

Trigonomisk tragedie: *Triangle of Sadness*

Af **Niels Kristian Bonde Jensen**

sep 25, 2022



Den svenske stjerneinstruktør Ruben Östlund er tilbage med endnu en besk satire over det senmoderne, kapitalistiske samfund, der i sin konstruktion er formularisk og forudsigelig, men i sine enkelte dele kommer med en tilpas mængde originale og skarpe vinkler på sit materiale til at man skærer sig på den.

Trekanten er muligvis den menneskelige civilisations mest anvendte og højest elskede geometriske form. For tusinder af år siden blev der opført pyramider overalt fra Egypten til Bosnien og Mexico. I dag står der en gennemsigtig én foran det enormt civiliserede kunstmuseum Louvre i Paris, ikke vildt langt fra Eiffeltårnets højtravende trekantsspids. I 1974 udgav forfatteren Charles Berlitz bogen *The Bermuda Triangle*, der samlede og pustede nyt liv i de forskellige myter og konspirationsteorier omhandlende en række mystiske forsvindinger i trekantområdet mellem Bermuda, Florida og Puerto Rico. Der var også gode, gamle Pythagoras, der med tre små bogstaver i anden, et plus og et lighedstegn grundlagde en helt teoretisk retning dedikeret til at studere trekantene. Siden har formen lagt både kanter og sider til mangt en teoretisk model: fra Maslows behovspyramide over Moores strategiske trekant til diverse illustrationer af magtens tredeling i det danske demokrati.

Nærmer vi os filmens univers bruges trekanten i optikken til at illustrere fokuspunktet i en kameralinse, og inden for billedkomposition danner linjerne, der mødes i forsvindingspunktet, en trekant. Bevæger vi os væk fra det visuelle og ind i narrativet, kender vi alle trekantsdramaet eller "the love triangle". Selve tre-aktsmodellen skiller sig ud ved oftest at være illustreret langs en linje, i en cirkel eller med den velkendte Hollywood-hval, men selv her hersker trekantens ledende princip: tre dele, der skaber en sammenhængende helhed. Trekanten illustrerer både samlende, ordnende principper, men også det dragende og mystiske. Den både skriger til himlen og holder meningen inden for linjerne (fig. 1).



Fig. 1: Glaspyramiden foran Louvre i Paris: Ligesom Östlunds nye film inviterer den blikket til at kigge bag facaden og nærstudere selve konstruktionen.

Ikke overraskende er Ruben Östlunds nye film *Triangle of Sadness* også spækket med trekanter, men som sit eget samlede, satiriske triangulære værk, er ikke alle kanter lige skarpe.

a²

Som fortælling er *Triangle of Sadness* nærmest demonstrativt tredelt, hvilket på overfladen kan få instruktørens nylige, ellers meget berettigede, kritik af dansk films kedelige, konventionelle udtryk til at klinge en smule hult. På sin vis er kanterne i *Triangle of Sadness* allerede i narrativets komposition nemlig slebet ned og udstrakt i en lige linje, der forløber fra a over b til c, med samme kausalvirkning, der har formet vores fortællinger siden tidernes morgen. Ganske vist er fokus ikke plantet på én målstyret hovedkarakters udviklingsrejse, men snarere, i trit med instruktørens øvrige værk, et ensemble-cast og de miljøer, de færdes i, men der er altså ikke ligefrem tale om noget radikalt, eksperimenterende nybrud med den narrative filmkunst her. Det er langt mere *Titanic* end Godard – ikke at det nødvendigvis er dårligt.

Man kan til gengæld sige, at filmen opererer på- og ret imponerende formår at jonglere med flere forskellige planer inden for den konventionelle tredeling. Lad os for god ordens skyld, på dejlig, disciplineret trigonometrisk manér gå i dybden med tre af disse planer: Et fysisk plan, hvor man præsenteres for tre forskellige lokaliteter, et antropologisk plan, der består af tre forskellige miljøer med hver deres sæt af love, adfærdsmønstre og værdier og et satirisk plan, der kommenterer på tre forskellige stadier i civilisationens udvikling af magthierarkier, der på samme tid vender trekanten på hovedet og cirkler rundt og bider sig selv i halen.

Filmens første del foregår i modeverdenen, og er sammenlignet med de to andre dele ikke lige så bundet til én location/set-piece, men udspiller sig både hos et castingbureau, til et modeshow, på et hotel, på en fin restaurant osv. Det er her vi støder på den titulære sorgens trekant: Et udtryk i skønhedsindustrien for det rynkede område mellem øjenbrynene, der viser bekymring, sorg og tvivl. I et nyligt interview med DR's *Deadline* fortæller Östlund om, hvordan hans kone, der er modefotograf, introducerede ham til udtrykket ved at påpege hans egen dybe sorgtrekant, der voksede sig fra bekymringsrynke til et perfekt symbol for vores tids skønhedsideal, individualisme og perfektionskultur. Sorgtrekanten er en ydre manifestation af de mentale kvaler, som selv de mest velstillede og privilegerede i stigende grad tumler med, men den kan heldigvis botoxes væk. Facaden kan fikses.

Det fysiske plan i filmens første del faciliterer facader, der krakelerer: både i modeverden og hos det unge modelpar, der er filmens mest gennemgående karakterer. Det er for så vidt Östlund-classic: lange ubrudte one-take-scener, filmet på afstand i en fastlåst frame, en kold, mat og klinisk farvepalette og en række mere eller mindre komiske gags, der twister arkitekturen, objekter og velkendte situationer. Hverken Tati eller Roy Andersson har levet forgæves. Af højdepunkter kan nævnes: et skænderi, der konstant afbrydes af en elevatordørs lukkemekanisme, en stoledans til et modeshow, en interviewer, der beder de mandlige modeller skifte ansigtsudtryk fra alvorligt, lidende, når de hører "Balenciaga" til uvidende, smilende, når de hører "H&M" (fig. 2).



Fig. 2: Östlunds sans for visuel komik, der twister det moderne samfunds teknologier og omgivelser til komisk effekt, er i fuldt flor i *Triangle of Sadness*: her en elevatordør, der på tiltagende frustrerende vis afbryder parrets skænderi.

Det antropologiske plan, der udspiller sig indenfor det fysiske plans rammer, undersøger i første del manipulationens væsen. Det førnævnte modelpar måler og vejer hinanden – spiller spil, lægger fælder og tester hvor langt den anden vil gå. Dette spejles i modeverdenens love og adfærdsmønstre, hvor kroppen og ansigtet manipuleres til at passe et specifikt kreativt udtryk og hvor total dedikation og underkastelse forventes. Her eksisterer således også en kontrast: i parforholdet forventes mennesket at være hyperaktivt og engageret i udformningen af sine egne værdier, i arbejdslivet skal det passivt indordne sig virksomhedens og industriens værdier.

Dette leder til det satiriske plan, der i første del ikke starter fra bunden, men forholder sig til toppen i civilisationens magtmæssige udviklingspyramide. Det er tydeligt det vestlige, senmoderne, neoliberale samfund, der stikkes til her, hvor ideer om lighed mellem køn og kroppe og personlig realisering gennem en sammensmeltning af privat- og arbejdsliv kapitaliseres på, æstetiseres, vareliggøres og sælges tilbage til forbrugeren af de kreative industrier. Der dedikeres dog på dette plan langt mere tid og tankevirksomhed til satiren af adfærdsmønstre i det moderne, politisk korrekte parforhold (meget lig *Force Majeure*) end til hudfletning af modebranchen. Går man derfor ind til *Triangle of Sadness* med forventningen om det store, spydige take-down af en industris interne splittelse à la *The Square*, bliver man slemt skuffet.

b²

Så stikkes der til søs. Filmens anden og mest originale del udspiller sig udelukkende om bord på et cruise på en gigantisk luksusyacht. Selvom det fysiske plan altså er mere fokuseret her, bliver selve skibets opdeling i adskilte dæk en visuel manifestation af klasseopdelingen – i trit med "upstairs/downstairs"-traditionen kendt fra særligt historiske TV-dramer som *Matador*, *Downton Abbey* og ja, *Upstairs Downstairs* (Rasmussen, 2015). I *Triangle of Sadness* er overklassens balkjoler og svalehaler erstattet af badetøj og guldure, men det filmiske princip med på den ene side at illustrere fri bevægelighed mellem etager, men samtidig skabe klare,

hierarkiske tilhørsforhold på hver etage, der afspejler en bestemt stand og demografi, består. Klassesamfundet er dermed ikke kun historisk, men også lige nu. På krydstogtskibet har vi således øverst styrmanden på kommandobroen og de rige gæster på soldækket, derunder servicepersonalet og den fordrukne kaptajn i sin kahyt, derunder rengøringspersonalet, der fra de øvre etager kan høre lyden af de smadrede champagneglas, de om lidt skal samle op, og nederst i maskinrummet arbejder de lønslaver vi, som beskuere og samfund, slet ikke ser (fig. 3).



Fig. 3: På skibets midterdæk forbereder servicepersonalet sig på overfarten. Der skal knokles konstant, men udsigten til lukrative drikkepenge gør, at humøret alligevel er højt.

Det antropologiske plan udspiller sig derfor i den moderne cruiseindustriens miljø, og beskæftiger sig skiftevis med den servicerende retorik, der hersker blandt skibets personale – som Vicki Berlin i en scene befaler sin hær af tjenere: "It's always yes sir! Yes mam!" – og den socialisering, der finder sted mellem skibets gæster. Her er kapital, både kulturel, men naturligvis først og fremmest økonomisk, det fælles grundlag for interaktion. Det er også i denne anden del, at ensemblet for alvor udbygges. Foruden modelparret fra første del møder vi blandt andet to aldrende, britiske våbensælgere, Vicki Berlin som den strenge servicechef Paula, Zlatko Buric i en vidunderlig parodi på sig selv og vores fælles fordomme om russiske oligarker og Woody Harrelson som den kommunistiske og alkoholiserede kaptajn.

Den fysiske ramme og det antropologiske plan går her godt i spænd med den satiriske skildring af et moderne, klasseopdelt, industrielt samfund, som Marx ville have filmatiseret det. De, der sidder på produktionsmidlerne i toppen, indgår strategiske partnerskaber for at udbygge deres egen kapital og cementere magten, og skaber dermed et borgerskab og en underklasse, der må arbejde på kapitalisternes præmisser for at overleve (Marx, 1867-1894). Det er en satire, der udvikler sig tilpas både sjovt, skarpt og sadistisk, da denne samfundsorden revolutioneres – ikke som følge af en arbejdermobilisering, men af ydre, naturlige omstændigheder (en subtil kommentar til klimakrisens forestående opbrud af klassesamfundet) – og den herskende klasse bogstaveligt talt drukner i deres eget bræk og lort. Som krisen eskaleres, burer Burics kapitalist og Harrelsons kommunist sig inde og transmitterer politiske teorier til et samfund i så omfattende et opbrud, at befolkningen hverken har tid, ressourcer eller lyst til at tage stilling til ideerne. Selv når skibet er ved at synke, diskuterer magthaverne, hvordan magten og midlerne skal fordeles (fig. 4).



Fig. 4: På soldækket dyrkes og foreviges den skinnende overflade, inden det hele begynder at krakelere.

C²

Dette opbrud fører til filmens sidste del, der udspiller sig på en øde ø. Det er på sin vis en så velkendt en filmisk fysisk ramme, at de visuelle klicheer står i kø, men samtidig er der noget interessant ved at se Östlunds kølige, observerende blik vendt væk fra det moderne Skandinavien mod troperne. Resultatet er en række scener, der i tiltagende grad indsætter skrøbeligheden og overlevelsens konsekvenser i de strandedes dagligdag – der for de flestes vedkommende ellers normalt udspiller sig i rum, der er præget af luksus, skønhed, overflod.

Det antropologiske plan træder derfor også tydeligst frem her: Hvad sker der med mennesker, når de skal organisere sig på ny helt uden institutioner og hierarkier? Der går selvfølgelig, temmelig forudsigeligt og relativt tandløst både *Cast Away* og *Lord of the Flies* i den, hvor indfrielse af de basale menneskelige behov, for nu igen at cirkle tilbage til behovspyramiden, dikterer både lovene, adfærden og værdierne. Mennesket må tilpasse sig, smide moral, ære, tradition, skønhed og komfort overbords til fordel for kroppens funktionalitet. Samtidig synes to grundlæggende værdier stadig at herske på øen, to ledende principper, der styrer mennesket mod både fremdrift og sin egen undergang: grådigheden og kærligheden. Grådigheden grotesk og sorthumoristisk skildret i en scene, hvor Buric grådkvalt fjerner de dyre guldsmykker fra sin blege, døde kones krop, der er skyllet op på stranden, for så at putte dem i lommen. Det kan jo være, at de bliver noget værd en dag. Kærligheden tragisk og patetisk skildret i en regulær "love triangle" mellem modelparret og øens herskerinde, hvor besiddetrangen og grådigheden konstant pusler i buskadset (fig. 5).



Fig. 5.: På den øde ø vendes magthierarkierne på hovedet, da rengøringsdamen Paula (i midten) overtager herredømmet og bliver øsamfundets matriark.

På den måde er satiren i sidste del møntet både på menneskets grundlæggende natur uden for civilisationen i et klasseløst, eller måske nærmere; præklasseopdelt samfund, og på et imaginært samfund, der opstår efter revolutionen, hvor magthierarkierne er vendt på hovedet, men ideerne fra det gamle klassesamfund ikke kan slettes fra den kollektive hukommelse. På øen bruger rengøringsdamen Abigail sine evner til at fange mad og lave bål til at indsætte sig selv som enehersker, og på den måde falder menneskeheden på tragisk vis fra tinderne og magtens trekant tegnes på ny. Det er nu kvinderne, naturen og de praktiske færdigheder, der udstikker retningen, men udnyttelsen og grådigheden består.

Uden at afsløre for meget, venter også første dels senmoderne, neoliberale samfund, hvor netop det naturlige, autentiske, moralske opgør med kapitalismens uretfærdigheder bliver opslugt af kapitalismen selv, lige rundt om hjørnet. På den måde ender *Triangle of Sadness* med en cirkelslutning, der på tilfredsstillende, om end temmelig konventionel vis afrunder sin egen konstruktion, og kommer i havn med de fleste satiriske pointer om klassesamfundets magthierarkier. Trekantens første ben, der omhandler skønhedsidealene, præstationskulturen og modebranchens røgslør, står dog tilbage som en underlig uforløst fodnote, som en kant, der hverken stikker eller er blevet rundet af.

* * *

Fakta

Triangle of Sadness fik dansk premiere den 22/9-2022.

Filmen vandt hovedprisen, Guldpalmen, ved dette års Cannes Film Festival.

Ruben Östlund har tidligere instrueret følgende spillefilm: *Gitarrmongot* (2004), *De ofrivilliga* (2008), *Play* (2011), *Force Majeure* (2014), *The Square* (2017), samt en række kortfilm, dokumentarer og skivideoer.

Nævnte film

- *Cast Away* (Zemeckis, 2000)
- *Downton Abbey* (Fellowes, 2010 –)
- *Force Majeure* (Östlund, 2014)
- *Lord of the Flies* (Hook, 1990)
- *Matador* (Balling, 1978-1982)
- *The Square* (Östlund, 2017)
- *Titanic* (Cameron, 1997)
- *Upstairs, Downstairs* (Marsh, Atkins, Hawkesworth, Whitney, 1971-1975)

Litteratur

- Rasmussen, Anita Brask: ["Dengang man kendte sin plads"](#) – artikel i Information 22.maj 2015
- Marx, Karl 1867-1894: *Das Kapital*. Originalt udgivet på tysk, oversat i flere danske versioner.
- [Videointerview med SVT: "Danskerne er dårlige til at lave film"](#).
- [Interview med Ruben Östlund i Deadline på DR2](#)

Andre 16:9-udgivelser om Ruben Östlund

- Korsgaard, Mathias Bonde (2015): [Det indifferente kamera](#)
- Korsgaard, Mathias Bonde (2017): [The Origins of Ruben Östlund's Long-Take Style](#) (video-essay)

TAGS

Art cinema

Efterår 2022

kunstfilm

Ruben Östlund

Satire

Svensk film

Triangle of Sadness
