

Any 2004. Programa especial. Suplement del núm. 20
15 novembre – 19 desembre 2004



Amos Gitai

Amos Gitai

► Amos Gitai: El meu cinema, forçosa-ment subversiu

A KIPPOUR, Amos Gitai evocava una guerra que ell havia viscut, com a soldat, el 1973. A KEDMA torna a parlar d'un episodi desconegut de la història d'Israel a través de la història d'uns jueus que, després d'haver sobreviscut i haver escapat de l'extermini nazi, agafen el vaixell cap a Palestina i descobreixen el 1947 i el 1948 un país esquinçat per la guerra en el moment de la constitució de l'estat d'Israel, que expulsa els palestins de la seva terra. Tot just desembarcats, els donen una arma, i alguns moren en la lluita sense que ni tal sols se sàpiga com es diuen. Per què, Israel? Amos Gitai, amb KEDMA, continua amb la seva "mirada crítica" i es distancia del conflicte evocat dialogant en profunditat amb la situació actual, que el film posa en perspectiva. Aclarir l'origen per comprendre millor el present i tenir esperança en el futur: aquesta pot ser la lliçó del cinema i el film d'Amos Gitai.

P.- Vostè ha evocat en els seus films els kibbutz, els pioners (EDÉN), però és la primera vegada que conta el retorn a Palestina, el 1947, dels supervivents de la *shoah*.

A. G.- A la història de la meva família sempre hi ha hagut dos corrents. La meva mare va néixer a Palestina el 1909 (ara té 92 anys). Els seus pares hi van arribar des de Rússia el 1905. Eren socialistes jueus que van venir amb vaixell des d'Odessa. La mitologia familiar pretén que van desembarcar a Alexandria, i des d'allà van anar a camells fins a Yafo. Els meus avis materns van ser molt actius en els moviments obrers de construcció dels kibbutz. El meu avi era partidari de Ben Gurion, però en el sector de més a l'esquerra dels laboristes. Era un narrador admirable.

El meu pare va néixer a Silèsia, i als 17 anys es va traslladar a Berlín amb la intenció d'entrar al Bauhaus. Gropius i Kandinsky componien el comitè de selecció, molt sever, que el va rebre. Abans d'entrar a l'escola va seguir durant un any una formació de fuster de carcasses, ja que els arquitectes del Bauhaus havien de conèixer les matèries, en el sentit físic, abans de començar a dibuixar. Va treballar amb Mies van der Rohe i va coordinar les últimes exposicions del Bauhaus. Quan els nazis van arribar al poder, al meu pare el van detenir. Més tard va aconseguir escapar-se, gràcies a un amic, i es va refugiar a Bàle. Però, com que en aquella època els suïssos van començar a lliurar els jueus als alemanys, va agafar un vaixell cap a Palestina.

A la meva infantesa, jo vaig créixer amb aquestes dues històries, la d'una mare nascuda a Palestina i la d'un pare arquitecte, immigrant i desembarcat d'un vaixell amb les seves eines de fuster de carcasses. Formen un punt de vista diagonal, dialèctic. A BERLÍN-JERUSALEM i EDÉN, em vaig interessar pels pioners,

pels kibbutz. Aquesta vegada he tingut ganes de mirar la gent que van fugir d'Europa. Havent arribat als anys 40 a Israel, ho van viure tot, allà, però van romandre marcats per l'horror de la seva experiència a Europa. Com van viure aquella transició? Pel que fa a això, no s'ha d'oblidar el paisatge, que és magnífic. És una realitat que ha fet somniar tota la humanitat, amb Jerusalem, les muntanyes... Els paisatges no són espectaculars, sinó que es componen de gestos lleugers, molt matisats, i de sensacions fràgils, com en un quadre de Courbet, amb colors delicats i el càlid sol de la tarda. Aquest paisatge ha condicionat l'imaginari dels qui han descobert aquesta terra. En el ritme narratiu de KEDMA, hi ha els humans que miren el paisatge, però es pot imaginar el contrari: el paisatge, com a testimoni mut, mirant els éssers humans i la bogeria, la guerra i el malbaratament.

P.- KEDMA conta la batalla pel control de la carretera de Jerusalem el 1948. És un episodi conegut de la història d'Israel? Com el va conèixer, vostè?

A. G.- Quan jo era petit, a casa hi havia una branca de pi tallada amb navalla. Sempre em va fascinar perquè tenia una marca humana. I, quan jo preguntava qui l'havia fet, el meu germà gran i la mare em contestaven que el qui havia tallat aquella branca havia arribat aquí amb un vaixell i que, de seguida, l'havien fet anar a la guerra de la independència. Havia mort en aquella guerra, i l'única cosa que quedava d'ell era aquella branca. De petit, allò em va impressionar molt. Algú tenia talent, i l'única empremta, una mica absurda, d'aquell ésser humà era una petita branca.

Quin és el punt de partida de KEDMA? Darrere un record com aquest jo hi vaig buscar la gent. KEDMA és també la història del pare de la meva dona, Rifka, que va fugir del seu poble de Polònia. Va ser l'únic de la seva família que es va poder escapar arran de l'arribada dels nazis. Va travessar la frontera, es va allistar a l'Exèrcit Roig i el van enviar a Kamtxatka, a la frontera russojaponesa. Es va passar tota la guerra a l'artilleria. A la fi de la guerra, va tornar a travessar tota la Unió Soviètica per agafar un vaixell i arribar aquí, abans de la creació de l'estat d'Israel. Tot just desembarcat, el van enviar a lluitar a la carretera de Jerusalem. Jo he intentat imaginar el recorregut d'aquest home, que va acabar ferit a la batalla de Jerusalem. Això forma part del teixit que compon KEDMA.

El meu cinema és un testimoni que permet organitzar de mica en mica el puzzle de la història d'Israel. A YOM YOM, parlo de les famílies mestisses judeoàrabs. A KADOSH, de l'enclavament jueu ortodox de Jerusalem. A KIPPOUR, dels soldats premuts dins un helicòpter com en una llauna de sardines. Cada vegada, per mitjà d'un microcosmos es descobreix el canemàs de la història d'Israel.

P.- Què hi va passar, el 1948, a la carretera de Jerusalem?

A. G.- Les Nacions Unides van decidir repartir Pales-



Kedma d'Amos Gitai

tina entre un estat jueu i un estat palestí el novembre del 1947. Entre aquesta data i el 14 de maig de 1948, el dia de la declaració de l'estat d'Israel, hi va haver combats diaris entre els jueus i els àrabs. Jerusalem estava assetjada, i hi havia un bloqueig a l'entorn de la ciutat. Les provisions, l'aigua i els productes de primera necessitat ja no hi arribaven. Els habitants depenien dels combois que venien de la costa. La gran batalla per aquesta carretera va ser el centre de la guerra del 1948. Van enviar els immigrants clandestins, tot just acabats de baixar del vaixell, a la carretera de Jerusalem.

En el film veiem una unitat del Palmach, l'exèrcit clandestí dels jueus, que ensenya als immigrants el maneig de les armes. Hi havia diversos exercicis clandestins: l'Irgun, més de dreta, partidari de Begin, el Palmach i el Haganah, de tendència laborista, i tots ple-gats es van encarregar d'allistar els nousvinguts i entrenar-los.

P.- Vostè va pensar, quan rodava KEDMA, que els problemes que s'evocuen al film són al nucli de les tensions actuals? En certa manera, la realitat ha copiat el seu film.

A. G.- I això em fa una mica de por, fins i tot. Vaig dirigir KADOSH quan els enfrontaments religiosos no eren gaire forts. Però, quan el film es va acabar, van esdevenir el gran assumpte israelià. Ja feia uns quants anys que jo pensava que calia parlar del 1948. Actualment el discurs públic està formulat fent referència al 1948. El conflicte actual té uns lligams directes amb la tragèdia del 1948, la situació dels refugiats palestins i el seu èxode massiu. Tot això és força esgarrifós, perquè jo no esperava que la realitat fos així quan hi vaig pensar per primera vegada. KEDMA és la continuació de KIPPOUR: jo intento saber quan i com





Golem, l'esperit de l'exili d'Amos Gitai

va germinar el projecte que va convertir els israelians en guerrers. En el projecte originari dels qui van concebre l'estat d'Israel, els jueus no han de ser només comerciants o intel·lectuals, com s'esdevé a Europa, sinó que també han de ser camperols i soldats. La crisi d'identitat actual de la societat israeliana prové d'això. I aquest projecte s'ha dut a terme, fins i tot en la seva lògica extrema. Se n'han anat de la terra i s'han convertit en soldats. I ara, *what's next?* Com ha de continuar, això?

Fins i tot les tensions entre la diàspora i Israel giren a l'entorn d'aquesta qüestió. D'aquí prové la protesta d'Israel contra l'existència de la diàspora. KEDMA, en hebreu, significa "cap a l'Orient", però aquesta paraula, en hebreu antic, vol dir "l'antiguitat", "el món antic": és el mot *kedem*. En l'hebreu antic hi havia una noció geogràfica: l'antiguitat comença a Orient i s'ha d'anar cap al projecte originari.

Charles Tesson (Entrevista amb Amos Gitai, *Cahiers du Cinéma*, núm. 568, maig del 2002)

Gitai parla de Gitai

1. Sobre el documental i la televisió

Llançant un bastant reeixit tipus de periodisme radiofònic d'investigació i aplicant després uns mètodes semblants a les emissions de televisió, la BBC va establir un model que ha acabat dominant totes les altres formes de representació de la "realitat". La televisió d'avui presenta una forma de documental gairebé homogeneïtzada. D'una manera característica, aquesta forma consisteix a mostrar una seqüència d'imatges acompanyada d'un comentari narrat que explica el que pots veure en les imatges eliminant la possibilitat que els espectadors en facin una interpretació pròpia. Sovint s'hi afegeixen també una sèrie d'entrevistes frontals –basades una altra vegada en el format de la ràdio– que proporcionen informació, un munt de "fets" suposats que es comuniquen verbalment. L'exclusió consegüent de qualsevol altra forma de documental representa un seriós problema, precisament perquè la televisió és un mitjà tan important per al documental. Controla la nostra percepció dels assumptes, els problemes, altres llocs i la manera com veiem el món que hi ha al nostre voltant.

Jo estic molt més a favor d'una forma de documental que demani a l'audiència que faci una mica de treball d'anàlisi. En lloc d'entrevistes frontals prefereixo escollir una seqüència de situacions documentals –i amb això em refereixo a una seqüència de fotogrames que contenen interacció, arguments o contradiccions–, els esdeveniments tal com són capturats per la càmera. Després ordeno aquestes situacions d'una manera que tingui sentit i que construeixi el conjunt



Edén d'Amos Gitai

superior del film. Fins i tot treballant d'aquesta manera, sempre és més fàcil actuar d'acord amb una determinada fórmula, per exemple segons la proximitat geogràfica o una seqüència cronològica, o per construir alguna mena d'argument. Crec que hauriem de trencar aquestes equacions i fer alguna cosa que podria relacionar llocs o fragments de biografies i construir una comprensió diferent de la manera com viu la gent i els problemes que això comporta. Aquest procediment exigiria una innovació contínua en la creació d'altres maneres d'explicar una història.

Pots utilitzar fragments de biografies, sons enregistrats i situacions documentals, i procurar no filmar imatges ni arguments fora del seu context eliminant la utilització d'una veu estranya en el material. Si falta alguna informació que és crucial per a la nos-

tra percepció o comprensió de la situació, jo prefereixo introduir-la a la seqüència per mitjà d'un text escrit més que no amb un comentari. I també pretenc mostrar de la forma més clara possible que aquesta informació prové d'un altre lloc. No es tracta d'un so que es barreja amb els altres sons enregistrats en directe, sinó d'un text imprès en la seqüència i que explícitament ens mostra una informació suplementària.

He observat que en els films documentals hi ha una mena de jerarquia en la identificació dels entrevistats. Si entrevisten el director d'una companyia l'identifiquen, però si és un treballador, potser no. Jo no accepto aquesta classe de jerarquia i, per tant, només identifico els entrevistats per mitjà de les seves opinions. Tampoc no estic interessat en els atacs ni els elogis personals. El que vull és mostrar les estructures en què la gent actua i que l'opremeixen. Això també ajuda a equilibrar el fet que els films mateixos generalment tracten d'històries molt específiques. Hi ha una altra distinció que voldria fer entre la meua aproximació i el mètode del reportatge. Trobo difícil fer un film sobre un problema. Jo intentaria més aviat definir una història concreta o una seqüència de records que reflecteixen un problema. No podria fer un film que tractés de les relacions entre els palestins i els israelians només recollint declaracions de Begin, Arafat, etc., i posant-hi un comentari sobre seqüències dels camps de refugiats i de cases de Tel Aviv. Jo voldria més aviat mostrar una història molt concreta d'una casa i les transformacions en la propietat i les relacions socials d'aquesta casa, perquè els records de la gent, que de vegades semblen quasi irrelevantes en la nostra història concreta, es puguin construir alternativament per mostrar els personatges reals prenent part en un conflicte més gran.

Jo he mantingut moltes discussions amb intel·ligents productors de televisió, i ells sempre es mostren cansats de les guerres internes que han de dur a terme per poder mostrar diferents tipus de films. Jo no m'ho crec, això, perquè no m'agraden alguns dels films de la televisió ni els models que generalment s'hi utilitzen, ni fins i tot l'instrument pròpiament dit, perquè les coses haurien de canviar. Quan els documentals s'emeten per televisió també els veu un nombre de persones considerable, i és important mostrar-li a la gent diferents formes, actituds, propostes polítiques i maneres de descriure una situació. Jo m'he trobat moltes vegades que és tan difícil, o més, convèncer els productors de televisió de mostrar un tipus diferent de documental que no un altre punt de vista.

Potser va ser precisament per aquesta raó que es va impedir que CASA s'emetés a Israeli TV. El fet mateix de mostrar gent de "l'altra banda" com a éssers humans tridimensionals és una manera de contrarestar la propaganda oficial, perquè els veus tan complexos com realment són. És més fàcil fer funcionar la màquina propagandística quan tot està reduït a dues di-



Kippour d'Amos Gitai



Amos Gitai durant el rodatge d'*Allia*

mensions. Potser els censors es van sentir amenaçats per la manera com el treballador palestí del film expressa les seves emocions en un llenguatge poètic i complex, perquè això contradiu la idea d'alguns israelians que creuen que els palestins són "primitius". Dit d'una altra manera, els qui van decidir no deixar emetre el film estaven més preocupats, potser inconscientment, per aquest desafiament als seus prejudicis que no pel contingut directe del film. Un treballador palestí parla d'una manera complexa i sofisticada mentre que un ben educat professor d'econòmiques de la Universitat Hebrea, el cap del comitè consultiu del Banc Nacional d'Israel, parla en un llenguatge pobre i primitiu.

2. Sobre la producció

Abans de dirigir un film, duc a terme investigacions d'una manera molt precisa. Intento conèixer els llocs on tenim previst de filmar, saber-ne tantes coses com sigui possible —la taxa de canvi de divises, la situació econòmica i molts aspectes periodístics— i després una mica de la literatura i la mitologia del país. Però quan filmem realment, això són coses a les quals jo no em torno a referir constantment. Intento fer-hi referència mentre treballem, però no tinc cap llibreta d'apunts ni insisteixo a fer preguntes que he anotat prèviament. Quan films has d'estar molt "afinat", i això exigeix molta concentració perquè de vegades la gent et regalen alguna joia: et revelen alguna cosa que no sàbies o ho expressen d'una manera increïblement efectiva. A PINYES, nosaltres vam anar descobrint gradualment el paper de la religió, que no era en el concepte preliminar del film. Cada vegada més vam anar trobant gent que feien de missioners. Abans de parlar de la colonització econòmica has de canviar la manera com la gent perceben la realitat. En el film hi ha una conversa amb un missioner a les Filipines que explica que la gent abans creien que, quan una persona es moria, si penjaves el cos en un arbre, l'ànima passava a una altra persona. Però ara creuen que totes les ànimes se'n van a l'església. Per tant, allà hi ha una mena de banc d'ànimes, una institució central, i ells han d'acceptar la idea que s'han de mantenir bones relacions amb la institució central.

Crec que generalment un film el fas per a tu mateix i per a un grup inconcret de gent que més o menys pensen com tu, tret que el film sigui una aventura purament comercial. Quan jo faig un film no tinc una limitada intenció comercial al cap, perquè penso que actuar així no és convenient. Voldria simplement romandre obert davant qualsevol sistema d'il·lusions. He trobat massa directors de cinema que han insistit a dir-me que les concessions que han fet en el seu últim film els permetrien fer el seu *film autèntic* la pròxima vegada. Això és una excusa. Jo m'interesso pel que els meus sensibilitat, visió i sentiments tenen a dir en un moment determinat, i això és tot. Jo no em limito la subjectivitat. Fer cinema és un procés molt

subjectiu. Quan miro les imatges en moviment hi ha un moment en què ja deixen d'interessar-me. I és llavors que tallo. I crec que els meus films són realment comprensibles. Sé molt bé, de tota manera, que això demana que el públic et concedeixi un grau d'atenció. I actualment això és considera com un càstig cruel i insòlit! Estic ben convençut que aquesta tendència no s'hauria de propiciar. Els mitjans de comunicació han acostumat la gent a tanta quantitat d'informació repetitiva que l'atenció es relaxa sovint. Ho dic gairebé en defensa pròpia. Una informació valiosa exigirà de vegades una mica d'esforç per part del públic.

3. Sobre el personatge i la narració

Un dels temes que sempre m'han interessat, tant en els documentals com en els films de ficció, és el dels personatges que es troben en situacions antagòniques. Vull explorar l'extensió de les contradiccions in-

ternes en què actuen o interpreten, i la manera com s'ho fan per sobreviure en unes situacions tan complexes. La gent que van venir aquí des de l'Europa oriental i els que van venir de l'Europa occidental, el nord d'Àfrica o d'altres llocs van dur amb ells diferents identitats culturals. Què els va passar, a aquesta gent, quan es van trobar confrontats a la diferència entre el seu món i la nostra realitat concreta? De quina manera el seu sentit de la identitat en va quedar afectat o transformat? Una de les coses curioses de la història del poble jueu és precisament la condició dialectica en què han hagut de sobreviure durant molts segles. Aquesta és la història de la vida d'una gent que vivien en un determinat entorn geogràfic però que pregaven i enyoraven "un altre lloc". El període de Ben Zakai, amb la destrucció de la sobirania per part dels romans, és molt interessant en aquest sentit. En aquella època es va fer un gran esforç per dotar totes les institucions i els rituals de l'estructura estatal de significats abstractes. Per exemple, amb la destrucció de la sobirania, les festes agrícoles establertes es van transformar en records abstractes no territorials. La Festa dels Arbres (*Tu Beshvat*) era a l'abril perquè llavors els ametllers florien a Jerusalem. A l'abril, els jueus que vivien a Polònia, on la terra encara estava gelada, miraven un carràs de panes i deien: "És la Festa de la Natura". Els records que tenien uns orígens físics, sensuals i geogràfics concrets es van transformar en una completa abstracció. El segle vint, que va dur la creació d'Israel, va causar una transformació radical en la percepció d'aquests records que s'havien elaborat al llarg de segles de vida en la diàspora. El desig de saltar per damunt de gairebé dos mil anys d'exili amb l'elecció de l'hebreu i la seva recuperació com a llenguatge viu i modern, després d'haver estat restringit als textos litúrgics i les pregàries durant centenars d'anys són assumptes i elements que m'interessen. I jo intento referir-me a alguns d'aquests temes per mitjà del cinema. En general, se sap que el director de cinema es troba confrontat a dues formes que han de ser tractades al mateix temps: la primera és la forma de l'argument i la segona, la forma cinematogràfica. Per a un director israelià, la primera està naturalment marcada per la



Promised Land d'Amos Gitai



Allia d'Amos Gitai



Kadosh d'Amos Gitai

presència del conflicte entre els israelians i els àrabs, un tema que durant molt de temps ha estat segellat amb una mena de tabú. Fins i tot avui dia, encara que els directors hi fan referència, continua en gran part deixat de banda en el cinema. D'una manera general, podem dir que el cinema israelià sol estar encara empanat en els clixés del melodrama narratiu i utilitza formes cinematogràfiques adoptades d'altres països. Serà difícil trobar i intentar inventar i desenvolupar una forma que pugui ser apropiada per a les condicions específiques d'aquest país. La forta i aclaparadora connexió que hi ha entre el cinema israelià i l'americà pot ser perjudicial per a un país que ha de desenvolupar unes solucions cinematogràfiques particulars per als propis problemes i condicions. Un país petit com ho és Israel, amb una població de quatre milions de ciutadans que parlen hebreu, té en ell mateix un element limitador pel que fa a la distribució



Devarim d'Amos Gitai

comercial. Jo crec que podria ser bastant útil per al cinema israelià referir-se a l'Europa Central i l'àrea mediterrània en conjunt. No s'ha d'eludir la qüestió que la forma cinematogràfica té per si mateixa una

dimensió política. Com podem crear un cinema crític, si al mateix temps acceptem la colonització del llenguatge cinematogràfic fent referència continuament a l'estil del melodrama americà?

Hi ha certs avantatges a fer un film ara, a la fi del segle vint, més que no cinquanta anys enrere. No molts, però n'hi ha. I un dels avantatges és que algunes d'aquestes coses ja han estat mostrades repetidament. I tret que resulti que vols fer un film que estigui precisament ple de clixés, tens l'opció de referir-te a aquestes coses. El teu públic coneix els clixés i, per tant, no cal que tu els repeteixis. Pots referir-te a una seqüència d'imatges actual, a alguna cosa que ja tothom coneix, i construir una història èpica fora d'aquest laberint de connotacions.

(The Films of Amos Gitai – A Montage edited by Paul Willemen, BFI Publishing, 1993)



Wadi d'Amos Gitai

BIBLIOGRAFIA: AMOS GITAI.

Monografies

- Amos Gitai. Alberto Farassino (ed.). Rimini: Rimini cinema, 1989.
- Amos Gitai: *parcours*. Paris: Centre Pompidou, 2003.
- Amos Gitai: *cinema forza di pace*. Daniela Turco (ed.). Recco-Genova: Le Mani, 2002.
- *Cinéma méditerranéen: Actes des 8èmes Rencontres de Montpellier*. Ciné-club Jean Vigo. Montpellier: Fédération des Oeuvres Laïques de l'Hérault, 1987.
- *The Films of Amos Gitai: a montage*. Paul Willemen (ed.). London: British Film Institute, 1993.
- Sánchez, Sergi. "Kadosh d'Amos Gitai". En: *Seven Chances: Setmana Internacional de la Crítica*. Sitges: Sitges 99. Festival Internacional de Cinema de Catalunya, 1999. p. 29-36.
- Toubiana, Serge. *Exils et territoires: le cinéma d'Amos Gitai*. Paris: Cahiers du cinéma, 2003. Edició en castellà: *Exilios y territorios: el cine de Amos Gitai*. Valladolid: 49 Semana Internacional de Cine, 2004.

Articles de revista

- Axelrad, Catherine. *Kedma: le mythe qui tue*, "Positif", no 496 (jun 2002), p. 38-39.
- Baron, Anne-Marie. *Berlin-Jerusalem*, "Cinéma", no 466 (avril 1990), p. 28.
- Bruno, Edoardo. *Trasversalità*, "Filmcritica", Anno XLIV, n. 435 (magg. 1993), p. 282-283.
- Bruyn, Olivier de. *Israël année zéro*. "Première", no 303 (mai 2002), p. 146-148.
- Desbarats, Carole. *Balagan: le chant du désordre*, "Vertigo", no 20 (2000), p. 111-112.
- Dottorini, Daniele. *La sacralità del potere*, "Filmcritica", Anno L, n. 505 (magg. 2000), p. 246-247.
- Esposito, Lorenzo. *Sacro*, "Filmcritica", Anno L, n. 510 (nov. 2000), p. 527-528.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Fernández Bourgon, José Ignacio. *No me gusta el lugar de donde vengo*, "Casablanca", n.º 28 (abr. 1983), p. 56.
- Gitai, Amos. *Notes pour Kippour*, "Trafic", no 40 (hiver 2001), p. 54-63.
- Gitai, Amos; Frappat, Hélène. *Cartographie d'Amos Gitai par lui-même; 'Je suis nourri depuis toujours par des fantômes'*, "Cahiers du cinéma", no 583 (oct. 2003), p. 74-77.
- James, Nick. *In a harsh light*, "Sight and sound", Vol. 10, no. 8 (Aug. 2000), p. 28-30.
- Jeancolas, Jean-Pierre. *Kippour: savoir filmer sa guerre*, "Positif", no 475 (sept. 2000), p. 38-39.
- Kieffer, Anne. *Pour les Palestiniens un Israélien témoigne*, "Jeune cinéma", no 143 (juin 1982), p. 7-10.
- Lardeau, Yann. *Une morale du travelling: Journal de campagne*, "Cahiers du cinéma", no 344 (févr. 1983), p. 55-57.
- O'Neill, Eithne. *Kadosh: le labyrinthe de Sion*, "Positif", no 463 (sept. 1999), p. 44-45.
- *Oriente Medio: cine, memoria, esperanza*. Alberto Elena (ed.), "Archivos de la Filmoteca", n.º 44 (jun. 2003), p. 9-114.
- Petrini, Andrea; Turco, Daniela; Vernaglione, Paolo. *Sognando e resistendo: conversazione con Amos Gitai*, "Filmcritica", Anno XL, n. 398 (sett.-ott. 1989), p. 515-523.
- Roberti, Bruno. *Il ritorno infinito: Golem*, "Filmcritica", Anno XLIII, n. 423 (mars 1992), p. 128-130.
- Roberti, Bruno; Turco, Daniela. *La forza delle immagini, la forza delle idee: conversazione con Amos Gitai*, "Filmcritica", Anno L, n. 504 (apr. 2000), p. 194-205.
- Rosen, Miriam. *The architecture of documentary filmmaking: an interview with Amos Gitai*, "Cineaste", Vol. XVII, no. 3 (1990), p. 48-50.
- Schweitzer, Ariel. *Esther ou le Pourim-shpil d'Amos Gitai*, "Trafic", no 40 (hiver 2001), p. 64-70.
- Sklar, Robert. *In the line of fire*, "Film comment", Vol. 37, no. 1 (Jan./Feb. 2001), p. 50-53.
- Stewart, John. *Restoring memory, banking souls*, "Monthly film bulletin", Vol. 52, no. 617 (June 1985), p. 176-177.
- Terrone, Enrico. *I limiti del cinema e il cinema del limite*, "Segnocinema", Anno XXII, n. 113 (genn.-febr. 2002), p. 8-12.
- Tesson, Charles. *Amos Gitai: mon cinéma, forcément subversif*, "Cahiers du cinéma", no 568 (mai 2002), p. 24-29.
- Tesson, Charles. *Kedma d'Amos Gitai: le chemin de Jérusalem*, "Cahiers du cinéma", no 568 (mai 2002), p. 30-31.
- Tesson, Charles. *Le souffle de l'action: Kippour*, "Cahiers du cinéma", no 549 (sept. 2000), p. 56-57.
- Tesson, Charles. *Organiser le chaos: entretien avec Amos Gitai et Renato Berta*, "Cahiers du cinéma", no 549 (sept. 2000), p. 58-63.
- Toubiana, Serge. *Allées, venues: entretien avec Amos Gitai*, "Cahiers du cinéma", no 523 (avril 1998), p. 58-62.
- Toubiana, Serge. *Les lourds matins de Tel-Aviv: a propos de Devarim d'Amos Gitai*, "Cahiers du cinéma", no 523 (avril 1998), p. 64-65.
- Turco, Daniela. *La valle dell'Eden*, "Filmcritica", Anno LI, n. 519 (nov. 2001), p. 487-490.
- Turco, Daniela; Roberti, Bruno. *La disperazione e il simbolo: conversazione con Amos Gitai*, "Filmcritica", Anno LII, n. 526/527 (giugno-luglio 2002), p. 362-368.
- Turco, Daniela; Roberti, Bruno. *La storia attraverso un microcosmo: conversazione con Amos Gitai*, "Filmcritica", Anno LI, n. 519 (nov. 2001), p. 491-502.