

Μέρες του '36 του Θόδωρου Αγγελόπουλου: Η ιστορία ως Κινηματογραφική Φόρμα

του Θανάση Βασιλείου*

Η αναμέτρηση της κινηματογραφικής διαδικασίας με την απόδοση τραυματικών ιστορικών στιγμών που έπληξαν τη συλλογική μνήμη ενός λαού, συνιστά ένα από τα πιο «ενδιαφέροντα» εγχειρήματα της 7ης τέχνης, γιατί ουσιαστικά τίθεται σε αμφισβήτηση η μεγάλη δύναμη του κινηματογράφου, που δεν είναι άλλη από την οπτικοακουστική καταγραφή της πραγματικότητας. Ταινίες όπως η Νύχτα και Ομίχλη (1955) του Alain Resnais, ή Shoah (1985) του Claude Lanzmann, σφράγισαν την ιστορία του κινηματογράφου αποτελώντας αποφασιστικές αισθητικές προτάσεις, γιατί αποκάλυψαν την εκπληκτική δύναμη που έχει το σινεμά όταν καταφέρνει να αγγίξει αυτό που θα ονομάζαμε «τα όρια του οπτικού». Πώς, δηλαδή, οι σκηνοθέτες αυτοί, αμφισβητώντας τη βαθιά ριζωμένη πίστη του θεατή που ορίζει το οπτικό ως ρεαλιστικό εγγυητή του αφηγούμενου γεγονότος, πρότειναν μια γραφή η οποία κατάφερε, μέσα από την αμφιβολία που επέδειξε έναντι της εικόνας ως «απόδειξη», να επικοινωνήσει μια πραγματικότητα που ξεπερνούσε τον ίδιο της τον εαυτό.

Η μη-αναστρέψιμη ρήξη μεταξύ του οπτικού και του πραγματικού των παραπάνω ταινιών, αλλά και άλλων[1], επήλθε ως αποτέλεσμα της απροκάλυπτης περιφρόνησης που επέδειξαν αναφορικά με τη συνήθη χρήση του αρχείου ως αποδεικτικό στοιχείο, ή με την αναπαράσταση ως ηθικά επιτρεπτή πρόταση. Κλίνοντας προς μια γραφή αλληγορική, θραυσματική, μέσω της οποίας η ιστορική γραφή θα ενσωμάτωνε το «παρόν» και δε θα περιορίζονταν στην ανασκαφή του παρελθοντικού «ήταν» ή «έγινε» του γεγονότος (μέσα σε μία μπενγιαμινική λογική), οι ταινίες αυτές αποτέλεσαν φιλικά παραδείγματα που έστρεψαν την πλάτη τους έναντι της κατασκευής ενός ημερολογιακού χρονικού ή, αλλιώς, μιας κινηματογραφικής αναδρομής, οι οποίες θα καθορίζονταν από ένα στοίβαγμα περιγραφών και ημερομηνιών. Υιοθέτησαν έτσι μια τολμηρή κινηματογραφική (σ)τάση, που θα ορίζονταν έκτοτε, από μια «ηθική του βλέμματος» (Rollet, 2011 - Delfour, 2000 – Rivette, 1961), θα καθιστούσε τις ταινίες αυτές, ως ταινίες «μέσα» στην Ιστορία, και όχι ως ιστορικά φιλμ – ντοκιμαντέρ (Lindeperg, 2007).

Στην ουσία, μέσω αυτής της ρήξης του οπτικού με το πραγματικό, ή, με άλλα λόγια, του οπτικού με την δυνατότητα απόδειξης, η ποιητική των ταινιών αυτών ανέδειξε το κινηματογραφικό μέσο ως ένα συγκλονιστικό εργαλείο ιστορικής μαρτυρίας.

Για πρώτη φορά έτσι στην ιστορία του Κινηματογράφου, προβάλλεται το αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ της γνώσης και της εμπειρίας ως απαραίτητη συνθήκη μαρτυρίας ενός τραυματικού ιστορικού γεγονότος, δηλώνοντας πλέον ότι «δείχνω», δε σημαίνει απαραίτητα «αποδεικνύω», κι ότι «μαρτυρώ» σημαίνει, πάνω απ'όλα, «αδυνατώ». Το λαμβάνειν χώρα της μαρτυρίας δεν εξαντλείται έτσι σε μία «αρχαιοποίηση αίσθησης», αλλά στην παραδοχή της αδυναμίας του «μαρτυρείν» η οποία χαράζει το σύνορο μεταξύ του «απόλυτου μάρτυρα» όπως τον ονομάζει ο Primo Levi (Levi, 2009) και αργότερα αναλύει ο Giorgio Agamben (Agamben, 2003), αυτού δηλαδή που δεν κατάφερε να μιλήσει, και του «ψεύτικου» μάρτυρα, ο οποίος καλείται να περιγράψει «στη θέση ενός άλλου» την αδυναμία της μαρτυρίας. Το σινεμά έτσι, καταφέροντας να μεταφράσει τη δομή της μαρτυρίας –δηλαδή τη δομή μιας, τελικά, αδυναμίας- και όχι τη μαρτυρία την ίδια, οδηγείται στο να αποτελέσει ένα

σημαντικό παράδειγμα «τέχνης-μαρτυρίας».

Θυμίζω εδώ την έξοχη φράση του Marc Nichanian ο οποίος λέει ότι «η ιστοριογραφική απόφαση, στηρίζεται πάνω στην αναποφασιστικότητα της Ιστορίας» (Nichanian, 2006: 83). Κι επειδή η Ιστορία πάντα έδειχνε να διστάζει σε περιόδους καταπίεσης, δικτατοριών και κυρίως, γενοκτονιών, μιας και σε κάθε τέτοια συγκυρία όπως οι γενοκτονίες, ο Marc Nichanian συνεχίζει λέγοντας ότι η «άρνηση της γενοκτονίας, εντάσσεται στους κόλπους της σύλληψης της ίδιας της γενοκτονίας», η δομή των ταινιών αυτών αντικατοπτρίζει τη δομή της μαρτυρίας που επέζησε ως ίχνος, έπειτα από ένα ιστορικό τραυματικό γεγονός. Μια δομή που δε θα μπορούσε παρά να διέπεται από μια αρχή «δισταγμού» αλλά και μιας «επείγουσας ανάγκης» (Benjamin, Levi).

Τα δύο αυτά τελευταία, η «αρχή του δισταγμού» αλλά και το αίσθημα της «επείγουσας ανάγκης», καθόρισαν αδιαμφισβήτητα το πρώτο και πιο σημαντικό μέρος του έργου του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Στις έξι πρώτες ταινίες του, μέσα από μία αξιοζήλευτη υφολογική διαδρομή, ο Έλληνας σκηνοθέτης καταφέρνει να προσφέρει έξι διαφορετικά πρόσωπα της Ελλάδος και της ιστορίας της, αφιερωμένα στους ηττημένους αυτής της πορείας. Από τον άλλο Αγαμέμνονα στην Αναπαράσταση (1970), μέχρι τον Σπύρο στο Ταξίδι στα Κύθηρα (1983), κι από τα μπουλούκια του Θιάσου (1975) στους πανικόβλητους αστούς των Κυνηγών (1977), περνώντας από τη θαυμάσια αλληγορία του Μεγαλέξαντρου (1980), το πρώτο αυτό μέρος του έργου του Αγγελόπουλου σκιαγράφησε τα βαθιά απωθημένα της Ελλάδας του 20ου αιώνα μέσα από μία αξιοθαύμαστη κινηματογραφική οξύνουα, αποφεύγοντας τις αναπαραστάσεις και αγνοώντας τις όποιες ιστορικές αποκαλύψεις. Οι Μέρες του '36, είναι η ταινία με την οποία ο Έλληνας σκηνοθέτης εκκινεί την πιο γνωστή του τριλογία, που θα μπορούσε κάλλιστα να χαρακτηριστεί ιστορική, αλλά τελικά ονομάζεται πολιτική, γιατί για τον Αγγελόπουλο, τουλάχιστον σε αυτό το πρώτο μέρος του έργου του, η Ιστορία δεν μπορεί παρά να είναι πολιτική.

Σε ό,τι αφορά λοιπόν στα κείμενα που «διστάζουν», είναι, νομίζω, αρκετά διαδεδομένη η τάση του Αγγελόπουλου να αντιπαραβάλλει, όχι μόνον την Ιστορία με την Πολιτική—όπως μόλις σημειώσαμε—, αλλά επίσης το Μύθο με την πραγματικότητα, την εξορία με την πατρίδα, τη μνήμη με τη λήθη. Γι' αυτό το λόγο, μέσα από αυτή την εμμονικά διπολική δομή των σεναρίων του, καμία θεματική δε μπορεί να παρουσιαστεί τελικά ακέραια και αναγκαστικά το αποτέλεσμα, προϊόν αλληπάλληλων εγκλιβωτισμών, αγγίζει περισσότερο την αφαίρεση παρά τη μίμηση, διστάζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε, μεταξύ της αναπαραγωγής και της αλλοίωσης.

Σε ό,τι έχει να κάνει τώρα με την κατασκευή των ταινιών του σε κατάσταση «επείγουσας ανάγκης», ενδιαφέρον παρουσιάζει να εξετάσουμε εν τάχει το πρώτο σημαντικό μέρος του έργου του. Έτσι λοιπόν, οι συνθήκες γυρίσματος της εκάστοτε ταινίας παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον, γιατί ακριβώς ο συσχετισμός τους με την αφηγούμενη ιστορία δεν είναι καθόλου αδιάφορος: η Αναπαράσταση γυρίζεται την εποχή που η ελληνική επαρχία εγκαταλείπεται, οι Μέρες του '36 και ο Θιάσος γυρίζονται επί χούντας των συνταγματαρχών, Οι Κυνηγοί γυρίζονται κατά τη διάρκεια της μουδιασμένης περιόδου της μεταπολίτευσης, ο Μεγαλέξαντρος σε μια περίοδο που η αναγνώριση της σοσιαλιστικής ουτοπίας δεν επιδέχεται πλέον αμφισβήτηση, και, τέλος, το Ταξίδι στα Κύθηρα γυρίζεται σε μία περίοδο που χαρακτηρίζεται από την επιστροφή των πολιτικών εξόριστων. Γίνεται λοιπόν αντιληπτό, ότι οι ταινίες αυτές, καθοριστικά επηρεασμένες από τις έντονες ιστορικές συγκυρίες μέσα στις οποίες δημιουργήθηκαν (1970-1983), μετατρέπουν το εκάστοτε παρόν σε αναπόσπαστο «ιστοριογραφικό υλικό», δίχως την «επείγουσα ανάγκη»

του οποίου, η Ιστορία, επειδή δε θα «δίσταζε», δε θα μπορούσε ίσως να γραφτεί με αυτόν τον ξεχωριστό κινηματογραφικό τρόπο.

Κι εδώ θα ήθελα να ανοίξω μια μικρή παρένθεση, σχολιάζοντας μια φράση του Walter Benjamin η οποία λέει ότι «η ιστορία είναι το σοκ μεταξύ της παράδοσης και της πολιτικής οργάνωσης» (Proust, 1994: 47), Δεν μπορεί έτσι να υπάρξει ιστορία παρά μόνο πολιτική, παρά μόνο κατασκευασμένη από μία παρούσα πολιτική δράση. Την ίδια στιγμή ωστόσο, και αντιστρόφως, μία παρούσα πολιτική κατάσταση δεν μπορεί να κάνει ιστορία, παρά μόνον αν καταφέρει να ενεργοποιήσει ένα κάποιο παρελθόν, παρά μόνον δηλαδή αν επιτρέψει «να υπάρξει ένας ιστορικός χρόνος» (χρόνος διαλεκτικός: το παρελθοντικό παρόν δεν (ξανα)ζει παρά μόνον όταν υπάρξει μία «παρούσα» παρέμβαση η οποία αναγνωρίζεται σε αυτό).

Εξού και η μπενγιαμινική θέση σύμφωνα με την οποία το παρελθόν είναι μπροστά μας και το μέλλον πίσω μας και προχωράμε οπισθοδρομώντας υπό την πίεση της προόδου. Αυτή η διαλεκτική κατασκευή, τόσο αγαπημένη στον Benjamin, βρίσκει μία αξιοσημείωτη κινηματογραφική απόληξη στο έργο του Αγγελόπουλου, καθώς, στις ταινίες του είναι σα να επιχειρείται αυτή η αναβίωση του παρελθόντος μέσα απ'το βλέμμα του παρόντος. Η χαοτική δομή του Θιάσου, τα εγκιβωτισμένα φλας-μπακ των Κυνηγών, το κλείσιμο του Μεγαλέξαντρου στην Αθήνα του '80, η φαντασιακή ενσωμάτωση της ταινίας μέσα στην ταινία στο Ταξίδι στα Κύθηρα, ενώνουν και απομακρύνουν με όλους τους δυνατούς τρόπους διάφορες ημερομηνίες καθορίζοντας έτσι τη φυσιογνωμία τους όχι τόσο απ'το περιεχόμενο των γεγονότων που αφηγούνται, αλλά από τους εφιαλτικούς συσχετισμούς και τις αλληλεπιδράσεις τις οποίες δημιουργούν.

Ωστόσο, οι Μέρες του '36, παρότι εντάσσονται σε ένα πλαίσιο εξέλιξης (τριλογία), αποτελούν ένα μοναχικό παράδειγμα στη φιλομορφία του Αγγελόπουλου αφού μια σειρά αδιαμφισβήτητων διαφορών καθιστά την ταινία αυτή ως την πιο ξεχωριστή του έλληνα σκηνοθέτη, τόσο σε αισθητικο-κινηματογραφικό επίπεδο, αλλά και όσο, κυρίως, ιστοριογραφικό.

Η ταινία αυτή λοιπόν, θα δείξει για πρώτη και τελευταία φορά μια Ελλάδα πνιγμένη κυριολεκτικά στο ελληνικό φως, θυμίζοντας τους πίνακες του Τσαρούχη με την εντονότατη χρήση του αγαπημένου του συνδυασμού, αυτόν του γαλάζιου-ώχρας. Ποτέ ξανά, ούτε ο ήλιος, ούτε τα ζωντανά χρώματα που θυμίζουν ακουαρέλα, δε θα έχουν τόσο σημαντική παρουσία σε άλλη του ταινία.

Ποτέ ξανά δε θα υπάρξει αυτός ο τόσο τολμηρός αφηγηματικός συνδυασμός, το γεγονός δηλαδή ότι συνδυάζεται η ομαλότητα της γραμμικής αφήγησης με την παράλυση που επιτυγχάνει στο κείμενο η απουσία του ήρωα.

Ποτέ ξανά η κάμερα δε θα έχει τόσο «αδιάφορο» ρόλο, όσον αφορά στις κινήσεις της στο χώρο: υπάρχουν αρκετά τράβελινγκ, καθώς και κάποια πανοραμικά 360 μοιρών, ωστόσο η κάμερα μένει συνήθως πεισματικά ακίνητη, αποφεύγοντας τις περίπλοκες κινήσεις, σήμα κατατεθέν του υπόλοιπου έργου του Αγγελόπουλου.

Τέλος, ποτέ ξανά, ο ρόλος της μνήμης ως αφηγηματικό υλικό, δε θα απουσιάσει τόσο εμφαντικά από κάποιο σενάριό του.

Βασικά, έχουμε να κάνουμε με ένα απογυμνωμένο, κυνικό φιλμ, κατά τη διάρκεια του οποίου η αίσθηση αδράνειας νικά ακόμη και τις ελάχιστες σκηνές έντασης, στραγγίζοντας και τα

τελευταία απομεινάρια αφηγηματικού ενδιαφέροντος το οποίο θα προέκυπτε από τις σχέσεις αιτίας-αιτιατού. Τα μεγάλα, στιβαρά μπλοκ αφήγησης, αδιαφορούν για οτιδήποτε ψυχολογικό ή δραματικό των χαρακτήρων, εστιάζοντας στην κλινική περιγραφή ενός γεγονότος που εκτυλίσσεται λίγο πριν τη δικτατορία του Μεταξά.

Θα σπαταλήσω τον ελάχιστο χρόνο που χρειάζεται για να σας περιγράψω την ιστορία: έχει σημασία.

Η ταινία ανοίγει με τη δολοφονία ενός συνδικαλιστή τη στιγμή που είναι έτοιμος να μιλήσει στους εργάτες ενός εργοστασίου. Συλλαμβάνεται ως βασικός ένοχος και κρατείται στη φυλακή ένας κάποιος Σοφιανός, πρώην συνεργάτης της αστυνομίας που έχει πέσει σε δυσμένεια. Ο κρατούμενος δε σταματά να υποστηρίζει την αθωότητά του και, τελικά, κρατά όμηρο τον Κριεζή, έναν βουλευτή της δεξιάς με τον οποίο διατηρεί κάτι περισσότερο από φιλική σχέση, όταν ο τελευταίος τον επισκεφτεί στο κελί του. Στρατιωτική και δικαστική ηγεσία συγκεντρώνονται στο γραφείο του διευθυντή της Φυλακής προσπαθώντας να βρουν μια λύση στην εύθραυστη αυτή περίοδο (που θα μπορούσε να είναι από το θάνατο του Δεμερτζή και την ανάληψη της εξουσίας από τον Μεταξά, μέχρι το πραξικόπημα της 4ης Αυγούστου), διστάζοντας μεταξύ δύο επιλογών: αν σκοτωθεί ο όμηρος βουλευτής θα χαθεί η στήριξη της Δεξιάς, ενώ αντιστρόφως αν ελευθερωθεί ο Σοφιανός θα χαθεί η στήριξη απ'το Κέντρο. Ο δισταγμός θα λυθεί με τη σκηνή της δολοφονίας του Σοφιανού καθώς και της εκτέλεσης διαδηλωτών, αποκαθιστώντας τη νέα τάξη πραγμάτων και ανοίγοντας ουσιαστικά το δρόμο για το πραξικόπημα.

Το ενδιαφέρον συνίσταται στο ότι η περίληψη της ταινίας ισοδυναμεί σχεδόν με τη γραφή του σεναρίου. Πολύ λίγα συμβάντα εμπλουτίζουν την ιστορία που μόλις σας θύμισα. Πρόκειται, βασικά, για το πιο λιτό σενάριο του Αγγελόπουλου γιατί αφενός, σπάνια υπάρχει μια ολοκληρωμένη δράση, κι ακόμη πιο σπάνια ένας ολοκληρωμένος διάλογος. Από τα εκατόν τέσσερα λεπτά της ταινίας, θα πρέπει να περιμένουμε πάνω από τριάντα για να ακούσουμε την πρώτη ολοκληρωμένη φράση η οποία θα μας πληροφορήσει σχετικά με σημαντικά στοιχεία της υπόθεσης: είναι όταν ο διευθυντής της φυλακής ενημερώνει τη στρατιωτική και δικαστική ηγεσία για το προφίλ του Σοφιανού και την ομηρία του Κριεζή.

Η ταινία εξελίσσεται με τέτοιο τρόπο, που τα σεναριακά κενά, οι ελλείψεις, και οι λεγόμενοι «νεκροί χρόνοι», από στοιχεία των οποίων η υπολογισμένη χρήση αυξομειώνει παραδοσιακά το ενδιαφέρον της αφήγησης για το θεατή, μετατρέπονται σε βασικούς πρωταγωνιστές, αντιστρέφοντας ολοκληρωτικά τη δομή της κλασσικής ιστορικής αναδρομής.

Στην πραγματικότητα όμως, είναι κυρίως το ότι στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας, όλα εκτυλίσσονται στον εκτός κάδρου χώρο, όλα ειπώνονται πίσω από πόρτες και τοίχους, ή τόσο μακριά από την κάμερα και το μικρόφωνο, που καθίσταται αδύνατον να ακουστούν, υποχρεώνοντας το θεατή σε μια θέση άβολη και παράξενη, καθώς του αφαιρείται το δικαίωμα να αναγνωρίσει τους πρωταγωνιστές της Ιστορίας ή να ακούσει τα λεγόμενά τους. Η κάμερα, σαν πάντα σε λάθος θέση τη λάθος στιγμή, περιγράφει μια ιστορική πραγματικότητα απαγορευμένη, μετατρέποντας την αφήγηση, από όχημα κατανόησης, σε ξεχαρβαλωμένη γλώσσα, δύσκολα κωδικοποιήσιμη. Η συνεχής αξιοποίηση του εκτός κάδρου χώρου, μετατρέπει το σύμπαν της ταινίας σε ιδανικό πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορεί να ανθίσει μία αισθητική απορίας, χάρη στην οποία ο Αγγελόπουλος αγγίζει κινηματογραφικά αυτό που πριν περιγράψαμε ως αδυναμία της μαρτυρίας. Ο ίδιος ομολογεί: «Γυρίστηκε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Ό,τι είναι σημαντικό στην ταινία,

προσπάθησα να το τοποθετήσω πίσω από τις πόρτες, να ειπώνεται πίσω από αυτές, ή στο τηλέφωνο, που δεν ειπώνεται ακριβώς ή ψιθυρίζεται. Η δικτατορία εγγράφεται στη φόρμα της ταινίας. Αυτές ήταν οι συνθήκες κάτω από τις οποίες δούλευα: δεν μπορούσα να μιλήσω» (Ciment & Tierchant, 1989: 52).

Η ενσωμάτωση του περιορισμού και της απαγόρευσης ως κινηματογραφικές συνθήκες που, από το παρόν, καθορίζουν τον τρόπο μιας «ιστορικής ανάγνωσης», αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, τη σπουδαιότερη κινηματογραφική αναμέτρηση με κομμάτι της ελληνικής ιστορίας. Δεν είναι μόνον το ότι κανένα γεγονός δε φέρει μια «χρονολογική ετικέτα», όπως γίνεται αρκετά συχνά στο Θίασο και στους Κινηγούς. Δεν είναι μόνον το γεγονός ότι απουσιάζει παντελώς ο οποιοσδήποτε υπαινιγμός σε υπαρκτές ιστορικές φιγούρες ή γεγονότα, όπως συμβαίνει επίσης στις άλλες δύο ταινίες της τριλογίας. Δεν είναι ούτε το γεγονός ότι η μεταφορά και η αλληγορία δεν καταλαμβάνουν ούτε ένα δευτερόλεπτο της φιλικής διάρκειας, σε αντιδιαστολή με όλο το υπόλοιπο έργο του Αγγελόπουλου.

Είναι το ότι ο Έλληνας σκηνοθέτης, διαλέγει να δώσει για πρώτη και τελευταία φορά σε ταινία του έναν τίτλο που ορίζει μία συγκεκριμένη περίοδο της ελληνικής ιστορίας, και την ίδια στιγμή, να δημιουργήσει ένα σύμπαν που παραμένει πεισματικά αδιαφανές ιστοριογραφικά. Είναι η πρώτη φορά δηλαδή που ο τίτλος της ταινίας επιλέγεται για να αποτύχει, που η ρεαλιστική προσέγγιση των σκηνών αδυνατεί να συντάξει μια αφήγηση, και που η επείγουσα ανάγκη του τότε παρόντος (1972), μετατρέπει την ιστορική μαρτυρία, σε λογοκριμένη πράξη. Δεν υπάρχει ίσως πιο δραστική κινηματογραφική γραφή από αυτή: η Ιστορία συνθλίβεται κάτω από τη δύναμη της απορίας, και η μαρτυρία υποκύπτει κάτω από τη δύναμη της σιωπής.

Προσωπικά θα περίμενα με μεγάλο ενδιαφέρον μία ταινία, η οποία, κάτω από τις παρούσες συνθήκες, θα μπορούσε να επιχειρήσει κάτι ανάλογο, προσεγγίζοντας τις «Μέρες του '67»...

[1] Όπως οι: *Images of the world and inscription of war* (1988), *En sursis* (2007), του Harun Farocki, *Calendar* (1993), *Ararat* (2002) του Atom Egoyan, ή *S21* (2002) του Rithy Pann μεταξύ άλλων. Βλ. Σχετικά στη βιβλιογραφία: Sylvie Rollet (2011).

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Agamben Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Rivages, Paris, 2003.

Ciment Michel & Tierchant Héléne, *Théo Angelopoulos*, 1989, Edilig, Paris.

Delfour Jean-Jacques, *La pellicule maudite* στο *L'Arche*, Ιούνιος 2000.

Levi Primo, *Εάν Αυτό είναι ο Άνθρωπος*, Άγρα, Αθήνα, 2009.

Lindeperg Sylvie, *Nuit et Brouillard*, *Un Film dans l'Histoire*, Odile Jacob, Paris, 2007.

Nichanian Marc, *La Perversion Historiographique*, Lignes, Paris, 2006.

Rivette Jacques, *De l'Abjection* στο *Cahiers du Cinéma*, No 120, Ιούνιος 1961.

Rollet Sylvie, *Une Ethique du Regard*, Hermann, 2011.

*Ο Θανάσης Βασιλείου είναι Δρ. Κινηματογραφικών Σπουδών και διδάσκει Θεωρία και Πρακτική του Κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο Aix-Marseille (Γαλλία).