



# Samtale med Costa- Gavras

**Anna Eriksen**

A.E.: Med »Etat de Siege« har De afsluttet den trilogi, der også omfatter filmene »Z« og »Tilståelsen«. Disse film adskiller sig på det indholdsmæssige plan ret væsentligt fra Deres to første film. Vil De fortælle lidt om baggrunden for »Z« og lidt om hvilke personlige og historiske begivenheder, der blev afgørende for denne films tilblivelse?

C.-G.: Efter mine to første film tænkte jeg på at lave en film over Andre Malrauxs »La Condition Humaine«, men jeg kunne ikke finde nogen producent, der turde binde an med den, og i mellemtiden blev filmrettighederne købt af Carlo Ponti. Jeg blev mere og mere overbevist om, at film burde behandle forskellige sociale og politiske problemer i samfundet, men de såkaldt socialt engagerede film, der blev lavet i Frankrig, var skabt af en elite for en elite. Sådan var situationen i hvert tilfælde før maj 1968, og man må ikke glemme, at »Z« blev til inden disse begivenheder. Og med oberst-kuppet i Grækenland følte jeg mig pludselig direkte involveret. Som græsk-født, men nu fransk statsborger og filminstruktør, var jeg nødt til at lave en film mod dette oberststyre.

A.E.: Stod De i forbindelse med den græske modstandsbevægelse?

C.-G.: Nej, og jeg må endda sige, at jeg inden kuppet interesserede mig meget lidt for, hvad der foregik i Grækenland. Ud over min familie følte jeg ingen direkte tilknytning til landet, men i denne krisesituation blev jeg klar over, at jeg havde et meget stærkt følelsesmæssigt tilhørsforhold, og jeg måtte foretage mig noget ud over at underskrive forskellige små protestskrivelser. Tilfældet ville, at jeg en uge før militærkuppet var i Grækenland på familiebesøg, og her faldt jeg over Vassilikos' roman. Efter at kuppet havde fundet sted, var jeg overbevist om, at dette var det helt rigtige emne for en film i denne situation, og at affæren Lambrakis havde direkte forbindelse med begivenhederne, der førte frem til militærkuppet. På grund af mordet på Lambrakis afgik regeringen Caramanlis. Herefter begynder en ny epoke i Græken-

land, der opstår flere og flere gnidninger, kongefamilien begynder at blande sig, og i april 67 kommer så militærkuppet.

A.E.: Hvordan kom De i gang med filmen?

C.-G.: Jeg begyndte med det samme at udarbejde et manuskript sammen med Jorge Semprun efter at have fået Vassilikos' accept, og derefter begyndte jeg så at gå tiggergang hos de forskellige producenter. Jeg tog dem alle på stribe og de afslog alle med nogenlunde samme begrundelse: At det var for farligt, for politisk. Manuskriptet var færdigt i august 1967, og i halvandet år søgte vi produktionsmidler, men selv efter at kunne lægge små 400.000 Franc (en produktionsgaranti, som vi havde fået fra Det franske Filmcenter) og en rolleliste med navne som Yves Montand, Irene Papas og Jean-Louis Trintignant på bordet, fik jeg stadig afslag. På det tidspunkt, da jeg var ved at opgive projektet, fik jeg tilbud om at indspille filmen i Algier, hvor vi fik stillet teknikere og materiale til rådighed, og vi kom i gang med indspilningen i september 1968.

A.E.: Hvorfor valgte De en så traditionel filmstil? Især filmens første halvdel inden forhørerne har mange spændings- og gysereffekter?

C.-G.: Der er to årsager. For det første havde jeg her i Frankrig gennem avisreferater fulgt med i affæren Lambrakis, men især blev jeg inspireret af Ben Barka-affæren, som jo virkelig var en gyser. Hver morgen styrtede folk ned på gaden for at få fat i de sidste nyheder. Det var præcis det samme som en Hitchcock-film: Et mord, en mord, der eftersøges af politiet, og en dommer, der søger at nå frem til sandheden. Hvad angår det rent filmtekniske, så var det mig meget magtpåliggende at fortælle filmen, så den kunne forstås af et meget stort publikum. Netop fordi emnet i sig selv var vanskeligt, valgte jeg denne nemme og tillokkende form, for at filmen kunne blive set af så mange mennesker som muligt.

A.E.: Filmen kom op i Paris efter begivenhederne i maj 1968, og filmens store succes skyldes måske netop de mange lighedspunkter mellem disse begivenheder og filmens problematik?

C.-G.: Ja, jeg tror, at maj 1968 var afgørende for filmen, først og fremmest fordi folk var blevet meget modtagelige og betydelig mere politisk bevidste, og det er klart, at de drog paralleller, især var man på det tidspunkt meget optaget af domstolenes funktion. Overalt, hvor filmen blev vist sagde folk: Jamen, det er jo hos os.

A.E.: Men der er altså ikke tale om direkte hentydninger?

C.-G.: Nej. Ganske vist kom vi først i gang med indspilningen september 1968, og jeg snakkede med Jorge Semprun om at ændre visse ting, men vi blev enige om at bevare drejebogen i sin oprindelige udformning.

A.E.: Blev »Z«s succes bestemmende for virkeliggørelsen af Deres to næste film, eller havde De allerede forinden planer om at lave disse film?

C.-G.: Ideen til »Etat de Siege« havde jeg inden »Z«, og det er godt, at De stiller dette spørgsmål, for det er vigtigt at understrege, at jeg allerede mens vi var ved at klippe »Z«, var i gang med at planlægge »Tilståelsen«. Selvfølgelig var det først og fremmest russernes invasion i Prag, der var den direkte årsag til, at vi lavede filmen, men at det lige netop blev Artur Londons bog var lidt

af et tilfælde. Omkring nytår gjorde en af mine venner mig opmærksom på bogen, der endnu ikke var udkommet. Jorge Semprun og jeg fik senere fat i den og efter at have læst den, var vi ikke et sekund i tvivl om, at dette skulle laves til en film. London accepterede uden forbehold, og Yves Montand, der var ved at indspille en film i Hollywood, indvilligede pr. telefon i at spille hovedrollen. Vi gik i gang med drejebogen og planlægningen. Det var vores mening at indspille hovedparten af filmen i Tjekkoslavakiet, for selv om russerne var i Prag, var Dubcek stadig ved magten, og regimet var endnu ikke ændret. Det tjekkoslovakiske filmcenter accepterede at lave filmen som en co-produktion med Frankrig, men da vi i slutningen af juli 1969 ankom til Tjekkoslavakiet for at gå i gang med indspilningen, var det ikke længere muligt at lave filmen i Tjekkoslavakiet. I mellemtiden var »Z« blevet en enorm succes, og vi havde derfor ikke noget besvær med at finde en fransk producent. Filmen blev indspillet i Sydfrankrig og i Lille.

A.E.: Hvad ville De opnå med den rigoristiske stil med de mange chokeffekter?

C.-G.: Med »Tilståelsen« prøvede Semprun og jeg bevidst at finde frem til en form, der først og fremmest henvendte sig til folk indenfor kommunistpartiet, eller folk, der kendte til problematikken i kommunistpartiet, og uden at gøre direkte opmærksom på det, talte vi også om Rajk-procesen i Ungarn. Det viste sig da også, at filmen kun blev en succes i lande eller byer med en forholdsvis stor kommunistisk eller socialistisk vælgermasse. I U.S.A. gik filmen f. eks. kun ganske kort tid. For os var det vigtigt at fremkalde en chokvirkning. Vi ville virkelig chokere folk, ruske op i dem for derigennem at sætte en diskussion i gang.

A.E.: Men inden De gik i gang med filmen, var De formodentlig klar over, at den ville blive set af mange forskellige mennesker, der især p. g. a. den udformning De gav emnet, kunne betragte filmen som antikommunistisk propaganda, og det var vel egentlig ikke Deres mening med filmen?

C.-G.: Da russerne gik ind i Tjekkoslavakiet, stillede de sig ikke det spørgsmål, om den reaktionære fløj ville tage denne aktion til indtægt for en antikommunistisk propaganda, hvilket jo med det samme skete rundt omkring. Når venstre-fløjen stadig ikke er kommet til magten i Frankrig, kan meget af forklaringen søges i russernes invasion, som for mig at se var en direkte antikommunistisk aktion. Desuden er jeg overbevist om, at den eneste vej til helbredelse går via en kritik. Lige siden den russiske revolution har man i de socialistiske lande ikke givet plads for en kritik. De socialistiske lande havde så mange fjender udenfor, at der ikke var tid til en selvkritik, hvilket har bevirket, at forholdene aldrig blev taget op til diskussion – heller ikke inden for kommunistpartierne i andre lande. I stedet kom kritikken fra højre-fløjen, og denne kritik er helt uundgåelig og altså også i nogle tilfælde berettiget. At en film som »Tilståelsen« bliver brugt som antikommunistisk propaganda, betragter jeg som uheldigt, men uundgåeligt. Den politik, der føres i østlandene, anser jeg for at være en direkte drejning bort fra de oprindelige kommunistiske idealer. Tiden er inde til at begynde at tage disse tilstande i nærmere øjesyn, og som sagt, filmen var ikke blevet til uden russernes invasion, den er en reaktion imod det, jeg vil kalde den stalinistiske ånd.

A.E.: Man savner i Deres film en mere tilbundsående



analyse. Filmen viser et individuelt tilfælde, der ikke rigtig er sat ind i sin historiske sammenhæng, og De beskæftiger Dem ikke med de forskellige mekanismer bag Stalinismen. Burde en kritik ikke tage udgangspunkt i et hvorfor og hvordan?

C.-G.: De nærmeste til at foretage en sådan analyse er for mig at se kommunisterne, men de har ikke gjort det. Desuden ville det være helt umuligt i en film at redegøre for alle disse ting, i så tilfælde skulle det være i en historisk film på en 7-10 timer. For at forklare stalinismen skulle man tage udgangspunkt i revolutionen, forklare Stalins og Trotskys roller, begivenhederne omkring Lenins død etc. Det ville blive en meget tung og didaktisk film, der formodentlig kun ville blive set af et meget lille specielt interesseret publikum. En historisk forklaring på stalinismen ville være det samme som en retfærdiggørelse, og set ud fra mit synspunkt kan der overhovedet ikke være tvivl om hvilket standpunkt, man må tage overfor fænomener som processerne og de psykiatriske klinikker: En total og øjeblikkelig fordømmelse.

A.E.: Hvis De skulle lave filmen i dag, ville De da lave den på samme måde?

C.-G.: Jeg ville lave den endnu mere chokerende, mere voldsom og med en endnu stærkere stillingtagen imod. Måske ville jeg dog forsøge at analysere lidt mere.

A.E.: De sagde før, at De allerede inden »Z« havde planer om at lave »Etat de Siege«. Hvordan fik De ideen til denne film?

C.-G.: Denne film er virkeliggørelsen af en gammel drøm. Allerede omkring 1950 var jeg meget optaget af en amerikansk ambassadør i Athen, John Peurifoy, der var med til at hjælpe Caramanlis til magten i 1952. Efter Lambrakis-affæren blev Peurifoy sendt til Guatemala, hvor han var med til at styrte Abenz Guzman, der var lidt for progressiv efter amerikanernes mening. Derefter blev han sendt til Thailand, hvor han døde under mystiske omstændigheder. Med udgangspunkt i denne person ville jeg lave en film om amerikanernes intervention i de forskellige lande, en film om neokolonialismen. Mens jeg rejste rundt i Sydamerika i 1971 for at finde materiale til filmen, blev jeg dog klar over, at amerikanerne ikke længere intervernerer på samme åbenlyse måde i disse lande, men mere subtilt i ly af forskellige organisationer f. eks. A.I.D. (Agency for International Development), og da jeg i forvejen kendte lidt til Mitrione-affæren, besluttede jeg mig til at lave filmen omkring hans person.

A.E.: I forhold til »Z« og »Tilståelsen« forekommer »Etat de Siege« betydelig mere dialektisk og åben. Er det p. g. a. selve emnet eller Deres samarbejde med Franco Solinas?

C.-G.: At jeg valgte Solinas som drejebogsforfatter var netop for at lave filmen som en rekonstruktion af de virkelige begivenheder. Jeg vidste, at Solinas efter samarbejdet med Gillo Pontecorvo og Francesco Rosi lige var den mand, jeg havde brug for. Sammen forsøgte vi at holde en vis afstand til disse højdramatiske ting, der foregår i Sydamerika og koldt og nøgternt give en beretning uden at blande følelserne ind i det. Selv om jeg er uenig med Tupamaros-bevægelsen på mange områder af deres politik, har jeg stor sympati for denne bevægelse, men vi ville ikke lave filmen som en slags lovprisning af Tupamaros. Derfor har vi ikke givet amerikanerne den traditionelle skurkerolle, hvilket jo havde været meget nemt. Vi ville for

enhver pris undgå at fremstille problematikken sort-hvid.

A.E.: En holdning til stoffet, der minder om Brechts arbejds metode?

C.-G.: Ja, det er rigtigt, at jeg er inspireret af Brecht, især med hensyn til fremstillingen af personerne, der repræsenterer antagonistiske ideologier, og hvis funktion i tilværelsen er bestemmende for deres handlinger. Det var også vigtigt at undgå at lave det til en spændingsfilm, hvor folk ville være optaget af om Mitrione (Philip Michel Santore) dør eller ej. Derfor viser vi i begyndelsen af filmen, at han er død, for at man kan koncentrere sig om spørgsmålet: Hvem var han, og hvad var hans funktion?

A.E.: Er denne dialektiske holdning resultatet af en slags selvkritik i forhold til Deres foregående film?

C.-G.: Ordet selvkritik bryder jeg mig ikke særlig om, jeg vil hellere kalde det en personlig udvikling i politisk retning – en udvikling, som mange mennesker har gennemgået inden for de senere år. Man bør efter min mening respektere publikum og forklare de forskellige problemer på en dialektisk måde. Hvis vi havde lavet filmen på samme måde som »Z«, ville folk først og fremmest have fået en emotionel oplevelse, og ideen med filmen ville være gået tabt.

A.E.: Hvordan fandt De akterne i Mitrionesagen, for denne gang har De jo ikke baseret Deres film på en roman?

C.-G.: Jeg kendte som sagt allerede lidt til sagen, og mens jeg rejste rundt i Sydamerika, var jeg også i Uruguay, hvor jeg kontaktede folk, der stod i forbindelse med Tupamaros-bevægelsen, og de lovede at hjælpe mig med at finde materiale om sagen, hvis jeg besluttede mig til at lave filmen. Senere vendte jeg så tilbage til Uruguay, og i fire uger arbejdede vi hemmeligt i en lejlighed, hvor folk bragte mig alt, hvad der var af materiale om sagen: Alle referaterne fra de forskellige aviser og referater af debatten i parlamentet. Vi fik også båndoptagelser med forhøret af Mitrione. Desuden var vi så heldige at træffe en mand, der havde arbejdet inden for politiet. Han havde gået på det amerikanske politiakademi og vidste derfor en masse om akademiets træningsprogram etc. Efter at han i flere år havde beskæftiget sig med at brænde forbudt litteratur, arbejdede han nu på de revolutionæres side. Han var os til meget stor hjælp, bl. a. fremskaffede han referater af de taler, Mitrione havde holdt på politiakademiet. Senere var vi i Washington, hvor vi gennemgik de amerikanske aviser og også fik lov til at se kongresbulletinerne om sagen.

A.E.: Er der nogle fiktive elementer i filmen?

C.-G.: Nej. Vi har udelukkende taget de ting med i filmen, som kunne dokumenteres. Det eneste, der ikke er helt i overensstemmelse med sandheden er den tidsmæssige sammenrækning af begivenhederne, der i virkeligheden varede 10 dage.

A.E.: Filmen forbliver åben. De tager ikke stilling for eller imod. Selv om man filmen igennem mærker en sympati for Tupamaros, som De også talte om før, viser filmens slutning, at denne form for politik ikke bringer nogen løsning på problemerne; Mitrione bliver blot erstattet af en ny »tekniker«. Hvad er Deres mening om denne form for revolutionær terror-politik?

C.-G.: Det er lidt for nemt blot at fordømme denne politik. Der er mange forklaringer på, hvorfor venstre-fløjen i Syd-

amerika griber til væbnet aktion, men jeg mener alligevel ikke, at Tupamaros skulle have dræbt Mitriane. Man bør ikke dræbe folk, selv når de har begået alvorlige forbrydelser. Der må kunne findes andre midler.

A.E.: I Deres film er medlemmerne af Tupamaros-bevægelsen fremstillet som anonyme skikkelser, mens De på den anden side viser lidt af Mitrianes privatliv. Hvorfor?

C.-G.: Fordi jeg meget gerne ville demaskere den gode stabile borger, der passer sit job, er en upåklagelig far, mand etc., og så vise, hvad der gemmer sig bag denne pæne maske. Hvad angår medlemmerne af Tupamaros-bevægelsen, så har vi prøvet at gengive den fornemmelse, vi havde af bevægelsen, mens vi var i Uruguay: En flok revolutionære, der arbejder under jorden.

A.E.: Filmen er optaget i Chile, havde De nogle problemer under indspilningen?

C.-G.: Ja, vi kom ud for mange vanskeligheder. I Chile \* er den politiske situation så tilspidset, at selv den mindste ting har betydning. Selv om vi havde fået officiel tilladelse til at optage filmen, blev arbejdet saboteret på mange forskellige måder. Det ekstreme højre var overbevist om, at filmen var en propaganda for Tupamaros og forsøgte at få optagelserne standset. Kommunistpartiet, der er meget kraftigt imod væbnet kamp og derfor i opposition til den revolutionære venstre-fløj (M.I.R.), troede også, at vi lavede en film til ære for Tupamaros og forbød deres medlemmer at deltage i filmen som skuespillere, teknikere etc., hvilket var meget uheldigt. I det hele taget var arbejdsklimaet meget dårligt, og hvis Allende ikke havde grebet personligt ind i sagen og givet os sin godkendelse, havde vi formodentlig været nødt til at afbryde arbejdet. Men det mest generende var, at hæren nægtede at hjælpe os med våben, uniformer, vogne etc. Da det ekstreme højre var imod filmen, og da også kommunistpartiet indtog en fjendtlig holdning, ønskede hæren at forholde sig neutral. Det betød, at vi var nødt til at få våben og andet materiel sendt fra Paris, og det var en frygtelig besværlig og dyr affære. For øvrigt afsluttede vi optagelserne i Paris, da de våben, vi havde fået sendt til Chile, på et tidspunkt blev stjålet fra os.

A.E.: Hvilken betydning har filmen efter Deres mening for et fransk publikum?

C.-G.: Det er selvfølgelig meget svært at sige noget om, men jeg tror, at den slags populære film med et politisk indhold først og fremmest virker oplysende, og dernæst er det så mit håb, at den giver stof til eftertanke. Med denne film vil vi gerne, at folk efter at have set filmen begynder at sætte spørgsmålstejn ved amerikanernes forskellige hjælpeaktioner. Desuden synes jeg, at det er vigtigt at få rusket op i noget af alt det, som aviserne ikke skriver om.

A.E.: Det kan undre lidt, at De som fransk instruktør ikke beskæftiger Dem med franske problemer i Deres film. Hvad er grunden til det?

C.-G.: At lave en film om den politiske situation i Frankrig forekommer mig uhyre vanskelig, fordi situationen i dette land er så kompliceret. Hvis jeg skulle lave en film med en fransk problematik skulle den gå endnu videre i form og indhold og også med hensyn til analyse end mine foregående film. Men selvfølgelig er der flere emner, som jeg

kunne tænke mig at tage fat på, og jeg overvejer skam kraftigt at lave en sådan film.

A.E.: Hvordan er Deres arbejdsform? De arbejder hele tiden sammen med kendte professionelle kræfter som Semprun, Solinas, Yves Montand og Raoul Coutard. Er der tale om en vis form for gruppearbejde mellem Dem og hele filmholdet?

C.-G.: De ved måske, at jeg i lang tid var instruktørassistent bl. a. hos Rene Clair, Marcel Ophüls, Henri Verneuil og Marc Allegret, og selv om hele filmholdet tager del i arbejdet, er det hele tiden instruktøren, der har det afgørende ord. Det er hans film, og de øvrige deltager, om jeg så må sige, mere passivt. En film skabes først og fremmest af instruktøren og drejebogsforfatteren, og så måske af den skuespiller, der har hovedrollen. Med fare for at virke uhyre gammeldags må jeg sige, at jeg for min part ikke rigtig tror på den kollektive skabelsesproces, hvor alle deltager næsten lige aktivt.

A.E.: De er præsident for »Société des Realisateurs Français«. Hvad er formålet med denne sammenslutning?

C.-G.: Det er en sammenslutning af hovedparten af alle franske instruktører, og vi har dannet en slags fagforening, der tager sig af alle mulige problemer vedrørende film, men vi forsøger især at hjælpe unge nye instruktører.

A.E.: Hvad er Deres mening om ung fransk film?

C.-G.: Det er et meget vanskeligt spørgsmål at svare på. Der er så stor spredning, og idag ser det meget yderliggående ud, lidt på samme måde som det i sin tid var tilfældet med Den nye Bølge, der jo i dag er helt konventionel. Garrel er nok det mest ekstreme tilfælde, men der er mange, kolossalt mange unge filmfolk, selv om forholdene er meget vanskelige med hensyn til økonomi, men især med hensyn til censur.

A.E.: Vil De sige lidt om censuren?

C.-G.: Det er meget svært at komme til bunds i dette spørgsmål, da censuren i Frankrig jo ikke er officiel i traditionel forstand, men siden Algierkrigen er der kommet flere og flere forskellige censurerende instanser: Politiet kan f. eks. forbyde, at en film bliver optaget på offentlig gade og vej, sådan som det var tilfældet med Cayattes sidste film (»Il n'y a pas de Fumée sans Feu«), eller hæren kan forbyde, at der bliver anvendt våben etc. Man kan heller ikke få tilladelse til at optage film på en fabrik, og der findes hundredevis af tilsvarende eksempler. Filmbranchens selvcensur er også et alvorligt problem. Producenterne er mindre og mindre tilbøjelige til at tage nogen chancer, hvilket i praksis betyder, at man undgår alle vanskelige emner. For ældre etablerede filmfolk er det muligt at komme igennem, men for unge ukendte er det næsten umuligt.

A.E.: Hvad fik Dem i sin tid til at tage til Frankrig? Var det af politiske grunde, og tænkte De allerede dengang på at lave film?

C.-G.: Man kan godt sige, at det var af politiske grunde. Min far havde været med i modstandsbevægelsen mod tyskerne og blev af den grund betragtet som kommunist, og jeg kunne ikke få lov til at studere i Grækenland. Derfor tog jeg som 19-årig til Paris med 100 dollars på lommen. Jeg havde på det tidspunkt ikke engang drømt om at blive filminstruktør, det lå alt for fjernt, men jeg tænkte, at jeg måske kunne leve af at skrive. Der var forskellige religiøse og metafysiske problemer, der optog mig.

\* Interviewet med Costa-Gavras er foretaget i august, altså før officerskuppet i Chile.

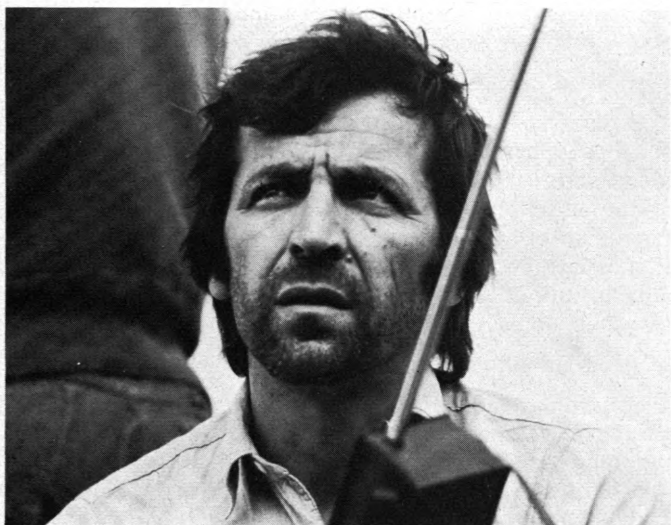


A.E.: Det må jo siges, at have ændret sig noget siden da. Betragter De Dem i dag som marxist?

C.-G.: Åh, jeg har min meget specielle opfattelse af, hvad det vil sige at være marxist, og jeg foretrækker, at man ikke påhæfter mig en eller anden etiket. Desuden mener jeg, at når man først siger, at man er marxist, så er man det ikke længere. Det er altså ikke så meget et spørgsmål om, hvad man siger, men hvad man gør, hvordan ens handlinger er. Men jeg arbejder stadig meget med mig selv. Marxismen er en stor og vanskelig videnskab, og jeg har langt fra læst nok.

## Bio-filmografi

Costa-Gavras er født 1933 i Athen, hvor han studerede litteratur. Senere fortsatte han studierne i Paris, hvorefter han søgte ind på den franske filmskole. I 1959 blev han instruktørassistent – først for Yves Allegret («L'ambitieuse»), derefter for René Clair («Tout l'or du monde»/«Gyldne tider», 1961), Henri Verneuil («Un singe en hiver»/«Alle tiders nat», 1962), Jacques Demy («La baie des anges»/«Englebogten», 1962), René Clement («Le jour et l'heure»/«Pludselig en aften», 1963), og Jean Becker («Échappement libre»/«For fri udblæsning», 1964).



Still/ Costa-Gavras.

### Litteratur:

Cine Cubano, nr. 56-57, 1969  
Jeune Cinéma, april 1969 & juni-juli, 1970  
Cineaste, nr. 3, vinter 1969/70  
Take One, vol. 2, nr. 6, 1970  
Films and Filming, juni 1970  
Interview, vol. 1, nr. 8 & nr. 12, 1970  
Bianco e Nero, sept.-okt. 1970  
Cinéma 70, dec. 1970  
Die Asta, marts 1971  
Kosmorama, april 1971  
Image & Son, juni-juli 1970 & maj 1972 & april 1973  
Film Society Review, nr. 5, 1971  
Lumière, juni 1973

### MORD I NATEKSPRESSEN

Compartment Tueurs, Frankrig 1965. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** P.E. C.F. **P:** Julien Derode. **P-leder:** Jean-Paul Delamotte. **I-leder:** Serge Lebeau. **Instr:** Costa-Gavras. **Instr-ass:** Bernard Paul. **Manus:** Costa-Gavras, Sébastien Japrisot. **Dialog:** Sébastien Japrisot. **Efter:** Roman af Sébastien Japrisot: «Compartment Tueurs», 1962 (Dansk udgave: »Dræberkupeen«, 1964). **Foto:** Jean Tournier. **Kamera:** André Maurice Delille. **Format:** Franscope. **Klip:** Christian Gaudin. **Ark/Dekor:** Rino Mondollini. **Musik:** Michel Magne. **Tone:** Jo De Bretagne. **Makeup:** Jeanine Jarreau. **Stills:** Dolly Schmidt. **Medv:** Yves Montand (Politinspektør Grazi), Simone Signoret (Elisane Darrés), Pierre Mondy (Politichef Tarquin), Catherine Allégret (Bambi), Pascale Roberts (Georgette Thomas), Jacques Perrin (Daniel), Michel Piccoli (Cabourg), Jean-Louis Trintignant (Eric, Elaines elsker), Charles Denner (Bob, Georgettes elsker), Claude Mann (Jean-Lou, politiassistent), Nadine Alari (Madame Rivolani), Georges Géret, Claude Dauphin, Daniel Gélin, Marcel Bozzuffi, Tania Lopert, Françoise Arnoul, Jacques Dynam, André Valmy, Bernadette Lafont, Jean Lefebvre, Christian Marin. **Længde:** 95 min., 2510 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Fox. **Prem:** Carlton 10.3.66.

Indspilningen startet den 30. november 1964 med eksteriøroptagelser i Paris og omegn. Interiøroptagelser er foretaget i Studio St-Maurice.

### DEN 13. MAND

Un homme de trop/Il tredicesimo uomo. **Altern. it. titel:** Il uomo 13. Frankrig/Italien 1967. **P-selskab:** Terra Films (Paris) – Les Productions Artistes Associées (Paris)/Montoro (Rom) – Sol Produzioni (Rom). **P:** Raymond Froment. **P-leder:** Louis Dacquin. **I-leder:** André Hoss. **Instr:** Costa-Gavras. **Instr-ass:** Renzo Cerrato, Bernard Paul. **Manus:** Costa-Gavras. **Dialog:** Daniel Boulanger. **Adapt:** Costa-Gavras, Jean-Pierre Chabrol. **Efter:** Jean-Pierre Chabrols roman (58). **Foto:** Jean Tournier. **Kamera:** Pierre Willemain. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Techniscope. **Klip:** Christian Gaudin. **Ark/Dekor:** Maurice Colasson, Fernand Janice. **Sp-E:** Rene Albouze, Georges Iaconelli. **Musik:** Michel Magne. **Tone:** Guy Villette. **Stills:** Guy de Belleval. **Makeup:** Gisèle Jacquin. **Medv:** Jean-Claude Brialy (Jean), Bruno Cremer (Cazal), Jacques Perrin (Kerk), Gerard Blain (Thomas), Claude Brasseur (Groubac), Michel Piccoli (Den 13. mand), Pierre Clementi (Lucien), François Perier (Moujon), Charles Vanel (Passevin), Paolo Fratini (Philippe), Michel Creton (Solin), Claude Brosset (Ouf), Nino Serurini (Paco), Med Hondo (Lecocq), Julie Dassin (En pige), Françoise Pavy (Suzanne), Roger Pera (Rey), Marc Porel (Octave), Albert Remy (Emile), Gerard Serafin (Balu), Dominique Viriot (Julien), Serge Sauvion (Felix), Rene Alone (Lægen), Michele Bardollet (Micheline), Patrick Préjean. **Længde:** 110 min., 3160 m. **Censur:** Gul. **Udl:** United Artists. **Prem:** Nørreport 28.2.68.

Indspilningen startet den 22. august 1966.

### Z

Z. Frankrig/Algeriet 1968. **P-selskab:** Reggane Films (Paris)/O.N.C.I.C. (Algier). **P:** Jacques Perrin, Hames Rachedi. **As-P:** Eric Schlumberger, Philippe D'Argila. **P-leder:** Hubert Merial. **Instr:** Costa-Gavras. **Instr-ass:** Philippe Monnier. **Manus:** Jorge Semprun, Costa-Gavras. **Dialog:** Jorge Semprun. **Efter:** Roman af Vassili Vassilikos, 1967 (dansk udgave: »Z«, 1968). **Foto:** Raoul Coutard. **Farve:** Technicolor. **Klip:** François Bonnot. **Ark/Dekor:** Jacques d'Ovidio. **Komp:** Mikis Theodorakis. **Dir:** Bernard Gérard. **Tone:** Michèle Boehm. **Medv:** Yves Montand (Z), Irene Pappas (Hélène), Jean-Louis Trintignant (Dommeren), Jacques Perrin (Journalist), François Périer (Statsadvokat), Charles Denner (Manuel), Georges Géret (Nick), Bernard Fresson (Matt), Pierre Dux (General), Julien Guiomar (Oberst), Marcel Bozzuffi (Gaya), Magali Noël (Nicks søster), Jean Bouise (Pirou), Jean-Pierre Miguël (Pierre), Maurice Baquet (Skaldet mand), Gérard Darrieu (Baronne), Guy Mairese (Dumas), Clotilde Joano (Shoula), Jean Dasté (Colas), Hassan Dasté, Allél el Mouhib, Agoumi, R. van Doude, Gabriel Jabour, Hahib Reda, Jane-François Gobbi, José Athur, André Tainsy, Steeve Gadler, Georges Rouquier, Maurice Baquet. **Længde:** 125 min., 3490 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 29.9.69.

Indspilningen startet den 23. juli 1968 med eksteriøroptagelser i Algeriet.

### TILSTÆLSEN

L'aveu/La confessione. Frankrig/Italien 1970. **P-selskab:** Films Corona (Paris) – Films Pomereu (Paris)/Fono Roma (Rom) – Selenia Cinematografica (Rom). **P:** Robert Dorfman, Bertrand Javal. **P-leder:** Claude Hauser. **I-leder:** Gérard Crosnier. **Instr:** Costa-Gavras. **Instr-ass:** Alain Corneau. **Manus:** Jorge Semprun. **Efter:** Bog af Lise & Artur London. **Foto:** Raoul Coutard. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** François Bonnot. **Ark/Dekor:** Bernard Evein. **Kost:** Jacqueline Moreau. **Tone:** William Sivel. **Medv:** Yves Montand (Gérard), Simone Signoret (Lise), Gabriele Ferretti (Kohoutek), Michel Vitold (Smola), Jean Bouise (Mand på fabrik), Laszlo Szabo (Medlem af det hemmelige politi), Georges Aubert (Tonda), Antoine Vitez (Jean), Umberto Raho (Ossik), Claude Vernier (Bedrich), Maurice Jacquemont (Kohler), Pierre Moncorbier (Novak), Monique Chaumette, Guy Mairese, Marc Eyraud, Gérard Darrieu, Gilles Segal, Charles Moulin, Nicole Vervil, André Cellier, Pierre Delaval, William Jacques, Henri Marteau, Michel Robin, Michel Beaume, Marc Bonseigneur, Thierry Bosc, Jean-Paul Cisife, Marcel Cuvelier. **Org.længde:** 160 min. **Længde:** 139 min., 3809 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 8.2.71.

Indspilningen startet den 29. september 1969 med eksteriøroptagelser i og omkring Nice og med interiøroptagelser i Studios Billancourt.

### GIDSLET

Etat de siège/L'americano (Stato d'assedio). Frankrig/Italien/Monaco 1972. **P-selskab:** Reggane Films (Paris)/Unidis (Rom) – Euro International Films (Rom)/Dieter Geissler Filmproduktion (Monaco)\*. **Ex-P:** Jacques-Henri Barratier. **P:** Jacques Perrin. **P-leder:** Leon Sanz. **I-ledere:** Francois Menny, Alberto Celery, Pascal Bazart, Willy Perkins, Jorge Calderon, Jose Salvador Rodriguez. **Instr:** Costa-Gavras. **Med-instr:** Christian de Chalonge, Leon Sanz. **Instr-ass:** Eduardo Duran, Jorge Duran, Pablo la Barra, Emilio Pauc. **Manus:** Franco Solinas. **Efter:** Fortælling af Franco Solinas. Costa-Gavras. **Foto:** Pierre-William Glenn. **Kamera:** Walter Bal, Jose Nelson Fuentes. **2nd Unit Foto:** Silvio Caiozzi. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Françoise Bonnot/Ass: Annick Menier, Michele Anselme, Liliane Lecosse. **Ark/Dekor:** Jacques d'Ovidio. **2nd Unit ark/dekor:** Zapata, Victor Segura. **Rekvis:** André Davalan. **Kost:** Piel Bolsher/Ass: Lilly Stepes. **Komp/Dir:** Mikis Theodorakis. **Spillet af:** Yannis Didielis, Gerard Berlioz, Pierre Moreilhon. **Sunget af:** Los Calchakis [= Hector Miranda, Nicolas Perez-Conzales, Conzalo Reig, Sergio Arrigada, Rodolfo Dalea]. **Tone:** André Hervée, Michele Boehm, Jacques Maumont. **Makeup:** Maud Begon/Ass: Sylvia Rossi. **Medv:** Yves Montand (Philip Michael Santore), Renato Salvatori (Kaptajn Lopez), O. E. Hasse (Carlos Ducas), Jacques Weber (Hugo), Jean-Luc Bideau (Este), Yvette Etiévant (Senator), Maurice Teynac (Indenrigsminister), Evangéline Peterson (Madame Santore), Harald Wolff (Udenrigsminister), Némésio Antunes (Præsident for republikken), Mario Montilles (Fontana), André Falcon (Fabri), Jerry Brouer (Lee), Roberto Navarete (Romero), Eugénio Guzman (Fungerende indenrigsminister), Gloria Lass (Studine), Jean-François Gobbi (Journalist), Maurice Jacquemont (Rektor), Alejandro Cohen (Manuel), Martha Contreras (Alicia), Jacques Perrin (Telefonmand), Douglas Harris, Gilbert Brandini, Aldo Franciz, Eduardo Nevada, Rafael Benavente. **Længde:** 120 min., 3300 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** Nordisk. **Prem:** Dagmar 5.11.73.

\* Dieter Geissler Filmproduktion angives på filmens fortekster at være hjemmehørende i Monaco, mens andre kilder hævder, at produktionsselskabet har basis i Vesttyskland (München).

Stills/ Tre scener fra Costa-Gavras' politiske trilogi. Øverst en scene fra »Z«, derunder scener fra henholdsvis »Tilstælsen« og »Gidslet«.

