

## Oare este posibilă flâneuza? Femininul și spațiul modernității în *O fată se plimbă pe stradă* de Sorana Gurian

Is the flâneuse even possible?  
The feminine and the space of modernity  
in *O fată se plimbă pe stradă*  
[A girl walks in the street] by Sorana Gurian

Tomasz Krupa

Jagiellonian University in Kraków

[tomasz.krupa@uj.edu.pl](mailto:tomasz.krupa@uj.edu.pl)

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

### Abstract

Sorana Gurian's writing records the impossibility of a discourse of one's own and unmasks the misogyny inherent in modernity. The Romanian short story *O fată se plimbă pe stradă* [A girl walks in the street] (1939) offers the author an opportunity to discuss the figure of the flâneuse, who, in its relations to modernity, public space or gender, seems to diagnose the condition of women within a modernising culture. The presence of these women in the text remains closely linked to their corporeality, constantly questioned and constrained by a hostile society. This is all the more visible in the case of a young girl with mobility disabilities: a close reading highlights the narrative function of walking, a physical activity that gives a temporal and rhythmic framework to the text.

**Keywords:** flâneuse, flâneur, women's literature, modern, urban, disability, romanian literature

Înscrierea reflecției asupra feminităților și masculinităților în dimensiunea spațială mi se pare relevantă în cazul Soranei Gurian (1913-1956), scriitoare evreică modernistă, originară din Basarabia, întrucât textele sale consemnează încercarea de a face

față deteritorializării la care sunt supuse personajele lor, fie că este vorba de abandonarea căminului familial, de evadare sau de exil. Cu alte cuvinte, acestea se confruntă cu necesitatea unei reteritorializări constante într-un nou mediu politic, social, cultural sau literar (Kaplan 1987, p. 187; Świerkosz, 2011, p. 92; Dżabagina 2021, pp. 16-19). În această condiție de dislocare, mai multe figuri feminine din povestirile Soranei Gurian pot fi descrise ca „alungate”, parte a unei comunități transistorice, transnaționale sau transculturale, descrise, printre alții, de Virginia Woolf („As a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world”; Woolf, 1938, p. 197). Apatride (dar uneori și „amatride”; Perrier, 1971), aceste personaje se deplasează – ca niște „nomazi” (pentru a folosi termenii lui Rosi Braidotti) – în dimensiunea narativă a „propriei lor genealogii întrupate” („own embodied genealogy”; Braidotti, 1994, p. 6) pentru a revizita anumite locuri ale memoriei și a le retrăi din nou. Aceste diferite situații de deteritorializare și reteritorializare nu se limitează însă la aspectul geografic sau social, ci privesc și spațiul literar în care autoarea (și personajele sale!) se mișcă între centru și periferiile acestuia.

Regăsim sentimentul dezrădăcinării sau al neapartenenței la o comunitate, oricare ar fi aceasta, din motive de gen, în majoritatea scrierilor franceze și românești din anii 1938-1939 ale Soranei Gurian, în care exploatează strategia textuală modernistă de a proiecta un tip de subiectivitate ironică (Nycz, 2017). Eu-ul din povestirile ei este convins de caracterul factice al identității sale de femeie, asemănător unei măști sub care nu se poate găsi un chip real (a se vedea, de exemplu, textele ei inedite în limba franceză: poemul *Voyage* și nuvela *La Femme qui avait peur de l'Amour*): subiectivitățile din aceste texte trebuie să se confrunte, așadar, cu falimentul oricărei expresii literare a femininului (nuvela în română *O fată se plimbă pe stradă* și *La Femme qui avait peur de l'Amour*). În același timp, această reducere a corpului lor feminin la un obiect de dorință (*La Femme qui avait peur de l'Amour*, nuvela *Vila Myosotis*) sau de abjecție (nuvela *O porție de înghețată*) are loc în spațiul public (*Voyage*, *O porție de înghețată*, *La Femme qui avait peur de l'Amour*, *O fată se plimbă pe stradă* sau poemul inedit *Près de la mer*; Krupa, 2023, pp. 89-94).

Unul dintre aceste texte dezvăluie caracterul ostil al spațiului public și al societății în epoca modernă. Este vorba de nuvela *O fată se plimbă pe stradă*, a cărei lectură evidențiază funcția narativă a mersului, activitate fizică ce conferă textului un cadru temporal și ritmic. Mai presus de toate, această nuvelă este un prilej pentru autoare de a aborda o temă extrem de interesantă din punctul de vedere al istoriei literare: figura flaneuzei, care, în relația sa cu modernitatea, cu spațiul public sau cu genul, pare să diagnosticheze condiția femeii în cadrul unei culturi în curs de modernizare. Și, așa cum arată Sorana Gurian, prezența acestor femei în text rămâne strâns legată de corporalitatea lor, mereu pusă sub semnul întrebării, constrânsă de o societate ostilă, ceea ce devine cu atât mai vizibilă în cazul unei fete cu mobilitate redusă.

Prima publicare a nuvelei *O fată se plimbă pe stradă* în revista *Azi*, condusă de Zaharia Stancu, a avut loc la 5 martie 1939 (Gurian, 1939, p. 4). Cu o zi înainte de

publicare, textul s-ar fi intitulat *O fată rătăcită pe stradă*, dar nu se știe dacă schimbarea a fost făcută de autoare<sup>1</sup>. Nuvela este unul dintre textele mai scurte (șase pagini) incluse ulterior în volumul *Întâmplări dintre amurg și noapte*, în decembrie 1946.

Expusă de un narator extradiegetic și heterodiegetic, povestea se desfășoară apoi în cadrul monologului interior al protagonistei, o tânără de 22 de ani care se întoarce în orașul natal pentru a-și lichida moștenirea. Plictisită de atmosfera familială, iese seara în căutare de „nou” și de „străin” (Gurian, 1946a, p. 40) și se plimbă pe stradă (invitația la o petrecere fiind aici doar un pretext). Plimbarea o conduce totuși pe protagonistă să se confrunte cu un spațiu social care o întemnițează în ipostaza de tânără fată. Plimbarea inocentă provoacă – prin amintiri și experiențe diferite (urbane și senzuale) – introspecție și explorarea profunzimilor psihicului protagonistei. Revolta ei împotriva societății și a propriului corp, care o împinge, „ca Ana Karenin” [sic!] (Gurian, 1946a, p. 40), spre sinucidere, eșuează, iar la sfârșitul povestirii se întoarce, resemnată, în casa familiei.

Subiectul provoacă o asociere imediată cu o mulțime de alte texte care descriu figura flaneurului, ale cărui rătăcirii fără scop și asumarea poziției duble de observator și observat (dar fără a intra în interacțiune socială) fac parte dintr-un discurs modern despre experiența urbană (Wolff, 1990, p. 34). Începând cu anii 1830, în literatură, dar mai ales în ghiduri precum *Paris* sau *Le livre des cent-et-un* și *Les Français peints par eux* (descrise de Walter Benjamin drept „literatură panoramică”; 1982, p. 55), flaneurul este caracterizat nu numai prin propria înfățișare, ci mai ales prin excelentele sale capacități senzoriale: în timp ce un trecător obișnuit nu acordă nicio atenție spațiului urban, flaneurul este fascinat de fiecare aspect al orașului și relatează fiecare întâlnire. După cum sugerează Richard Burton, flaneurul devine un „empirist rătăcitor” (1988, p. 60). La fel cum evoca Mary Gluck în articolul său *The Flâneur and The Aesthetic: Appropriation of Urban Culture in Mid-19th-Century Paris*, este util să distingem două tipuri de flaneur: flaneurul popular și flaneurul «de avangardă». Acesta din urmă se apropie în mod special de Charles Baudelaire, care asociază flaneurul cu artistul și imaginația, împotriva unei concepții științifice a modernității (Gluck, 2003, p. 74).

În *Pictorul vieții moderne*, Charles Baudelaire îl compară pe flaneur cu acel *man of the crowd* al lui Edgar Allan Poe, care, deși alege să rămână în centrul mișcării masei, rezistă depersonalizării, rămânând în același timp neimplicat, invizibil, superior și omniscient (Baudelaire, 1885, pp. 64-65). Cu toate acestea, așa cum arată Cheryl Krueger, *the man of the crowd* nu numai că observă spectacolul, dar simte și exalările sale: simțurile (olfacția) și flaneria sunt paralele cu experiențele și percepțiile din poveștile în proză ale lui Baudelaire (Krueger, 2012, pp. 181-192).

Reînvierea flaneurului ca simbol al modernității în critica literară a anilor 1980 s-a datorat lecturii lui Walter Benjamin. Benjamin s-a ocupat de această chestiune în eseul *Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts* (1935) și în cartea niciodată finalizată

<sup>1</sup> Cf. Durnea, 2005, pp. 80-86.

*Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Noul fenomen al marilor bulevarde și al maselor urbane a metamorfozat flaneurul într-un om al mulțimii, pe care Walter Benjamin l-a interpretat ca pe cineva deconectat de această mulțime (1982). În *Die Wiederkehr des Flaneurs* din 1929, a subliniat importanța senzorialului în flalerie (Boutin, 2012, p. 128).

Discursul istoric despre flaneur pare să presupună *a priori* masculinitatea acestuia. Această literatură rămâne o transcriere a unei experiențe exclusiv masculine, iar paradigma flaneurului întruchipează statutul privilegiat al bărbaților în spațiul urban, din care femeile sunt excluse ca actori, devenind invizibile (Wolff, 1990, p. 34) sau depersonalizate (ceea ce este, desigur, o proiecție masculină; Bowlby, 1991, p. 216). Chestiunea de gen ne permite aici „să examinăm condițiile de includere și excludere din viața publică urbană”, scrie Priscilla Parkhurst Ferguson în prefața cărții lui Catherine Nesci, *Le flâneur et les flâneuses: les femmes et la ville à l'époque romantique* (2007). După cum arată ea, flaneuzele pariziene din secolul al XIX-lea – eroinele din romanele lui Delphine de Girardin, George Sand sau Flore Tristan – au recurs cel mai adesea la o deghizare masculină pentru a participa pe deplin la viața socială a cetății. Pentru Janet Wolff (1990, p. 34), în cartea sa *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, un flaneur feminin pur și simplu nu putea exista în literatura secolului al XIX-lea, deoarece conceptul era determinat sexual.

Sexualizarea flaniei îi împinge pe autorii bărbați să descrie orașul în termeni specifici, în care este vorba despre posedarea, atingerea, controlul și devorarea corpului feminin (*Ferragus* sau *Gambara* ale lui Honoré de Balzac sau *Bel-Ami* al lui Guy de Maupassant). Atunci când femeile, precum Renée a lui Colette, practică o flalerie senzuală, ele sunt capabile să disloce diviziunile sexuale, sociale și senzoriale, după cum sugerează Catherine Nesci (Lenoble, 2008). Astfel, pentru naratoarea cărții *Street Haunting: A London Adventure* semnată de Virginia Woolf în 1927, simpla ieșire din casă implică abandonarea identității și depersonalizarea pentru a stabili egalitatea de gen (Bowlby, 1991, p. 220): experiența flaniei sale nu se dovedește a fi determinată de gen și nu poate fi percepută ca o experiență exclusiv feminină (Bowlby, 1991, p. 229). În cele din urmă, plimbarea pare să depindă de condiționări socio-politice, fiind de fapt rezervată reprezentanților claselor superioare: într-adevăr, plimbarea femeilor aparținând unor medii mai modeste rămâne conotată negativ și foarte des asociată cu prostituția (Elkin, 2017, p. 10), activitate care, multă vreme, a putut să explice în sine prezența femeilor în spațiul public pe timp de noapte.

În acest context, determinat istoric, social și sexual, nvela Soranei Gurian mi se pare extrem de relevantă. Titlul inițial al textului (*O fată rătăcită pe stradă* – schimbarea titlului ar fi putut fi o propunere a Soranei Gurian sau a unui editor?) lămurește condiția eroinei și statutul ei social. În timp ce ultima variantă a titlului duce la asocierea poziției ei cu paradigma flaneurului (plimbarea ca mișcare fără scop, circulară, închisă, oferind posibilitatea de a experimenta „noul” și „străinul”, expusă la senzații

estetice), prima variantă pune în discuție posibilitatea de a experimenta orașul de către eroina-tânăra fată, pentru care acest spațiu rămâne inadecvat și constituie un pericol. Din această perspectivă, invitația la o petrecere, care oferă un pretext pentru a părăsi casa și a ieși în stradă, șterge orice suspiciune; altfel, mersul ei lent ar putea fi văzut ca cel al unei prostituate sau ca un semn de nebunie („venită din umbră”, „mâini nevăzute o strângeau de gât”; Gurian, 1946a, p. 44).

Spre deosebire de marii ei predecesori, protagonista nuvelei Soranei Gurian nu renunță la identitatea ei și nu acceptă anonimatul flaneurului. Mai mult, ea simte nevoia să se justifice, ca și cum ar fi pusă sub acuzare, atunci când își subliniază feminitatea, legitimitatea („căci adolescentă nu mai sunt, eu o femeie de 22 de ani”; Gurian, 1946a, p. 42), precum și independența financiară și, prin urmare, emanciparea sa. De asemenea, plimbarea în oraș este o manifestare a „eu-lui” (Gurian, 1946a, p. 41), nu o ocazie de a se amesteca în mulțime și de a se bucura de anonim, așa cum afirma Charles Baudelaire (1885, p. 64).

Flaneria, în opinia Soranei Gurian, este un act feminist și politic, care urmărește să se impună în spațiul urban, nu doar ca femeie tânără, ci și ca persoană provenită din clasele muncitoare. Într-adevăr, această plimbare în orașul de provincie pare a fi o prelungire a plimbărilor sale în capitală (București), care o dezamăgește pe tânăra locuitoare din cauza poluării aerului, a locuințelor indecente sau a lipsei de perspective pe piața muncii<sup>2</sup>:

Dar Capitala, care până acum îi păruse refugiul suprem și bucuria, i se prezintă în fumul coșurilor enorme, vuietul străzii și singurătatea împărțită cu miile de șgomote ale unei garsoniere de block-hause [sic]... Și alergăturile prin prăvăliile cunoscute, munca reluată mecanic, intervențiile înjositoare și vechii prieteni care probabil nu se sinchiseau de ea... totul îi păru îngrozitor, searbăd, iritant... Doamne, să iau banii și să plec... (Gurian, 1946a, p. 42).

Plimbarea nocturnă pe străzi este o dublă încercare de emancipare față de casa familială și față de societatea modernă (orașul), în interiorul căreia protagonista se simte prizonieră. Cu toate acestea, protagonista suferă un eșec: se întoarce acasă resemnată și, probabil, în capitala dezamăgitoare (încheierea ciclului), iar încercarea ei de a experimenta orașul (asemenea flaneurilor masculini) eșuează, deși ea împărtășește dorința de a-l cunoaște pe Celălalt și spațiul (o plimbare solitară, nocturnă, pe străzile orașului, pe care îl urăsc și îl admiră în același timp). Privirea eroinei lui Gurian abia îi observă pe trecători (cu excepția unui polițist și a unui cuplu), „străinii” nu sunt remarcați, în timp ce ea însăși nu e conștientă de faptul că poate fi percepută de ceilalți, o condiție inacceptabilă pentru un flaneur:

<sup>2</sup> Cf. Sterry (2017, pp. 61-94). A se vedea și Felski (1995, pp. 11-34).

Căci în astă noapte mergea o fată pe stradă. Mergea încet și nu vedea nici pe rarii trecători, nici altceva în jurul său. Mergea prin întunericul nopții și întunericul din ea, ca într’o pașiște de stânjenii catifelate (Gurian, 1946a, p. 45).

Cea care se plimbă se dezvăluie ca o ființă transgresivă, pentru că plimbarea ei are loc într-o dimensiune inaccesibilă celorlalți. Oarbă către exterior, ea este ca un oracol capabil să observe ceea ce în mod normal rămâne ascuns. Această înrădăcinare într-o dimensiune mitică, ireală, este confirmată de răsturnarea mitului Minotaurului, care subliniază elementul său feminin:

Căuta un fir al Arianei [sic], cu care să poată umbla în labirintul ei interior (Gurian, 1946a, p. 41).

Privirea celei care se plimbă identifică spațiul ostil și întunecat din jurul ei (străzile și casele care o limitează) cu labirintul mitologic, dar mișcarea ei în interiorul zidurilor acestuia are o direcție opusă, întrucât nu încearcă săucidă monstrul și să părăsească construcția-capcană, ci mai degrabă să se confrunte cu el și să-i examineze interiorul, fără a prevedea însă ieșirea. Sorana Gurian oferă o reinterpretare a mitului, în care firul Ariadnei nu este folosit doar pentru a-l ajuta pe Tezeu să scape din labirint, ci mai ales pentru a se putea întoarce în el și apoi să-l exploreze. Pe lângă această relectură feministă, care plasează personajul feminin în prim-plan și îi revalorizează rolul, autoarea folosește în mod explicit termeni psihanalitici: labirintul subteran se referă la un psihic chinuit și multistratificat, în care inconștientul rămâne în afara razei de acțiune a celorlalți, dar și a „eu-lui”. Imaginea firului Ariadnei pare să joace două roluri: pe de o parte, se referă la calea spre cunoaștere la care aspiră protagonista, o cale pe care încearcă să-și concentreze complet privirea – ceea ce determină mersul ei liniar, unidirecțional, în căutarea de sine. Pe de altă parte, metafora firului care dă naștere unei transgresiuni și actualizării mitului grecesc indică în mod clar caracterul metaliterar al textului, în care firul Ariadnei simbolizează un mijloc de expresie specific condiției protagonistei. A-l urmări înseamnă o încercare de a crea o narațiune care să întrerupă lecturarea „sacră” a literaturii, să marcheze prezența protagonistei și să revendice un spațiu doar al ei.

Pentru a se mișca în acest univers ostil, protagonista își folosește mai ales corpul, fie prin activitatea fizică (un mers grăbit), fie prin simțuri: asemenea flaneurului baudelairian, ea vrea să-și imagineze corporalitatea ca pe un adăpost care concentrează în sine toate senzațiile. Mișcarea corpului și a privirii sale nu se desfășoară însă numai la suprafață, așa cum și-a dorit la ieșirea din casă: confruntările care urmează (amintiri provocate de senzații auditive sau olfactive) întrerup mișcarea liniară, orizontală, și provoacă în mod repetat introspecția, anihilând astfel flaneria. Această verticalitate, care pare să-l surprindă pe cel care se plimbă înaintând spre orizont, amenință flaneria, căci, așa cum notează Virginia Woolf în eseul său *Street Haunting: A London*

*Adventure*, privirea profundă echivalează cu înfrângerea flaneurului, condamnat să se mulțumească cu suprafața:

But here we must stop peremptorily. We are in danger of digging deeper than the eye approves; we are impeding our passage down the smooth stream by catching at some branch or root. At any moment, the sleeping army may stir itself and wake in us a thousand violins and trumpets in response; the army of human beings may rouse itself and assert all its oddities and sufferings and sordidities. Let us dally a little longer, be content still with surfaces only--the glossy brilliance of the motor omnibuses; the carnal splendour of the butchers' shops with their yellow flanks and purple steaks; the blue and red bunches of flowers burning so bravely through the plate glass of the florists' windows (Woolf, 2013, p. 10).

În nuvela Soranei Gurian, verticalitatea (fie că e vorba de copaci, de cer, de adâncul lacului sau de clădiri publice impozante) declanșează o criză, făcând ca mersul să se oprească sau ca privirea să fie întreruptă, bulversând-o astfel pe cea care se plimbă, dar și narațiunea ei interioară:

Diminețile răcoroase, cu ceața subțire, în fum de țigară ridicându-se din cutele lacului-pe-ruzea, marea care-ți zâmbește din sbârciturile de argint... Peste tot – soarele. Aceste imagini trecură scânteietor. Pe frontonul unei case înalte, ea ceti „Imprimeria Statului”. Cuvintele își rătăciră sensul și ajunseseră la ea, doar ca silabele misterioase ale unei inscripțiuni străvechi... Silabe misterioase, neevocatoare de imagini... Goale absolut ca niște note răzlețe: Imprimeria Statului... Ecolul șoptit, se rostogoli sub crengile salcâmului... (Gurian, 1946a, p. 42).

Confruntarea cu o clădire publică în drumul ei ruinează visul sentimental(ist) al protagonistei, care vrea să evadeze dintr-un cotidian iluzoriu. Această schimbare este vizibilă nu numai în imaginație (care a devenit mai întunecată și mai simbolică), ci și în sintaxa povestirii (verbe la trecut simplu, un grup nominal mai dezvoltat). Ridicându-se deasupra străzii, imprimeria statului, asemănătoare unei „biserici” (Gurian, 1946a, p. 42), impune un raport ierarhic care se realizează la diferite niveluri: arhitectural, adică fizic (o clădire înaltă, decorată, care blochează accesul *versus* un pieton), politic (o instituție de stat *versus* o cetățeană lipsită de drepturi de vot<sup>3</sup>) și cultural (un organism oficial de producție și propagare – dacă nu de propagandă – a cuvântului scris față de un tânără cititoare și o scriitoare începătoare). Încărcată de acest simbolism universal, dar care nu mai are niciun sens pentru ea („goale absolut”), această mare clădire, ca posibil obiect de admirație, nu o poate mulțumi pe flaneuză. Pentru

---

<sup>3</sup> În 1938, doar femeile funcționare publice sau cu diplomă, cu vârsta de peste 30 de ani, aveau drept de vot, devenit drept universal odată cu proclamarea Constituției Republicii Populare Române în 1948. A se vedea: Miroiu & Bucur (2019).

ea, aceasta reprezintă o triplă situație de prizonierat, în care nu se poate bucura de plimbare ca atare, dar din care visează, pur și simplu, să evadeze.

Închisoarea de care ea devine conștientă este într-adevăr multiplă:

Deodată se simți prinsă, încătușată între zidurile acestei case idioate, locuite de oameni răuvoitori și tâmpiți...

Prizoniera oamenilor, rudelor, prietenilor... Prizoniera orașului hipocrit, dușmănos. Prizoniera tuturor acelora care îi disprețuia, îi ura. Prizoniera lor totuși pe veci! Dar senzația se localizează. Prizonieră îi era inima, încătușată în pieptul ăsta slab, legată, supusă corpului ăsta urât, tânăr, pofcios și totuși incapabil să-și afirme dreptul, răzvrătit împotriva dreptului de libertate al sufletului. Sufletul îi era prizonier și agoniza în revolte fugare și scânteietoare [...]. Sufletul, pasăre cu aripile frânte, în cușca prea strâmtă... Doamne să scap de „ei” și de mine! (Gurian, 1946a, p. 44)

Protagonista se simte condamnată la izolare nu doar pe planul afectiv („prietenii”) și familial sau socio-politic („orașul hipocrit, dușmănos”), ci mai ales ca tânără femeie, a cărei altă corporalitate, ostentativ somatizată în acest fragment („pieptul ăsta slab” și „corpul ăsta urât”), nu-i obține acceptarea. Aceasta din urmă este cu atât mai dificilă cu cât marginalizarea ei socială pare să fie determinată de corpul ei cu handicap, care o închide fizic și îi anihilează ambiția de a se elibera (corpul ca loc de izolare). Nu întâmplător aripile frânte ale sufletului sunt puse în paralel cu picioarele bolnave ale protagonistei (și ale autoarei, invalidă în urma unui accident; Gurian, 1946b, pp. 1, 7; Ion, 2020, pp. 113-115). Numai evadând din ea însăși și din fizicul ei respingător pare să poată scăpa de acest stigmat.

Această atmosferă de încercuire, care reflectă mișcarea treptată spre adâncul labirintului, se resimte în scrierea însăși: aceasta încearcă să redea traseul de rătăcire al protagonistei și, prin urmare, mișcarea corpului ei prin diverse mijloace ritmice. Atâta timp cât fata este în mișcare, povestea se desfășoară liniar, iar scenele se succed într-o manieră juxtapusă. Când se oprește sau încetinește (în fața unei clădiri sau în timp ce reflectează), apar tulburări de ritm – propozițiile sunt mai scurte, la singular, infinitivele încep să domine. Această trăsătură este vizibilă în momentul în care protagonista, disperată și obosită de rătăcirea prin labirintul urban, se află în fața unui Minotaur imaginar – ea însăși:

Îi era respirația îngreuiată și oricât aer n’ar fi strâns avid și grăbit, în plămâni, i se părea totuși că vine clipa înăbușirii. Mâini nevăzute, o strângeau de gât. Ea scutură capul, brusc, și-și grăbi mersul, cuprinsă de o frică nelămurită, îngrozitoare... teamă de o răzbunare... Venită din umbră. Mâini nevăzute o trăgeau de faldurile rochiei, aruncau pietre pe asfalt de care se poticnea. Încetini mersul. Învinsese deodată anxietatea. Se opri în fața ei însăși. Tot corpul ei cerea libertate, aripi, descătușare. Strâmtă, prea strâmtă era strada ce scurgea între zidurile negre ale caselor, prea strâmtă strada, orașul, viața. „Maudite civilisation” și din nou îi fu greață și se disprețui pentru adaosul literar ce-l adusese la suprafață. Îndată



ce mă scarpin, vin idei gata pregătite și fraze inoculate! Doamne, să gândesc odată prin mine-însumi (Gurian, 1946a, p. 44).

Urmărită de ceilalți și închisă în labirintul social, protagonista își descoperă statutul de monstru, de Minotaur, a cărui urâțenie fizică este reprimată de societate, care o condamnă la izolare. Condiția ei de creatură dintr-o altă lume este confirmată de starea ei care frizează nebunia, unde respirația perturbată și halucinațiile, produse de tulburarea simțurilor, provoacă mișcări anormale care sugerează posedarea de către o ființă malefică. Cu toate acestea, îi este greu să-și descrie cu precizie situația, deoarece este lipsită de limbaj: meditațiile sale intime se dovedesc a fi inutile și deja formulate de alții, de la care le împrumută în mod inconștient. La fel ca în timpul flaneriei în care tinde spre orizont, ea încearcă să mențină liniaritatea și continuitatea narațiunii sale („suprafață”) cu ajutorul referințelor literare („adaosul”). Și totuși, în ambele cazuri, ea nu reușește și nu-și poate recăpăta controlul nici asupra mersului, nici asupra narațiunii, pentru care folosește un limbaj literar care nu-i oferă nimic altceva decât statutul de minotaur în cadrul discursului (literar și social). Numai accelerarea îi permite să evite imobilitatea, subjugarea și stagnarea, ceea ce se reflectă în neregularitatea sintaxei sau a punctuației.

Punând în paralel activitatea fizică (mersul pe jos) și reflecția (sau creația, pur și simplu) literară prin motivul flaneriei, Sorana Gurian creează o relație strânsă între corp și narațiune. Acest fragment dezvăluie materialitatea corpului, ale cărui deficiențe – oboseala, durerea de gleznă sau șchiopătatul (fie că se împiedică, fie că o forță invizibilă încearcă să o blocheze) – reprezintă un obstacol pentru cea care se plimbă, astfel încât aceasta trebuie să încetinească sau chiar să se oprească din mers. Deși are grijă de corpul ei – bine îmbrăcată, machiată și parfumată – este totuși un corp care este neplăcut și problematic. Într-adevăr, corpul pare incapabil să satisfacă așteptările celei care se plimbă și visează să evadeze, și se opune acestei încercări prin întreruperea unui mers regulat și liber.

Această variantă specifică de flalerie propusă de Sorana Gurian transcrie în special experiența corpului flaneurului, ale cărui limite sunt în același timp și cele ale narațiunii: de îndată ce fata se oprește din cauza suferinței sau a oboselii, se schimbă și focalizarea narativă. Se poate observa că, în *O fată se plimbă pe stradă*, narațiunea se întrupează prin mișcare: cu alte cuvinte, datorită mersului, care pune în acțiune corpul cu dizabilități, povestea unei plimbări se realizează nu în observarea sau descrierea străzii, ci în experiența somatică a acesteia, depășind în cele din urmă capacitățile corporale ale celei care se plimbă, care își pierde vitalitatea și soliditatea:

Disperarea liniștită a unei nopți liniștite, disperarea care o cuprindea acum, argintie, senină, ca însăși noaptea de primăvară, dureroasă ca o rană deschisă din care s’ar fi prelinș în picături de stele, rar și melodic, sângele... (Gurian, 1946a, pp. 44-45).

La fel ca narcoza, care abolește limitele solide ale corpului pătrunzând în el în nuvela *Narcoza* din 1938 și în ultimul său text *Récit d'un combat* (*Povestea unei lupte*) din 1956, disperarea este legată de un sentiment de pierdere în labirintul care este în același timp psihic, social și urban. Această imposibilitate de a se localiza depinde de privirea care și-a pierdut toate reperele și se regăsește în gol: de îndată ce tramvaiul care merge spre gară – zgomotos și strălucitor de lumini – dispare după colț și în întinericul nopții, protagonistă își imaginează deja propria sinucidere sub locomotivă, singura modalitate de a se lupta cu monstrul. Această soluție este singura care îi vine în minte, fiind determinată de educația și cultura ei: ca și alte protagoniste feminine care vor să scape de familie sau de un model social patriarhal și misogin (Anna Kare-nina sau Marta din romanul omonim din 1873 al Elizei Orzeszkowa), eroina Soranei Gurian își visează moartea sub roțile unui mijloc de locomotivă rapidă. La fel ca Impri-meria Statului sau liceul, a căror postură monumentală provoacă o criză de identitate în cazul flaneuzei, vehiculele indică o modernitate brutală și crudă pentru tinerele femei care nu au mijloacele de a se realiza în cadrul acesteia.

În concluzie, flaneuza, potrivit Soranei Gurian, este în primul rând o cititoare: ca și mersul pe jos, cititul îi produce o durere fizică, asemănătoare cu dependența de droguri („În ultima vreme se drogase cu cititul. Ochii și gâtul o dureau, dar picioarele îi erau acum din nou agile, ceea ce îi ușura mersul”), în care corpul simte o lipsă constantă a ceea ce îl intoxică în același timp. Paralela dintre literatură și flanerie este des-tul de explicită, deoarece metafora textului („o foaie de asfalt”) însoțește întotdeauna plimbarea. Pentru tânăra care se plimbă, ieșirea în oraș este astfel o ocazie de a-și confrunta lecturile cu realitatea, pentru a căuta un limbaj propriu care să-i exprime identitatea, mereu pusă sub semnul întrebării; doar corpul, ca sursă de izolare, poate înregistra experiențele sale intime, chiar dacă acestea nu pot fi transpuse în narațiune. Acest lucru face din nuvela Soranei Gurian un text extrem de interesant pentru o istorie a literaturii scrise de femei, o istorie care ar împrumuta din ginocritica elaborată de Elaine Showalter, întrucât *O fată se plimbă pe stradă* anunță cele trei faze ale evoluției acestei literaturi, conform lui Showalter (1979, pp. 25-36) – feminină (eng. *feminine*), feministă (*feminist*) și „de femeie” (*female*). *O fată se plimbă pe stradă* ar fi astfel un text feminin, în sensul că înregistrează încercarea unei femei de a imita bărbatului în flanerieria lor nocturnă pentru a avea acces la aceleași privilegii. În același timp, prin critica virulentă a discursului literar și social, în care femeile nu au acces la spațiul public nici ca cetățeni, nici ca creatori, nuvela Soranei Gurian pare să postuleze premise de natură feministă. În sfârșit, există dorința de a formula o nouă viziune asupra literaturii, una care să asume specificitatea activității literare a femeilor, mediată aici de revalorizarea corpului și de somatizarea cititului și scrisului în cursul unei flanerii istovitoare.

## BIBLIOGRAFIE

- Baudelaire, Ch. (1885). *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Calmann-Lévy. [https://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Peintre\\_de\\_la\\_vie\\_moderne](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne).
- Benjamin, W. (1982). *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trans. J. Lacoste. Paris: Payot. (Original work published in 1969).
- Boutin, A. (2012). Rethinking the Flâneur: Flânerie and the Senses. *Dix-Neuf*, 2, 124-132. <https://doi.org/10.1179/dix.2012.16.2.01>.
- Bowlby, R. (1991). Walking, women and writing: Virginia Woolf as flâneuse. *Tropismes*, 5, 207-232.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press.
- Burton, R. (1988). The unseen seer, or Proteus in the city: Aspects of a nineteenth-century Parisian myth. *French Studies*, 42, 50-68.
- Durnea, V. (2005). Începuturile Soranei Gurian. *Convorbiri literare*, 113, 80-86.
- Dżabagina, A. (2021). *Kalkowska. Biogeografia*. Gdańsk: Wydawnictwo Slowo / obraz terytoria.
- Elkin, L. (2017). *Flâneuse: Women walk the city in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Felski, R. (1995). *The Gender of Modernity*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Gluck, M. (2003). The flâneur and the aesthetic: Appropriation of urban culture in mid-19th-century Paris. *Theory, Culture and Society*, 20, 53-80. <https://doi.org/10.1177/02632764030205003>.
- Gurian, S. (1938). Narcoza. *Revista Fundațiilor Regale*, 11, 296-305.
- Gurian, S. (1939). O fată se plimbă pe stradă. *Azi*, 3, 4.
- Gurian, S. (1946a). *Întâmplări dintre amurg și noapte*. Bucharest: Forum.
- Gurian, S. (1946b). Scrisoare deschisă doamnei dr. Florica Bagdasar. *Femeia și căminul*, 95, 1, 7.
- Gurian, S. (1956). *Récit d'un combat*. Paris: Julliard.
- Ion, E. (2020). *Femeia fără chip. Pe urmele Soranei Gurian*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- Kaplan, C. (1987). Deterritorializations: The rewriting of home and exile in Western feminist discourse. *Cultural Critique*, 6, 187-198.
- Krueger, Ch.L. (2012). Flâneur Smellscapes in "Le Spleen de Paris". *Dix-Neuf*, 16, 181-192. <https://doi.org/10.1179/12Z.00000000016>.
- Krupa, T. (2023). Pour une relecture de l'œuvre de Sorana Gurian d'après ses manuscrits et tapuscrits inédits. *Slovo*, 53, 87-101. <https://doi.org/10.46298/slovo.2023.11354>.
- Lenoble, B. (2008). Catherine NESCI, Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique. *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX<sup>e</sup> siècle*, 37, 185-242. <https://doi.org/10.4000/rh19.3543>.
- Miroiu, M. & Bucur, M. (2019). *Nașterea cetățeniei democratice. Femeile și puterea în România modernă*. Bucharest: Humanitas.
- Nesci, C. (2007). *Le flâneur et les flâneuses: les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble: ELLUG.
- Nycz, R. (2017). Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature. In R. Nycz, *The Language of Modernism* (pp. 80-99). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Perrier, F. (1971). L'amatrice. In F. Perrier, *La Chaussée d'Antin I* (pp. 126-139). Paris: Albin Michel.
- Showalter, E. (1979). Towards a Feminist Poetics. In Mary Jacobus (ed.), *Women writing about women* (pp. 25-36). New York: Routledge.
- Sterry, E. (2017). *The Single Woman, Modernity, and Literary Culture: Women's Fiction from the 1920s to the 1940s*. New York, Palgrave Macmillan.

- Świerkosz, M. (2011). Przestrzeń w filozoficznej refleksji feministycznej. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 4, 86-104.
- Wolff, J. (1990). *Feminine sentences: Essays on women and culture*. Berkeley: University of California Press.
- Woolf, V. (1938). *Three guineas*. London: Hogarth Press.
- Woolf, V. (2013). *Street haunting: A London adventure*. London: Symonds Press.