

Truffaut i dybden

Johs. H. Christensen
analyserer Truffauts nyeste film
»Hjerter tre«

François Truffauts seneste film, »Les Deux Anglaises et le Continent«, »Hjerter tre« på dansk, blev modtaget af en kras kritik både hjemme og her i landet. Straks er den blevet sammenlignet med »Jules og Jim« (1962), men vurderet langt ringere: Et bedrøveligt forsøg på at indhente succesen en gang til, lunken i følelsen, stiv og anstrengt i stilen og i det hele udmattende kedsommelig.

»Jules og Jim« er da også den film i produktionen, »Hjerter tre« umiddelbart kan minde mest om: Til grund for dem begge ligger en roman, endda af samme forfatter, den kuriøse, bedagede kavalier Henri-Pierre Roché, som Truffaut omfatter med så stor veneration. Begge er de henlagt til fortiden, den sene klunketid omkring Første Verdenskrig, og i begge tilfælde drejer det sig om en langstrakt, ekstraordinær *ménage à trois*. De er fælles om komponisten George Delerue og en kommentar, som forbinder og udlægger begivenhederne – i »Hjerter tre« indtalt af Truffaut selv. Men lighederne er udvendige og hører op her. I virkeligheden er det to vidt forskellige film, og man snyder sig selv slemt, hvis man som den søvnigste del af kritikken lader den første stå i vejen for den sidste.

Alene ved deres fortællestil adskiller de to film sig karakteristisk fra hinanden. Mens »Jules og Jim« som sit mest iøjnefaldende stilelement har en række fejende panoreringer, som åbner lyrisk rum omkring den gådefulde trekants sprælske leben og uvilkårligt involverer tilskueren i filmens snart hektiske, snart sødt melankolske stemning, domineres »Hjerter tre« af en overvældende mængde høje kameraindstillinger. Når kameraet bevæges, er det for det meste meget sagte og funktionelt. Fra en position hævet over begivenheder og personer iagttager tilskueren forløbet, men inddrages ikke uden videre. Af den grund vil sikkert en del opleve filmen som langt køligere end Truffauts vanlige.

Hensigten med kameraets høje placering er imidlertid tydelig. Afgørende for Truffaut er det denne gang ikke at beskrive og direkte, varmt formidle følelserne. Han vil dybere ned end normalt for at undersøge de vilkår, hvorunder de formes, og de kræfter, der regerer dem. Med Eric Rohmers ord vil han »på film udtrykke følelser, som ikke er til at filme, fordi de ligger dybt skjult i bevidstheden. Det er forholdet mellem én selv og én selv«. Det er et ambitiøst og tillige udpræget litterært projekt, for det er en jagt på forhold og tilstande, som ligger i skjul bag adfærd og handlinger, og som det normalt overlades til litteraturen at afdække. Det er således ikke blot for den dekorative effekts skyld, at Truffaut bruger Gallimard-udgaven af Rochés bog med sine egne ind-

stregninger og marginalnoter som baggrund for fortektsterne. Det er ham om at gøre at betone, at der er tale om en filmatisering, en »- histoire romantique que j'ai voulu également romanesque«, siger han i forordet til l'Avant-Scènes udgave af drejebogen. Derfor er »Hjerter tre« så ordrig – Truffauts mest litterære film, men i positiv forstand: Et forsøg på at se, hvad kun ord kan udtrykke.

Omtrent midtvejs i filmen forekommer en episode, der i sig selv er en hel lille Truffaut-film: Annes og Claudes picnic til øen i den schweiziske sø. De er taget dertil, fordi Anne har udset sig Claude som sin første elsker. Første aften hænger hun til hans forundring et tæppe op mellem dem og sover i sin egen seng. Anden aften kommer hun frem bag tæppet og lægger sig hos ham, men i natkjole. Tredie aften dvæler de først lykkelige ved et lystigt blussende bål, og derefter er der hverken tæppe eller tøj imellem dem. – Og efter en uge drager de hver til sit.

Når kærligheden så tit er den egentlige hovedperson i Truffauts film, er det jo som bekendt ikke dens anatomi, han vil skildre. Det er dens proces. På lærredet forstørres og fastholder han det virvar af generthed, forbehold og ubeslutsomhed, der går forud for den hengivelse, som nok opleves som det saligste højdepunkt, men samtidig er begyndelsen til afsked eller trivialitet.

Det enestående ved »Hjerter tre« er, at Truffaut ikke nøjes med at fortælle sin historie for n-te gang og lade ø-perioden brede sig til hele filmen, men i stedet spørger, hvorfor kærligheden gør ondt, påviser dens modstande og forhindringer som moralske, indre, mentale. Om de konflikter inden i personerne, som deformerer kærligheden, så den ytrer sig som smerte, sygdom, uforbeholdent intime betroelser, affekttilstande med opkastning og besvimelse, angst, stagnation og død – handler filmen. Truffaut har derfor i uvant grad måttet karakterisere og nuancere personerne psykologisk – hvor meget ved vi i grunden om Jules og Jim og Catherine f. eks. – og skildre deres forudsætninger i baggrund og miljø. Samspelet mellem personernes psykologiske dispositioner, deres miljø og tidsbundethed betinger forløbet og giver det karakter af nødvendighed, af skæbne. – Og netop indtrykket af det determinerede i handlingsgangen vækkes og bestyrkes af de høje indstillinger.

Foruden af individuelle anlæg formes og begrænses personerne af nationalitet og samtid. Ved at henlægge historien til de første tyve år af dette århundrede sikrer Truffaut sig de bredeste muligheder for at fordybe sig i den side af kærlighedsforløbet, som fascinerer ham evindeligt: Hvordan kærligheden

kolliderer med de ordinære fordringer, omverdenen stiller, og de grænser, samtiden fastlægger. Netop senviktorianismen var en tid med snævre restriktioner for erotisk udfoldelse, som vel at mærke ikke kun skyldtes stivsindet bornethed, men havde deres forudsætning i hele samfundsmønstret. Påbud og begrænsninger blev derfor ikke i almindelighed oplevet som tvang og hæmning udefra, men lå dybt integreret i menneskers samvittighed og kunne herfra udøve effektiv, men undertiden konfliktskabende justits. Konflikten mellem norm og tilbøjelighed. Men i samme periode begyndte overlevede normer og ældgamle vedtægter at forkulle. Man var i opbrud fra tilvante forestillinger, og lige så stille sivede autoriteten ud af gedigne moralbegreber.

Med et forenkende kunstnerisk greb fordeler Truffaut disse to tendenser på hver sin nationalkarakter, idet han lader Claude, La France, repræsentere løsrivelsen fra gamle bånd og herskende anskuelser. Det er ikke tilfældigt, at der på en af hans vægge hænger et non-figurativt maleri. Han er talsmand for den avancerede malerkunst, en genert libertiner med udviskede moral-forestillinger, mens de to englænderinder er opdraget regelret efter så fastslået et normsystem, at det kun kan ende tragisk, hvis de kommer ud af takt med det. Muriel formulerer deres opfattelse nøjagtigt – og dermed baggrunden for hele filmens skæbnesvangre konflikt – i sit sidste brev til Claude: »Når en kvinde som Anne eller jeg giver sig hen til en mand, er hun hans kone. Claude, ville du have to koner, som er søstre? Anne og jeg, vi elsker samme mand. Det er tragisk, men ikke usædvanligt.« Nu om dage ville det være mere usædvanligt end tragisk, og den film, der eventuelt kunne komme ud af en sådan konstellation, ville i intet ligne »Hjerter tre«.

Truffaut siger selv, at han med filmen har villet »presse kærligheden som en citron« og refererer dermed til en situation i filmen: Under et regnskyl søger Claude og familien Brown ly i en grotte. For at varme sig bliver han anbragt mellem de to søstre, der presser sig med ryggen op ad ham, så at han svajer frem og tilbage. Det er en leg, de selv har fundet på og kaldt »den pressede citron«. Som han den dag rokker frem og tilbage mellem dem, sådan filmen igennem, selv tilbageholdende, en smule skræmt ved dem: »- de pressede deres smidige rygge mod ham af alle kræfter. Han følte deres kroppe som en indiskretion.« Og dette til trods for hans insistens på den fysiske side af kærligheden som dens vigtigste.

Som modstykke til denne situation kan man tyde den umiddelbart foregående, de udgør tilsammen de yderpunkter, Claude svinger mellem i sit bekendtskab med Anne og Muriel. Efter en selskabsleg må han betale en pant, »Nonnens Kys«. Han knæler ned ved en stol foran den knitrende pejseild for at kysse Anne gennem ryglænets tremmer, men forinden kaster han et vigenblik på Muriel, der står stivnet og tilbagestrøket i baggrunden med ubevægelige ansigtstræk. Først da kysser han Anne.

Det er en scene, som dirrer. Her er nemlig al den lidenskab samlet til stede, som aldrig rigtigt kan finde vej i filmen. Foruden omstændighederne er vegheden i Claudes væsen en væsentlig årsag. Er han nær

på de to piger, føler han sig som oftest forvirret og i en akavet krævende situation. Men når han endelig nærmer sig en af dem trods alle forhindringer, er den anden næsten altid distraherende til stede – skjult eller legemligt. Det er det fremmedartede, genert charmerende og afrettede ved ham, der sammen med hans moderne, provokerende meninger, endskønt de for en del er overfladepolitur, tiltrækker søstrene og gør ham til en egnet katalysator for processer, der finder sted i dem. Som person er Claude substansløs, men som »kontinental handelsrejsende« i »avancerede ideer« og videre livsformer bliver han ved sin blotte tilstedeværelse et incitament til opbrud for sine »insulære tilhørere«. Men hans eget initiativ er minimalt, begge søstre må komme til ham for at blive defloreret, og hver gang betones det, at de var selv ude om det.

Det konturløse og passive i Claudes karakter henter sin forklaring i forholdet til moderen. Han er hendes »monument«, som hun har »opført sten for sten« efter faderens tidlige død, og i et og alt styres han af dette moderdyr, hvis vilje præger ham, så han vil, hvad hun vil. Hun er ikke begejstret for udfaldet af Mr. Flints mægling, da man enes om, at først efter et års total adskillelse må Claude og Muriel genoptage bekendtskabet, men trøster sig med, at meget kan ske på et år. Og efter kun et halvt går det, som hun ønskede: Bruset går af Claudes forelskelse, han kan ikke holde stand mod adspredelserne i Paris, hvor han munter sig på fransk maner. Også promiskuiteten har moderen svært ved at godtage, men, oplyser kommentaren, hellere det end at miste ham. Forbindelsen med Muriel modsatte hun sig imidlertid, efter hvad hun forklarede, ikke af frygt for at miste ham, men af bekymring for at han skulle skade sig selv. Claude gennemskuer kun delvis hendes magtvilje og mener naivt, at hendes opposition kom af, at hun aldrig havde følt den fysiske kærlighed.

»Hjerter tre« er i påfaldende grad en kvinde-film i den forstand, at det mandlige er reduceret til skulptur: Rodins kraftfulde, ramt saftige Balzac-statue, som først for sent – sammenfaldende med filmens epilog – vandt anerkendelse og beundring. I Rodins statue er da udtrykt, hvad Claude mangler. Han er en ny variant af Truffauts velkendte timide, nølende helt, uden styrke til at forme sin tilværelse efter sit eget hoved. Han er forekommende til rådighed, siger ikke nej tak til et knald, men er på den anden side

aldrig anmassende og lader helst andre redde kastanjerne ud af ilden. Han vil mødes med Muriel, hvis hun vil, men da hendes opstemmede lidenskab bryder frem i et heftigt kys, viger Claude. Han røber ikke forholdet til Anne, men foretrækker at fordufte. Oprevet og i største forvirring overlader han fortrædelighederne til Anne.

Manglen på vovelse og målrettet vilje fører til, at Claude aldrig formår at realisere noget varigt kærlighedsforhold, hans forbindelser ender blindt i affærer, i møder så flygtige som lysskyggerne på skibssiden i Calais, der flakker smukt i urolig bevægelse. Den sande, pure kærlighed må han nøjes med at betragte, da han til slut passerer Rodins skulptur »Le Baiser«.

Hører Claude Roc end til i forreste geled af de svage mænds brigade, så er der dog mellem ham og Truffaut en afslappet og nøgtern distance, som er delvis ny. Der er i »Hjerter tre« intet af den »smil-gennem-tårer-stemning« eller sardonisk-masochistiske holdning, som har ligget på lur i nogle af Truffauts seneste film. Afstanden får Truffaut dels lagt ved at begrunde Claudes karakter: Moderens rolle, miljø og samtid, dels ved symbolvalg og synspunkt på historien: Rodin-skulpturerne f. eks. og de høje, iagttagende indstillinger, men helt afgørende ved den prægtigt underfundige kommentar.

Kommentaren ledsager filmens personer og hændelser på i alt fald tre forskellige måder. Ofte flyder de naturligvis sammen, men i en fortolkning må det være tilladeligt at skelne. For det første fungerer den sagligt informerende: Den opregner hastigt, hvad der er nødvendigt at vide for overhovedet at kunne følge med. For det andet anbringer den sig ofte inde i personernes bevidsthed og refererer deres subjektive opfattelse af sig selv og relationerne til de øvrige. Derved opstår de uoverensstemmelser, som er selve filmens dramatiske rum og højeste pointe. Som tilskuer og tilhører får man besked om en af personernes vurderinger, men ved tit fra andre dele af kommentaren eller fra handlingsforløbet, sådan som billederne illustrerer det, at der er tale om fejlurter eller alt for utilstrækkelig en forståelse, men ud fra sådanne helt eller delvis fejlagtige vurderinger og begrænsede opfattelser er det vel at mærke, personerne fastlægger deres videre handlen og omgang med hinanden. Dermed er naturligvis ikke sagt, at personerne altid tager galt bestik af situationen, kun når de gør det, fremgår der af diskre-

pansen mellem kommentaren oplysninger om deres overvejelser og de faktiske forhold. F. eks. er det en fatal fejltagelse, når Claude slutter, at moderens uvilje mod hans forhold til Muriel skyldes, at hun aldrig har oplevet den fysiske kærlighed. Således lykkes det Truffaut ved samspillet mellem kommentar og billedforløb både at oplyse om, hvad der *virkelig* går for sig, og hvad personerne *tror*, der går for sig. Den alvidende kommentator og de høje kameraindstillinger anbringer da tilskueren i et punkt ovenover det hele, hvorfra han overskuer langt mere end filmens personer. For det tredje distancerer kommentaren sig enkelte gange i et direkte ironisk ordvalg fra Claude: Oplysningen om hans reaktion på Muriels betroelse f. eks., men især ved bemærkningerne i anledning af moderens død: »Med sin moders død mistede han den mest egensindige af alle sine kvinder. Nu var han fri til at tilrettelægge sit liv, som han ville. Hvilken brug ville han gøre af sin frihed?« At spørgsmålet er retorisk kan der næppe være tvivl om, for det er en frihed på skrømt, hvad hans efterfølgende møde med henholdsvis Anne og Muriel tydeligt dokumenterer. Claude er og bliver den samme. Derfor er det med fuld ret, han i anledning af Muriels afskedsbrev geråder i tvivl om sin egen afblegede identitet: »Jeg er ingen. Jeg eksisterer ikke. Jeg forstår intet af livet.« Han vælger at forblive i tilskuerrollen og helbreder sig selv, som kommentaren udtrykker det, ved at udnytte historien litterært. Men at det er en helbredelse af tvivlsom karakter, vidner epilogens om: Ca. femten år senere er Claude stadig uforandret, årene og erfaringerne er gået hen over ham uden at afsætte nogen prægning. Han ser ud, nogenlunde som han altid har gjort. Med briller ligner han nærmest en nærsynet gymnasiast, en evig yngling, der en skønne dag omkring de fyrrer stiltørdigt forundres over, at han begynder at blive gammel. Dér lader filmen ham ligge som »en presset citron« – blandt legende børn, hvor den fandt ham i begyndelsen.

Som Claude var offer for moderens vilje, bliver han også et let bytte for den lyst til arrangementer for fornøjelsens skyld, som dels udspringer af Annes kunstnergemyt, men dels også af hendes underlegenhedsfølelse over for søsteren. Med moderen som det villige redskab knytter hun de to til hinanden ved at skille dem ad. Mrs. Brown støtter sig til Annes udsagn: »Jeg tror nok, de føler noget for hinanden, men de ved det ikke endnu«, da hun tvinger Claude til at move sig over til naboen. Men forinden pirrer hun ham ved at tilføje, at selv om hun ikke har nogen fidus til internationale ægteskaber, har hun ikke noget mod ham personligt, så hvis en dag en stærkere følelse skulle opstå mellem ham og Muriel, og de begge er klar over det, så... Hendes ord vækker en summende forvirring i hovedet på Claude, men så snart han har fået et puf, kan han køre af sig selv: »Et mål er ved at fødes i ham: Muriel«, og han accepterer, at

Claude (Jean-Pierre Léaud) mellem Muriel (Stacey Tendeter) og Anne (Kika Markham): »Som han den dag rokker frem og tilbage mellem dem, sådan filmen igennem, selv tilbageholdende, en smule skræmt ved dem.«



»fra den første dag har Anne tiltænkt mig Muriel. Der må være en grund.« – Hvilken aner han ikke.

Mens Anne både ved sit verdensåbne temperament og i kraft af sine kunstneranlæg – forskellen på de to søstre er angivet i navnene: det lyse Anne mod det mørke, klangfulde Muriel – for en tid tilsyneladende løses ud af sit miljø, forbliver Muriel i det livet igennem, omend der på et sent tidspunkt sker en forvandling af hendes forhold til det. Hun er puritaner af temperament, kompromisløst rettet mod det absolutte både i sin religion og sin kærlighed, på en gang voldsomt krævende i sin stræben og selvudslettende inderlig i hengivelsen. Hun er som enhver »forelsket puritaner må være det: et paradoks. Modtager hun nadveren, er det ikke Kristus, hun ihukommer, men Claude: – jeg er din, gør med mig, hvad du vil«. Ord, det måske er meningsfuldt at henvende til Gud, næppe til den elskede. Da den kærlighed, som samler hendes følelser i et brændende punkt, som et forstørrelsesglas solens stråler, skuffes, antager den form af besættelse og slår ud i sygdom. Ud fra sine eksklusive forestillinger fatter hun ikke den sorgløst letlevende Claude: »Veninder ... jeg forstår ikke det udtryk. Jeg forstår ikke denne moral. Hvor er du, Claude? Hos disse kvinder ... Claude, jeg beder for din renhed: dine ideer om kvinderne vil ændre sig«. I hendes lidelsesfulde hengivenhed smelter erotik og religion sammen, og midt i smerten finder hun den fryd, som altid er forbundet med martyrollen. I en af de passager, Truffaut under indtryk af filmens fjendtlige modtagelse klippede ud efter premieren, hedder det: »Claude, ne pense jamais que tu m'as fait du mal. Tu m'as donné la couronne d'amoureuse.« Hun vil ikke opfatte forholdet til Claude som brudt, tværtimod: i samme øjeblik han aflyser, identificerer hun sig selv dybere med det: »Hvad enten du ønsker det eller ej, så er jeg din kone, din søster, din ven, alt hvad du måtte ønske, nøjagtigt hvad du måtte ønske.« I den forvisning beslutter hun – filmet bag regnvåde ruder – at hun aldrig vil gifte. Dermed er Muriel låst fast, skindød i den glaskiste, ruderne vækker minder om.

Et godt stykke tid efter bruddet med Muriel mødes Claude og Anne i Paris, hvor hun har slået sig ned for at realisere sine kunstnerdrømme. Hun føler sig fri, ikke længere i skyggen af Muriel og virker som den første gang, Claude traf hende: frisk, fornøjet og ærbar. Ingen hindringer står tilsyneladende længere imellem dem, de rejser til Schweiz og elsker hinanden. »De var frie, og det var skønt« meddeler kommentaren, da de bryder op og drager hver til sit.

Men det er bare løgn. Annes afskedsreplik til Claude, som kommentaren også citerer, siger nemlig noget andet: »Du har lært mig at betragte livet på en anden måde. Nu kan jeg orientere mig i alle ting alene. Men i kærlighed har jeg kun dig.« Så umuligt det er at sige sådan til den, man skilles fra, så umulig er nu Annes situation. Den frihed, hun mener at have vundet i forhold til Muriel, strækker lige præcis ikke til dér, hvor hun har mest brug for den. På grund af Muriel vil hendes forhold til Claude altid være et lyssky foretagende, som Anne da også først offentliggør, da hun mener derved at kunne bringe Claude og Muriel sammen på ny.

Anne er ikke puritaner som Muriel, men dog englænderinde, og ligesom de nye ideer ikke er synderligt integreret i Claudes person, får også Anne sit hyr med at leve op til dem. Hendes forsøg på at efterleve den anden måde at betragte livet på kommer kun til at virke depraverende og opslidende. Når hun elsker, er det nemlig på den gammeldags facon. I en af deres lykkeligste stunder får hun bildt sig selv ind, at hun bør elske flere mænd og være fri som Claude, der jo kan gøre, hvad han vil. Claude reagerer lidt tvært på ideen, men tilskynder hende alligevel. Men det er en frihed på trods og fuld af pine. Med mild og overbærende ironi som dække over triste erfaringer skriver hun til Claude: »Du sagde til mig: »Vær ikke bange for at elske.« Jeg adlød. Det får mig til at tænke på min onkel, som sagde til min tante: »Vær ikke bange for søsyge« – og hun var så tit søsyg.« – Hvad ligner det at råde et menneske til ikke at være bange for det, den pågældende lider mest under?

At Annes kontinentale udskejelser er helt på tværs af hendes engelske samvittighed, ved hun godt, men alligevel ... Kommentaren oplyser nemlig: »Anne vidste, at hendes instinkt sagde hende kun at have en mand, men hun vidste også, at var denne mand ikke Claude, handlede hun mod sit instinkt.« Af to grunde lægges Anne tidligt i graven, »med munden fuld af jord«. På grund af Muriel er forholdet umuliggjort på forhånd, men der er samtidig den ødelæggende skævhed i det, at Anne er den ensidigt elskende, Claude den passivt elskede. Hendes forsøg på i konsekvens heraf at praktisere samme frihed, som hun tror, Claude besidder, giver hende det endelige knæk.

Da Muriel efter på ny at have samlet mod til at nærme sig Claude – først med den direkte betoelse om uforeneligheden af hendes sanselighed, eller i hvert fald dens ytringer med hendes begreber om det rette og det afskyelige, og dernæst ved deres møde i Annes atelier – får at høre om forholdet mellem Anne og Claude, reagerer hun i en sjælelig affekt af samme beskaffenhed, som den masturbationen vakte, men voldsommere og pludseligere. Muriel forlader ham, uden at bindingen dog er brudt. Hun erkender, at hun »måske vil tænke på ham hele livet«. Og med Muriel må også Anne forføje sig for ikke mere at vende tilbage. Muriel og Claude mødes imidlertid endnu en afgørende gang et par år senere. Han er kommet under vejrs med at hun på vej til Belgien vil gøre ophold i Calais, og tager afsted sporenstregs. Han indfinder sig på kajen i Calais. Billedet er taget højt oppe fra, og man forstår, at skæbnen endnu en gang vil presse Claude, og hvorfor Diurka, hans hjemmelsmand, ikke ville røbe, hvorfra han havde sin viden om Muriels rejse.

Hun opsøger Claude med det ene mål resolut at gå i seng med ham, så at han på kontinentet bliver også hendes første elsker. Til Claudes overraskelse insisterer hun straks derefter på at forlade ham. Kun ved at opsøge Claude, genstanden for hendes hedeste lidenskab, og gå i seng med ham, kunne hun hæve fortryllesen eller forbandelsen, besættelsen under alle omstændigheder, og vågne til live igen. Selv er hun klar over, at hun har foretaget en handling af stor moralsk

rækkevidde. For at hun kan overleve, må hendes kærlighed til ham dø. Hun har indset, at de »ikke er af samme folkestamme og ikke oplært i samme ceremonier«, derfor vælger hun at skilles fra ham og bekræfter derved moderens skepsis overfor internationale ægteskaber. Hun ved, at det er sit livs midtpunkt, hun opgiver, men føler samtidigt stærkt, at hun nu kan leve uden ham, dog et noget reduceret liv måske – »som man kan leve uden øjne eller ben« – dog en engelsk tilværelse. Og i et af de fraklippede afsnit konkluderer kommentaren, at »hun syntes næsten tilfreds og sikker på sit liv«.

Muriels skæbne til slut er afgørende for opfattelsen af Truffauts tilstedeværelse i filmen. Meget kunne nemlig tyde på, at han havde sikret sig ved en sublim ironi, hvorved han kunne rokere rundt med personerne i enerverende og opslidende konstellationer for til sidst at sende dem ud af filmen som levende mumier. Ironien er da også et grundelement i »Hjerter tre«, men ikke nogen flagrende, uforpligtende grundholdning. Den fungerer som det middel, hvormed Truffaut løfter sig over den historie, han har at fortælle. Ironien giver filmen dens stil og redder den fri af privateri og tårevæde. I Truffauts film har man ofte fornemmet en helt direkte og uformidlet medfølelse og generøsitet i skildringen af personer, som forvildede sig i tilværelsen, og han har måttet se sig udnævnt til verdens mindst misantropiske filmkunstner. I »Hjerter tre« camoufleres holdningen til personerne måske nok bag den causerende form, men alligevel er der denne gang tale om en imødekommenhed og positivitet af en langt højere rang end bare medfølelse og generøsitet. Mens de fleste andre store filmkunstnere næsten monomant laver film om mennesker, som kværkes i deres egne illusioner og stærker mere og mere ind i vrangforestillinger om sig selv og omverdens indretning, lader Truffaut denne gang en af personerne bryde illusionen, og endda den af dem, som var mest illusionsskyldt. Selv om båndene er stærke, lykkes det dog at bryde dem. Muriel vover en handling af afgørende moralsk betydning, da hun slipper midtpunktet i sit liv for at overleve. Fra Truffauts side er der ingen opbyggelighed i denne frigørelse, omkostningerne – tab af fantasi, følelsesintensitet osv. – er omhyggeligt noteret, og Muriel ved, hvad hun gør.

I en opsats om filmen – aftrykt i Chaplin 110 – siger Truffaut til sidst: »Hjerter tre« bliver ingen erotisk kærlighedsfilm. Bag den snart muntre, snart smertefulde historie ... vil vi i billeder synge livets pris.« Disse ord lader sig kun forstå på Muriels skæbne, som illustrerer forvisningen om, at ingen nederlag er definitive, og at der selv af de største tab kan komme vinding.

Afsluttende statements: Truffaut er muligvis ikke verdens største instruktør, men han er en af de mest tiltalende.

»Hjerter tre« er muligvis ikke Truffauts bedste film, men den er en af hans mest subtile. *Johns. H. Christensen*

P.S. Analysen tilegnes Peter Kirkegaard og Oluf Gandrup, som afsluttede deres kirurgiske Truffaut-artikel i Kosmorama 101 med ordene: »Truffaut ... holder pause. Han kan ikke gøre andet.«

■ Se filmens credits side 143