

9 octubre –  
13 desembre 2003



## Mig segle d'història alemanya (1945-2000)<sup>1</sup>

Als qui no van experimentar directament les seqüeles de la guerra a Alemanya el 1945, potser els deu ser impossible de comprendre d'una manera adequada les condicions en què es trobava el país. El poble alemany es va quedar durant un temps estabornit i inert a causa de la catastròfica naturalesa de la seva derrota, que es va esdevenir a partir del 1942 i immediatament després de l'eufòria de la triomfal expansió del nacionalisme de Hitler durant el període dels seus èxits sense obstacles. El bombardeig incessant de moltes de les ciutats més importants va assolir unes proporcions que van ultrapassar els traumàtics holocausts específics d'Hiroshima i Nagasaki.

Els qui van arribar-hi per ocupar les quatre zones en què es va dividir Alemanya per al control a càrrec dels governs militars aliats estaven, si era que es permetien algun sentiment humà normal, commocionats i trasbalsats quan es movien entre la gent normal, els homes, les dones i els nens, fantasmes pàl·lids de les ciutats destrossades per les bombes. Llavors Alemanya era un país sense constitució, sense un sistema judicial viable i sense institucions de govern dignes de confiança, tant en l'àmbit nacional com en el local. El maig del 1945, uns seixanta milions d'alemanys es van trobar confrontats amb les cares indiferents dels seus quatre conqueridors: els britànics, els americans, els francesos i els russos, i hi havia pendent una tasca d'enormes proporcions. Només a la zona britànica, es podia utilitzar tot just una desena part de les vies ferroviàries, mentre que el material mòbil estava en la seva major part tan espatllat que ja no es podia ni reparar. Molts dels carrers estaven impracticables i s'hi havia de fer grans reparacions. Una quarta part de les cases de la zona estaven completament destruïdes, i una altra quarta part, seriosament danyades. Les bombetes elèctriques eren tan escasses que durant el dia es

treien i es guardaven en lloc segur. Com que aquestes estadístiques incloïen àrees del país que comparativament havien patit menys els bombardeigs, la proporció de les destrosses era molt més alta en ciutats com ara Hamburg i Colònia, que semblaven paisatges abandonats plens de ruïnes fins que t'adonaves que, sota els munts de pedres i maons trencats, hi havia gent que vivien en els soterranis que quedaven. On les estructures de les cases encara es mantenien dretes als carrers –de vegades amb les façanes enderrocades i d'altres amb els pisos alts destrossats–, les famílies sense casa s'amuntegaven intentant refugiar-se com podien en aquelles habitacions que encara tenien les quatre parets i un sostre.

Afortunadament, van arribar els mesos d'estiu. Els conqueridors i els conquerits van començar a establir unes primeres i sovint incòmodes relacions per tal de resoldre les primeres necessitats i tornar a posar el país en marxa. Es va començar a poder utilitzar les vies ferroviàries i els carrers, els rius es van poder travessar per mitjà de ponts Bailey, les cases van rebre les reparacions més urgents, els serveis essencials van tornar a funcionar i les indústries van tornar a treballar, per bé que amb algunes restriccions. Els alemanys, i això ho sap tothom, són un dels pobles més preparats i més treballadors del món. Per diverses vies i en zones diferents van anar trobant la manera de refer-se ells mateixos i refer el país. A finals d'any, a la zona britànica s'havien alçat 800 ponts per al ferrocarril i s'havien reparat 7.000 milles de via de les 8.000 que hi havia originàriament, mentre que mig milió de cases danyades ja tornaven a ser habitables. Però l'economia continuava basant-se en el troc. Durant el primer hivern de la postguerra hi va haver molt poc subministrament d'aliments i es podia esdevenir que els favors de les dones es paguessin amb unes quantes cigarretes o una ració de

menjar del mercat negre. I mentrestant tenia lloc la tràgica farsa de la "desnazificació" massiva, en la qual hi va haver com a mínim tantes injustícies com actes de justícia: massa individus astuts se'n van escapar sense càstig, mentre que d'altres que havien tingut més o menys una condempnació "harmònica" amb el règim caigut van ser condemnats. Després dels espectaculars judicis de Nuremberg del 1945, dels principals criminals de guerra nazis, se'n van capturar sis que no havien aconseguit fugir d'Alemanya cap a Egipte o l'Amèrica Llatina, o que havien fracassat en el seu intent d'amagar-se a Alemanya mateix, i van ser jutjats en zones diverses. El pitjor de tots els problemes era el dels refugiats nòmades, les víctimes desplaçades per les purgues racials de Himmler i la política de repoblament racial. L'enorme tràfic d'aquestes desgraciades persones en les dues direccions, de l'est a l'oest, i de l'oest a l'est, va deixar davant el govern militar de la zona britànica dos milions de persones desplaçades; a la fi del 1945, un milió i mig ja havien estat repatriades als seus països d'origen, i mig milió de camperols alemanys havien tornat dels camps de presoners de guerra. Però,

durant la primavera del 1946, a la zona britànica hi havia tres milions més d'habitants que no al 1939, a causa del gran nombre de refugiats, alemanys i no alemanys, que provenien de l'est: una gran multitud de persones no desitjades. Aquells estrangers que no es van poder barrejar amb la població normal van haver de viure lamentablement als camps de refugiats, i aquest va ser un problema que va durar molts anys. Globalment, el 1955, uns tretze milions d'alemanys provinents de l'est havien estat absorbits per la nova i dividida Alemanya: uns nou milions a la República Federal d'Alemanya, i uns quatre milions a la República Democràtica Alemanya. I a aquests, s'hi han d'afegir els quatre milions suplementaris que es van traslladar des de la República Democràtica a la República Federal el 1961, l'any de la construcció del mur de Berlín. L'economia alemanya va començar a remuntar amb la reforma monetària del 1948 a la zona de la República Federal. Després d'això, ja es va posar en marxa el gran renaixement alemany. Però, encara més que l'econòmic, es va esdevenir un gran renaixement cultural. Tal com ja hem escrit en un altre lloc: "Un nou moviment cultural, una nova premsa i un nou concepte de l'educació havia de néixer. No podia ser realitzat, i

*La personalitat reduïda per totes bandes d'Helke Sander*





Todos nos llamamos Ali de Rainer Werner Fassbinder

certament no ho va ser, d'un dia per l'altre". La nova Constitució alemanya de 1949 va proporcionar la primera fase de l'autogovern al poble conquerit. Una part de la rehabilitació cultural alemanya de la immediata postguerra es va expressar per mitjà del cinema; però s'ha de tenir en compte que els cinemes són fets de maons i morter, i que van patir tant sota els bombardeigs com totes les altres edificacions. A Munic, per exemple, el gener de 1946 hi funcionaven amb prou feines deu cinemes, en comparació dels vuitanta d'abans de la guerra; això no obstant, aviat el seu nombre va augmentar fins a quinze. A Baviera, la primavera del 1946 hi romanien intactes 100 dels 500 cinemes que hi funcionaven abans de la guerra, mentre que a les zones franceses d'Alemanya i Àustria, n'hi havia aproximadament 370. A Hamburg, la principal ciutat del sector britànic, 20 dels 80 cinemes que hi havia abans de la guerra funcionaven ja el 1946. La gran i més significativa excepció pel que fa a això va ser Berlín, la ciutat simbòlica, la capital dividida. Aquí les autoritats van començar ben de pressa a competir amb les altres en el subministrament i la promoció de la distracció al cinema. A Berlín, el gener de 1946 hi funcionaven uns 170 cinemes, 56 dels quals eren al sector oriental, en comparació dels 48 del sector americà, els 38 del britànic i els 28 del francès. Durant el període de la no-fraternitat, als cinemes oberts per als alemanys hi tenien prohibida l'entrada les tropes d'ocupació. Durant els propers deu anys, mentre que al sector oriental de Berlín, pràcticament no hi va augmentar el nombre de cinemes, als sectors occidentals de l'antiga capital va arribar a haver-n'hi 246, un nombre que ja reemplaçava els cinemes que hi havia hagut abans de la guerra en les mateixes zones.

És interessant observar quina va ser l'actitud de les forces d'ocupació pel que fa a la projecció de films. Les pel·lícules alemanyes i d'altres estrenades abans de l'ocupació van ser immediatament confiscades i guardades en soterranis estrictament vigilats. Els primers

films que es van estrenar per al públic alemany van ser, per tant, obres importades dels països aliats. A la zona americana, aquests films eren examinats per tal d'escollir-los curosament d'acord amb la seva possibilitat de proporcionar "evasió" i la gradual infiltració dels nous valors, més "democràtics". El resultat d'això va ser una estrena inicial d'aproximadament uns cinquanta films de Hollywood preparats per la Motion Picture Export Association of America amb subtítols en alemany; una sèrie de films que incloïa, per exemple, GOING MY WAY, amb Bing Crosby, A HUNDRED MEN AND A GIRL, amb Deanna Durbin, i I MARRIED



Los asesinos están entre nosotros de Wolfgang Staudte

A WITCH de René Clair, juntament amb OUR TOWN, IT HAPPENED TOMORROW, IT STARTED WITH EVE, FLESH AND FANTASY i així successivament. Tot el que podia semblar que fos propaganda, o fins i tot fer al·lusió a la recent guerra europea, s'evitava curosament.

Els films britànics els seleccionava per a les zones britàniques d'Alemanya i Àustria el Political Intelligence Department del Foreign Office, i els distribuïa la secció cinematogràfica de les dues comissions de control. Els britànics no es preocupaven gaire pel que fa a les inclusions de films de guerra, i les seves pel·lícules subtítolades incloïen, d'entrada: SAN DEMETRIO:

LONDON, BLITHE SPIRIT, DEAD OF NIGHT, REMBRANDT, THE LAMP STILL BURNS, I'LL BE YOUR SWEETHEART i THE FOREMAN WENT TO FRANCE. Un públic seleccionat va poder accedir a unes projeccions especials del HENRY V de Laurence Olivier, que va resultar un gran èxit. Tan aviat com va ser possible, es van donar facilitats perquè, en lloc d'utilitzar subtítols, es doblesin a Alemanya mateix els diàlegs dels films britànics; això ho van dur a terme empreses alemanyes autoritzades a Hamburg i Berlín. Els britànics també van permetre molt aviat projectar els antics films alemanys que eren innocuus; els oficials de la secció cinematogràfica examinaven i vetaven totes les pel·lícules alemanyes confiscades i informaven dels seus continguts; també hi afegien recomanacions perquè es projectessin aquells completament lliures fins i tot de la menys lleu sospita de qualsevol intenció nazi o referent al nacionalisme alemany. I naturalment hi havia un gran desig i una curiositat encara més gran per conèixer els films estrangers després d'un període tan llarg en què havien estat prohibits. Pel que fa a la producció de nous films, la fortuna va afavorir l'Alemanya de l'Est més que no la de l'Oest. Totes les facilitats per a la producció es van centralitzar en l'organització DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft, la companyia cinematogràfica alemanya), que estava subvencionada per l'estat, amb el resultat que el fet de no

tenir problemes, d'entrada, amb els augments del pressupost situava els directors molt favorablement des dels paràmetres habituals en les empreses capitalistes. I no tan sols això, sinó que els estudis més importants, com ara els de Babelsberg (prop de Potsdam) estaven situats al territori ocupat per Rússia i que més tard es va convertir en la República Democràtica Alemanya (RDA). També el capital de reserva per solucionar problemes va resultar que era més gran al sector oriental que no a l'occidental. En un escrit de l'època al *Sight and Sound* (a la primavera del 1947), l'antic corresponent i expert en cinema alemany H. H. Wollenberg deia:

«Va ser el maig del 1946 quan, havent estat inaugurada amb un acte al antics estudis UFA de Neubabelsberg, prop de Berlín, l'acabada de crear companyia cinematogràfica DEFA es va presentar amb un permís per a la producció atorgat per les autoritats russes. Tot seguit es va posar en marxa la filmació d'una llista de deu films, a part d'un programa de noticiaris cinematogràfics i curts educatius. »Els següents que van fer el mateix van ser els britànics, que primer van donar la llicència per filmar a un servei alemany de Berlín que es deia "Studio 45", i més tard d'aquell mateix any, al "CCC" (Central Cinema Company). Fora de Berlín, els permisos de producció britànics es van



Poster del film El puente de Bernard Wicki



La balada de Berlín de Robert A. Stemmle

concedir a Helmut Käutner ("Camera Film"), un dels directors més prometedors, i Walter Koppel ("Real Film"), que vivien tots dos a Hamburg.

»Mentrestant, els primers films fets amb llicències britàniques i russes ja s'havien acabat i, per tant, van donar l'oportunitat de valorar les tendències generals de la nova producció alemanya.

»De bon tros, la productora més important era la DEFA... Les seves oficines d'administració eren al centre de Berlín, a l'antic edifici de l'UFA, que ara estava situat al sector rus, i l'empresa ja s'havia desenvolupat fins al punt que donava feina a 1.300 persones, aproximadament. Les seves activitats eren afavorides pel fet que dos dels estudis més grans que encara es podien utilitzar, ens referim al de Neubabelsberg i el de Johannistal, es trobaven tots dos precisament fora de Berlín i al sector rus; i el mateix podríem dir de la fàbrica de pel·lícules Agfa de Wolfen...

»Mentre que se suposava que la DEFA rebia una considerable ajuda financera de les autoritats russes,

Ickes, va fer una vívida descripció de les dificultats que van haver de vèncer per fer anar endavant "Studio 45". Les filmacions s'havien de fer principalment a la nit a causa dels freqüents talls del subministrament elèctric. Per tant, els artistes i els tècnics s'havien d'enfrontar a una tasca molt feixuga. Però tots van respondre extraordinàriament bé i no tenien altre desig que tornar a rodar. La principal consideració a l'hora d'escollir una història era la falta de material per als platós i el vestuari, i la selecció final dels arguments estava molt determinada per aquestes condicions. Això no obstant, l'equip tècnic de l'estudi era més o menys adequat. La primera previsió de producció incloïa només dos films, i ara ja s'han acabat tots dos.»

D'aquests grups variats van sorgir els primers films alemanys importants de la postguerra, en el període dels anomenats "films de les ruïnes" (*Trümmerfilme*), uns quants dels quals suggerien que es podia esperar molt més; eren un moviment realista en el cinema alemany que potser va ser equivalent al cinema neorealista en la postguerra italiana. La DEFA es trobava en la millor posició per ser-ne al capdavant, i entre les primeres produccions hi va haver *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946), de Wolfgang Staudte, *IRGENDWO IN BERLIN* (1946), de Gerhard Lamprecht, *FREIES LAND* (1946), de Milo Harbig, *RAZZIA* (1946-47), de Werner Klingler, *EHE IM SCHATTEN* (1947), de Kurt



El escándalo Rosemarie de Rolf Thiele

alemanya dels nazis recentment alliberada d'un camp de concentració. Mertens persegueix Brückner per les ruïnes de Berlín, que donen un macabre rerefons al film, però gradualment Susanna proporciona al metge seny i autoestima, i el convenç que Brückner no hauria de continuar essent l'objecte de la seva venjança privada, sinó que se li hauria de fer un judici per tot el que va fer. La idea i el guió del film van ser de Staudte mateix, i va ser remarcable no tan sols per l'argument, molt significatiu en aquell període, sinó també per la utilització de les ruïnes de Berlín, l'escassa banda sonora original d'Ernst Roters, i potser sobretot per la interpretació de la jove actriu, nova a la pantalla, Hildegard Knef, que feia el paper de Susanna. El film està ple de moments d'una gran imaginació visual, i va ser creat partint d'una profunda experiència que el director comparteix amb els seus personatges. Al començament, un piano toca un jazz suau mentre la càmera recorre les ruïnes de Berlín, les sales de ball plenes de gent, els trens sobrecarregats i l'estació de ferrocarril abandonada. Gradualment la noia destaca enmig de la gentada que l'envolta; absorbeix el pur plaer de la seva llibertat, amb els ulls plens de llàgrimes. El doctor, que finalment veiem enmig d'una boira de fum de tabac reflexionant en estat d'embriaguesa damunt un tauler d'escacs, també ha estat

primer entrevist pels carrers plens de gent. De sobte se senten les paraules "massa" i "tomba", seguides dels cops repetitius de les cames dels ballarins, i després veiem un panorama dels carrers xops de pluja. Les ruïnes mateixes són el motiu recurrent del film; en algunes preses els enderrocs semblen un paisatge lunar.

(...)

El nombre de les produccions alemanyes va anar augmentant: el 1946, quatre films acabats; el 1947, set; el 1948, vint-i-sis. A mitjan 1949 els alemanys havien acabat, o estaven produint, setanta llargmetratges. Wollenberg va resumir un interessant informe sobre el contingut d'aquests films, que representen els tres primers anys de la producció de postguerra:

«El nombre total dels films alemanys estrenats o acabats però encara no projectats, o que s'estaven rodant era de *setanta* al començament d'aquell any. D'aquest total, *tretze* arguments tenien clarament una intenció política, incloent-n'hi dos que presenten la seva història d'una manera humorística o satírica. Tracten temes tan provocadors com ara els crims de guerra, la persecució racial, el pacifisme, la reforma agrària, etcètera. *Trenta-un* altres films (incloent-n'hi quinze d'estil lleuger i humorístic) tracten una gran varietat dels problemes contemporanis, però sense implicacions polítiques: problemes matrimonials causats per la guerra,



Hora cero d'Edgar Reitz

els productors amb llicència britànica se n'havien de sortir tots sols econòmicament. Sembla que la política britànica es basava a encoratjar les petites productores individuals a diferència de la gran institució que era la DEFA.

»Hi havia un petit grup d'homes coratjosos, encapçalats pel director Ernst Hasselbach, que van formar "Studio 45" immediatament després del daltabaix del 1945. Quan les autoritats d'ocupació britàniques van decidir que ja era hora d'animar la producció alemanya al sector britànic de Berlín, es van adreçar a aquest grup i els van concedir una llicència de producció que se'ls va entregar el juliol del 1946 en una petita cerimònia. El senyor Hasselbach, durant una conversa amb Paul

Maetzig i *AFFAIRE BLUM* (1946), d'Erich Engel. *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* va ser el primer èxit alemany internacional de la postguerra. Subratlla un dels problemes més difícils que té la nació: l'antic criminal de guerra que després es converteix en un ciutadà modelic amb l'esperança que el seu historial de quan portava uniforme s'oblidaria. Brückner, antic capità de l'exèrcit i responsable de l'aniquilació de tot un poble polonès, és ara, l'any 1946, un bon pare de família i un empleat discret i eficaç. Però el seu crim és descobert per una persona que en va ser testimoni, un metge que ara és alcohòlic, Hans Mertens, a qui ha salvat de l'autodestrucció una noia, Susanna, una víctima



La chica terrible de Michael Verhoeven



El honor perdido de Katharina Blum de Volker Schlöndorff

per exemple; els joves de postguerra, la readaptació dels militars que han tornat, el mercat negre, la burocràcia, etcètera. La tercera categoria és del tot pura i simple. Comprèn històries d'amor, musicals, pel·lícules d'intriga i material d'evasió de tota mena, amb un nombre total de trenta-sis films, incloent-hi quinze comèdies. Finalment, hi ha quatre pel·lícules d'època i biogràfiques...

La conclusió que se'n pot treure és que, de setanta films realitzats, com a mínim quaranta-quatre (que vol dir més de la meitat) són films amb un rerefons actual i un missatge contemporani d'algun tipus.»

Però el període del comentari social, l'autoexamen, l'autocompassió i la sàtira ja gairebé s'havia acabat. Les ruïnes van desaparèixer, i la gent no volien tornar-les a recordar. La creixent indústria cinematogràfica alemanya es va anar establint d'acord amb la taquilla. Els talents que havien mostrat la seva força inicial durant els tres anys del canvi social, ben aviat van quedar sufocats, tret dels qui van canviar completament per tal de trobar una sortida. L'eufòria de la taquilla dels anys cinquanta i els primers seixanta va suprimir la inspiració del cinema alemany segurament gairebé tant com Hitler ho havia fet el 1933.

En el grup dels empresaris que van tenir molt de poder en la indústria va destacar Ilse Kubaschewski, que es va donar que a Alemanya hi havia un bon sector del públic que volia films de simple evasió. La seva companyia, Gloria Films, va començar adquirint els drets dels films alemanys antics que eren adequats per a l'entreteniment i després els va tornar a produir. Un dels seus primers films va ser DIE FAMILIE TRAPP, dirigit per Liebeneiner. L'argument era el mateix que posteriorment van rodar els americans a THE SOUND OF MUSIC. Aquest va ser el primer de molts films *schnulze* ("schmalzy"), musicals i altres llargmetratges, com ara els que va rodar al començament una adolescent Romy Schneider. Altres tendències les van dur a terme companyies com ara la Lanzer-

Films, que va fer dures pel·lícules sobre soldats dominats per tirànics sergents majors. Quants d'entre el públic miraven cap enrere sentint una autèntica nostàlgia per aquells personatges simbòlics?

Roger Manvell i Heinrich Fraenkel  
(The German Cinema, J.M. Dent & Sons Limited London, 1971)

#### BIBLIOGRAFIA: MIG SEGLE D'HISTÒRIA ALEMANYA (1945-2000)

##### Selecció de documents consultables a la biblioteca:

- *20 anys de Nou Cinema Alemany*. Barcelona: Filmoteca de la Generalitat de Catalunya: Institut Alemany, 1986.
- *Abschied vom Gestern: Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1991.
- Alter, Nora M. *Projecting history: German nonfiction cinema, 1967-2000*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.
- Byg, Barton. *What might have been: DEFA films of the past and the future of German cinema*. "Cineaste", vol. XVII, no. 4 (1990), p. 9-15.
- Corrigan, Timothy. *New German film: the displaced image*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1994.



Hombres de Doris Dorrie

- Elsaesser, Thomas. *Fassbinder's Germany history identity subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Elsaesser, Thomas. *New German Cinema: a history*. London: MacMillan Education: BFI, 1989.
- Fischer, Robert; Hembus, Joe. *Der neue deutsche Film: 1960-1980*. München: Goldmann, 1981.
- Fisher, William. *Germany: a neverending story*. "Sight & Sound", vol. 54, no. 3 (Summer 1985), p. 174-179.
- Fleury-Vilatte, Béatrice. *Cinéma et culpabilité en Allemagne: 1945-1990*. Perpignan: Institut Jean Vigo, 1995.
- *Gender and German cinema: feminist interventions. Volume II: German film history/German history on film*. Sandra Frieden ... (eds). Providence; Oxford: Berg, 1993.
- *Geschichte des deutschen Films*. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes,



Poster d'Els trinxeraires de Georg Tressler

- Hans Helmut Prinzler (eds). Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993.
- Hake, Sabine. *German national cinema*. London; New York: Routledge, 2002.
- Hillman, Roger. *Germany after Unification: views from abroad*. "Film-Historia", vol. VII, n° 2 (1997), p. 103-112.
- Hoerschelmann, Olaf. *Memoria dextera est: film and public in postwar Germany*. "Cinema Journal", vol. 40, no. 2 (Winter 2001), p. 78-97.
- Kaes, Anton. *From Hitler to Heimat: the return of history as film*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- Manvell, Roger; Fraenkel, Heinrich. *The German cinema*. London: J.M. Dent and Sons, 1971.
- Mückenberger, Christiane. *The Cold War in East German feature film*. "Historical Journal of Film, Radio and Television", vol. 13, no. 1 (1993), p. 49-57.
- Pflaum, Hans Günther. *Deutschland im Film:*

*Themenschwerpunkte des Spielfilms in der Bundesrepublik Deutschland*. München: Hueber, 1985.

- Pflaum, Hans Günther; Prinzler, Hans Helmut. *El cine en la República Federal de Alemania: el nuevo cine alemán*. Bonn: Inter Naciones, 1983.
- Rentschler, Eric. *West German film in the course of time: reflections on the twenty years since Oberhausen*. New York: Redgrave, 1984.
- Rosés, Montserrat. *Nuevo cine alemán*. Madrid: Ediciones JC, 1991.
- Sandford, John. *The New German Cinema*. London: Eyre Methuen, 1981.
- Santner, Eric L. *Stranded objects: mourning, memory, and film in postwar Germany*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1990.
- Silverman, Marc. *German cinema: texts in context*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.



La promesa de Margarethe von Trotta