

**UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI
CINEMATOGRAFICĂ „I.L.CARAGIALE” BUCUREȘTI**

**REZUMAT
TEZĂ DE DOCTORAT**

**NOUL CINEMATOGRAF
GERMAN**

**CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:
Prof. univ. dr. LAURENȚIU DAMIAN DUMITRU**

**DOCTORAND:
OLIVIA CĂCIULEANU**

Anul 2017

CUPRINS

<u>INTRODUCERE</u>	1
I. APARIȚIA NOULUI CINEMATOGRAF GERMAN	
APARIȚIA CINEMATOGRAFIEI ÎN GERMANIA ÎN CONTEXTUL ISTORIC	11
CINEMA-UL WILHELMIAN	21
CINEMA-UL WEIMAR	33
CINEMA-UL GERMAN ÎN PERIOADA CELUI DE-AL III-LEA REICH	51
NOUL CINEMA GERMAN	58
II. REGIZORII NOULUI CINEMATOGRAF GERMAN	
CONCEPTUL ISTORIC ȘI ESTETIC AL AUTORULUI DE FILM	71
VOLKER SCHLÖNDORFF	77
WIM WENDERS	102
WERNER HERZOG	119
MARGARETHE VON TROTTA	132
RAINER WERNER FASSBINDER	145
III. INFLUENȚA NOULUI VAL GERMAN ÎN CINEMATOGRAFIA CONTEMPORANĂ	
PORNIND DE LA ACTUL ARTISTIC. UN POSIBIL ARGUMENT	172
CONTEXTUL TEHNIC ȘI ESTETIC AL DEZVOLTĂRII CINEMATOGRAFULUI CONTEMPORAN	180
CONCLUZII: INFLUENȚA NOULUI VAL GERMAN ÎN CINEMATOGRAFIA CONTEMPORANĂ	194

Cuvinte cheie: cinematografie, Germania, istorie, expresionism, curent, literatură, estetică, limbaj, autor de film, cineaști, impact, social, diversitate, originalitate

Povestea unui film ascunde întotdeauna istoria unui erou. La început există un personaj principal, care se confruntă cu o schimbare. Protagonistul nu are nevoie în mod aparent de această nouă etapă în viața sa, însă destinul își urmează cursul firesc și el este pus față în față cu o modificare existențială. Un element perturbă acest echilibru inițial, care ne este prezentat încă din primele scene ale filmului. Ceea ce îl diferențiază pe erou față de oricine altcineva este că este cât se poate de uman, asta însemnând că are cu siguranță ceva specific, ceva ce este numai al lui, ceva ce îl diferențiază de oricine altcineva. Trăsăturile sale, comportamentul, gândurile și chiar și emoțiile sale îl fac să iasă din mulțime, pentru că, spre deosebire de un alt potențial personaj, actantul principal, în momentul în care se întâlnește cu o provocare, va acționa întotdeauna. Acesta este poate elementul cel mai important, pe care filmul l-a împrumutat din teatru și l-a integrat în sine ca pe un schelet narativ.

Este ușor să concluzionezi că acest domeniu este magic, pentru că implică într-adevăr un demers artistic fabulos, însă, în același timp, când analizezi aceste aspecte din punctul de vedere al unui cineast, realizezi că nu ține de domeniul fantasticului, ci este vorba, de fapt, de alinierea perfectă dintre munca depusă, dedicarea dovedită și precizia talentului. Istoria cinematografului în primele decenii a cunoscut o expansiune fără precedent.

A apărut ca o noutate în câteva orașe mari, cum ar fi de exemplu Berlin, Paris, Londra și New York, și a reprezentat un succes de la bun început, atrăgând un public din ce în ce mai mare și mai divers. Cu toate că cinematografia început să fie prezentată în capitalele acestor țări, din punct de vedere al dezvoltării acestei invenții, mai ales francezii, dar într-o anumită măsură și americanii, au jucat un rol determinant în stabilirea regulilor acestui nou joc. Germania însă, care era creditată cu un implicare mai mică decât cea a Franței, locul de naștere al cinematografului, a avut mereu însă un contrapunct ludic în ceea ce a însemnat dintotdeauna artă, ca o copie fidelă și autentică a realității.

Cum a apărut cinematograful în Germania și care a fost contextul istoric, politic, social, economic, industrial și artistic, în care s-a întâmplat acest eveniment? De la fondarea Imperiului German din 1871 până la colapsul monarhiei în anul 1918, cetățenii acestei țări au cunoscut schimbări drastice în aproape fiecare aspect al vieții lor sociale – de la industrializarea și urbanizarea tardivă și ascensiunea semnificativă a unei puternice clase muncitorești la progresul important din domeniul social legislativ și al reprezentării politice în stat. Germania sub conducerea împăratului Wilhem al II-lea, cunoscută și sub denumirea de perioada wilhemină, a intrat într-o perioadă istorică a naționalismului înflăcărat și a ambiției imperialiste. În clasele sociale de mijloc educate (burghezia), provocarea naturalismului și, mai târziu, a expresionismului, a subliniat nevoia de schimbări fundamentale în cadrul structurii politice ale țării și ale manifestărilor artistice contemporane. În apropierea noului secol, noi organizații sociale și culturale

au avut ca și țel comun diminuarea diferențelor contrastante între clasele sociale și au pus accent îndeosebi pe îmbunătățirea condițiilor de trai ale claselor sociale inferioare. Angajați într-o reformă socială, membrii organizațiilor apărute de curând au făcut parte și membrii din clasa muncitorească, dar și cetățeni din grupuri alternative, care au promovat în special un stil de viață alternativ sau activiști radicali, care au luptat pentru locuințe mai bune, drepturile femeii și egalitate între toți oamenii.

Cum s-a încadrat apariția cinema-ului în acest peisaj? Datorită atenției deosebite pentru problemele contemporane, a accelerat procesul democratizării. Într-adevăr, în primă instanță, a concurat în Germania cu alte manifestări artistice populare, care aveau ca scop diversiunea publicului, cum ar fi: spectacole de varietăți, circuri și centrele expoziționale. Însă spre deosebire de cele enumerate mai sus, cinematograful a devenit curând o atracție distinctă prin statutul său dublu ca o tehnologie în sensul de bază de mașini și mecanisme, care făceau posibile realizarea și proiectarea filmelor și, în sensul mai larg de a avea calitatea de a produce și de a ilustra iluzii.

Ca răspuns la situația dramatică economică și politică din țară, a apărut filmul expresionist, un cinema inovativ și îndrăzneț, care a ieșit prin felul său unic de a fi din orice tipare. Regizori precum Ernst Lubitsch, Fritz Lang, Carl Mayer și Friedrich Wilhelm Murnau au depășit limitele impuse de către cinematograful wilhemian și s-au deosebit prin faptul că în operele lor se contura foarte clar un stil distinctiv și avangardist. Noii cinești expresioniști germani nu au insistat asupra temelor și a subiectelor

prezentate, ci asupra unei lupte continue cu narativul filmului și cu felul în care acesta avea să fie filmat. Cel mai faimos exemplu este „*Das Kabinett des Dr. Caligari*” („*Cabinetul Dr. Caligari*”, 1920), realizat de către cineastul Robert Wiene. Considerată de către mulți critici de film ca fiind o operă esențială în descifrarea și înțelegerea mișcării expresioniste, în acest film nimic nu a fost lăsat la întâmplare. Fiecare cadru înfățișează o lume oblică și contorsionată, în care umbrele par a domina și interioarele, create de către Hermann Warm, Walter Reimann și Walter Röhrig, a fi neîncăpătoare și sufocante. Povestea filmului, care îl prezintă pe misteriosul dr. Caligari și pe somnambulul Caesare, într-o lume fictivă în care Caesare este folosit ca medium pentru a prevesti viitorul, dar și ca pe o simplă unealtă, care ucide oameni în somn, iar Caligari se dovedește a fi de fapt o cu totul altă persoană, care deține în fapt o funcție de conducere într-o instituție a statului, poate să fie interpretată în contextul situații sociale și politice instabile de după Primul Război Mondial, însă face referire, mai ales, și la evenimente din epoca lui Otto von Bismarck, cancelarul de fier al Germaniei.

Din punct de vedere stilistic, există o îmbinare între elemente ale romantismului german, în care peisajele sălbatice și solitare prevestesc, dar și îndeamnă personajele de a resimți o claustrofobie acutizată și literatura gotică, unde romantismul frizează genul horror. Izvoarele melancoliei lumii moderne nasc deziluzia pentru adevăr, de exemplu prezența naratorului nedemn de încredere sau a convențiilor de mizanscenă, în care perspectiva și iluminarea sunt deformată, dar și a actoriei din teatrul expresionist și

melodrama din primii ani ai cinema-ului german, cu gesturi distorsionate și grotești, uneori macabre, iar altele euforice, simbolizând raportul omului cu sine influențat puternic de către instabilitatea evenimentelor istorice – teama, singurătatea și neputința.

În perioada cuprinsă între 1933-1945, industria filmului din Germania a produs mai mult de o mie de lungmetraje și un număr mare de scurtmetraje, reportaje și documentare. Cifrele acestea denotă două aspecte ale cinema-ului german în perioada celui de-al treilea Reich: faptul că industria a avut o forță economică incredibilă, în perioada în care Germania s-a aflat sub stăpânire nazistă și, conștientizarea posibilității de a implementa cinema-ul ca mediu de propagandă a ideilor național-socialiste în viața de zi de zi a cetățenilor țării. Autoritățile au înțeles că poate să existe o dinamică între divertisment și ideologie politică, între plăcere și putere și au investit enorm în producția a cât mai multe produse cinematografice.

Cu toate acestea însă, cinema-ul s-a bucurat de mult succes, fiind o formă de divertisment extrem de populară, și a continuat să funcționeze în dualitate - atât în interiorul normelor impuse, cât și în afara ideologiei. Datorită importanței cinematografului din punct de vedere cultural și socio-politic s-au ridicat multe semne de întrebare: toate filmele, care au fost realizate în perioada respectivă, pot să fie considerate ca fiind naziste? Se poate face o distincție clară între filme de propagandă și cele apolitice de divertisment? Au existat momente de rezistență estetică exprimate prin genuri de nișă sau prin opera individuală a realizatorilor de film?

Partidul nazist a preluat rapid și eficient industria de film în totalitate și a alcătuit un nou minister pentru instruire poporului și propagandă, denumit în limba germană „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda”, iar Joseph Goebbels a fost desemnat ministrul propagandei, al cărui sarcini principale au fost monitorizarea ziarelor, a radio-ului, a filmului și, mai târziu, a televiziunii – cu alte cuvinte, el a controlat toate aspectele propagandei politice și a comunicării în mass-media. Până la finalul regimului politic, cinema-ul german a rămas o operă de compromis, care a servit funcțiile contradictorii de divertisment și de propagandă, pentru a face pe plac unor interese, argumentelor populiste și atitudinilor politizate considerate esențiale pentru a exista. Nu are importanță faptul că în ceea ce privește genurile, realizatorii au căutat să continue tradiția cinema-ului weimar sau că s-au imitat modele americane de film, ideologia a continuat să stea la temelia acestor realizări cinematografice, aspect care știrbește reputația lor estetică. Pe de altă parte, Ministerul de propagandă a dat ordine clare, care este de la sine înțeles că au fost urmate și a monopolizat producția de film și modalitatea în care publicul poate să aibă acces la cinema.

Începând cu 8 mai 1945, dată care a marcat sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, capitularea Germaniei naziste a devenit iminentă și, începutul Războiului Rece a dus la divizarea țării în mai multe teritorii. Conferința de la Potsdam, din 17 iulie - 2 august 1945, a stipulat împărțirea Germaniei, ocupate de aliați după cum urmează: ocupația franceză în sud-vest, influența britanică în nord-vest; americanii au revendicat sudul și sovieticii estul. Provinciile situate în răsărit, și anume Silezia, Prusia

Răsăriteană și Pomerania au fost cedate Poloniei. Germania urma să fie condusă de Comisia Aliată de Control. Berlinul, capitala țării, a avut parte de o istorie diferită: trei sectoare au revenit Occidentului, devenind mai târziu Berlinul de Vest, iar părțile ocupate de sovietici s-au numit Berlinul de Est, și au reprezentat capitala Republicii Democrate Germane. Capitala Republicii Federale Germane s-a stabilit a fi la Bonn. Denazificarea a fost unul dintre cele mai îndelungate și promovate procese istorice, inițiate de către Aliți în Germania.

Cinematograful german după cel de-al Doilea Război Mondial continuat să susțină o relație între contaminarea ideologică și estetică deprivată de libertate. În anul 1945, o dată cu terminarea războiului, cinematografia germană a fost aproape ruinată. În ciuda acestui fapt, germanii au început să realizeze filme din nou, cu toate că lipsa banilor și a concordanței continuității istorice au îngreunat acest proces. Încercări eșuate ale cinematografului postbelic au permis, în schimb, apariția Cinema-ului German Tânăr al anilor 1960 prin declararea oficială a Manifestului de la Oberhausen în data de 28 februarie 1962. Astfel s-a petrecut un eveniment decisiv pentru cinematografia germană. Un grup de tineri cineaști au început să militeze pentru încheierea prezentării stereotipurilor în filme și începutul emancipării filmelor de autor față de filme care în mod normal ar fi trebuit să fie considerate comerciale. Acest demers a implicat un nou limbaj cinematografic și o nouă abordare a producției unui film.

Manifestul a pus accent îndeosebi pe aspectul instituțional al cinematografului și mai puțin pe elementul esthetic, făcând însă și o vagă trimitere către autoratul de film. Spre deosebire de regizorii din „*Nouvelle Vague*”, („*Noul Val Francez*”) care s-au răzvrătit împotriva existenței tradiției de calitate a filmelor, reprezentanții Tânărului Cinema German, au fost nevoiți să creeze un cinema de artă cu relevanță socială. Guvernul german a răspuns la această cerere prin formarea unui „Consiliu pentru Filmul Tânăr German” în anul 1965, care a facilitat accesul unor tineri cineaști, aflați la început de carieră, la fondurile statului care au permis acestor regizori să-și realizeze primele filme de lungmetraj. În pofida afinităților puternice pentru noile mișcări sociale, cinematograful a fost studiat în primul rând ca fiind un cinema de autor (în limba germană, „*Autorenkino*”), dominat de activitatea și opera a unor cineaști celebri, cum ar fi Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Werner Herzog, Margarethe von Trotta și Volker Schlöndorff. Faptul că acești regizori au pus preț pe conceptul de autor de film, le-a deschis drumul unor cineaști experimentali, printre care se numără Jean-Marie Straub și Danielle Huillet, scriitori-activiști cum ar fi Alexander Kluge și personalități controversate din lumea filmului precum Hans-Jürgen Syberberg.

Tinerii au abordat filmul de lungmetraj ca fiind o reflecție asupra societății și s-au concentrat asupra unor subiecte deosebite, cum ar fi criza din interiorul familiei, conflictul între generații, schimbările drastice din cadrul instituțiilor publice și în ceea ce privește locurile de muncă, impactul emancipării feminine și, în principiu, problemele adevărate de zi cu zi ale

nemților din orașe și provincii. În ceea ce privește critica de film, în mod surprinzător, ea a continuat să acorde o atenție specială pentru filmele din perioada celui de-al III-lea Reich și felurile în care s-a încercat rescrierea istoriei Germaniei, să definească o categorie a filmelor de autor și diferitele modalități de a le produce și de a prezenta publicului și să analizeze criza importantă a identității cinematografului național în lupta ei cu dominarea estetică și economică a Hollywood-ului. Cu excepția a câteva lungmetraje realizate după 1962, împărțirea Germaniei în cele două blocuri politico-militare concurente – blocul răsăritean și blocul occidental, a jucat un rol surprinzător de mic în prezentările tinerilor cineaști, cel mai probabil și datorită faptului că recepția filmelor din Germania de Est a fost foarte limitată în Vest cu excepția a câteva lungmetraje.

Autorul de cinema poate fi definit ca fiind un regizor de film a cărui influență personală și control artistic asupra filmelor sale sunt atât de mari, încât el sau ea poate fi considerat/ă ca fiind autorul lor, și ale căror filme pot fi privite în mod colectiv ca un corpus al tuturor operelor, partajat de teme sau tehnici comune și exprimarea unui stil individual și o viziune originală. Asemenea regizorilor din Noua Val Francez, în Germania s-a născut după cel de-al Doilea Război Mondial o mișcare artistică, care a respins lucrările postbelice ale regizorilor comerciale, care au activat în timpul dominației naziste și s-au conformat regulilor impuse de către regimul politic din acea perioadă. Idolatrizându-i pe Murnau și pe Lang, tinerii cineaști, printre care se numără Alexander Kluge, Werner Herzog, Wim Wenders și Rainer Werner Fassbinder, au luptat pentru existența Noului Cinematograf German,

care a reprezentat în esență o revitalizare artistică și a dominat cinematografia germană între anii 1962-1982.

Odată cu ridicarea Zidului Berlinului pe 13 august 1961 și formalizarea diviziunii între cinema-ul din Estul și vestului Germaniei, Manifestul de la Oberhausen a reprezentat o viziune radicală asupra cinematografilei germane. Spre deosebire de cineaștii din Noul Val Francez, care s-au răzvrătit împotriva calității cinematografilei tradiționale existente, reprezentanții Noului Cinematograf German au fost nevoiți să creeze un opere de artă cu relevanță socială. Contribuția lor adusă noilor valuri artistice europene ale anilor 1960 și relația strânsă cu filmele anilor 1970 au reflectat aceste probleme structurale în conștiința acută a cinematografilei fiind o practică socială și politică. În ciuda strânselor afinități cu noile mișcări sociale, această mișcare artistică a fost în principal studiată ca fiind un cinema de autor („Autorenkino”) și a dominat cariera unor regizori foarte cunoscuți, cum ar fi: Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders, Margarethe von Trotta și Volker Schlöndorff. Abordând filmul de ficțiune ca fiind o reflecție a societății, unii dintre acești tineri s-au axat pe subiecte precum criza familiei și conflictul dintre generații, schimbările din instituțiile publice și de la locurile de muncă, impactul emancipării feminine și problemele cotidiene din orașe și din provincie. Unele dintre cele mai puternice influențe asupra cinematografului contemporan constau în feminism, postmodernism și exercițiile filmice și literare asociate cu o subiectivitate prezentată dintr-un unghi nou. De remarcat este că, de-a lungul acestui curent filmic, s-a vrut continuarea unui dialog cu Statele Unite ale

Americii. Categoria de filme de artă și diferitele moduri de producere și recepție a fost analizată în relație cu problemele mari ale unei cinematografii naționale, care să lupte împotriva dominației estetice și economice ale Hollywood-ului.

Noul Val German a însemnat, în primul rând, un număr productiv de contradicții. Mulți dintre cineaștii germani au împărtășit o frustrare comună față de Republica Democratică Germania și structurile ei social-opresive. Unii dintre ei au recurs la demersuri formale pentru a reprezenta viziunea lor asupra lumii, în vreme ce alții au optat să critice condițiile existente în narațiuni. Chiar dacă au fost conduși de dorința de a se exprima pe sine, sau au realizat că filmul are potențialul de a fi un instrument de comunicare în masă, regizorii de film germani s-au axat în special pe dezvoltarea unui limbaj cinematografic nou. Cu toate că sunt grupate din punct de vedere istoric, aceste filme rezistă la o delimitare clară generică și sunt, de fapt, marcate din punct de vedere stilistic și tematic numai printr-un singur concept: diversitatea. Poate că aceasta este și principala influență, pe care acest manifest artistic a exercitat-o asupra cinematografului contemporan: filmele pot să fie cât se poate de diferite între ele, chit că vorbim despre gen, temă, subiect, stil de filmare, lungime, actorie, scenografie sau mesaj artistic.

Cu toate acestea, criticii de film au identificat trei elemente comune: revenirea la filme realiste sociale și influențele documentaristice; renașterea avangardei și practicilor experimentale și angajarea critică în raport cu o cultură populară și alte mijloace mass-media moderne. Impulsul creativ,

primit de către cinești din partea documentarelor, i-a determinat pe aceștia să se confrunte cu problemele sociale și cu inegalitatea economică prezentă la acel moment. Tradiția valorii de document în film și literatură a fost un model important de urmat pentru a dezvolta în opere cinematografice o analiză socială atentă. Tinerii regizori au adoptat metode asemănătoare scriitorilor contemporani pentru a da glas grupurilor sociale marginalizate.

Ideea care unește unește Noul Cinematograf German al anilor 1960-1980 de cel contemporan, și anume, este conceptul de diversitate. Când vorbim despre respect pentru diversitate ne referim la educarea întregii populații pentru a învăța să aprecieze diferențele între oameni, să își schimbe comportamentul și atitudinea față de diferite grupuri, pe care le-ar putea discrimina din cauza unor stereotipuri și prejudecăți, și ne referim de asemenea și la respectul pentru opțiunea artiștilor de a fi unici și de a-și alege stilul, ideile, imaginile, personajele, genul și acțiunea prezentată independent față de ceilalți creatori contemporani.

BIBLIOGRAFIE

1. Alexander Graf, „*The Cinema of Wim Wenders: The Celluloid Highway*”, Wallflower Press, 2002
2. Aristotel „*Poetica*”, tradus în limba română: Pippidi, D. M., București: Academia, 1965
3. Bazin, Andre, „*On the politique des auteurs*”, Cahiers du Cinema, nr. 70
4. Bergfelder, Tim și Cargnelli, Christian, „*Destination London: German-speaking Emigres and British Cinema 1925-1950*”, Berghahn Books, 2008
5. Carnicke, Sharon Marie, „*Stanislavsky in Focus*”, Harwood Academic Publishers, 2003
6. Caryl, Flinn, „*The New German Cinema: Music, History, and the Matter of Style*”, University of California Press, 2003
7. Cooke, Paul și Homewood, Chris, „*New Directions in German Cinema*”, I.B. Tauris, 2011
8. Coy, Jason P., „*A Brief History of Germany*”, Maple Press, 2010
9. Duchamp, Marcel, „*The Writings of Marcel Duchamp*”, Da Capo Press, 1973
10. Elsaesser, Thomas „*Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den Neunziger Jahren*”, Taschenbuch, 2004
11. Elsaesser, Thomas, „*Fassbinder's Germany: History Identity Subject*”, Amsterdam University Press, 1996
12. Engelen, Leen și Winkel, Roel Vande, „*Perspectives on European Film and History*”, Academia Press, 2001

13. Fischer, Robert și Hembus, Joe, „*Der neue deutsche Film*”, Goldmann Press, 1981
14. Franklin, James C., „*New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg*”, Twayne, 1983
15. Hake, Sabine, „*German National Cinema*”, Routledge, 2002
16. Hans Bernhard Moeller & George Lellis, „*Adaptation, Politics and the <<Movie Appropriate>>*”, Board of Trustees, Southern Illinois University, 2002
17. Hehr, Renate, „*Margarethe von Trotta: Filmmaking as Liberation*”, Stuttgart and London: Edition Axel Menges, 2000
18. Kapczynski, Jennifer M. și Richardson, Michael D., „*A New History of German Cinema*”, Camden House, 2012
19. Keith, Barry, „*Film Genres: From Iconography to Ideology*”, Wallflower Press, 2007
20. Knight, Julia, „*New German Cinema: Images of a Generation*”, Wallflower Press, 2004
21. Nowell-Smith, Geoffrey, „*The Oxford History of World Cinema*”, Oxford University Press, 1996
22. Peucker, Brigitte, „*A Companion to Rainer Werner Fassbinder*”, Wiley-Blackwell, 2012
23. Prager, Brad, „*A Companion to Werner Herzog*”, Blackwell Publishing, 2012
24. Rohmer, Éric și Chabrol, Claude, „*Hitchcock: The First Forty-Four Films*”, Revival Books Ltd, 1992
25. Sandford, John, „*The New German Cinema*”, Da Capo Press, 1980
26. Saris, Andrew, „*The American Cinema*”, Da Capo Press, 1996
27. Styan, J.L., „*Drama Modern Drama in Theory and Practice 3: Expressionism and Epic Theatre (modern drama in theory & practice)*, Cambridge University Press, 2011

28. Thomsen, Christian Braad „*Fassbinder: The Life And Work Of A Provocative Genius*”, University of Minnesota Press, 2004
29. Thomsen, Christian Braad, „*Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies*“, Rogner & Bernhard Verlag, 2004
30. Töteberg, Michael, „*Rainer Werner Fassbinder*”, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2011
31. Truffaut, François, articolul „*Une certaine tendance du cinéma français*” publicat în no. 31 al „*Cahiers du Cinéma*”, (ianuarie 1954)
32. Wilinsky, Barbara, „*Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema*”, *Minnesota Press*, 2001