NOTE DESPRE CINEMATOGRAFUL ROMÂNESC INTERBELIC

Gabriela GLĂVAN

Universitatea de Vest din Timișoara

gabriela.glavan@e-uvv.ro

Notes on Romanian Interwar Cinema

DOI: 10.35923/AUTFil.59.13

Cinema was, in interwar Romania, one of the most relevant agents of cultural modernization. It became an important subject of discussion not only in the artistic and literary milieus of the era but also in the writings of Romanian modernism's founding promoter – poet and journalist Tudor Arghezi. The present investigation maps some of Arghezi's most penetrating writings about cinema in his time.

Keywords: *cinema; interwar Romania; modernization; westernization.*

Intervalul de grație dintre cele două războaie mondiale a reprezentat pentru cultura românească perioada unei intense modernizări prin racordarea deplină la sursele modelului occidental. Scriitorii reprezintă, în acest sens, o categorie privilegiată, care a avut acces nemediat la cultura vestului european, pe care au preluat-o și adaptat-o în cadrele specifice ale culturii române. Divertismentul, în mod particular cel cultural, reprezintă o componentă esențială a sincronizării ritmului vieții cotidiene cu pulsul alert al civilizației moderne, așa cum s-a conturat ea în prima jumătate a secolului XX în Occident. Prezenta investigație își propune să urmărească modul în care noile mijloace de divertisment, cu precădere cinematograful, devin parte din rutina petrecerii timpului liber, alături de activități deja tradiționale, precum frecventarea cafenelelor, a meciurilor de box sau, mai la îndemână decât toate, plimbarea de plăcere prin oraș. Interesează, în acest sens, o serie de scrieri publicistice, din perioada 1918-1945, aparținând unuia dintre autorii canonici ai modernității literare românești, Tudor Arghezi.

Între intelectualii epocii sale, Arghezi se remarcă drept unul dintre cei mai prezenți și activi susținători ai noilor mijloace de formare culturală și divertisment, considerând radioul și cinematograful mijloace eficiente de modernizare și educație. Activitatea sa publicistică intensă, acoperind întregul interval ce interesează prezentul demers, e oglinda fidelă a modului în care noile mijloace culturale se imprimă în conștiința intelectuală a epocii. Articolele lui din „Adevărul literar și artistic”, „Dimineața” sau „Bilete de papagal” reflectă lucid și nuanțat modul în care cultura urbană și procesul modernizării se impun ca preocupări constante în discursul intelectual al epocii.

E necesară, dintru început, afirmarea unui argument cardinal în analiza de față: spațiul românesc a avut mereu un decalaj, mai semnificativ sau mai mic, în raport cu civilizația occidentală și bornele progresului tehnologic din secolele XIX și XX. Divertismentul, a cărui importanță culturală începe să fie recunoscută încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea european, înțeles, în accepțiunea sa de bază, ca prilej de plăcere sau de petrecere plăcută a timpului, devine, în epoca modernă, un factor modelator important în afirmarea socială a clasei de mijloc (Wurst 2005: xi). Intenția prezentei explorări nu vizează, în sens larg, impactul social și cizelarea identității unei clase anume, ci se rezumă la evidențierea, cu prioritate, a activității publicistice a lui Arghezi cu privire la cinematograf, așa cum se conturează aceasta în peisajul intelectual interbelic românesc.

Cum arăta, la o privire scurtă, dar cuprinzătoare, această lume? Într-unul dintre cele mai nuanțate și comprehensive eseuri despre modernitatea vieții urbane românești, Întoarcere în Bucureștiul interbelic, Ioana Pârvulescu descrie, ca într-o recuperare imaginară a timpului trecut dintr-un instantaneu suspendat într-o durată eternă, ce însemna, în esența ei, viața în capitala românească, micul Paris ce dădea, inevitabil, tonul vremurilor noi:

„Interbelicii stau surâzători la cafenea, la mesele scoase pe trotuar, privind la trecătorii, surâzători și ei, ieșiți la plimbare, fără nicio treabă. Poartă pălărie și mănuși, știu să salute și să sărute mâna unei doamne, circulă cu limuzina. Nu au altceva de făcut decât să meargă la teatru, la bazinul cu valuri de la Lido, să evadeze la Balcic și la Sinaia, la Paris și la Londra și, cu vaporul sau cu avionul, dincolo de ocean. Bulevardele lor se umplu de zgârie-nori, casele lor sunt tot mai confortabile, au radio și radiator, au plăci de patefon și cărți franțuzești, au magazine cu marfă adusă direct de la marile firme din Paris și timp pentru croitoreasă, au cofetării cu cataifuri și șocolată, au

cinematografe cu aer condiționat, au butoni de aur și floare la butonieră. Sunt fericiți.” (Pârvulescu 2003: 292-293). În memoriile sale despre Bucureștiul perioadei, Vlaicu Bârna insistă asupra rolului pe care spațiul de socializare al cafenelei îl are în noua lume. Aerul timpului se conturează însă sub aceeași aură senină: „Bucureștii se primeneau. Se înmulțiseră școlile, teatrele, sălile de concerte, strada era colorată de uniforme ofițerilor. Generațiile de bonjuriști și urmașii lor introduseseră îmbrăcămintea europeană, pălăria și bastonul, gheata de piele fină și ceremonioasele mănuși. Hanurile vechi erau în ruină, în locul lor apăruseră hotelul și restaurantul (Bârna 2014: 8). În acest decor voit edulcorat, netulburat de gravele semne prevestitoare ale ascensiunii extremei drepte și intensificării antisemitismului, cercetarea publicisticii lui Arghezi, combatant neiertător în tranșeele progresului cultural, poate fi înțeleasă și ca privire fixată voit doar pe latura luminoasă a acestui interval istoric.

Ca o completare, nu mai puțin interesantă este perspectiva oferită de memoriile profesoarei britanice de limbi străine, de origine irlandeză, Maude Rea Parkinson, care a trăit în România timp de 20 de ani, chiar dacă nu în intervalul istoric ce interesează direct acest studiu. Văzută cu un ochi străin, modernizarea României de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX are dinamismul unei noi lumi ce atunci se naște, mai ales că volumul propriu-zis este elaborat după Marea Unire din 1918. Autoarea face referire la anii unei belle époque pe care și-o amintește în deplină efervescență, modelată din plin de spiritul oriental încă dominant. Interesul pentru spectacol, pe care îl identifică drept dominantă a caracterului răsăritean, poate fi înțeles și ca alegorie a modului în care ea însăși se raportează la lumea rememorată și povestită – ca la un spectacol privit aproape un sfert de secol. Parkinson caută specificul, patternuri și modele, încercând să înțeleagă diferența în termenii unei raportări directe la realitatea observată. Astfel, ea consideră că

„românii, ca orice națiune răsăriteană, au o dragoste orientală pentru spectacol, strălucire și plăceri. Teatrele, concertele și cinematografele sunt mereu pline. Din păcate, acestea au loc la ore foarte târzii, nici un spectacol nu începe înainte de ora 9 seara, și, cum românii au și o apatie orientală față de punctualitate, se întâmplă adeseori să înceapă chiar mai târziu. După spectacolul de teatru, care se termină abia între miezul nopții și ora 1 noaptea, era musai să mergi la Capșa să bei ceai sau să mănânci o înghețată, în funcție de anotimp” (Parkinson 2014: 89).

În această lume nouă și dinamică, cinematograful devine rapid o afacere prosperă, după succesul fulminant al primelor proiecții din ultimii ani ai secolului al XIX-lea și primii ai secolului XX. În ediția din 1925, Anuarul S.O.C.E.C. menționează 24 de cinematografe active în București, cu descrieri complete, ce includ adresele și de numele proprietarilor. Astfel, cinema „American” se află pe calea Moșilor la nr. 283, „Boulevard Palace” pe b-dul Elisabeta la nr. 16, al antreprenorului Șaraga Sigmund; „Clasic” e pe același bulevard, la nr. 14, iar proprietar e I. Gabor; „Vlaicu” e situat la nr. 12 și e gestionat de S. Scherer; „Edison”, unde proprietar e Ath. D. Menglide, e pe strada Dudești la nr. 27 bis; pe strada Rahovei sunt două cinematografe, „Pathé Rahova” și „Popular”. Cinema e și la grădini de vară precum „Coloseum”, aflat pe Victoriei la nr. 23, „Facla”, pe Călărașilor 122, unde proprietar e Leon Abramovici, „Grand”, „Luceafărul” și „Național Dan”. Anuarul mai indică și adresele a 13 furnizori de „aparate cinematografice”, în timp ce de publicitatea la cinematograful se ocupă „Cinema Reclame Rudolf Mosse” S.A., aflat pe b-dul Academiei nr. 4. *Enciclopedia României*, volumul al doilea, enumeră 80 de cinematografe numai în București, 8 în Cluj, 6 în Constanța, 5 în Timișoara (Enciclopedia 1936: 574). Doar cele din capitală sunt menționate nominal, într-un amestec pestrîț de elemente clasice și moderne: „Aida”, „Aro”, „Astra”, „Barcelona”, „Boulevard Palace”, „City”, „Cotroceni”, „Corso”, „Carmen”, „Izbânda”, „Mihail Eminescu”, „Lucifer”, „Magic”, „Roxy”, „Trianon”. Oferta e variată și clienții sunt numeroși și dornici să se bucure de noul tip de divertisment.

Deși nu e nici pe departe singurul interesat de fenomenul nou al cinemaului (Grancea, Șerban 2013: 34), Tudor Arghezi are numeroase intervenții despre acesta în presă, unde are o activitate constantă. Un articol timpuriu apărut în „Cronica”, în 4, 5 martie 1915, semnat „T.”, afirmă poziția lui Arghezi față de ordonanța dată de George Corbescu, prefect al Poliției Capitalei, care reglementa moralitatea producțiilor cinematografice difuzate în București începând cu data de 1 martie 1915. Arghezi le răspunde, deopotrivă, și lui Const. Răuleț și lui George Olărașu, unul scriitor și membru în comisiunea pentru controlul cinematografelelor și cel de-al doilea inspector al poliției sociale (Arghezi 2003: 471-472), mai precis răspunde opiniilor formulate de aceștia „într-o broșură de cincizeci de pagini (*Chemarea cinematografului*)”. Scriitorul găsește de fapt un prilej favorabil pentru a dezbate, chiar și pe un spațiu restrâns, problema dihotomiei etic/estetic, remarcând, nu fără ironie, că „un control asupra filmelor nouă ni se pare trebuincios, dacă bineînțeles prin control se poate

ajunge și la o sporire a gustului artistic.” Restricțiile autorităților, primite nefavorabil de către antreprenorii cinematografelor bucureștene, nu vizau însă probleme de gust. Arghezi atrage atenția asupra faptului că, în mod esențial, arta nu este întotdeauna morală, dând exemplul unor publicații precum „Veselia”, „Universul literar” sau „Flacăra”, despre toate putându-se afirma că „pervertesc inteligența”. „Dar ce e film imoral? Filmul «picant», cum se exprimă autorii broșurii. Dar când este filmul picant? Atunci când înfățișează nudul? Dar nudul e tot ce poate fi mai frumos și mai moral, mai ales că l-a făcut mâna lui Dumnezeu.” Cu toate că exclude din spectrul imoralității anumite forme consacrate în arta clasică, autorul se poziționează ferm împotriva a ceea ce el numește „filmele banditești și aventuroase, care cu filmele istorice formează toată atracția cinematografelor pentru oameni chiar de gust.” Argumentul se ramifică în două direcții – pe de o parte, cenzura poate anula valoarea artistică a filmului, fiind direcționată către niște „spectatori de mucava”; pe de altă parte, interdicțiile ce vizează strict cinematograful pot întoarce publicul spre teatrul de proastă calitate. Aceasta ar fi o eroare serioasă, din moment ce „publicul chiar la Teatrul Național dă de piese ca *Irinel*, *Hagi Tudose* și *Voichița*, absolut imorale sau proaste.”

În vara lui 1916, România intră în război de partea Alianților și imediat această mișcare istorică reverberează în cele mai profunde niveluri ale vieții cotidiene. Într-un studiu despre filmele din țările Puterilor Centrale în perioada Primului Război Mondial Adrian-Silvan Ionescu (2016: 40) detaliază o serie de aspecte importante legate de impactul pe care l-a avut închiderea (urmată aproape imediat de redeschiderea) cinematografelor bucureștene în septembrie 1916. Criticul invocă un articol semnat de autorul deja celebru în epocă Alfred Bratt, apărut în „Gazeta Bucureștilor” câteva luni mai târziu, în deja noul an 1917, în 13 februarie. Articolul *Filmurile* înțelegerii reia pe un ton grav argumentele legate de impactul negativ al filmelor din cinematografe asupra tinerilor. Bratt blamează direct aventurile de pe ecran pentru o serie de fapte percepute ca antisociale: „Pericolul filmelor joacă azi aproape același rol la tineretul poporului englezesc ca și chestiunea alcoolului la adulți. (...) Încă mai dezastruoase sânt urmările dramatice de filmuri în Franța. Publicul deprins din cauza filmelor de războiu din 1914 și 1915 a privi la cele mai sălbatice grozăvii de pe ecranul cinematografic, reclamă de la filmele civile cel puțin tot așa de sângeroase anexe. Și fabricanții de filme, în lipsa măsurilor propice a autorităților, se supun acestor dorinți cu multă bunăvoință. Un mare ziar parizian a făcut deunăzi constatarea că din 50 de filme moderne franceze,

cel puțin 48 dintr'însele conțin un omor. Efectele acestor exhibițiuni nu se lasă a fi așteptate. Urmând exemplului dat de filme, băietani de școală francezi fondară numeroase «bande» ai căror membri voră a se comporta în viața practică asemănător eroilor de pe ecranul cinematografic. Aceste bande își dau numele după titlul filmelor de tiragiu – «Banda tâlharului Zigomar», «Cercul albastru», «Masca cu dinții albi» și așa mai departe. (...)» (Bratt 1917: 43). Tot Ionescu remarcă și faptul că încă din 1915, când a intrat în vigoare ordonanța lui Corbescu, în presă apăruseră comentarii legate de faptul că unii spectatori se inspiră din filme pentru a comite infracțiuni. Astfel, în periodicul umoristic „Mojicul”, în numărul din 2/8 martie 1915, un anume autor ce semna cu inițiala „A.” atrăgea atenția că filmele alimentează în viața reală comportamente antisociale: „Filmele, la cinematograf, sunt de două feluri: cu bandiți și cu mascarlăcuri. Cele cu bandiți, zice prefectura poliției, ascut instinctele pungașilor – ba, se citează cazul unor găinari surprinși la un astfel de spectacol cu cuțite în buzunare, ca să studieze meșteșugul la fața locului” („Mojicul” 1915: 43). Arghezi, al cărui articol apăruse în aceeași perioadă, în 1915, e mai moderat în concluzii. Pentru poetul modernist român, moralitatea artei e o chestiune complexă, ce nu poate fi tranșată prin verdicte limitative. Misiunea comisiei este, așadar, dificilă, atenționează acesta, deoarece „totul atârână nu de dreptatea cauzei, care este dreaptă, dar de dibăcia comisiunii ca să nu o facă nedreaptă și abuzivă, prin exces de moralitate” (Arghezi 2003: 473).

Probabil cea mai fermă intervenție a lui Arghezi privind filmul are loc într-un articol din 1936, apărut în „Adevărul literar și artistic”, intitulat *La îngerul albastru*. Arghezi se alătură unui grup de intelectuali, între care și profesori, în dezbaterea moralității filmului din 1930, produs de compania Universum Film AG, regizat de Josef von Sternberg, și având-o în rolul principal pe Marlene Dietrich. Succesul internațional al peliculei, o poveste despre seducție și decădere, a generat și în București, „în sala unui cinematograf – cel mai luxos teatru din București” (Arghezi 2004: 1371) discuții aprinse. Arghezi insistă să dedice un spațiu extins în articolul său simplei reluări a poveștii tragice a profesorului Rath, pentru a-și putea consolida mai bine argumentația în a doua parte a acestuia. Având la bază romanul lui Heinrich Mann, *Professor Unrat*, filmul păstrează elemente importante din sursa literară, însă le metamorfozează și îmbogățește în spectrul noii arte cinematografice. Arghezi remarcă noutatea filmului sonor – „toată problema sonorității consistă în distribuția ei inteligentă în filme – și în «Îngerul albastru» e distribuită exact. Fără sonoritatea orelor,

a clopotelor, a corului de fete de la o școală vecină, a teatrului, extrem de studiată, filmul ar pierde jumătate din efect.” Scriitorul găsește în această dezbatere prilejul de a-și reafirma opinia fermă că „un lucru este moral sau imoral când nu prezintă altă calitate” (*Ibid.*), ceea ce nu se poate spune despre artă. Fermitatea argumentelor lui Arghezi vizează de fapt un aspect simplu – cei care au fost „invitați să verifice avizul favorabil al unei comisii de cenzură” (*Ibid.*: 1369), precum și o parte dintre cei ce au considerat imoral filmul erau profesori. Mai mult, „unul dintre profesorii universitari invitați semăna într-o privință cu dr. Rath: n-a mai văzut până azi niciun film” (*Ibid.*: 1370). Concluzia lui Arghezi e aceea că „învățământul ne proteste, dacă efectele lui se traduc printr-o diminuare progresivă de libertăți, libertate de a construi și libertate de a aproba” (*Ibid.*). Intuițiile sale cu privire la excelența artistică a filmului ce i-a adus celebritatea Marlenei Dietrich au fost confirmate (Baxter 2010: 164-189) ulterior de numeroase intervenții critice canonizatoare în spațiul internațional. Îngerul albastru sublimează perioada de declin a republicii de la Weimar și reflectă multiple conflicte culturale ce au schimbat cursul istoriei cinematografului european (Kosta 2009: 9).

Arghezi militase și anterior pentru sporirea calității artistice a filmelor prezentate publicului românesc. Într-un articol din 1928, publicat în „Bilete de papagal”, scriitorul afirmă direct „vreau să mă duc la cinematograf și mi-e rușine”, deoarece „în interval de opt ani Bucureștiul n-a văzut decât trei filme care să mulțumească pe cineva obișnuit și cu cartea” (Arghezi 2004: 1142-1143). Aliniindu-se, probabil mai mult intuitiv, unuia dintre primele valuri critice europene ce au delimitat filmul ca domeniu artistic autonom, Arghezi recomandă alăturarea producției cinematografice cu cartea ce stă la baza acesteia, pentru o mai eficientă educație culturală a publicului. Unii însă „ar fi insultați dacă patronul cinematografului, dintr-un exces de zel, ar distribui în sală, gratuit, și echivalentul literar al filmului, primele fascicule din *Contesa mascată* sau *Cadavrul zburător*” (*Ibid.*). Patronii cinematografelor nu au o minimă orientare culturală care să le permită, notează caustic Arghezi, „să poată susține și examenul unui suplinitor de învățătoare de țară” (*Ibid.*). Legea permite înmulțirea aproape fără control a cinematografelor, însă cu toate ordonanțele și interdicțiile, calitatea artistică a filmului lasă de dorit. „Publicul e rugat să se rușineze”, concluzionează poetul, anunțând, în ton cu ironia vitriolantă a Biletelor că papagalul Coco „va căuta mijloacele să deschidă în București primul cinematograf de artă care să nu convie, egal, și cucoanei, și servitoarei” (*Ibid.*: 1143).

În 1931, Arghezi își continuă intervențiile despre cinema cu un comentariu amplu pe marginea filmului *Mona Lisa*, apărut în „Dimineața”, în ziua de Crăciun a anului 1931. Recunoscut drept unul dintre filmele majore din perioada pre-nazistă (Hull 1969:251), *Der Raub der Mona Lisa* (în traducere literală *Furtul Mona Lisei*), regizat de Geza von Bolvary, e un musical cu accente dramatice, focalizând atenția spectatorului asupra poveștii lui Vincenzo Peruggia, un rămar-sticlar italian sărac însărcinat cu așezarea unui geam de sticlă în rama celebrului tablou. În circumstanțe neobișnuite, acesta se îndrăgostește până la obsesie de faimoasa capodoperă a lui Da Vinci și, încurajat de un amor banal, fură tabloul de la Luvru și îl duce în Italia. Filmul s-a bucurat de succes internațional – o cronică din 27 septembrie 1931, apărută în „The New York Times” proclamă atât reușita artistică a scenaristului Walter Reisch, cât și abilitatea extraordinară a regizorului de a crea un film captivant: „Cât de șarmant reușește Gezy von Bolvary, regizorul filmului *Zwei Herzen im Dreiviertel Takt*, să transpună povestea pe ecran!” (*Ibid.*). O nouă cronică, apărută în 1932, în același cotidian, lauda în termeni similari filmul. Autorul, Mordaunt Hall, consideră că acesta – „este înzestrat cu originalitate atât în ceea ce privește regia, cât și narațiunea, și, în ciuda acompaniamentului muzical și a unor explozii melodice în câteva interludii, povestea interesantă reprezintă principala sa calitate” (Hall 1932). Arghezi e deopotrivă de încântat: „Mona Lisa e un film care iese cu totul din banal și cu tema lui superior nouă răspunde în răspântia sufletească, unde se întâlnesc sentimentele de acurateță și rezistență ale omului trecut de brută și ascendent” (Arghezi 2005: 371). Valoarea educativă a filmului transcende, în viziunea scriitorului, limitele unei aventuri ce se întinde și peste ocean, din moment ce un american se arată interesat să cumpere tabloul. Conflictul, desfășurat pe mai multe planuri, problematizează contemplarea estetică și reacția privitorului, precum și singularizarea celui captiv în fascinația frumosului sublim, etern, sau, cum îl numea Arghezi, „frumusețea adevărată” (*Ibid.*: 375). Căzut în ordinea socială, pedepsit cu închisoarea pentru furtul tabloului, Peruggia devine cu adevărat un erou în Italia natală, unde readuce capodopera după ce fusese dusă în Franța de Napoleon. „Toată lumea trebuie să vadă pe Mona Lisa. Toată lumea va învăța ceva” (*Ibid.*), îndeamnă, entuziast, Arghezi.

Pe lângă notele sale despre cinema, activitatea radiofonică a lui Arghezi, desfășurată de-a lungul câtorva decenii, îi conferă acestuia o poziție privilegiată între scriitorii interbelici ce au promovat noile mijloace de divertisment și au remarcat potențialul lor cultural semnificativ. Această sferă a

activității sale a fost consemnată în remarcabilul volum publicat de Casa Radio în 2012, intitulat sugestiv *Radio-papagal*, volumele de publicistică inventariind variatele articole dedicate radioului pe care Arghezi (2011) le-a publicat de-a lungul timpului. Împreună cu conferințele sale pe calea undelor (Pecican 2012), aceste intervenții sunt argumente cardinale în consolidarea statutului scriitorului ca una dintre cele mai vii și prezente conștiințe moderne din interbelicul românesc.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE:

- *** Anuarul S.O.C.E.C. 1925, http://lcweb2.loc.gov/cgibin/ampage?collId=gdc3&fileName=scd0001_20030129001ropage.db.
- *** *Enciclopedia României*, vol. II, Asociația Științifică pentru Enciclopedia României, București, 1936.
- *** *On Berlin's Screens; Two Interesting Films Based on Facts – Mona Lisa and Monte Carlo Steals Mona Lisa*, The New York Times, 27 Septembrie 1931.
- ARGHEZI, Tudor 2003: *Opere IV*, Editura Academiei Române, Univers Enciclopedic, București.
- ARGHEZI, Tudor 2004: *Opere V. Publicistică (1919- iulie 1928)*, Editura Academiei Române, Univers Enciclopedic, București.
- ARGHEZI, Tudor 2004: *Opere VI. Publicistică (august 1928-1930)*, Editura Academiei Române, Univers Enciclopedic, București.
- ARGHEZI, Tudor 2005: *Opere VII. Publicistică*, Editura Academiei Române, Univers Enciclopedic, București.
- ARGHEZI, Tudor 2011: *Radio-papagal. Publicistică radiofonică (1927-1967)*, București, Radio România, Editura Casa Radio.
- BÂRNA, Vlaicu 2014: *Între Capșa și Corso*, Ed. Polirom, Iași.
- BAXTER, John 2010: *Berlin Year Zero: The Making of The Blue Angel*, in „Framework: The Journal of Cinema and Media”, Volume 51, Number 1, Spring.
- BRATT, Alfred 1917: *Filmurile înțelegerii*, in „Gazeta Bucureștilor” nr. 44/13 februarie.
- HALL, Mordaunt 1932: *An Excellent German Language Musical Film With a Story Based on the Theft of the Mona Lisa*, in „The New York Times”, 30 martie.
- HULL, David Stewart 1969: *Film in the Third Reich*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

- IONESCU, Adrian-Silvan 2016: *Filme din țările Puterilor Centrale pe ecranele din Bucureștii ocupați (1916-1918)*, în „Arta”, nr. 2.
- KOSTA, Barbara 2009: *Willing Seduction: The Blue Angel, Marlene Dietrich, and Mass Culture*, Berghahn Books, New York, Oxford.
- PARKINSON, Maude Rea 2014: *Douăzeci de ani în România. 1889-1911*, Ed. Humanitas, București.
- PÂRVULESCU, Ioana 2003: *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*, Ed. Humanitas, București.
- PECICAN, Ovidiu 2012: *AVALON. O biografie subiectivă a radioului*, în „Observator cultural”, nr. 629, 22.06.
- WURST, Karin 2005: *Fabricating Pleasure. Fashion, Entertainment, and Cultural Consumption in Germany, 1780-1830*, Wayne State University Press, Detroit.