelse om hur den rika västvärlden utnyttjar jordklotets fattigare länder» och att den berör «banden mellan i-land och u-

8. Denna formulering är inte översatt.

9. Detta belyser Håkan Thörn (2002:117–119) vad gäller medieindustrin och Jan Nederveen Pieterse (2004:13–14). Mängder med exempel på global ojämlikhet återfinns också i kapitlet Globalization and (in)equality i Jan Aart Scholte (2005:316–347). Ojämlikheten i *Mammut* har analyserats av Elna Nilsson (2014:55–67).

land, mellan rik och fattig» (Andersson 2009; Asplund 2009).

Talet om att filmen på olika sätt skildrade globaliseringen återkom i pressen. Om inte diskussionen var explicit användes andra beskrivningar som vi lärt oss att relatera till globaliseringen, såsom att världen är sammankopplad eller att det råder en snedfördelning mellan Nord och Syd. Det var inte bara kritiker som identifierade globalisering och snedfördelningen av ekonomi och resurser som två centrala teman i *Mammut*. I flera intervjuer i samband med premiären formulerade Lukas Moodysson själv mer eller mindre tydligt dessa teman. I intervjun i Dagens Nyheter inför premiären konstaterade han att det är svårt att vistas i Thailand «utan att känna sig som en sex-turist eller kolonialherre» (Yeaman 2009).

I filmens andra halva tillbringar Leo och den thailändska kvinnan Cockie en hel dag med varandra. Det slutar med att de har sex. I sängen efteråt blottläggs ännu en gång den globaliserade världens hierarkier. Leos fantasier om att köpa en båt och resa med Cockie blir en del i samma iscensättning som i scenen vid strandbaren. Det är endast han som har möjlighet att drömma då hon sitter fast i de ojämlika förhållanden som utmärker det tidiga 2000-talets globaliserade värld. Genusvetaren Jenny Björklund konstaterar i en artikel att *Mammut* «highlights how Leo wants to world-travel and perceive other people lovingly, but winds up invading the world he wants to travel to» (Björklund 2015:35).

Världen som spelplan och existentiell tomhet

Att världen utgör en spelplan för de privilegierade gestaltas tydligt genom Ellens och Leos dotter Jackie i några betydelsemättade

scener. I början av filmen besöker Jackie och Gloria Hayden-planetariet på American Museum of Natural History i västra delen av Central Park. Åskådaren får följa dem och hur de ser det runda jordklotet utkastat i en oändlig rymd. Planetariets berättarröst konstaterar: «När vi sedan ser jorden utifrån upptäcker vi en helt ny planet.» Bilden av jordklotet från rymden får ofta fungera som en visualisering av hur allt hänger ihop. Första gången en bild togs från en satellit i omloppsbana runt jorden var i augusti 1959, från den amerikanska sonden Explorer 6 som sänks upp just för detta ändamål (Uri 2020). Det fotograferade jordklotet sett från rymden används ofta för att visualisera begreppet globalisering. Utnyttjar man sökmotorn Googlebild och söker på ordet «Globalization» är ett flertal av de första 20 bildträffarna just olika varianter på jordklotet sett från rymden.¹⁰

I Jackies livsvärld utgör planetariet ett möjligt utflyktsmål, inte minst på grund av hennes stora astronomiintresse. De tekniska och ekonomiska resurser som uppförandet och drivandet av en verksamhet som denna kräver vittnar om att den inte är placerad i någon av världens utsatta periferier. På planetariets hemsida står att läsa att det alltsedan 1935 «premier conduit between the frontier of cosmic discovery and the public's appreciation of it» (Hayden Planetarium). Det berättas också att under 1900-talet författade människor verksamma i planetariets verksamhet över 100 böcker om universum. Som kunskapsgenererande institution placerar sig planetariet sålunda i den astronomiska kunskapens centrum (Jfr Jonsson 2001:27, 29). Vid middagsbordet frågar Jackie sin mor om hon kan bli astronaut. Ellen replikerar: «Så klart. Du kan bli vad du vill.» Att Jackie kan göra vad hon vill när

10. Sökning genomförd 2023-08-15.

hon blir vuxen inskräps visuellt genom den världskarta som hänger i hennes rum. Planetariet fungerar också som en pendang till världskartan.

I Glorias och Jackies diskussion kring planetariebesöket utkristalliseras två olika positioner, alltså positioner utifrån vilka man närmar sig och förstår sin existens i världen. Jackie, det brådmogna, begåvade barnet får bli det västerländska rationella förnuftets och den empiriskt mätbara vetenskapens röst. Gloria å andra sidan representerar en annan – i relation till den västerländska vetenskapens teleologisk-evolutionistiska historiesyn – mer traditionell, religiös position. När Jackie och Gloria pratar om planetariebesöket frågar Jackie om Gloria visste att «vi alla kommer från stjärnorna». Gloria svarar då: «Förlåt men jag tror inte på Big Bang.» Jackie inskräper då: «Det är sant... vetenskapligt bevisat!» «Jag tror på Gud, inte Big Bang», svarar Gloria och Jackie säger sen att det kanske var Gud som satte igång Big Bang, vilket landar i ett slags mellanposition (Jfr Björklund 2015).

Rörelsen mellan olika geografiska miljöer fungerar också som ett sätt att filmiskt gestalta den sammankoppladhet och de världsomspännande och ojämlika förhållanden som utmärker globaliseringen (Jfr Hylland Eriksen 2014). Efter Glorias och Jackies samtal om Big Bang följer en rad snabba scenbyten. Åskådaren förflyttas till väntrummet på den akutmottagning där Ellen arbetar. Personerna i väntrummet tillhör inte New Yorks privilegierade skikt. Plötsligt inkommer en pojke som tilldelats flera knivhugg i händer och buk. Han förflyttas snabbt till en operationssal. Scenen skiftar. I det privata jetplanet på väg över Stilla havet tar Leo fram sin Blackberry och

konstaterar att Ellen gjort en ny spellista. Till tonerna av Cat Powers «The Greatest» somnar Leo i flygplansstolen. Tillbaka i Soho sjunger Gloria en vaggvisa på tagalog för Jackie, därefter plockar hon i köket. I ett helt annat kök i Filippinerna står Glorias mor vid diskbänken och hennes båda söner sitter på enkla plaststolar vid ett vitt plastbord med vaxduk och väntar på frukost. I New York har Gloria avslutat sina köksbestyr och på sitt rum ringer hon till Salvador, den äldste sonen. I rörelsen mellan New York, jetplanet på väg mot Bangkok och Filippinerna gestaltas filmens sociokulturella positioner och hierarkier. Som tydligast blir detta när Gloria befinner sig i en butik för att köpa en basketboll som hon ska skicka till sin yngste son på hans födelsedag. Hon plockar fram en boll och läser att den är tillverkad på Filippinerna.

Lägenheten i New York och framför allt dess kök blir till ett slags prisma genom vilket flera av filmens skeenden, hierarkier och historier bryts. David Brooks konstaterar att köket har blivit «the symbol of domestic bliss». Detta är skälet till att när du vandrar in i ett nyrenoverat «upscale home, owned by a nice, caring couple, you will likely find a kitchen so large it puts you in mind of an aircraft hangar with plumbing» (Brooks 2000:86-87). Om vi bortser från Brooks lite raljerande ton fungerar denna formulering som en beskrivning av Ellens och Leos kök. Köket är stort, dussintalet förskärare i rostfritt stål är placerade längs en magnetremsa. Kylskåpet är välfyllt. I kontrast till köket på Filippinerna vittnar köket i New York om Ellens och Leos ekonomiska välstånd.¹¹

På samma gång som lägenheten berättar om den materiella rikedom och yrkesmäs-

11. Köket som historiskt och kulturellt uttryck diskuteras i Ulrika Torell, Jenny Lee & Roger Qvarsell (red.) (2018) och Willén (2012:81-117).

signa framgång som återfinns i centrum blir den också platsen där Ellens ensamhet och känslor av brist är som tydligast. I ett av sina samtal med Leo i Thailand inskräper Ellen att hon upplever att hon jobbar jämt, att hon aldrig är hemma och när hon är hemma är inte Jackie där. När hon väl lägger sig ned för att försöka sova drabbas hon av hjärtklappning. Efter samtalet faller Ellen ner de elektriska persiennerna och blir stående i köket. Bakom henne avtecknas raden rostfria förskärare i enkel design medan hon tittar i det överfulla kylskåpet. Scenen andas av rastlös ensamhet. En senare sekvens i filmen avslutas med att Ellen springer på löpbandet på takterrassen när kvällsmörkret sänkt sig och snön faller, en scen som än tydligare inskräper Ellens ensamhet. Den inre tomhet som framställs genom Ellen och den urbana bobokultur hon får representera, synliggör att materiell rikedom inte på något sätt behöver innebära själslig och existentiell livskvalitet. Knutet till detta är en känsla av meningsförlust som utgör nästa steg i vår diskussion.

Religion och västerländsk meningsförlust

Jag tror att många människor går och känner att något gått förlorat i vår tid och att man har en naiv men ändå försettlig längtan till något ursprungligt (Röshammar 2009).

Glorias tidigare diskuterade mer traditionella och religiösa position kan inom ramen för en diskurs kring det som gått förlorat ses som ett uttryck för något mer ursprungligt, känslomässigt och mer direkt. Ytterst handlar Glorias position om en gudstro och i gestaltningen av hennes karaktär har religionen en central roll. Hon har bilder på Jungfru Maria på väggen i sitt rum hos Ellen och Leo och hon besöker regelbundet en

katolsk kyrka. I samtalet med sin mor då Gloria är på gränsen till att inte orka med sin situation längre refereras det till vad Gud vill. Gudstron blir en metafysisk entitet som får en betydelsebärande roll i hennes livsvärld. Att namnet Gloria dessutom betyder ära åt Gud och Salvatore (Salvador är namnet på Glorias äldste son) betyder frälsare är förstås ingen slump (Södergren 2009).

Leo och Cockie besöker tillsammans ett buddistiskt tempel och efteråt diskuterar de reinkarnation. Det blir genom mötet med Cockie som Leo formulerar dessa religiösa frågor. Leo frågar Cockie vad hon skulle vilja bli i nästa liv. Cockie svarar: «Pojke. Flickor inte bra. Pojkar bra.» Hennes svar för oss omedelbart tillbaka till det sammanhang i vilket frågan är ställd, ett sammanhang som handlar om den globaliserade världens knivskarpa hierarkier där den vite mannens fråga blir ett sätt för honom att osynliggöra sin egen postkoloniala maktposition.

Globaliseringsprocessernas samlade konsekvenser ligger till grund för de privilegierades tal om att något «gått förlorat», att det blivit «lite för mycket»; att något mer ursprungligt saknas. I sin recension i *Östgöta Correspondenten* konstaterar Lollo Asplund att Thailand i filmen blir «sinnebilderna för det förlorade paradiset, västerlänningens längtan efter enkelhet och ursprunglighet. Men också för vår naivitet» (Asplund 2009). Denna sinnebild är inget unikt för det tidiga 2000-talets globaliserade värld. Samma diskurs aktualiserades genom 1800-talets radikala omvandlingar vad gäller alla mänskliga områden. Den borgerliga turism som etablerades runt om i Europa under 1800-talets andra hälft handlade ofta om att söka sig till, eller tillbaka till något mer ursprungligt, till något som inte påverkats eller malts ned av moderniseringens malströmmar (se t.ex. Löfgren 1999).

I *Mammut* får framför allt de thailändska stränderna den funktionen. Vad Moodysson inte synliggör är att många av världens välbemedlade i början av 2000-talet inte bara återfinns i västerländska centra som New York, London och Los Angeles utan även i asiatiska megastäder som Bangkok, Kuala Lumpur och Shanghai. I dessa gestaltungsval finns sålunda också ett osynliggörande. Strändernas ursprunglighet – en ursprunglighet som i Moodyssons berättelse bara tycks kunna finnas i periferin – kompletteras aldrig med det faktum att de asiatiska megastäderna med sin rastlösa kommers och hektiska utveckling också är en del av centrum (Jfr Ljungberg 2012:210–213). I samband med att *Mammut* hade premiär i januari 2009 och visades på Berlins filmfestival var reaktionerna mycket varierande. I Berlin buades den ut och i recensionerna samsades hyllningar med regelrätta sågningar. De kritiska rösterna påtalade bland annat bristerna i sätten på vilka globaliseringen framställdes (Skawonius 2009).¹²

Idén om och längtan till något mer ursprungligt gestaltas på olika sätt i *Mammut*. Religionen som ett uttryck för traditionen omfattas i filmen framför allt av de som hör till den globala hierarkins bottenkikt. Den katolska kristendomen och buddismen utgör abstrakta trossystem med mycket stor geografisk räckvidd, och i kraft av sin långa kontinuitet fungerar de som ett slags trygga punkter. De skapar en övergripande mening eller riktning i en värld som utmärks av svårigheter och orättvisor. Enda gången någon i centrum åkallar Gud är när Ellen håller på att förlora den knivhuggne Anthony: «Snälla Gud, hjälp mig».

I samband med att Ellen assisterar vid en operation hör hon ett märkligt ljud ur salens

högtalare. Hon frågar vad det är för ljud. Den opererande läkaren svarar att det är valsång och berättar att de «kan sjunga för en annan val från hundra kilometers avstånd». Han nämner också att det sägs att valsången har en «positiv inverkan på stress och sömnproblem». Väl hemkommen från dagens arbetspass provar Ellen att försöka sova med valsång i öronen, till ingen nytta.

Gestaltningen av idén om något mer ursprungligt implicerar i sin tur en viss syn på globaliseringen. I en värld som blivit abstraktare, som krympt, där finansiella transaktioner rör sig i realtid och där viss kultur genom digitala medier har möjlighet att nå omedelbar global spridning formuleras en längtan efter något annat. I denna värld blir rörelsen mot det lokala, mot det som förknippas med naturlighet, ursprung och existentiell närvaro begriplig. Denna beskrivning av reaktioner på globaliseringen kan också förklara den spridda förekomsten av identitetspolitisk aktivism och andra typer av partikulära gemenskaper decennierna kring 2000 (se t.ex. Hylland Eriksen 2014).

Genom sin gestaltning av meningsförlust och brist bidrar *Mammut* på många sätt till att inskräpa de föreställningar som finns om relationerna mellan Nord och Syd. Nord utgörs av en rik medelklass, som lever i materiellt överflöd och plågas av själslig tomhet, medan Syd präglas av fattigdom och där några portioner misär hanteras med religiösitet och rå humor; en polarisering flera kritiker menade blir alltför enkel. I filmen formuleras en föreställning om att meningsförlusten och tomheten framför allt finns hos de privilegierade i Nord, medan kontakten med något mer ursprungligt, mer traditionellt finns hos de som lever i den fat-

12. I tidningen *Dagen* fick filmen betyg 5 av 5 och i *Dagens Nyheter* 4 av 5 medan den sågades av *The Guardian* och *The New York Times*.

tiga periferin. På detta sätt reproducerar filmen ett föreställningskomplex som har en längre västerländsk historia och som riskerar att hamna i exotiserande synsätt.

Från Soho till soptippen

De miljöer åskådaren möter i New York utgörs av Leos och Ellens takvåning, planetariet, akuten på det sjukhus Ellen jobbar, gatumiljöer, den filippinska kyrka Gloria och Jackie besöker och en väl sorterad grönsaksavdelning i en mataffär. De thailändska miljöerna utgörs av lyxhotell, nöjeskvarter, barer och den bungalow på stranden Leo åker till. Filippinerna framställs genom det hem där Glorias söner och hennes mor bor, stränder, gator, soptippen i stadens utkanter och det torg i staden där pojkar säljer sexuella tjänster.

Genom denna uppsättning miljöer blir det tydligt hur begreppen centrum och periferi kan fungera som såväl geografiska bestämmingar som verktyg för att ringa in betydligt mer lokala variationer (Jonsson 2001). Här bör betonas att centrum och periferi bara delvis fungerar som geografiska begrepp. Centrum och periferi fungerar också som ett sätt att gestalta ett slags global maktordning då begreppsparet också ringar in de som har och de som *inte* har tillgång till allt det globaliseringen innebär. Sätten på vilka globaliseringsprocessen påverkar den enskildes livs- och föreställningsvärld betingas av var man befinner sig i relation till centrum och periferi.

New York blir i *Mammut* framför allt ett sammanhang som berättar om det materiella välstånd som kännetecknar centrumets privilegierade klasser. De privilegierade i centrum skapar sin position just för att de kan köpa de tjänster som de mindre bemedlade tillhandahåller, såsom att städa en lägenhet, laga mat och fungera som barnflicka. Gloria blir till ett slags periferins represen-

tant i den spatiösa takvåningen och även om det aldrig synliggörs explicit är intrycket att de filippiner som möts i den filippinska kyrkan i New York lever på sätt som liknar Glorias. Periferin återfinns också på den akutavdelning där Ellen arbetar. Pojken som knivskurits av sin mamma är ungefär lika gammal som Ellens dotter Jackie men tycks komma från en betydligt mindre välbemedlad klass.

Rör vi oss till *Mammuts* andra centrala geografiska sammanhang vävs här centrum och periferi också samman. Å ena sidan finns skyskraporna, lyxhotellen och de moderna kommunikationsteknikerna, å andra sidan nöjeskvarteren med sin sexturism. När Leo befinner sig på en nattklubb i Bangkok kliver han av misstag in i ett rum avsett för de sexuella tjänster som stället erbjuder. Rummet är litet. Väggarna är draperade med enkla gardiner över ljusblått slitet kakel. Sängen utgörs av en madrass på golvet prydd med rosa gosdjur. Genom scenen framträder en skriande kontrast till Leos och Ellens exklusiva takvåning. Genom direktkontrasteringen framställs globaliseringen dels som ett tillstånd där det finns de som har och de som inte har, och dels synliggörs de postkoloniala förhållanden som råder på många turistorter i Asien.

I Thailand utspelar sig också vad som skulle kunna ses som en av filmens nyckel-scener. På väg till de stränder där det är möjligt att hyra en bungalow passerar taxin en elefant som står vid vägkanten. Leo ber taxi-chauffören att stanna bilen och backa tillbaka. Förundrad kliver han ur bilen och betraktar elefanten. Elefanten blir i scenens första klipp en symbol för det vilda, kommen ur djungeln som återfinns i scenens bakgrund, men också för den turistande västerlänningens jakt på något mer ursprungligt, något mer «äkta». När elefanten rör sig mot Leo blottläggs den kedja,

som varit dold i markvegetationen, som omsluter ena benet och därigenom skiftar symboliken. Elefanten blir istället en symbol för den natur som människan successivt lagt under sin kontroll. Det ursprungliga är bara en chimär, en fiktion som är möjlig att drömma, men som är omöjlig att uppnå då det förment ursprungliga aldrig kan lösgöra sig eller stå fritt från världens djupt hierarkiserade maktordningar. En insikt som aldrig blir tillgänglig för Leo.

Av de sammanhang som gestaltas i *Mammut* utgör Filippinerna den absoluta periferin. De miljöer åskådaren möter är slitna och fattiga. Glorias båda söner intar sin frukost i ett enkelt kök där endast det nödvändigaste återfinns. Den yngste sonen är ledsen över att mamman inte finns hos dem och undrar när hon kommer hem. När äldste sonen Salvador berättar detta för mamman föreslår hon att han ska visa Manuel platsen för deras nya hus. Glorias bror organiserar arbetet med det hus hon låter bygga för de pengar hon tjänar som barnflicka. När bröderna kommer till husgrunden står arbetet still. Salvador frågar när huset blir klart. Morbrodern tycks lite förnärmad och svarar att Gloria «måste skicka mer pengar. Taket kunde blivit klart den här veckan. Men jag kunde inte betala arbetarna. Hälsa mamma det». Detta kan ses som ett exempel på det som karakteriserar den stillastående periferin i en globaliserad värld. Den blir platsen som är beroende av flöden som genereras i centrum, i detta fall av kapital och närmare bestämt det kapital de människor som arbetar i exil skickar hem. År 1998 beräknades det att någonstans mellan 34 och 54 procent av den filippinska befolkningen understöddes av remitteringar från filippinska migrantarbetare (Parrenas 2003:39, Mavi 2009:41–45).

Efterhand börjar även Salvador längta efter mamman och ringer och gråter och säger att hon måste komma hem. När

Gloria sedan pratar med sin mor säger hon gråtande att hon är rädd att hon inte längre ska orka vara borta från sina barn. Dagen därpå tar mormodern med Salvador till soptippen utanför staden. Mormodern säger åt honom att titta på barnen på soptippen. «Är det så här du vill leva?» Hon pekar på en pojke som påtar bland soporna. «Han är lika gammal som du och samlar sopor.» Mormodern hittar en bit bröd och erbjuder Salvador brödet, men han vill inte äta. Därefter förklarar hon att hans mamma arbetar i USA för att han inte ska behöva äta gammalt bröd från soptippen.

Efter besöket på soptippen äter mormodern och Salvador var sin glass och mormor konstaterar att det är synd om människorna som bor på soptippen. De sitter vid ett torg och hon fortsätter med att säga att «på nätterna händer det något ännu värre här. Det är barn som säljer sig». Salvador blir förstås nyfiken och mormodern förstår att hon sagt för mycket och avrundar samtalet med att säga att de bara «sover» med turisterna. Av Salvadors ansiktsuttryck att döma förstår åskådaren att en tanke fötts. Senare samma natt stiger Salvador upp och cyklar till torget där det är fullt med hemlösa barn som säljer sig till västerländska turister. Några barn närmar sig och stjälar hans cykel, hans skor och T-shirt. En medelålders man dyker upp och kör bort gatubarnen. Mannen börjar prata med Salvador och frågar om han ska följa honom hem. Dagen därpå återfinns en medvetlös Salvador under en bro och som betraktare förstår man att han utsatts för ett övergrepp. Här får Salvador representera periferins mest utsatta i relation till vilka centrums makt iscensätts på ett avskyvärt sätt.

Mammutpennan

Globaliseringen associeras ofta med «instantaneous financial transfer, and unimpeded

corporate growth» (Dix 2009).¹³ Inom ramen för textens syften blir det därför intressant att avslutningsvis undersöka hur *Mammut* framställer den finansvärld som ofta ses som motorn i det vi kallar globalisering.

Leo har utvecklat en produkt som ett företag i Bangkok blivit intresserad av. Företaget är egentligen baserat i Singapore men Thailand har, som affärskollegan Bob konstaterar, ett bättre nattliv. När Leo frågar Bob om det företag de ska samarbeta med berättar han att de «investerar i allt möjligt. Media, telekom, kinesisk biokemi, naturgas... De har tydligen ett tyskt fotbollslag. Gunerbär». Efter denna beskrivning ger Bob Leo en penna. Han visar och pekar att den har en infattning av mammutbetar. Det är världens «finaste penna [och den kostar] 3000 dollar».

Mammutpennan utgör en representation av ekonomiskt välstånd. Senare framgår det att Bob också har köpt en mammutpenna till sig själv. Utan större tvekan kan han spendera omkring 50 000 kronor på två pennor.¹⁴ Att människor i väst kan ägna sig åt denna typ av lyxkonsumtion medan människor i andra delar av världen måste sälja sina kroppar för att kunna ge sina barn mat, fångar i en blyxtbelysning den globala ojämlikhet som *Mammut* berättar om.

I sätten på vilka *Mammut* hierarkiserar världen, inte minst vad gäller ekonomiska förhållanden, förbises förhållanden som bidrar till en förskjutning av filmens sätt att gestalta det globala. I *Global lifestyles: Constructions of places and identities in travel journalism* (2012) visar mediehistorikern Emilia Ljungberg genom en analys av resemagasin hur en rad asiatiska städer intar en

lika central position i den globaliserade ekonomin som västerländska metropoler.

Ljungberg lyfter fram en artikel från tidningen *Res* där det berättas hur ett svenskt par besökte en Dioraffär i Kuala Lumpur för att köpa skor. De lyckades dock inte påkalla expediternas uppmärksamhet då en grupp japanska turister var mer intressanta. Paret beskrev hur de kände sig som andra rangens kunder eftersom de var européer. I början av 2000-talet producerades europeiska lyxprodukter just i Europa, men konsumerades i allt högre grad i Asien. Ljungberg konstaterar att vad som tycktes störa artikelförfattaren var det faktum att asiaterna «were outdoing the Europeans in consumption, but also that what they were able to buy was something that was associated with a European identity of superiority» (Ljungberg 2012:50).

I ljuset av detta kan konstateras att Moodyssons skildring av globaliseringen inte tagit dessa förhållanden i beaktande. Leo och Bob åker förvisso till Bangkok men de företagsrepresentanter de möter där görs aldrig till karaktärer i sin egen rätt och i de delar av filmen som utspelar sig i Thailand är det inte ekonomisk utveckling och dynamiska stadsmiljöer där skildringens tonvikt ligger. Lite tillspetsat skulle det vara möjligt att argumentera för att Moodyson, genom att inte ta dessa mer komplexa förhållanden i beaktande, riskerar att reproducera den postkoloniala position som han sagt sig vilja undersöka.

Avslutning

Moodyssons film *Mammut* synliggör komplexiteten i det tidiga 2000-talets globaliseringsprocess. Utifrån det fenomenologiska begreppet livsvärld synliggörs hur globalise-

13. Dix' artikel har ett annat fokus. Jag tyckte dock att denna formulering var slagkraftig.

14. Under januarimånad 2009 då filmen gick upp på biograferna låg dollarkursen på ungefär 8 kronor. Dollarns kursutveckling och historik, <https://dollarkurs.se/historik>, besökt 2023-08-15.

ringen som process inte är något som pågår *därute*, eller *bortom* den enskildes liv. Snarare är detta något som återfinns i de konkreta livsmiljöer där människor framlever sina liv. I *Mammut* framställs de hierarkier som lyfts fram som ett av de centrala inslagen i det som beskrivs som globalisering.

Genom att analysera framför allt Leo som en representant för det som kolumnisten David Brooks benämnt *bohemian bourgeois* synliggörs hur denna samhällsgrupp genom sin ekonomiska styrka och materiella rikedom kan realisera sina individuella projekt, men också den kluvenhet som finns i denna klassposition där viljan till ett slags frihetlig hippiekultur kolliderar med den önskan om bekvämlighet som endast är möjlig för den ekonomiskt välbemedlade. Genom sin resa till de thailändska stränderna får Leo möjlighet att återuppfinna sig själv inför de människor han möter. Detta möjlighetsrum är förbehållet de privilegierade i de globala hierarkierna. Världskartan på väggen i Jackies rum, liksom mammans bekräftande av att hon kan bli vad hon vill när hon blir stor, inskräper ytterligare hur världen är de välbemedlades spelplan.

Såväl Ellens som Leos karaktärer erfar känslor av brist och meningsförlust. Ellen arbetar alldeles för mycket och hinner aldrig skapa den relation hon önskar ha till sin dotter, och riktar sin avundsjuka mot den förtrolighet som etablerats mellan Jackie och Gloria. Leos vilja att hitta något mer ursprungligt, något utanför det etablerade livet utgör ett annat exempel på detta. I kontrast till detta blir religionen något som får fungera som ett slags trygghet punkt, ett sätt att orientera sig i ett utsatt liv. Symptomatiskt nog är religionen något som omfamnas av de mer utsatta karaktärerna.

Genom begreppen centrum och periferi visar jag hur det är möjligt att förstå den

berättelse om världen som framställs i filmen. Begreppsparet fungerar geografiskt där New York utgör centrum, Thailand och Bangkok intar något slags mellanposition och Filippina blir med sin fattigdom, sina sopberg och sin barnsexhandel den yttersta periferin. I en nyckelscen får en elefant till en början representera något vilt och ursprungligt. Snart framgår att den är fjättrad av en kedja och elefanten blir snarast en symbol för den natur som människan lagt under sig. Den illusion om ursprung scenen förmedlar är ytterst förankrad i världens djupt hierarkiserade maktordningar där centrum befolkas av de som har och periferin av de som inte har. Genom begreppsparet gör det också möjligt att gestalta globala maktordningar.

I artikeln argumenterar jag också för att Moodyssons skildring av det tidiga 2000-talets globala förhållanden förbiser olika typer av nyanser och variationer som finns såväl regionalt som internationellt och att han därför riskerar att reproducera de postkoloniala positioner han velat undersöka. Därigenom synliggör filmen indirekt att det finns andra sätt på vilka globaliseringen kan gestaltas. I det tidiga tjugoförsta århundradet visar min undersökning av *Mammut* dels hur spelfilm aktualiserar och gestaltar olika föreställningar kring globaliseringen och dels att film också utgör ett fruktbart studieobjekt för den samtidsorienterade kulturhistorikern.

Arbetet med denna artikel möjliggjordes genom bidrag från Helge Ax:son Johnssons stiftelse och Åke Wibergs stiftelse, till vilka undertecknad vill rikta ett stort tack.

Referenser

Andersson, Jan-Olov 2009. Mammut har ett slags oro i sig. Aftonbladet, 20 januari.

- Asplund, Lollo 2009. Får barnen plats i de rikas värld? Östgöta Correspondenten, 22 januari.
- Björklund, Jenny 2015. Arrogant perceptrors, world-travellers, and world-backpackers. Rethinking Maria Lugones' theoretical framework through Lukas Moodysson's *Mammoth*. I Lisa Folkmarsson-Käll (red.). *Bodies, boundaries and vulnerabilities. Interrogating social, cultural and political aspects of embodiment*. Cham, Springer, s. 31–46.
- Brooks, David 2000. *Bobos in paradise. The new upper class and how they got there*. New York, Simon & Schuster.
- Cederholm, Erika Andersson 1999. *Det extraordinära lockelse. Luffarturistens bilder och upplevelser*. Lund, Arkiv.
- Crane, Diana 2014. Cultural globalization and the dominance of the American film industry. Cultural policies, national film industries, and transnational film. *International journal of cultural policy*, vol. 20, nr 4, s. 365–382.
- Crim, Brian E. 2009. 'A world that works'. Fascism and media globalization in *Starship troopers*. *Film history*, vol. 32, nr 2, s. 17–25.
- Crothers Dilley, Whitney 2009. Globalization and cultural identity in the films of Ang Lee. *Style*, vol. 43, nr 2, s. 45–64.
- Dix, Andrew 2009. 'Do you want this world left on?' Global imaginaries in the films of Michael Winterbottom. *Style*, vol. 43, nr 2, s. 3–25.
- Durrschmidt, Jörg 2000. *Everyday lives in the global city. The delinking of locale and milieu*. London, Routledge.
- Erfors, Staffan 2000. Yuppies är död–bobon är född. Hippier som blev rik och prylfixerad. *Expressen*, 3 juni.
- Dargis, Manohla 2009. Bourgeois bohemi-ans. There's a price to pay. *The New York Times*, 19 november.
- Dielemans, Jennie 2008. *Välkommen till paradiset. Reportage om turistindustrin*. Stockholm, Atlas.
- Frykman, Jonas 2012. *Berörd. Plats, kropp och ting i fenomenologisk kulturanalys*. Stockholm, Carlsson.
- Gates, Philippa 2012. The Asian renovation of biracial buddy action. Negotiating globalization in the millennial Hollywood cop action film. *Journal of popular film and television*, vol. 40, (2), s. 83–93.
- Grandin, Ingemar 2007. Vit diaspora. Tredje världen som möjlighetsrum. I Erik Olsson et al (red.). *Transnationella rum. Diaspora, migration och gränsöverskridande relationer*. Umeå, Boréa, s. 327–356.
- Hayden Planetarium: Mission statement, <https://www.amnh.org/research/hayden-planetarium/mission-statement> [besökt 2023-08-15].
- Henriksson, Karin. 2000. Efter yuppies kommer bobon. *Svenska Dagbladet*, 1 juni.
- Hylland Eriksen, Thomas. 2014. *Globalization: The key concepts*. New York, Bloomsbury Academic.
- Jansson, André 2012. *Globalisering. Kommunikation och modernitet*. Lund, Studentlitteratur. (Först utgiven 2004).
- Jonsson, Stefan 2001. *Världens centrum. En essä om globalisering*. Stockholm, Norstedts.
- Lindblad, Helena 2009. Världen i fokus. *Dagens Nyheter*, 23 januari.
- Lindner, Christoph 2009. Globalization and film style. An introductory note, *Style*, vol. 43 (1), s. 1–2.
- Lista över de 10 största filmländerna i världen. Topp 10 största filmindustrierna i världen–GeeksforGeeks [besökt 2024-05-30]
- Ljungberg, Emilia 2012. *Global lifestyles. Constructions of place and identities in travel journalism*. Göteborg, Makadam.

- Locke, Richard 2007. Globalization and its discontents. <http://theamerican.org/globalization-and-its-discontents/#.UqhiBPTuLic> [besökt 2023-08-12].
- Löfgren, Orvar 1999. *On holiday. A history of vacationing*. Berkeley, Univ. of California Press.
- Mammut*: Regisserad av Lukas Moodysson (Sverige, Danmark, Tyskland, 2009).
- Manning, Caitlin & Shackford-Bradley, Julie 2010. Global subjects in motion. Strategies for representing globalization in film. *Journal of film and video*, vol. 63 (3), s. 36–52.
- Mavi, Devrim 2009. Mammamigration. *Arena*, nr 3.
- Miller, Toby & Maxwell, Richard 2007. Film and globalization. I Oliver Boyd-Barrett (red.). *Communications media, globalization and empire*. Eastleigh. John Libbey.
- Nikolic, Dragan 2012. *Tre städer, två broar och ett museum. Minne, politik och världssarv i Bosnien-Hercegovina*. Lund, Lunds universitet.
- Nilsson, Elina 2014. 'Let's pretend we are the only people in the universe'. Entangled Inequalities in Lukas Moodysson's *Mammoth*. *Scandinavica. An international journal of Scandinavian studies*, vol. 53 (1), s. 55–67.
- Olete-Aldea, Elan 2010. Fear and nostalgia in times of crisis. The paradoxes of globalization in Oliver Stone's *Money never sleeps* (2010). *Culture unbound. Journal of current cultural research*, vol. 4, nr 2, 347–366.
- Orgad, Shani 2012. *Media representation and the global imagination*. Oxford, Polity.
- Parrenas, Rachel Salazar 2003. The care crisis in the Philippines. Children and transnational families in the new global economy. I Barbara Ehrenreich & Arlie Russell Hochschild (red.). *Global women: Nannies, maids and sex workers in the new economy*. London, Granta Books, 39–54.
- Pieterse, Jan Nederveen 2004. *Globalization & culture. Global mélange*. Lanham. MD. Rowman & Littlefield.
- Röshammar, Martin 2009. Moodysson tar nya steg i världen. Göteborgs-Posten, 21 januari.
- Scholte, Jan Aart 2005. *Globalization. A critical introduction*. New York, Palgrave Macmillan. (Först utgiven 2000).
- Skawonius, Betty 2009. Bistert mottagande för Lukas Moodysson i Berlin. Dagens Nyheter, 10 februari.
- Snickars, Pelle & Trenter, Cecilia (red.) 2004. *Det förflutna på film och vice versa. Om medierade historiebruk*. Lund: Studentlitteratur.
- Södergren, Rosemari 2009. Mammut av Lukas Moodysson. Buddhism förklarad för nutidens människor, www.kulturbloggen.com/?p=6616 [besökt 2023-08-15].
- Thomas, Steven W 2009. The new James Bond. And globalization theory, inside and out. *CineAction*, vol. 78.
- Thörn, Håkan 2002. *Globaliseringens dimensioner. Nationalstat, världssamhälle och sociala rörelser*. Stockholm, Atlas.
- Torell, Ulrika, Lee, Jenny & Qvarsell, Roger (red.) 2018. *Köket. Rum för drömmar, ideal och vardagsliv under det långa 1900-talet*. Stockholm, Nordiska museets förlag.
- Uri, John 2020. 90 years of our changing views of earth. <https://www.nasa.gov/feature/90-years-of-our-changing-views-of-earth> [besökt 2023-08-15].
- Utz, Heidi 2011. Lukas Moodysson's Mammoth. Who's watching the children. <http://utzling.blogspot.se/2011/07/lukas-moodyssons-mammoth-whos-watching.html> [besökt 2023-05-08].
- Willén, Maja 2012. *Berättelser om den öppna planlösningens arkitektur: En studie av bo-*

- städer, boende och livsstil i det tidiga 2000-talets Sverige.* Lund, Sekel bokförlag.
- Yacavones, Daniel 2015. *Film worlds. A philosophical aesthetics of cinema.* New York, Columbia University Press.
- Yeaman, Nanuschka 2009. Vår syn på Thailand är naiv. Dagens Nyheter, 22 januari.
- Zaniello, Tom 2007. *The cinema of globalization: A guide to films about the new economic order.* Ithaca, IRL press.