

Tomasz Krupa

Universitatea Jagiellonă  
tomasz.krupa@uj.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0003-3200-6290>

FEMINITATEA  
ANTIMODERNĂ  
ȘI MASCULINITATEA  
VAMPIRICĂ ÎN NUVELA  
SORANEI GURIAN  
„VILA MYOSOTIS”

**Anti-Modern Femininity and Vampiric Masculinity in Sorana Gurian’s Short Story “Vila Myosotis”**

ABSTRACT

In Sorana Gurian’s early French and Romanian writing, feminine subjectivities are pushed into an anti-modern position by an oppressive modern discourse, resulting in feelings of displacement and transplanting that lead to a paradoxical posture which is both progressive and reactionary. Through *Vila Myosotis* ([1939] 1946), Gurian explores the possibility of reconciling with oneself by returning to the past. However, her escape into the world of dreams awakens repressed desires and origins. This reactionary tendency seeks to establish empathy in the face of progress and modernity, and it allows for the creation of an autonomous female subjectivity that challenges the dominant discourse of masculinity, portrayed here through vampiric imagery.

KEYWORDS: modern, femininities, masculinities, vampire, Romanian literature, feminist literary criticism, criticism of psychoanalysis

Figurile feminine din textele franceze și românești din anii 1938–1939 ale Soranei Gurian (1913–1956) se pierd în spațiul modern fără a se putea realiza în alte roluri decât cele tradiționale: orice tentativă de eliberare se soldează fie cu confirmarea statutului lor de străine sau provinciale (referire la nuvela *Mai provincial* inclusă, în 1946, în volumul *Întâmplări dintre amurg și noapte*), fie cu stigmatul moral care le reduce corporalitatea la o singură funcție – satisfacerea dorinței bărbaților (a se vedea protagonistă „cocotă” din nuvela *O porție de înghețată*; cf. Krupa 2022). Simbolizată prin tren, modernitatea instituie astfel în nuvelele *Medalionul* și *O fată se plimbă pe stradă* o dimensiune ostilă femeilor, care nu pot ține pasul cu ritmul și viteza sa, ca și cum viața devine prea rapidă și inadecvată pentru ca ele să reflecteze și să vorbească cu propriile cuvinte în fața perspectivei morții (chiar și prin sinucidere; Krupa 2023b: în pregătire). Acest lucru le condamnă să folosească un limbaj care nu le dă voie să se exprime și doar ironia le permite să-și marcheze prezența în discurs (a se vedea, de exemplu, poemul francez inedit *Voyage*, semnat la 26 mai 1938; Gurian 1938–1955: 28; Krupa 2023a: 89–94).

Incapabile să se desfășoare în această realitate, personajele feminine ocupă *a fortiori* o poziție antimodernă, care presupune răsturnarea regimului societății industriale și urbane ce dezumanizează și instrumentalizează membrii săi (Felski 1995: 38; Sterry 2017: 61–94). Prin urmare, ele identifică orice evadare din prezent ca pe o șansă de a scăpa de masculinitatea opresivă care, așa cum notează eul din poemul francez inedit *Près de la mer*, a inventat și a construit pentru sine orașul modern (Gurian 1938–1955: 5). În consecință, ele vor căuta un spațiu doar al lor în trecut, de exemplu în amintirile din copilărie (nuvela *Caiși în floare*; cf. Felski 1995: 11–34), sau în dimensiunea viselor, o temă majoră a povestirilor românești incluse în ciclul *Visul* al volumului *Întâmplări dintre amurg și noapte* (nuvelele *Întâmplări dintre amurg și noapte*, *La trei îngeri goi* și *Vila Myosotis*). Fie că este vorba de o vilă izolată pe malul mării (*Vila Myosotis*), de un orașel maritim (*O porție de înghețată*), de o proprietate privată sau de un bordel la jumătatea distanței dintre Paris și Canalul Mâncii (povestirea franceză inedită *La Femme qui avait peur de l'Amour*), femeile caută o izolare, unde să se închidă în mod voluntar și să nege astfel existența lumii moderne, scăpând de masculinul mortificator.

Cu toate acestea, nuvela românească *Vila Myosotis*, scrisă în 1939 (Lovinescu 2001: 278) și publicată în 1946, oferă un exemplu particular de masculinitate care bântuie și amenință femininul. Acest lucru se produce prin delimitarea unui loc diferit, izolat, a cărui natură depășește realul și se deschide spre ireal și extrauman: deși această dimensiune paranormală ar trebui să o protejeze pe protagonista Li, acest proiect eșuează din cauza intruziunii a două personaje masculine dominante în spațiul ei oniric (și în Inconștient).

Înainte de a ajunge la vila omonimă, Li se plimbă printre dune, purtată de Rêveuse [sic], o iapă care o conduce printr-un ținut deșertic mort, departe de ceilalți și de oraș, „fugind de zgomote, de tot ce nu era ea, de oraș, de oameni” (Gurian 1946: 146)<sup>1</sup>. Iapa lui Li se dovedește a fi o adevărată călăuză (rol inerent numelui ei), conducând-o într-o altă realitate („supra-viață”) inaccesibilă oamenilor, dominată de atmosfera de vis și de somn, pentru a-i arăta „dezolarea singurătății” unde „totul îi păru cunoscut”. Această plimbare se transformă într-o veritabilă introspecție în adâncurile Inconștientului și ale memoriei, atunci când ajung, în sfârșit, în fața vilei, care se deosebește de celelalte doar prin „eșarfa smaragdină a viței de vie de pe zidul sudic, ferit de vânt”, singurul element viu din „ținutul aspru al litoralului” (Gurian 1946: 145). „Evoc[ând] grădinile absente”, „verdele plantei luminoase” din mijlocul deșertului devine o metaforă a condiției ei existențiale, cândva înfloritoare („grădinile”) și acum micșorată, dacă nu chiar aridă, a cărei cădere totală la sfârșitul povestirii (eroina este degradată psihic și fizic de abuzurile celor două personaje masculine) ar fi simbolizată tot de vița de vie:

Era o noapte de furtună... vântul plângea, ca un bărbat covârșit de durere, pe prag... Dimineța, Li deschise ușa. Vița de vie, ruptă de pe zid ca o zdreanță imensă de sânge și aur, odihnea pe treptele vilei... (Gurian 1946: 158)

Acoperită de vița de vie, casa pare, în acest context, încărcată de o semnificație specială, dezvoltată și de Gaston Bachelard ([1957] 2001) în reflecțiile sale asupra imaginarii,

<sup>1</sup> Acest motiv evocă figura Anei care traversează stepele basarabene pe spatelul lui Pan în primele pagini ale versiunii românești a *Zilele nu se întorc niciodată* din 1945.

potrivit căruia casa constituie o referință și un instrument de construcție de sine. Figurat aici ca o metaforă a sinelui, el permite să distingem același-ul și celălalt-ul, un prieten sau un dușman stând în pragul său, precum și să „facă posibil procesul memoriei” (Bernardes 2010). Acest lucru este deja subliniat în numele vilei: *Myosotis* este cunoscut și sub numele de „nu-mă-uita” în mai multe limbi europene (fr. *ne-m'oubliez-pas*, ger. *Vergissmeinnicht*, eng. *forget-me-not*, rus *незабудка*). Deși Li se identifică cu această denumire („Și ea dorise atât să nu fie uitată”; Gurian 1946: 145), casa din mijlocul „ținutului mort” nu ar constitui un loc de reîntâlnire a unui trecut pierdut, ci, pentru a folosi termeni bachelardieni, „adăpostește reveria, casa îl protejează pe visător, ne permite să visăm în pace” (Bachelard 2003: 38).

Sorana Gurian nu-și imaginează o casă de familie sau o casă natală, ci o casă visată („ca un castel gotic”), una care să împlinească dorințele lui Li și să compenseze imposibilitatea de a le satisface în viața de zi cu zi. Mutându-se în camera pe care o închiriaza împreună cu câinii și pisicile sale (care apar inexplicabil, subliniind atmosfera de improbabil din vis), protagonista o reorganizează după bunul ei plac:

Cărțile ei în raft, florile aduse, pernele multicolore, un evantai pictat, o marină și seria flocoanelor de cristal, de pe toaleta transformaseră odaia. Lângă divan, aparatul de radio, lângă geam mașina de scris, o scrisoare căzută pe covor, un cordon de catifea, un ciorap uitat, o mânășă aruncată în grabă, totul creiase o atmosferă feminină, caldă. Li dăruise odăii personalitate, prietenie, un vag miros de parfum tropical (Gurian 1946: 148–149).

Animând, chiar „feminizând” această cameră, Li își realizează visul unui altcineva care să-i fie prieten și să aibă același statut de străin („tropical”). În acest fel, ea îndeplinește postulatul Virginiei Woolf, acela de a avea „o cameră doar a ei” (Woolf 2018), unde să se poate dedica contemplației (a artei, a muzicii) și, mai ales, scrisului. Instalată în fața ferestrei, asemănătoare „suprafeței care separă zona aceluiași de zona celuilalt” (Bachelard 2003: 249) și care permite comunicarea, mașina de scris ca metonimie a procesului literar joacă același rol, oferindu-i lui Li șansa de a vorbi cu ceilalți prin intermediul textului („o scrisoare”). Aceste condiții îi permit să „uit[e] viața” și să „rătăc[escă] între vise, ca între insule de corali” (Gurian 1946: 147), care contrastează cu deșertul ce înconjoară mereu casa și de unde ea a venit (cotidianul, modernul etc.).

Vila *Myosotis* ia forma unui veritabil azil care permite imaginației să depășească limitele realității și să descopere noi arhipelaguri în interiorul său. Această deschidere către teritorii necunoscute este însă limitată de proprietara casei, doamna Florence Wainwright, o americană, care o primește pe Li în casa ei: pentru anglo-saxoni, Li este doar o „Sonia”, căci acest prenume „i se părea ideal al tuturor rusoaicelor, turcoaicelor și în general al tuturor străinilor ale căror țări erau mult prea depărtate pentru a exista a avea” (Gurian 1946: 147–148). „Poveștile stereotipe” (Gurian 1946: 149) ale americancei despre Europa de Est abolesc de fapt dorința lui Li de a stabili un spațiu „suprerealist” și de a o plasa într-un context foarte real, adică geocultural și geopolitic. Ea va afla că un român a ocupat cândva camera ei:

Oh, yes, my dear! era un drăguț băiat, very nice boy, good looking, and wonderful tooth... a plecat... în România... avea morbul lui Pott... a stat chiar în odaia dumitale! Rosti un nume pe care Li nu ajunsese să-l deslușească din cauza pronunțării. (Gurian 1946: 148)

Deși, în mod implicit, aceasta este singura dată când o protagonistă din povestirile și romanele Soranei Gurian (cu excepția *Mailles du filet* și *Récit d'un combat*) își sugerează propriile origini românești. După cum remarcă Bianca Burța-Cernat, „eroii din literatura cosmopolită a Soranei Gurian sînt adesea oameni cu origine etnică misterioasă”, fie sunt priviți ca „străini”, fie devin „perfecti «cetățeni ai universului»” (Burța-Cernat 2011: 309). Aici avem de-a face cu un caz diferit: confruntată cu o persoană dintr-o cultură globală, Li devine conștientă de timpul și locul care o determină. Pe de o parte, i se reamintește că provine din Europa de Est, iar pe de altă parte, își dă seama că ocupă un loc ocupat cândva de altcineva, descoperind astfel o succesiune neașteptată:

Dar acum, ceva nedefinit se furișase între pereții galbeni... Nu v'ăți întreat niciodată cine a stat înaintea voastră în odaie? N'ăți suferit niciodată chinul odăilor de hotel, pline cu rămășițele altor vieți? N'ăți găsit file rupte din cărți cu titlul necunoscut, câte un plic gol cu o adresă anonimă, un ac de gămălie înfipt în fața de masă, un smoc de păr pe toaletă, o sticlă de colonie goală? Trecerea oamenilor lasă între pereți neliniști și dureri. Li, cu fruntea lipită de geam, se întreba de câte ori necunoscutul ei predecesor privise disperat în noapte... de câte ori plânse în liniștea odăii, de câte ori nu apășase butonul electric pe care-l atingea acum? Și fiindcă dormea în același pat, fiindcă aceeași ușă se deschidea pașilor lui, lucrurile țeseau între amândoi un lanț inezisabil și trainic, care în cercuri tot mai strânse, concentrice, o cuprindea... (Gurian 1946: 149)

Li află că obiectele din cameră au amintirile celor care le-au folosit înaintea ei. Ca urmare, ea își descoperă propria posterioritate față de predecesorii sau strămoșii ei, care au trăit același lucru (George Steiner scria: „We come after, and that is the nerve of our condition”; 1985: 22) și care revin ca un spectru, precum Dun, românul bolnav. Prin prezența sa în vechea ei cameră și mai ales prin căutarea celor care ar fi putut să îl cunoască pe Dun, Li își reconstituie memoria, pentru că simte o afinitate specială pe care nu știe cum să o numească: să fie vorba de aceeași experiență a bolii? Li, protagonista unei alte povestiri (*O porție de înghețată*), care poartă același prenume, suferă de un handicap – un picior mai scurt decât celălalt – ceea ce face ca ea să fie stigmatizată în spațiul public (plaja). Ar împărtăși ea aceeași experiență ca Dun?

Sorana Gurian a simțit o apropiere deosebită de Max Blecher: Cella Serghi notează că Sorana Gurian a susținut că l-a cunoscut în timpul tratamentului pentru tuberculoza osoasă la Berck-sur-Plage (Serghi 1991: 283), iar, într-o scrisoare către Eugen Lovinescu, ea spunea că locuia într-o cameră în care fusese cazat și Max Blecher, deși nu știa că acesta era deja mort de două luni (Lovinescu 2001: 198). Acest ultim episod pare să o inspire pe Sorana Gurian, a cărei nuvelă *Vila Myosotis* consemnează la sfârșit locul și data exactă a scrierii: „Berck-plage 1939”<sup>2</sup>. Sorana Gurian creează o adevărată întâlnire spectrală în mai multe forme: Li, unul dintre avatarurile literare ale autoarei, suscită amintirea

<sup>2</sup> Tot la Berck, Gurian scrie, între iunie și decembrie 1938, o serie de poeme în franceză: [*Ce qui restera de moi? Une larme...*] (23 octombrie 1938), [*Tout aurait été très simple, si...*] (27 octombrie, Berck, Les Myosotis), *Matin et soir* [*Bonjour le ciel, bonjour la terre/ Et bonjour l'eau*] (27 octombrie, Berck), *Près de la mer* [*Une ville – la plus grande capitale du monde/ Est faite par et pour les hommes*] (27 octombrie, Berck) și *Chanson d'hiver* [*J'ai mes deux chiens et j'ai mon amour/ J'ai mon amour et le ciel d'hiver*] (20 decembrie, Berck, Les Myosotis) Vezi : Gurian 1938–1955; Krupa 2023a.

lui Dun, care la rândul său evocă silueta lui Max Blecher. Ea scrie acest text în locul în care Max Blecher a plasat acțiunea romanului său *Inimi cicatrizate* și unde el însuși își primește tratamentul pentru tuberculoză. Fereastra de lângă care Li scrie la mașină se dovedește a fi, în mod simbolic, aceeași fereastră prin care privea și Dun, spectrul lui Max Blecher. Drept urmare, povestea acestuia din urmă „bântuie” nuvela Soranei Gurian: Dun îi mărturisește lui Li aventura sa tragică de dragoste cu Solange, al cărei prenume este identic cu cel al iubitei lui Emanuel, protagonistul din *Inimi cicatrizate*. Acesta din urmă, ca și Li, se stabilește într-o vilă izolată, situată printre dune, în casa unei americance, pentru a scăpa de viața de sanatoriu.

Din această perspectivă, vila Myosotis din mijlocul deșertului este o metaforă nu doar pentru construcția complexă a Ego-ului (eul feminin modern), ci și pentru dorința reprimată în Inconștient care manifestă din nou. Într-adevăr, Dun se întoarce la vilă ca un mort viu:

[N]u-mi mai este foame și nici nu sunt obosit... Nu poți fi obosit când nu ești deloc. (Gurian 1946: 150)

E ceea ce se întâmplă când mori... (Gurian 1946: 151)

Măine, hohoti scurt străinul, mâine, nu mai înțeleg cuvântul acesta; azi, azi, e un veșnic azi, știi cu ce este „azi”? (Gurian 1946: 152).

Mai precis el apare și revine ca un vampir care o posedă pe Li („Mi-e foame de tine Li...”; Gurian 1946: 157), lăsând pe brațul și gâtul ei „zgârieturi vinete”, asemănătoare cu „urme de vânt... sau de mușcături...”. (Gurian 1946: 158). Caracterul intertextual explicit al acestei nuvele (scriitura lui Max Blecher, stilul gotic propriu lui Edgar A. Poe, apariția vampirului românesc în vila anglo-saxonei inspirată, fără îndoială, de *Dracula* lui Bram Stoker și de alte „povești stereotipe” despre România; cf. Iovănel 2017: 197–200) ar putea sugera o interpretare potrivit căreia (re)lectura redă viața povestirii: să ne amintim că pentru protagoniștii Soranei Gurian, lectura este o activitate fizică, care îi epuizează fizic și obosește... gâtul (cf. „O dureau ochii și ceafa” în *O fată se plimbă pe stradă*; Gurian 1946: 41). Lectura ar oferi astfel ocazia de a da o nouă viață textului prin „sângele” și suferința cititorului sau cititoarei. În acest context foarte particular, ar fi vorba de încercarea de a stabili în text o relație specială cu persoana recent decedată (Max Blecher), a cărei moarte face imposibilă o întâlnire reală: așa cum a constatat Bianca Burța-Cernat, Sorana Gurian nu l-a putut întâlni pe Max Blecher (Burța-Cernat 2011: 313), ceea ce ea pretindea în fața celorlalți (Serghi 1991: 283).

Și totuși, dimensiunea psihanalitică evidentă a acestui text ridică o întrebare inevitabilă cu privire la cel de-al doilea personaj masculin care o abuzează pe Li: este vorba de doctorul Emile, unul dintre prietenii săi, a cărui descriere trasează o masculinitate „vampirică”. Doctorul „are ceva animalic în mișcări”, poartă în el „o animalitate ascunsă, șireată și iute” (Gurian 1946: 157), ceea ce face din el un adevărat prădător sexual (asemănător cu pasagerul-seducător din nuvela *Medalionul*):

Are un fel stăpânitor și disprețuitor totodată de-a vorbi cu femeile. Ar trebui să fie nesuferit... ceea ce e ciudat, e tocmai faptul că îl găsesc pe placul lor. Bolnavele, mai ales, se însuflețesc în fața lui (...); faptul că doctorul Emile pare să le neglijeze ajunge pentru a le sugera imagini de plăceri noi și făgăduieli de nesecată vigoare (Gurian 1946: 157).

Prezența vampirului în vis ar putea însemna prezența unei dorințe sexuale reprimată, a cărei realizare ar fi vampirismul. În calitate de medic, Emile se află între viață și moarte, ceea ce îi conferă în acest context un statut apropiat de figura transgresivă a vampirului. Prin urmare, nu poate rezista naturii sale și, în consecință, trupului lui Li, „îngrozitor de slăbită, zgribulită pe canapea, fardată și aproape goală”, pentru ca apoi să o violeze („Lasă-mă! lasă!”; Gurian 1946: 157).

Opera literară a Soranei Gurian este populată de o întreagă pleiadă de figuri medicale masculine care, datorită profesiei lor, au acces nelimitat la intim și corporal: Pan(aiteșcu) (nuvela *Episod*), Șeful, Peter Johann (Gurian 1945; Gurian, Gébault 1952), Marc (Gurian: 1953) sau Emile. Toți reprezintă o masculinitate demiurgică, uneori despotică, seducătoare, paternă (angajată în complexul lui Oedip), dar întotdeauna liberă și independentă. Toți, cu excepția lui Emile, sunt chirurghi: cine este el atunci? Dacă ne amintim caracterul oniric al acestei nuvele moderniste, care transcrie complexitatea eului feminin modern, ne dăm seama că doar Emile, dintre oameni, are acces la lumea interioară a lui Li: întreprinzând un interviu medical („Se așează alături de Li pe divan, încep să o întrebe, precaut, cu liniște și bunătațe. Cu răbdare, izbuti să afle... N’o contrazise”; Gurian 1946: 158), Emile seamănă cu un psihiatru în ședință care, în calitate de medic protector, își abuzează totuși pacienta<sup>3</sup>.

Figura lui Emile poate fi văzută ca o critică feministă a discursului psihanalitic freudian, care încorporează puterea patriarhală și își impune propriile represiuni dialogice (Billig 1997: 30). O astfel de relectură a gândirii freudiene vizează în principal modul în care Sigmund Freud nu este capabil să renunțe la condiția sa masculină atunci când abordează – din poziția sa de om de știință – celebrul caz al Dorei: analizele feministe au arătat că Sigmund Freud nu-și poate ascunde atracția pentru pacienta sa (Billig 1997: 30); de asemenea, ele au acuzat psihanaliza freudiană de a fi apolitică și de a reduce totul la paradigma familiei (Gallop 1982: 144). Pentru Toril Moi, o nouă analiză a cazului Dorei ar trebui să ia în considerare politica de gen, deoarece Sigmund Freud pare să ignore inegalitățile de gen: el se plasează inevitabil de partea societății patriarhale moderne opresive, „întruchipând în ciuda lui însuși valorile patriarhale” (Moi 1985: 192).

În acest fel, reprezentarea lui Emile-psihiatru freudian sub forma unui vampir permite deplasarea relațiilor sociale reale în fantastic pentru a pune în evidență urmele rupturii de ceea ce e considerat ca fiind firesc într-o sferă particulară. Potrivit acestei interpretări, Sorana Gurian ar denunța neangajarea politică a psihanalizei freudiene (pe care se bazează atât de des discursurile identitare moderne), care nu este conștientă de propria implicare în politica de gen, abolind și uzurpând astfel o expresie liberă a femininului chiar și în vis.

În concluzie, discursul modern opresiv (întruchipat, printre altele, de masculinitate prădătoare proprie lui Emile) împinge subiectivitățile feminine din textele Soranei Gurian într-o poziție antimodernă. Ele se simt străine peste tot, trăind constant sentimentul de „dezrădăcinare” și „transplantare”, ceea ce poate explica, scrie Bianca Burța-Cernat, căutarea lor paralelă a noului și a vechiului, postura antimodernă (cf. Compagnon 2005), paradoxală, adică deopotrivă „progresistă” și „reacționară”, care caracterizează și traseul

<sup>3</sup> Acest lucru amintește de ședințele de psihoterapie descrise de Anaïs Nin în jurnalul ei din anii parizieni, pe care Sorana Gurian îl cunoaște în format dactilografiat (sau manuscris?): în anii 1930, Sorana Gurian i-a oferit lui Cella Serghi o traducere în limba română a unui fragment din jurnalul lui Anaïs Nin (Serghi 1991).

politic sinuos al Soranei Gurian (Burța-Cernat 2011: 309). Această duplicitate se manifestă în figura lui Li, protagonistă din *Vila Myosotis*, a cărei izolare în vila eponimă ar avea ca scop regândirea condiției sale existențiale, reconcilierea cu sine, departe de societatea modernă. Și totuși, evadarea ei în lumea viselor trezește ceea ce a fost reprimat: originile și dorința ei sexuală.

În fața progresului, a vitezei vieții moderne, întoarcerea la trecut ar face parte din această poziție reacționară, care ar avea ca scop stabilirea unei situații de autoempatie, adică adoptarea „poziției celuilalt în sine” (Tordo, Binkley 2016: 295) (în lipsa unui altul care să simpatizeze cu eul), în care ar fi posibilă ocuparea dublei poziții de obiect și subiect. Cu alte cuvinte, confruntarea cu propriul trecut, redus la obiecte (chiar dacă mediat de literatură, adică de experiența celorlalți, a bărbaților în general, ca în *Vila Myosotis*), dă naștere unei subiectivități care nu mai este lipsită de un discurs propriu, ea devenind autonomă prin autotematizare. Acest proces, pe care un critic literar fictiv din nuvela *La Femme qui avait peur de l'Amour* îl descrie ca fiind un „turn de fildeș” (Gurian 1938–1955: 43), duce, de fapt, la implozia discursului masculin în cadrul aceluiași text și face posibilă imaginarea – prin strategia mimicii – a unui adevărat „parler-femme”, după cum spunea Luce Irigaray: acesta este un discurs care nu ar mai trata femeile ca subiect sau obiect, ci le-ar lăsa pe femei „să le vorbească bărbaților” (Irigaray 1977: 134) despre alteritatea lor înscrisă în diferența sexuală și din interiorul textelor masculine, ceea ce ar putea duce la erodarea lor interioară.

## BIBLIOGRAFIE

- BACHELARD Gaston, 1957, *La poétique de l'espace*, Paris: Presses universitaires de France.
- BACHELARD Gaston, 2003, *Poetica spațiului*, Irina Bădescu (trad.), Pitești: Paralela.
- BERNARDES Joana Duarte, 2010, Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil, *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire 7*, disponibil pe <https://journals.openedition.org/cm/433> (accesat 14.03.2022).
- BILLIG Michael, 1997, Freud and Dora: Repressing an Oppressed Identity, *Theory, Culture & Society* 3: 29–55, DOI: 10.1177/026327697014003002.
- BURȚA-CERNAT Bianca, 2011, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, București: Cartea Românească.
- COMPAGNON Antoine, 2005, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris : Gallimard.
- FELSKI Rita, 1995, *The Gender of Modernity*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- GALLOP Jane, 1982, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*, London: Palgrave Macmillan.
- GURIAN Sorana, 1945, *Zilele nu se întorc niciodată*, București: Forum.
- GURIAN Sorana, 1946, *Întâmplări dintre amurg și noapte*, București: Forum.
- GURIAN Sorana, 1953, *Les Amours impitoyables*, Paris: Julliard.
- GURIAN Sorana, 1938–1955, « Sorana Gurian, texte dactilografiate », nr. 73, Fond creat de Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, donat de Fundația Humanitas Aqua Forte, Arhivele Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria Exilului Românesc, București (accesat 30.06.2017).
- GURIAN Sorana, GÉBAULT Richard, 1952, *Les jours ne reviennent jamais*, Paris: Julliard.
- IOVĂNEL Mihai, 2017, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, București: Editura Muzeul Literaturii Române.
- IRIGARAY Luce, 1977, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Éditions de Minuit.

- KRUPA Tomasz, 2022, *Corps et altérité dans l'œuvre littéraire de Sorana Gurian*, teză de doctorat, Paris: Institut National des Langues et Civilisations Orientales.
- KRUPA Tomasz, 2023a, Pour une relecture de l'œuvre de Sorana Gurian d'après ses manuscrits et tapuscrits inédits, *Slovo* 53: 87–101, DOI: 10.46298/slovo.2023.11354.
- KRUPA Tomasz, 2023b, Oare este posibilă flaneuza? Femininul și spațiul modernității în „O fată se plimbă pe stradă” de Sorana Gurian, *Studia Romanica Posnaniensia* (în pregătire).
- LOVINESCU Eugen, 2001, « Sburătorul ». *Agende literare*, vol. V, București: C.N.I. Coresi.
- MOI Toril, 1985, Representation of Patriarchy: Sexuality and Patriarchy in Freud's Dora, (în:) *In Dora's Case. Freud, Hysteria, Feminism*, Charles Bernheimer, Claire Kahane (eds.), New York: Columbia University Press, 181–199.
- SERGI Cella, 1991, *Pe firul de păianjen al memoriei*, București: Porus.
- STEINER George, 1985, *Language and Silence*, London: Faber and Faber.
- STERRY Emma, 2017, *The Single Woman, Modernity, and Literary Culture: Women's Fiction from the 1920s to the 1940s*, New York: Palgrave Macmillan.
- TORDO Frédéric, BINKLEY Caroline, 2016, L'auto-empathie, ou le devenir de l'autrui-en-soi : définition et clinique du virtuel, *L'Évolution Psychiatrique* 2: 293-308, DOI: 10.1016/j.evopsy.2014.02.002.
- WOOLF Virginia, 2018, *O cameră doar a ei*, Anca Dumitrescu, Elena Marcu (trad.), București: Black Button Books.