

Proiecții identitare în proza interbelică a Cellei Serghi

Elena Filote (Panait)

Résumé : *Soumis à une grille de lecture identitaire-autobiographique, le roman La toile d'araignée (Pânza de păianjen, 1938), écrit par Cella Serghi, laisse apparaître tout un réseau de structures et d'images abyssales: la complémentarité des personnages féminins, le miroir, la mer, la mère. Leur récurrence obsessionnelle met en évidence les tentatives dramatiques de l'artiste de récupérer par l'acte d'écrire son identité scindée et de re-sémantiser sa propre existence. Le camouflage identitaire est reconnu et assumé sincèrement à travers le volume mémoriel À la toile d'araignée de la mémoire (Pe firul de păianjen al memoriei, 1977). Les repères biographiques nourrissent directement l'œuvre artistique et ils deviennent dans le roman de Cella Serghi les axes principaux d'un paradigme autofictionnel, comme expression d'une écriture féminine par excellence.*

Mots-clés: *identité (auctoriale), autofiction, réseau d'images abyssales: le miroir, la mer, la mère, mémoires.*

Considerând în totalitatea ei literatura română interbelică, se poate ușor sesiza conul de umbră ce cuprinde automat zona reprezentată de figurile și operele femeilor scriitoare. Cu excepția Hortensiei Papadat-Bengescu, receptarea (critică) actuală nu mai reține niciun alt nume dintr-o întreagă generație de autoare care, în epocă, se raliaseră de pe poziții de egalitate cu ceilalți colegi de breaslă la efortul comun de modernizare a literaturii autohtone. Scriitoare precum Cella Serghi, Lucia Demetrius, Sofia Nădejde, Henriette Yvonne-Stahl, Ticu Archip, Anișoara Odeanu, Sanda Movilă, Ioana Postelnicu, Sorana Gurian și, bineînțeles, Hortensia Papadat-Bengescu, au marcat în deceniile interbelice emanciparea statutului femeii-scriitoare în cultura românească, în ciuda confruntării cu o mentalitate socială încă tributară unor rezistente convenții patriarhale.

În acest context, romanul Cellei Serghi (pe numele său adevărat, Rașela Marcoff, 1907-1992), *Pânza de păianjen*, s-a impus încă de la apariție (în martie 1938) ca o carte de mare succes. Dacă inițial

romanul a beneficiat de recomandările de lectură ale unor personalități literare precum Mihail Sebastian, Liviu Rebreanu și Camil Petrescu (ale căror nume apăreau pe o banderolă ce însoțea prima ediție a cărții), ulterior el s-a bucurat de atenția marelui public, care i-a acordat girul pentru a deveni una dintre cele mai publicate titluri, date fiind cele 14 ediții pe care le-a cunoscut până astăzi. Prin evidenta miză identitară, romanul își revendică însă și un receptor avizat, competent să aplice o grilă de lectură psihocritică și să-i sesizeze dimensiunea estetică în toată profunzimea și coerența sa.

La apariție, romanul a fost întâmpinat de cronici literare care au salutat debutul Cellei Serghi în diferite registre. În *Revista Fundațiilor Regale*, Mihail Sebastian prezintă sintetic romanul *Pânza de păianjen* la rubrica *Debuturi literare*: îl consideră o „operă”, în adevăratul sens al cuvântului, căreia nu i se pot reproșa obișnuitele neajunsuri ale unui debut și care probează calitățile de scriitor ale autoarei : „un dar de observație minuțioasă, exactă, notată pregnant, cu o rară putere de a da viață și relief ultimului detaliu, iar, în al doilea rând, un simț de poezie, care trece dincolo de spectacolul imediat al vieții și proiectează o lumină emoționantă peste cele mai derizorii fapte, gesturi sau lucruri.” [*Debuturi în Revista Fundațiilor Regale*, în *Revista Fundațiilor Regale*, 5/1938, p. 425] Mai puțin tolerant cu debutul Cellei Serghi în contextul literar al epocii este Constantin Fântâneru, care semnează în *Universul literar* o severă cronică a romanului, apreciindu-l ca lipsit de originalitate (imitând scrisul Luciei Demetrius), plin de „sgură și impurități” analitice. Negându-i statutul de „carte excepțională”, Constantin Fântâneru acuză opera Cellei Serghi de o artificialitate cauzată de caracterul amorf al materialului narativ și așază sub semnul mediocrității procedeele de construcție a personajelor: „Materialul adus în ea ni se pare însă amorf. Autoarea s-a lăsat pradă unei duble alterări : a unui fel artificial de a trăi viața și a unei îndepărtări de expresia ei justă prin literaturizare”. În compensație, autorul cronicii recunoaște valoarea cărții în dimensiunea ei realistă, „acolo unde încețază de a fi analitică și intimistă, și unde istorisește obiectiv întâmplări și zugrăvește cadre cu preocupări realiste.” [*Cella Serghi: Pânza de păianjen. Roman. (Alcalay, 1938)*, în *Universul literar*, 13/1938, p. 2]

Eugen Lovinescu susține cu autoritatea sa apariția romanului și elogiază în *Aqua Forte* (în cap.II: *Fauna vieții literare: Scene și portrete*, subcap. XXXVIII *Siluate feminine*) stilul narativ al tinerei scriitoare: „Talentul Cellei Serghi s-a afirmat o dată cu apariția roma-

nului *Pânză de paianjen*. Talent numai parțial și chiar aparent feminin, prin studiul Diane, o față de excesivă feminitate, printr-un amestec de frivolitate și de sensibilitate. (...) Există în Diana un simț al familiei, al ordinii, un simț moral, după cum există și în scriitoare posibilități de a reda și crea prin amănunte o ambianță burgheză, de resemnare și de efortare leală de încadrare în ordinea socială existentă. (...) Stilul, el însuși, nu mai este strălucitor, cu scelipirile de aur ale imaginilor poetice; cartea nu e scrisă cu febră și nici n-o comunică; nu e lirică; nu exaltă, ci procedează prin acumulare de notații mărunte. Stil dens, cenușiu, din care se clădesc lucruri fără strălucire dar durabile, cu aspect de timpurie maturitate.” [Lovinescu, 1998: 608-609]

Recomandări obiective referitoare la „specificitatea confesiunii” din romanul în discuție al Călei Serghi formulează și Pompiliu Constantinescu: „Poate mai multă densitate, mai puțină autoadmirație a eroinei și un ritm interior mai rapid s-ar fi convenit unei cărți atât de subiective. Căci o literatură de mărturie, care înclină spre jurnal, ca spre un firesc mod de destăinuire, este totdeauna amenințată de o anume monotonie și exagerare a detaliilor. Când nu sunt amănunte de analiză interioară, detaliile iau aerul unui mic inventar personal al unei existențe. Scrierile noastre, cele de confesie, fac prea des abuz de asemenea inventarii. Este o remarcă generală, care nu scade totuși din însușirile atât de personale ale *Pânzii de păianjen*; cartea închide o experiență, o semnificație de feminitate și afirmă un talent.” [Constantinescu, 1970: 593-594]

În *Istoria literaturii române*, Ion Negoitescu așază romanul din 1938 al scriitoarei în umbra teoriilor lui Camil Petrescu, recunoscând în carte „o confesiune de narator, un *jurnal* (subl. aut.) de femeie tânără și îndrăgostită de o umbră, de un «tip» întâlnit o dată într-o vacanță la mare și căutat apoi cu dor și melancolie însă fără succes (...)”, și remarcă abilitatea prozatoarei de a evoca mediile sociale: „Interesantă este figura naratoarei însăși, misterioasă de feminitate, cu luciditate dureroasă și în același timp cu reală poezie, oscilând între lumea sa familiară mizeră (dickensiană întrevăzută) și cosmopolitismul ispititor al tinerilor burghezi între care, printr-un fel de fraudă, ea se integrează. Ambele medii sociale sunt surprinse cu finețe sensibilă, adevărul vieții fiind mereu cuceritor, probant, nealterat de literatură, de scriitură.” [Negoitescu, 1991: 260]

Perspectivile critice actuale asupra operei literare a Călei Serghi în general sunt reduse și fragmentare. O abordare prin metoda studiului de caz aflăm în cartea Biancăi Burța-Cernat, *Portret de grup cu*

scriitoare uitate. Cercetătoarea face următoarele aprecieri referitoare la valoarea estetică a romanului în discuție: „*Pânza de păianjen* este nu doar un «roman de dragoste», ci și o expresivă pictură de medii și de mentalități în măsură să dea seama despre o epocă; și nu presupune consemnarea naivă, rudimentară a unor detalii sufletești ori de observație socială, ci, dimpotrivă, o anumită știință a organizării materiei epice și, se poate spune, o intuiție a ceea ce înseamnă proza cu respirație amplă, chiar dacă o atare intuiție nu este dusă până la capăt.” [Burța-Cernat, 2011: 268]

Funcția literaturii ca „mise en scène fictionelle de soi” [Colonna, 1989: 78] este asumată programatic de Cella Serghi atât în interviuri și confesiuni, cât mai ales în volumul autobiografic apărut în 1977, *Pe firul de păianjen al memoriei*. Camuflajul identitar din romanul intitulat cu aceeași metaforă este aici divulgat cu sinceritate și înscris cartea de debut a scriitoarei în paradigma autoficțiunii, deși nu respectă „protocolul nominal”¹, după expresia lui Vincent Colonna: „Am căutat să mă descriu în Diana și nu știu cât am reușit.” [Serghi, 1991: 36] În registru memorialistic, Cella Serghi dezvăluie întregul laborator de creație al operei sale, modelele, experiențele personale și contextele psiho-afective care au generat-o. *Pe firul de păianjen al memoriei* se constituie astfel într-un epitext, confesiune romanțată, discurs ce escortează și dirijează receptarea romanului său ca demers autoficțional. În personaje precum Diana Slavu, Ilinca Dima și mama Dianeî recunoaștem o triplă proiecție identitară a eului auctorial, dublată abisal de imagini (metafore, simboluri) precum *oglinđa* și *mareă*, ambele serii (de personaje și de imagini metaforice) reprezentând măști ale unei instanțe artistice dramatic scindate, pentru care scrisul își exercită funcția terapeutică, pe de o parte, compensatorie, pe de altă parte.

Organizat prin formula romanului în roman, materialul narativ al cărții de debut a Cellei Serghi se prezintă sub forma unui dialog de tipul celui dintre autor și cititor (ai uneia și aceleiași opere), dar atât autorul, cât și cititorul sunt deopotrivă naratori și personaje ale romanului-cadru și ale romanului din cadru. Este vorba despre două femei, Diana Slavu și Ilinca Dima, personaje construite într-o perfectă complementaritate socială (prima este de extracție socială modestă, dar ajunge să trăiască cu voluptate „orgoliul sărăciei” [Serghi, 2009: 364], cealaltă face parte din înalta societate bucureșteană interbelică, are „o mamă care privea prin lornion și o guvernantă severă” [Serghi, 2009: 94]), fizică (Diana este „o frumusețe de reclamă” [Serghi, 2009: 31], prezență magnetizantă, Ilinca este „negricioasă, cu sprâncene

groase, cu fruntea boltită și cu ochii inteligenți” [Serghi, 2009: 94]), de caracter (Diana este exuberantă, electrizează cu prezența sa orice anturaj, pe când Ilinca este introvertită, tăcută, ștearsă), dar și discursiv-narativă (deși cartea se deschide cu vocea narativă a Ilincăi, partitura principală a diegezei românești va fi susținută de Diana, care îi încredințează fostei sale colege de școală și prietene, Ilinca Dima, niște însemnări: *Caietele Diane*, precum și un jurnal – *Jurnalul de la Balcic* – și câteva scrisori). Diana își relatează amintirile legate de familie, școală, sărăcie, război, apoi tribulațiile sentimentale consumate alături de pictorul Petre Barbu, doctorul Alex Dobrescu sau soțul, Michi Ioanescu, primele încercări de integrare socială și, peste toate acestea, eforturile permanente de a ascunde față de toți starea de sărăcie umilitoare în care se zbătea familia sa. Ilinca va citi aceste caiete împreună cu lectorul propriu-zis, le va comenta și completa cu aprecieri personale, dirijând și nuanțând astfel lectura acestuia. Mai mult, Ilinca recunoaște perfectă interiorizare a experiențelor Diane, resimțite ca personale: „În sfârșit! Îl voi cunoaște pe Petre Barbu, îl voi vedea, după ce ani de zile l-am gândit, mi l-am închipuit într-un anume fel. Eram tulburată, de parcă eu l-aș fi iubit cândva, și nu Diana.” [Serghi, 2009: 21]

Inventariată de Béatrice Didier printre trăsăturile definitorii ale scriiturii femeilor [Didier, 1999: 23-30], complementaritatea celor două figuri feminine ale romanului este metaforic reprezentată prin imaginea obsesivă a oglinzii. Specularitatea marchează întreaga evoluție a personajului Diane în roman, încă de la prima sa apariție, când ratează (eșec semnificativ) exercițiul de echilibru pe bara din sala de gimnastică. Aflată permanent în căutarea echilibrului interior, Diana îi descrie atunci Ilincăi conținutul acelor *Caiete* ale sale în timp ce „privea drept în față, pe fereastră. Ploua și era întuneric. Nu se vedea nimic afară. Vorbea fără să mă privească, se uita atent către fereastră, dar simțeam că nu privește decât în ea, și era toată dincolo de înfățișarea asta de fată blondă și sportivă.” [Serghi, 2009: 30] Simetric, o imagine izomorfă, dar nu întunecată, ci luminoasă, găsim pe ultima pagină a romanului: „O rază de soare trece pieziș printr-un loc în care cerul de fum opac se deschide. O văd reflectată într-un ochi de apă care anunță dezghețul.” [Serghi, 2009: 396] Eroina înțelege că sensul adevărat al vieții se află dincolo de limitele propriului sine, pentru că ajunge să afirme în ultima scrisoare: „Mi-e rușine că am stat atâta timp departe de tot ce se întâmplă pe lume. Parcă am trăit singură, într-o odaie cu toți pereții de oglindă, și m-am văzut pe mine, numai pe mine, și iar pe mine, în mii de exemplare” [Serghi, 2009: 395];

scrisul și-a împlinit așadar funcția de autocunoaștere și asumarea condiției social-umane este desăvârșită.

Această ascensiune de la întuneric (opacitate) la lumină a personajului feminin este susținută obsesiv de recurența evidentă în roman a metaforei oglinzii. După Jurgis Baltrusaitis, oglinda este „simbolul viziunii nealterate a lucrurilor. Un instrument în primul rând de cunoaștere a sinelui care îi revelează omului direct propria-i imagine, dublul, fantoma, simulacrul, perfecțiunile și defectele fizice precum și imaginea universului înconjurător, în cea mai exactă formă.” [Baltrusaitis, 1981:19] Oglinda este reperul ce polarizează abisal dedublarea eului auctorial, după cum cele două personaje feminine, Diana și Ilinca, doar considerate unitar reușesc să redea deplin identitatea aflată mereu în căutare de sine a autoarei: „Era o căutare care mă ținea într-o permanentă stare de veghe, într-o neliniște pe care o transmiteam, parcă mă opream și întrebam pe cei dimprejur pe unde s-o iau și fiecare simțea că ar fi un ghid posibil și se apropia.” [Serghi, 1991: 37]

Fracturarea persoanei I a diegezei, cedată rând pe rând Ilincăi și Diane, periclitează unitatea eului auctorial, trădând o fisură identitară la nivelul acestuia și alcătuind, după expresia lui Octavian Paler, un „autoportret într-o oglindă spartă”. În acest evantai al măștilor auctoriale recunoaștem, pe lângă cele două personaje-naratoare, și figura mamei Diane, care, deși despovărată de funcție narativă, e construită astfel încât desăvârșește valoarea terapeutică a cărții². Suprapunerea figurilor mamă-fiică merge până la confundarea lor deplină de către un personaj secundar, domnul Cobadin, individ bogat, odinioară îndrăgostit de mama Diane: „Când am aflat adresa, am venit aici, și în fața mea ai apărut tu. Am crezut că e ea. Sigur! Nu putea să fie ea! Nu putea, după atâta vreme, să aibă tot șaisprezece ani. Și totuși, stătea în fața mea, la fel ca atunci... tot cu șorț negru și guler alb, palidă, șuie, cu ochi luminoși, mirați, cu gene întoarse, castanii... Am rămas năuc, încremenit. N-ai văzut? Am amuțit. Nu știi ce am spus. Dar am auzit ca prin vis: «Sunt fata ei...»” [Serghi, 2009: 152]. De altfel, pe tot parcursul cărții, atât în discursul diegetic al Diane, cât și în cel al Ilincăi, se pedalează asupra acestei suprapuneri de imagini mamă-fiică, evoluând până la confundarea totală: „Pe mama, mi se pare că, plecând, o iau cu mine, atât este de integrată în ființa mea, că o voi purta oriunde cu mine, că, oricând m-aș întoarce, mă va ierta.” [Serghi, 2009: 352] Scrisul artistic îi permite Cellei Serghi accesul la o dimensiune existențială refuzată de propriul destin: maternitatea, ca proiecție a unei reprezentări cu conotații dramatice prin absența ei din

paradigma experiențelor identitare strict feminine. Putem interpreta ca fiind intenționată depozitarea personajului mamei de statut narativ, printr-o relație de dureroasă reciprocitate: Mama nu e o povestitoare pentru că Povestitoarea (auctorială) nu e mamă. Apreciind imaginea mamei ca imagine obsedantă în operele feminine, Béatrice Didier afirmă că: „Prezența mamei capătă inevitabil pentru femei un alt sens decât pentru bărbați, din moment ce mama este pentru ele o matrice, o prefigurare a lor. Cu atât mai sensibilă decât vârsta autobiografiei este adesea cea a maturității și a momentului în care ele sesizează asemănarea cu mama lor având aceeași vârstă pe care aceasta o avea în copilăria lor”³ (trad. mea, E.F.); întoarcerea la mamă este de fapt o fascinantă întoarcere la sine, în sensul regăsirii propriei identități ca miză existențială și artistică deopotrivă. Coincidența sinelui auctorial cu imaginea matriceală a mamei se concretizează în roman prin metafora mării: „Am respirat adânc adierea sărată și m-am simțit cu ea, cu soarele, cu apa, cu nisipul și cu zgomotul de valuri din nou copil, din nou eu însămi, adevărată și liberă cum nu mai fusesem de mult” [Serghi, 2009: 112]; scriitoarea Cella Serghi, născută la Constanța (deci aproape de mare), transformă această imagine abisală într-o proiecție identitară pe care o recunoaște în volumul memorialistic: „(...) Eu ascultam zbuciumul mării. Știam că mă voi izbi mereu de viață, ca marea de stânci, că voi purta în mine toate nostalgiile ei și un veșnic dor de libertate. (...) Nici marea nu e liberă, încercam să mă consolez. Poate că-i furioasă că și-a pierdut libertatea. Parcă se izbește cu capul de pereți, se lovește de stânci și face spume la gură!” [Serghi, 1991: 14]. Considerațiile referitoare la izomorfismul acvatic ale lui Gilbert Durand confirmă această suprapunere de imagini femeie (mamă)-mare; antropologul francez constată că metaforele acvatice sunt supuse unui arhetip suprem, simbolului femeii-mame, iar marea e „acel *abyssus* feminizat și matern care pentru numeroase culturi e arhetipul coborârii și al întoarcerii la izvoarele originare ale fericirii.” [Durand, 1977: 278]

Așadar, romanul *Pânza de păianjen* al Cellei Serghi se impune ca o resemantizare prin literatură a propriei identități a autoarei; actul scriitorial coincide cu antrenarea unei complicate rețele asociative de structuri și imagini abisale, a cărei urgență se produce în momentul suprapunerii reperelor ficționale cu cele biografice, prin grila psihocriticii.

Bibliografie

- Baltrusaitis, Jurgis, *Oglinda*, Editura Meridiane, București, 1981.
 Burța-Cernat, Bianca, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate: proza feminină interbelică*, Editura Cartea Românească, București, 2011.

- Colonna, Vincent, *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en littérature)*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1989, p. 78, pe <http://tel.archives-ouvertes.fr>.
- Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, 4, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, Editura Minerva, București, 1970.
- Didier, Béatrice, *L'écriture-femme*, 3^e édition, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, Traducere de Marcel Aderca, Editura Univers, București, 1977.
- Fântâneru, Constantin, *Cella Serghi: Pânza de păianjen. Roman. (Alcalay, 1938)*, în *Universul literar*, anul XLVII, Nr. 13, 14 mai 1938.
- Lovinescu, Eugen, *Memorii. Aqua forte*, Ediție îngrijită de Gabriela Omăt, Editura Minerva, București, 1998.
- Negoîtescu, Ion, *Istoria literaturii române*, volumul I (1800-1945), Editura Minerva, București, 1991.
- Sebastian, Mihail, *Debuturi în Revista Fundațiilor Regale*, în *Revista Fundațiilor Regale: revistă lunară de literatură, artă și cultură generală*, 05, nr. 5, 1 mai 1938.
- Serghi, Cella, *Pânza de păianjen*, Editura Litera Internațional, București, 2009.
- Serghi, Cella, *Pe firul de păianjen al memoriei*, ediție definitivă, Editura Porus, București, 1991.

Note

- ¹ „Par le terme de Protocole nominal, nous désignerons l'identité onomastique de l'auteur et d'un personnage, principal ou non”. – „Prin termenul de Protocol nominal, înțelegem identitatea onomastică a autorului și a unui personaj, principal sau nu.”(trad. mea, E.F.), Colonna, Vincent, *op. cit.*, pp. 37-38.
- ² „Car, lorsque nous commençons à voir notre souffrance comme une histoire, nous sommes sauvées.” – citat din *Jurnalul* lui Anaïs Nin, reprodus după Serghi, Cella, *Pe firul de păianjen al memoriei*, *ed. cit.*, p. 300.
- ³ Citatul în original : „La présence de la mère prend inévitablement pour les femmes un autre sens que pour les hommes, puisque leur mère est leur exacte matrice, leur préfiguration. D'autant plus sensible que l'âge de l'autobiographie est souvent celui de la maturité, et du moment où elles saisissent la ressemblance avec leur mère, ayant alors l'âge qu'elle avait lors de leur enfance”. - Didier, Béatrice, *op. cit.*, pp. 25-26.