

The Rewriting of a Literary Work – Between Esthetics and Ideology

La réécriture d'une oeuvre – entre idéologie et esthétique

Rescrierea unei opere – între ideologie și estetică

Lavinia IONOAIA

Liceul Tehnologic de Industrie Alimentară, Arad, strada Lucian Blaga, nr. 15

E-mail: laviniaionoia@yahoo.com

Abstrac

*This study analyses the causes and effects of rewriting a literary work from the ideological and esthetical perspectives. **The Spider's Web** is published in 1938, and after the setting-up of the communist regime, its author, Cella Serghi, wishing to see her novel being published again, decides to make successive changes of her literary work for the editions from 1946, 1962 and 1971. Beyond the writer's constant preoccupation for the polishing of expression, which is reflected from one edition to the next one, these changes of the content of her novel, eliminate, replace or add "certain" meanings, ment to make the book more desirable for the communist censorship.*

Résumé

*Cette étude analyse les causes et les effets dans le plan esthétique et idéologique de la réécriture d'une oeuvre littéraire. **La toile de l'araignée** apparaît en 1938 et, après l'instauration du communisme, son auteur, Cella Serghi, en voulant faire rééditer ce roman, opère une série de transformations dans le texte, pour les éditions de 1946, 1962, 1968 et 1971. Au-delà de son souci continu, concernant le raffinement de l'expression, reflété dans chaque édition, ces interventions éliminent, remplacent ou ajoutent au contenu du roman, des nuances censées rendre le livre désirable pour la censure communiste.*

Rezumat

*Acest studiu analizează cauzele și efectele în plan estetic și ideologic ale rescrierii unei opere. **Pânza de păianjen** apare în 1938 și după instaurarea comunismului, autoarea sa, Cella Serghi, dorindu-și romanul reeditat, îl supune unor transformări succesive, pentru edițiile din 1946, 1962, 1968 și 1971. Dincolo de preocuparea constantă a autoarei pentru cizelarea expresiei, reflectată de la o ediție la alta, aceste intervenții în conținutul romanului elimină, înlocuiesc sau adaugă nuanțe menite să facă dezirabilă cartea pentru cenzura comunistă.*

Key-words: novel, rewriting, ideology, esthetics, crisis.

Mots-clés: roman, réécriture, idéologie, esthétique, crise.

Cuvinte-cheie: roman, rescriere, ideologie, estetică, criză.

Cella Serghi este un autor cu un număr relativ mic de opere originale[1]. Ceea ce atrage atenția cititorului (profesionist sau neprofesionist) este obstinația (unii ar spune grija) cu care scriitoarea și-a revăzut, rescris, cosmetizat, adăugat și publicat opera [2]. Cauzele acestei rescrieri permanente țin atât de criteriile ideologice, cât și estetice și biografice.

Este de notorietate deja, faptul că autoarea a manifestat pe tot parcursul vieții, o preocupare aproape maternă, dinamică, pentru soarta operelor sale, dorindu-și cu ardoare ca acestea să intre în conștiința publică drept valori incontestabile ale literaturii române.

Din păcate, din cauza ingerințelor politicului pe plan literar în perioada comunistă, Cella Serghi, dorind să rămână un scriitor activ, nu pus la index, ca alte nume mari ale literaturii noastre, a acceptat să rescrie pasaje, să încarce personaje cu platoșe de vajnici luptători comuniști, să arunce în uitare nume cu rezonanțe istorice, înlocuindu-le pur și simplu cu noile exemple și modele, toate acestea pentru a-și vedea opera „bună de tipar”.

Situația aceasta de plecare a capului scriitorului în fața sabiei comuniste este, în perioada instaurării comunismului, încă un subiect de discuție, după cum putem observa în intervenția luicuprivire la *Criza culturii românești*, Mircea Al. Petrescu, în „*Jurnalul dediminează*”, din 14 noiembrie 1946: „Creatorul nu are astăzi facultatea de a-și lăsa liberă, spontană inspirația sa. El este obligat a adopta numai anumite teme și a le trata în anumite formule, de la care, dacă se abate, este pus la stâlpul infamiei. [...] El este invitat mai ales să coboare în mulțime, să participe la frământările ei, pe care apoi să le exprime și căroră să le dea soluții. [...] Dar însăși această invitație este nesinceră. Pentru că, în realitate, artistul nu este chemat să dea nicio soluție – soluțiile sunt dinainte cunoscute și ele sunt de ordin politic -iar participarea lui se reduce la repetarea unor tipare date. Trăim incontestabil o epocă a lozincilor” [3].

La sfârșitul negrului ev comunist, istoria literară a procedat la o purificare a panteonului literar românesc, prin aruncarea la lada de gunoi a istoriei literare, a unor autori cu o scriere nu în totalitate lipsită de fibră estetică, precum Mihai Beniuc (poate cazul cel mai reprezentativ), Maria Banuș sau Dan Deșliu.

Teama de uitare se resimte și la scriitoarea Cella Serghi, care se explică în interviurile sale, vizavi de aderența la comunism (de care nu se dezice niciodată), de ignorarea scrierilor sale de către critică, dar și de rescrierile succesive ale operelor sale, pe care le motivează estetic: „A fost o nevoie pur și simplă. Pentru că, de câte ori am avut norocul să mi se tipărească o carte, de atâtea ori mi-am dat seama că ar fi putut să fie scrisă mai bine. [...] Am refăcut foarte mult” [4]. Despre *nevoile* de natură ideologică, scriitoarea vorbește voalat, ca despre niște condiții imposibil de eludat pentru apariția operei.

Marian Popa este una dintre vocile care o taxează pe autoare pentru aceste rescrieri condiționate ideologic, minimalizând destinul scriitoricesc al acesteia: „un caz elocvent de prozatoare, care modifică o viață întreagă două-trei cărți, în funcție de oportunități politice”, revirimentul estetic fiind determinat „de micile libertăți aprobate oficial prozei și de necesitatea de a revizui ce tipărise în 1950” [5].

La această afirmație, nu într-un tot nedreaptă (scriitoarea are într-adevăr, un număr relativ mic de opere, nu neapărat un criteriu suficient pentru discreditarea unui autor) am putea adăuga neșansa extraordinară a Cellei Serghi și a celorlalte tinere scriitoare afirmate la „*Sburătorul*” de a fi surprinse în plină lansare de tăvălugul comunist, căruia s-au străduit în anii de după război și apoi decenii interminabile, să-i supraviețuiască din postura de scriitor, chiar angajat.

Rescrierea cărților merită apoi, câteva nuanțe explicative: autoarea și-a modificat cele două opere fundamentale mai mult în sens formal, fondul ideatic și structura profundă a personajelor sale rămânând aceleași: romane ale sufletului feminin, *Pânza de păianjen* și *Mirona* urmăresc evoluția spirituală a două femei aparent diferite (ca origine socială, cel puțin), însă asemănătoare prin lecțiile de viață la care se supun parțial voluntar.

Structura de stânga a oricărui intelectual (opinia autoarei și nu numai a sa) își face simțite efectele în ceea ce privește schimbarea de viziune asupra vieții a Diane Slavu, încă din ediția de debut a *Pânzeide păianjen*. Plusarea tezistă din edițiile ulterioare (cele din 1962 și 1968, în special) are efecte grosolane pentru conținutul cărții, însă, așa cum vom demonstra, nu afectează în profunzime construcția cărții, resimțindu-se, la lectură ca adaosuri neavenite, fără legătură necesară cu problematica romanului.

Deși în interviurile sale autoarea se declară mândră de cea de-a doua ediție a romanului său, în 1946, tirajul *Pânzei...* – apărută la Fundația Regală pentru Literatură și Artă—a fost de 26 de exemplare, care nu au fost puse în vânzare și, probabil din cauza mediului burghez, evocat cu admirație în roman, acesta este pus la index, în 1949 autoarea lui fiind pentru o scurtă perioadă inclusă pe lista scriitorilor neagrați de regimul comunist nou instalat, alături de nume ca: Gib Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ioana Postelnicu, Liviu Rebreanu ș.a [6].

Raportată la edițiile ulterioare, recondiționarea romanului de debut pentru ediția din 1946, determinată de criteriile ideologice, este încă sumară, autoarea operând eliminări ale referirilor la regalitate și introducând altele, abia perceptibile, care par cel mult accente nepotrivite, pe zona de suprafață a textului.

Încă din pagina de gardă este suprimat un mottodin Gide, care apare în ediția din 1938: „«Je crois que le secret de votre tristesse, (car vous êtes triste Laura) c'est que la vie vous a divisée. L'amour n'a voulu de vous qu'incomplète. Vous répartissez sur plusieurs, ce que vous auriez voulu donner à un seul»”. Admiratoare a lui Gide, despre care a declarat că a inspirat-o în maniera de a scrie, autoarea identifică în acest personaj (Laura), esența dramei propriului personaj din *Pânza de păianjen*, o dramă individuală, profund feminină, care, începând cu 1946 și până în edițiile de după 1971, va trebui sacrificată în favoarea dramei colective.

Figurii tatălui Dianei Slavu, un om care se luptă o viață întregă cu sărăcia, frustrat de neputința asigurării unui trai decent pentru familia sa, îi sunt adăugate pentru ediția din 1946 tușe reacționare la adresa societății în care trăiește, indiferentă la durerea celor mulți.

Fragmentul unui conflict verbal dintre acesta și familia, nemulțumită de condițiile în care trăiește, se îmbogățește în ediția a doua cu următorul pasaj: „ce înțelegeți voi din sbuciumul mu (sic), din greutatea care mă apasă? Ce știți voi ce înseamnă să plătești o chirie... să ai un adăpost în jungla asta?” [7].

Păstrând structura personajului din ediția de debut, autoarea îl apropie în a doua ediție și mai mult pe tatăl Dianei de omul simplu, sărac și cinstit, nedreptățit de patronii la care lucrează, prototipul viitorului comunist, care pe vechile frustrări sociale va lupta pentru impunerea unei noi orânduiri.

În ediția din 1946, Diana Slavu devine mult mai conștientă și mai înțelegătoare față de drama tatălui, care o desparte de pătura subțire a societății pe care aceasta o admira și o îndreaptă spre cauza socială: „Am înțeles cât de răspândită e sărăcia, cât de complicate și de adânci sunt rădăcinile ei, cât de vinovați sunt acei pe care tata îi numea *hoții, pușlamalele...* adică tocmai lumea pe care o visam, unde doream să mă «urc», unde râvneam să trăiesc” [8].

Relația tată – fiică suferă modificări de la prima ediție, tocmai pe fondul ajustării mentalității fetei, în ediția a doua. Dacă Dianei din 1938 (aspirantă să intre în clasa de mijloc a societății) îi era rușine de originea sa umilă și o stânjenea tatăl său, nervos și conflictual, mereu nemulțumit că întreprinderile sale economice eșuau lamentabil, Diana din 1946 îndepărtează responsabilitatea propriei situații de tatăl său și o plasează ca vină în zona exploatorilor capitaliști.

Fragmentul din 1938: „Asta pune tata în afacerile lui: munca. Fiindcă nu putea să puie altfel de capital, avea din zi în zi mai mult păr alb și era din zi în zi mai îndoit din spate și mai nervos” [9] devine în 1946: „Asta pune tata în afacerile lui: munca. Fiindcă nu putea să puie altfel de capital, și fiindcă nu știa că orice-ar face, munca lui sfântă, vieța lui, va fi strivită de capital, avea din zi în zi mai mult păr alb și era din zi în zi mai îndoit din spate și mai nervos” (p. 198). Pentru ediția din 1962, „capitalul” *strivito rva* fi înlocuit cu mult mai explicitul „ticăloși”.

Tot în prima ediție de după război, autoarea găsește soluția problemei sociale care transpare în romanul său, încă de la debut. Astfel, pasajul din 1938, „Voiam să scap de agitația aceea obositoare, de acea nervozitate, nesiguranță, de acea neliniște pe care unii au trăit-o poate numai în ajun de războiu sau în refugiu...”, se încheie cu enunțul: „...iar eu de când mă știam pe lume” (p. 166), care devine în 1946: „dar de care cei mai mulți nu puteau scăpa, fără o mare prăbușire, fără o mare schimbare pe lume, fără o răsturnare a forței banului” (p.200).

Din nou, vina pentru situația materială precară este transferată din interiorul familiei către exterior, sugerându-se nevoia unei schimbări profunde a balanței puterii în societatea românească și prin aceasta, romanul (a cărui acțiune se petrece înainte de al doilea război mondial) capătă accente profetice.

Mentalitatea burgheză a personajului principal, nestingherită în prima ediție, este dezarticulată în 1946 și în edițiile următoare și prin următorul pasaj, cu o miză sentimentală în fond: „Cana cu apă era pe masă în fața ferestrei, dar când să torn în pahar îl văd pe Bob (o iubire platonică a eroinei – n.n.), ținând de talie o fată. **N-am deslușit cine e.** (subl. n.). Am privit cu toată atenția, și i-am văzut coborând în subsol, el tot așa, ținând-o de talie” (pp. 146-147). În 1962, însoțitoarea lui Bob este „o fetișcană din vecini” [10].

În 1938, fragmentul arăta astfel: „Cana cu apă era pe masă în fața ferestrei, dar când să torn în pahar îl văd pe Bob ținând-o de talie pe **Nușca, servitoarea lor.** (subl. n.). Am privit cu toată atenția, și i-am văzut coborând în sub-sol, el tot așa, ținând-o de talie” (p. 121).

Observăm că se elimină pentru a doua ediție, o prejudecată burgheză, în legătură cu lejeritatea unei anumite categorii sociale, care și dispăre de altfel după război, în numele egalității și „democrației populare”, încăun deziderat, în 1946.

Tot în ceea ce privește „mentalitatea retrograd-burgheză”, ediția din 1946 procedează și la o ușoară flagelare a acesteia, vizibilă în fragmentul: „ca în orice familie burgheză, măritișul fetei era singura nădejde de a scăpa de sărăcie” (p. 202). Pasajul trimite și la sugestia oportunismului acestei clase interbelice, obișnuită, conform noii mentalități de după război, să paraziteze alte clase sociale.

Tot mentalității amintite îi este atribuită discriminarea femeii, o problemă care o va preocupa pe autoare constant din 1944, când își începe colaborarea cu ziarul „*Democrația*”, în care, pe lângă cronici dramatice și cinematografice, scrie pentru rubrica „*Femei de azi*”.

Deși personajul Diana Slavu se confruntă deja în ediția întâi cu discriminarea de gen a angajatorilor (care îi refuză un loc de muncă, pe motiv că e prea frumoasă, „prea nostimă”), teza feministă devine explicită de-abia în ediția din 1946: „Învățau deci fetele ani de zile, îndurau, cele mai multe, foamea și frigul, le intra apa în pantofii cu pingelele rupte și într-o zi când porneau cu licența în buzunar să caute de lucru găseau toate porțile închise cu câteva fraze de felul acesta: «prea ești nostimă, prea ești tânără, soția mea e geloasă... mama se opune...»” (p. 299).

Autoarea plusează și în aceeași ediție îi atribuie o replică, fără echivoc misogină, angajatorului Dianei: „«În tot cazul din principiu pe fete nu le plătesc» îi plăcea să spuie...” (p. 300).

A doua ediție înfierează așadar, prejudecățile societății de dinainte de război cu privire la femeii și profetește rolul activ pe care îl va juca femeia în construirea societății comuniste.

Cea mai amplă intervenție în text este realizată pentru ediția a doua, prin trei scrisori ale Dianei către prietena sa, Ilinca (naratarul *Pânzei...*, pe cea mai mare parte a ei). Prima scrisoarea mimează o atenuare a egocentrismul personajului principal, care pare interesat de viața confesorului său epistolar. Este însă doar o retorică, pentru că în următoarea scrisoare, Diana se repliază asupra sa și a tribulațiilor sale sufletești. Aflăm totuși că Alex, fermentul destructurant al ființei sale, nu mai reprezintă un pericol pentru echilibrul sufletesc al personajului, etapă decisivă în maturizarea Dianei și în schimbarea de perspectivă asupra vieții.

A treia scrisoare vine să stabilească sensul acestei maturizări, prin întâlnirea Dianei cu femeia de la fabrica de lână, care-i evocă figura generoasă a tatălui pierdut și îi declanșează un proces de conștiință: „Ce departe am stat Ilinco de acești oameni necăjiți, de truda lor cumplită. Cât de egoistă am fost și cât timp am pierdut... Ce gândea tata despre mine?... De ce nu m-a luat de mână și nu m-a dus în casa acestei femei, să văd ce înseamnă grijile adevărate, problemele grave?... A vrut să mă lase să-mi deschid singură ochii, să privesc și împrejur... Nu numai ca Narcis în fântână...” (p. 441).

Intenția tatălui de a-și converti fiica dinspre cauza individuală spre cea colectivă nu transpare în nicio altă parte a cărții; aceasta rezultă numai din aceste supoziții epistolare din final și de aceea, pasajul pare forțat, nereușind, din cauza singularității lui, să-și atingă miza, care trebuia construită ca un fir narativ-semantic mult mai întins, pe parcursul cărții.

Femeia implicată și responsabilă devine o temă favorită pentru scriitoarea angajată și un subiect preferat al jurnalistei Cella Serghi de asemenea, care îi consacră articole periodice în „*Almanahul femeii*”, „*Femeia și căminul*”, „*Femeia*”.

Celelalte modificări operate în text față de prima ediție se traduc în înlocuirea numelui străzii Benito Mussolinicu cel al Generalului Berthelot, din motive istorice evidente. Din aceleași considerente de evitare a unor răni ale memoriei, recente atunci, referirea la scriitorul Paul Morand, aristocrat francez, colaborator și admirator al naziștilor, din prima ediție, este exclusă în 1946, personajul afirmând „Nu-mi amintesc titlul cărții” (p. 318).

O altă realitate deja sensibilă în 1946 era cea a regalității și Cella Serghi are grijă să modifice, de exemplu, data unei parade militare, care în ediția princeps era 10 Mai, ziua regalității. Aceasta devine pentru a doua ediție 1 octombrie, fără alte explicații, iar pentru edițiile ulterioare ziua în care „îl face locotenent” pe fratele eroinei.

O referire la Regina Maria, soră de caritate în spitalele de campanie din Primul Război Mondial este păstrată și pentru ediția a doua, dar este eliminată din edițiile ulterioare (odată cu abdicarea silită a regelui, în 30 decembrie 1947, memoria colectivă este supusă unei excizii a reprezentărilor pozitive ale regalității).

Un fragment din prima ediție, în care se face referire la Regele Mihai – „Îmi spuneam mereu: la urma urmei are vârsta mea (așa cum acum câțiva ani am auzit un băiețel spunând despre Voievodul Mihai, «Da' parcă ce e dacă-i rege? E un băiețel de vârsta mea») (p. 24) – apare modificat în ediția din 1946 prin înlocuirea titlului de „Voievod”, cu rădăcini adânci în mentalul colectiv, cu cel de „rege”, pentru ca în edițiile ulterioare, monarhul să fie înlocuit pur și simplu cu Shirley Temple, copilul-actriță, extrem de iubită în America anilor '30: „«La urma urmei, are vârsta mea», îmi repetam (așa cum am auzit o fetiță spunând despre Shirley Temple: «Și ce-i dacă-i artistă de cinema? Și eu am tot șase ani! »)”[11].

În prima reeditare, Cella Serghi se ocupă și de aspectul stilistic al frazelor. Cele mai multe intervenții pe text sunt în acest sens, resimțite ca necesare la fiecare nouă ediție, pentru a completa sau a nuanța o idee, pentru a contura mai bine un personaj, pentru o logică mai clară a discursului etc.

O schimbare funcțională de limbaj afectează de exemplu cuvântul „cocoană” (învechit, cu tentă peiorativă) din prima ediție, înlocuit în 1946 cu „doamnă” și „altcineva”.

Relectura textului determină eliminări sau adăugiri în sintaxa frazei sau a propoziției, uneori binevenite, menite să corijeze stângăcii stilistice din prima ediție, alteleori cu efecte neinspirate în planul discursului.

Luăm pentru exemplificare, câteva fragmente din cele două ediții. Dacă în 1938, într-un dialog dintre Ilinca și Diana citim: „Pe stradă am vorbit de tine și închipuiește-ți, mi-a spus [Petre Barbu – n.n.] că la Mangalia a fost îndrăgostit de tine”, în 1946, ultima parte a replicii devine „te-a iubit”. Probabil că intenția autoarei a fost să stabilizeze sentimentul în memoria personajului său, însă prima variantă era de preferat și merita păstrată, deoarece în combinație cu specificarea clară a cronotopului *Mangalia*, e mult mai potrivită sugestia unei scânteii, nu a unui sentiment, care se formează într-un timp mai îndelungat decât perioada unui sezon estival.

Tot cu verbele din sfera iubirii se joacă autoarea și atunci când înlocuiește pentru a doua ediție cuvântul „amozat” cu „îndrăgostit” („eram îndrăgostit de ea...”, p. 18) și cuvântul „îndrăgostită” cu „înebunită” (sic), în „...toată Mangalia era înebunită de Diana” (p. 18). În primul exemplu, se anulează frivolitatea, iar în al doilea, chiar dacă ar fi fost mai potrivit (pentru sugestia romantică) cuvântul inițial, el trebuia înlocuit, pentru a evita redundanța care s-ar fi creat odată cu opțiunea pentru „îndrăgostit”, din primul exemplu. „Înebunită” are o conotație mai senzuală, dar nu inadecvată pentru context, determinatul fiind „Mangalia”, nu un personaj anume. O Mangalie estivală înnebunită face sens.

Tot pentru anularea redundanței, pasajul „un tramvaiu era cât pe aci să mă calce. M-am gândit: dacă mă calcă!” (p. 92) înlocuiește repetiția din final cu secvența „dacă mor acum!” (p.

112), iar replica Dianei „Când ești aici, nu-mi mai e **frică** de nimic, când nu ești, mi-e **frică** totdeauna că nu vei mai veni. Dar știi ce **frică** îmi este?” (ed. I, p. 263) (subl. n) înlocuiește ultima dată pe „frică” prin „groază”, amplificând totodată sugestia dependenței femeii de bărbatul iubit.

Fragmentul din 1938, „Ca de obicei, m-am simțit stingherită. Eram în haină de ploaie și basc și apa curgea de pe mine pe parchet” (p. 9) devine în 1946: „Ca de obicei, m-am simțit stingherită. Eram în haină de ploaie și basc, iar pantofii lăsau urme murdare pe parchet” (p. 12).

Modificarea ultimei părți a pasajului accentuează efectul de stânjenală și inadecvare la context, a timidei Ilinca, venită la o expoziție a lui Petre Barbu, întâia iubire a prietenei sale, Diana Slavu.

Aura de mister a personajelor sale este mereu căutată și speculată de autoare. În acest sens se poate interpreta și înlocuirea construcției „am dat din umeri” cu „am surâs amar”, din a doua ediție.

O comparație cu deschidere spre reflecție – „Cred că Alex e în căutarea unei împliniri sufletești la care nu poate ajunge, așa cum unele femei frigide, fiindcă nu pot atinge o desăvârșită mulțumire fizică o caută tot timpul, trec drept cochete înverșunate, fără leac, ...” – se încheie în prima ediție cu secvența „pe când ele doar nu știu ce vor” (p.335), care devine, mult mai inspirat și mai adecvat cursivității și logicii discursului, „pe când ele sunt doar nefericite” (pp. 403-404).

Retorica exprimării este un alt aspect evidențiat de intervențiile autoarei în text. Afirmația Ilincăi referitoare la Petre Barbu – „Nu știu de ce a ocupat atâta loc în gândurile mele de adolescență” (p. 9) – capătă emfază în a doua ediție: „De ce a ocupat atâta loc în gândurile mele de adolescență?” (p. 11), anticipând prin acest artificiu, capitalul de seducție al mărturisirilor Dianei, referitoare la acest personaj, asupra prietenei sale.

Necesitatea ajustării sintaxei, cu impact asupra logicii, este resimțită de autoare față de prima ediție, care are unele scăpări sub aceste aspecte. Să luăm, de pildă, dialogul dintre copilul Diana și prietena sa, Caliopi, referitor la importanța sacrificiului de sine, în numele patriei. În ambele variante, discuția decurge astfel, până la un punct:

„«Cum vrei să câștigăm războiul, dacă soldații stau ascunși în pivniță?»».

– Stau ascunși, ca să nu moară, cum a murit fratele meu, a spus Caliopi cu aerul unui om cu experiență.

– Foarte bine, a murit pentru patrie, Caliopi, eu în locul tău, aș fi mândră.

– Și eu am fost mândră când i-am văzut plecând. [...] Dar acum nu mai sunt.

Nu știu ce am priceput din ce mi-a spus ea, dar eu care știam altceva, am întrebat-o mirată: «Tu n-ai vrea, Caliopi să fii băiat și să mergi la războiu și să mori?»».

De aici, există două variante: cea din 1938 contrazice logica spuselor personajului Caliopi, care nu pare de acord cu sacrificiul, pe care îl consideră absurd, dar care apoi, afirmă: „Mi-a răspuns firesc că și ea ar vrea să fie băiat și să meargă la războiu și să moară” (p. 58).

Varianta din 1946 restabilește logica opiniei personajului: „– Sigur c-aș vrea să fiu băiat ca să-i bat pe Nemți...” (p. 70). Referirea este, bineînțeles la primul război, dar nemții deveniseră, o dată cu întoarcerea armelor noastre împotriva lor în cel de-al doilea război, dușmani consacrați, iar modificarea aceasta va fi fost considerată binevenită și din acest punct de vedere, pentru a doua ediție.

Pentru edițiile de după război, scriitoarea dorește să completeze imaginea personajelor masculine. Efectul obținut este dubla reflecție. Dacă în prima ediție Ilinca nu avea acces la personajul Alex Dobrescu, decât prin intermediul caietelor Dianei, în a doua ediție, autoarea regizează o întâlnire a Ilincăi cu ambii iubiți ai prietenei sale.

Toate cele trei personaje care au contat pentru protagonistă sunt aduse împreună, într-un tablou de munte, la finalul cărții. Curiozitatea Ilincăi se îndreaptă în special asupra lui Petre Barbu, prototipul seducătorului, transferat cu accente șterse în mult mai frivolul Alex Dobrescu: „în timp ce umblam alături, îi urmăream atentă chipul, profilul, inflexiunile vocii și puținele cuvinte pe care le rostea, ca să înțeleg ce a vrăjit-o atât de mult pe Diana încât să-l caute mai departe în Alex” (ed. II, p. 420).

Instantaneul acesta hibernal surprinde un joc al modelelor și al imitațiilor, observat de Ilinca, cea care se definește „ca un chibiț care se uită în cărțile fiecăruia și vede toate combinațiile, toate cacealmalele” (p. 421). Dacă Alex e o copie imperfectă și frustrată a lui Petre Barbu, însoțitoarele celor doi bărbați sunt ambele, variante nefericite ale Dianei. Dacă prima „e o femeie trecută, cu părul vopsit cărămiziu, țipător”, Marie-Jeanne (însoțitoarea lui Alex) „e copia stridentă a Dianei; o vioiciune excesivă, o privire sglobie, mirată, falsă”.

Personaj reflector și narator, Ilinca realizează că fascinația acestor personaje, ale cărei efecte le-a resimțit și ea din plin, este abolită de *realitate* și că *povestea* a fost posibilă numai pentru că Diana a însuflețit-o „cu închipuirea ei bogată” (p. 422).

Una dintre scrisorile Dianei către Ilinca, ulterioare întâlnirii acesteia din urmă cu cei doi bărbați, relatează o întâlnire a eroinei cu Alex Dobrescu, prilej pentru o despărțire definitivă de acesta. Fizică, afectivă și spirituală. Femeia se află în punctul în care își asumă singurătatea, pentru ca imediat, așa cum am arătat deja, să-și îndrepte atenția, asemenea lui Ștefan Gheorghidiu, spre singura suferință pe care o consideră reală, cea colectivă.

Există și un al treilea criteriu care determină modificări între prima variantă a romanului și cele ulterioare. Este vorba de cel biografic: viața și personalitatea autoarei influențează personaje și atitudini ale acestora, încă din prima ediție (știm că Cella Serghi voia să scrie o singură carte, în care să-și povestească viața). Însă în varianta romanului din 1946 apar alte amănunte care scapă din viață în ficțiune.

O modificare simplă de la prima la a doua ediție este cea de ortografiere a substantivului „marea”, care devine „Marea”. Toposul devine odată cu această majusculă, o entitate, o proiecție nostalgică în ficțiune a acestui spațiu al copilăriei fericite, a autoarei.

În al doilea rând, avem nenumărate argumente textuale (în confesiunile Cellei Serghi și în mărturiile celorlalți despre ea) în legătură cu narcisismul și lipsa de modestie senină a acesteia, în ceea ce privește impactul pe care considera că îl are feminitatea ei. Diana *împrumută* din plin aceste trăsături ale autoarei, vizibile încă din prima ediție a romanului, dar accentuate în cea de-a doua. Exemplele sunt răspândite pe tot parcursul cărții. Astfel: „trebuia să-l iert; acest copil era îndrăgostit de mine...” (afirmă Diana despre un alt personaj, ed. II, p. 133); puțin mai încolo, eroina încearcă să-l consoleze pe același personaj, pentru faptul că nu-i poate împărtăși iubirea, dar el (Ștefăniță) îi dă o replică patetică: „–N-o să-mi treacă niciodată, niciodată, niciodată” (p. 136). Același Ștefăniță „sărmanul, e disperat” (p. 138).

Admirația personajelor masculine se transformă uneori, implicit sau explicit, în obsesie; nu există niciun bărbat care să nu se simtă vrăjit de farmecul și aparițiile calculate ale personajului feminin. La un moment dat, Geo, un tânăr venit special la Mangalia din Paris să o cunoască pe Diana (episod prezent încă din 1938), plusează, afirmând: „Eram nerăbdător să te cunosc” (p. 373). Aceste referiri prea explicite la farmecul personajului, care, asemenea autoarei, își afirmă plină de candoare capacitatea de seducție, ca pe o realitate indiscutabilă, știrbesc atât din consistența dramatică a personajului, cât și din credibilitate, riscând, în fața unui ochi critic de cititor, ridicolul.

Un amănunt biografic cu totul nou este valorificat pentru a doua ediție, în ceea ce va face personajul principal, după ce-și va ucide iluziile sentimentale: „Aș avea nevoie de cineva pentru cronică dramatică” (p. 436), îi spune la un moment dat un personaj Dianei. În 1962, revista la care va scrie personajul cronică dramatică, va fi numită „*Reportaj*”.

Am menționat deja că Cella Serghi a început, imediat după 1944, o intensă activitate publicistică, scriind pentru diverse ziare comuniste, inclusiv cronică dramatică.

Anii obsedantului deceniu sunt și pentru Cella Serghi ostili, în ceea ce privește publicarea de literatură veritabilă. O nouă ediție a *Pânzei de păianjen* este posibilă de-abia în 1962, dar în condiții stricte și trecând prin filtrele cenzurii.

Geo Șerban sintetizează în *Recurs la memorie* experiența apariției celei de-a treia ediții a romanului, emblematică pentru verificările draconice aplicate oricărei apariții editoriale a timpului: „Nu se știe cât va fi durat pregătirea ediției respective în laboratoarele Editurii pentru Literatură

(instalată în sediul de altădată al Editurii Fundațiilor Regale). Uzanța impunea «blindarea» volumului cu o prefață, menită să înlăture suspiciunile unor incompatibilități cu «linia» politică. Un asemenea text de protecție i s-a cerut Georgetei Horodincă și ea a înțeles să netezească terenul, pe cât mai eficient posibil, pentru ca romanul să primească din partea cenzorilor «bunul de imprimat», privit ca o mană cerească.

Prefațatoarea consemnează explicit că s-au operat modificări ale textului în vederea «atenuării» alunecărilor egotiste sau a erotismelor contrare moralei propovăduite, la ora când i se îngăduia autoarei să-și vadă reeditat romanul” [12].

Din punct de vedere al aservirii ideologice, edițiile din 1962 și 1968 sunt mult mai generoase; autoarea rescrie și dezvoltă intrigi, conturează personaje și redefiniște relații, introducând în roman o nouă temă: lupta de clasă.

Încă de la începutul romanului, se observă o atenuare a gustului pentru clasic, fraza din 1938 („Camera în care mă trezesc e salonul”) și descrierea amplă a interiorului este inserată în 1962 câteva pagini mai încolo de incipit, pierzându-și miza (de introducere a cititorului într-o atmosferă burgheză, de bun gust).

Incipitul ediției din 1962 este unul abrupt, menit să dinamizeze acțiunea: „Pe luciul negru al pianului – un plic mare, alb. Înăuntru – o invitație: «Pictorul Petre Barbu vă roagă să onorați cu prezența dumneavoastră vernisajul expoziției...»” (p. 1). Pe parcursul întregii ediții din 1962 se poate observa o dinamizare a acțiunii, prin concentrarea reacțiilor personajelor și prin transformarea unor relatări din primele două ediții, în dialog.

Așa cum a fost construit inițial, personajul său, Diana Slavu, avea deschidere spre cauza colectivă, mortificându-se în finalul romanului pentru egocentrism și ignorarea vieții din jurul său: „... mi-e rușine că am stat atât de departe de tot ce se întâmplă în lume. Parcă am trăit singură într-o odaie cu toți pereții de oglindă și m-am văzut pe mine, iar pe mine, numai pe mine în mii de exemplare. În timpul ăsta s-au chinuit oameni în închisori pentru o idee, au dispărut aviatori pentru a îndrepta puțin harta lumii, s-a muncit în laboratorii, în spitale, în birouri, zi și noapte, pentru a se înainta cu o fracțiune de pas în neînțelesul vieții [...] Vitrinile librăriilor sunt pline de cărți. Aș vrea să le mângâi pe toate, să-mi cer iertare că atâta vreme am trecut pe lângă ele fără să le văd. Mi se pare că abia acum descopăr oamenii, culorile, lumina, poate fiindcă întâia dată le privesc cu generozitate” (ed. I, pp. 360-361).

Extroversia personajului este pozitivă în acest final de roman și încă motivată de iubirea față de oameni și față de viață în general, fără vreo tentă tezigă, care se insinuează deja în ediția din 1946: „Mă întreb mereu: cine sunt toți acești trecători, toate aceste figuri chinuite de problema pâinii, a casei. Umeri încovoiați, împovărați ca ai tatei... Ce am făcut pentru ei?” (p. 441). Deja aici, dar mult mai accentuat în edițiile din 1962 și 1968, limitele personajului sunt forțate de îndârjirea cu care dorește să se pună în slujba celor mulți.

Generozitatea și seninătatea, dobândite în prima ediție de Diana, se transformă în edițiile anilor ‘60 în ura față de clasa asupritoare, care pare adevărata motivație a atitudinii angajate a personajului.

Ura față de cei bogați (întotdeauna suspecți în aceste ediții) încolțește treptat în sufletul personajului, frustrat de condiția sa materială precară. Dacă în primele două ediții ale *Pânzei...*, Diana aspiră la viața lipsită de griji a prietenilor săi, în variantele ulterioare, personajul se contaminează treptat de atitudinea suspicioasă a tatălui său față de „îmbogățirii de război”: „mă străduiam să înțeleg unde e adevărul, de ce nu e mai multă dreptate. Și cu toate că-l înfruntam pe tata, ajungeam câteodată, pe alte căi, să-i împărtășesc furia, fără a-i înțelege zbuciumul” (ed. III, p. 72).

Personajul tatălui devine, mult mai pregnant decât în ediția din 1946, prototipul omului simplu și cinstit, călcat în picioare de clasa îmbogățitorilor peste noapte, revoltat față de lipsa de dreptate a societății capitaliste. În toate scenele în care apare, tatăl vituperează la adresa reprezentanților clasei opresoare. Despre două rude înstărite afirmă: „dacă n-ar fi fost un mare

bandit, n-ar fi ajuns mare viticultor” și „pe celălalt îl numea simplu: escrocul”. Fetei sale, care frecventează reprezentanții clasei pe care el o urăște, îi spune, întristând-o:

„–Ce-ai să faci acolo? De ce crezi că te tot cheamă? Ca să râzi, să vorbești și să povestești... Ce ești tu, măscărici? Poate te pune să faci și tumbe, ca să-i distrezi. Mai dă-i în... și stai la tine acasă” (p. 160). Cu luciditate caustică, tatăl îi ține fiicei lui lecții despre prăpastia dintre ei și cercul prietenilor Dianei, în care aceasta simte că a „intrat prin fraudă”: - Dar proastă ești, fetițo! [...] Tu știi cine e Ghițeanu? E pușlamaua aia cu afacerea consolidărilor petrolifere. Când cu contractul cu redevențe pentru terenuri inexistente sau fără petrol, tot un drac, a strâns semnăturile martorilor în crâșmă... Baboianu e cu afacerea bornelor... în cârdășie cu bandiții de la Ministerul Agriculturii...” (p. 71).

Periplul nesfârșit al tatălui prin fabrici (ținând în prima ediție de neputința sa, blamată de familie) îmbogățește, pentru varianta din 1962, aura tragică a personajului, înșelat în intențiile și aspirațiile sale de către patroni, veritabili dușmani ai oamenilor muncitori, inteligenți și cinstiți:

„Tata iar a fost tras pe sfoară!

– M-au jefuit bandiții! Mi-au dat un acout la început, dar mi l-au tras din leafă. O leafă de mizerie!... am muncit ca un rob, am pus pe roată sacii...” (p. 115). Toate ideile de afaceri ale tatălui sunt furate de patronii cărora le asigură câștigul. Din ce în ce mai revoltat, tatăl devine o voce a celor mulți, revolta sa depășind cauza propriei nedreptăți:

„– Magazia cu lăzi a luat foc. Magazionerul e nevinovat. Au încercat să dea vina pe el. Escrocul are nevoie de un țap ispășitor. Dar eu am arătat cine avea interes să arunce un muc de țigară. [...] Eu am pus aici zile și nopți de alergătură, de griji, de nesomn și de nervi. Am pus aici viața mea. Cât despre magazioner, era la spital, unde are un copil bolnav. Degeaba încearcă să dea vina pe el. Pe pușlamalele astea ce le doare?” (p. 38).

Politicul se insinuează în diverse fragmente de text, pentru prima dată explicit, în 1962. Din nou tatăl, vocea suprasaturată de accente socialiste, se exprimă violent împotriva războiului, care „numai lui Burtă-Verde îi folosește, ca să-l îmbogățească mai mult” și împotriva patronilor, „care nici nu pleacă pe front. [...] Pleacă de-alde Vasile, care mătură prăvălia” (p. 49).

Opțiunile politice ale tatălui, absente în edițiile anterioare, sunt evidențiate în discuțiile Dianei cu tânărul socialist Puiu Daniel, care-i deschide fetei ochii în legătură cu sensul zbuciumului tatălui său:

„– L-am văzut la o întrunire muncitorească.

– Pe tata? Poate ți s-a părut...

– Nu, Diana, nu mi s-a părut.

– Dar tu, Puiu, ce căutai pe acolo?

– Voiam să știu, ca și tatăl tău, să aud ce spun oamenii cinstiți despre cauzele mizeriei din țară. Ai văzut, s-a suprimat ziarul *Socialismul*, ca să nu fim informați despre greva de pe Valea Mureșului. Totuși, noi știm ce proporții a avut și cât de puternică a fost dacă n-a putut să fie înfrântă decât după șase săptămâni” (pp. 92-93).

Accidentele existențiale ale tatălui, din care își extrage concepția despre viață, o afectează treptat pe Diana edițiilor din anii '60, care se delimitează de prietenii săi înstăriți. Invitată în casa Angelei, Diana observă deranjată și umilită opulența interioarelor, exclamând pentru sine: „Niște îmbogățiți de război!” (p. 69).

Într-o discuție cu Sandu, un alt prieten, Diana se simte victima unei prejudecăți de clasă:

„– Va să zică, există două lumi, a voastră și a noastră? L-am întrebat pe Sandu.

– Ei da, în general, a răspuns Sandu, încurcat” (p. 166).

Nici Ilinca, prietena cea mai apropiată și confidenta Dianei, nu este scutită în ediția din 1962 de discursul impregnat de ură la adresa celor puternici. Certată pentru superficialitatea sa sentimentală, Diana îi răspunde prietenei sale: „Dacă în fața ta pot fi umilită fără ca tu să sari să mă aperi ca o leoaică, înseamnă că faci sat cu cei care trângănesc! Înseamnă că și pentru tine sunt tot

«fata chiriașilor din fund» și că nu merită să ieși din superba ta nepăsare! De altminteri, nu mă miră. Toți sunteți la fel. Tata are dreptate...” (p. 122).

Pentru prima dată în ediția din 1962, apare personajul Cobadin, fostul iubit al mamei personajului principal. Dacă primele tușe îl conturează ca pe un nostalgic, chiar își ajută fosta iubită să depășească mai ușor greutățile materiale, scopul apariției sale în roman este unul derizoriu, dacă nu scabros: personajul îi propune Diane, nici mai mult nici mai puțin, decât să-i fie „protector”, văzând-o ca pe o proiecție a mamei sale, pe care a iubit-o și a pierdut-o. Cobadin îi dă și o lecție gratuită de viață fetei, spunându-i „că dacă nu faci un compromis, unul și bun, faci pe urmă o sută, o mie, infinite...” (p. 144). Reacția Diane este cea a unei demnități jignite, iar ura împotriva unei categorii viciate, își face loc și aici:

„– Înțeleg de ce tata vă detestă!

A ridicat o sprânceană:

– Pe cine detestă?

– Pe voi toți... Pe toți!” (p. 144).

Aristocrația este aruncată în derizoriu, prin înregistrarea unor întâmplări care denotă o viață meschină și pervertită: „spre deosebire de primul meu maestru, Ciupitu (în edițiile anterioare, personajul nu este numit – n.n.), a cărui clientelă erau negustorii din piață, Gheorghiu pleda procese cu nume răsunătoare. Dar nici ținuta morală a clienților, nici comportarea sau vocabularul nu se deosebeau: «Prințul i-a dat prințesei în cap cu castronul de frișcă», declară bucătarul într-un proces. «Prințesa l-a prins pe prinț cu sora dumneaei... în baie, și atunci prințul s-a supărat și a bătut-o pe prințesă, de nu i-a rămas oscior întreg...» afirmă jupâneasa” (p. 262).

De fiecare dată când textul inițial suportă, autoarea îi croiește buzunare teziste încăpătoare.

O referire absentă în primele ediții este inserată în 1962, când era posibilă evocarea evreilor. Destinul dramatic al familiei mătușii Sofia (fiica Eliza – în primele ediții Marieta – se sinucide) este marcat și de accidentul verișorului Dorel, care a rămas fără un ochi, fiind lovit „dinadins” cu praștia, de către un alt băiat, care l-a strigat „zidane”.

Evenimentele majore ale secolului al XX-lea, din punctul de vedere al ideologiei comuniste sunt evocate timid de scriitoare, ca o captare a bunăvoinței pentru romanul său, pe care îl voia publicat. În acest sens trebuie percepută și discuția dintre Diana și verișorul său, „Zaharia, Zucky, orfan de război, fiul singurului frate al tatălui”:

„– Ți-aș da să citești niște cărți, niște broșuri... spune, Diana, tu știi ceva despre revoluție?

– Tata vorbea câteodată despre asta când s-a întors din război. Ba chiar, odată, ne-a mărturisit că ar fi trecut «dincolo», dar nu s-a îndurat de noi” (p. 65).

Paginile cele mai ample, care „desăvârșesc” evoluția personajului principal către îmbrățișarea unei vieți dedicate răzbunării nedreptăților, se regăsesc în finalul romanului.

Imaginea Diane reacționare și militante se completează de la o ediție la alta, ajungând la varianta cea mai adecvată cerințelor noului tip de erou, în 1962. Dacă în 1946, eroina își câștigă odată cu independența sentimentală și pe cea materială, acceptând să scrie cronică dramatică la redacția ziarului condus de binevoitorul domn Matta, în 1962, acesta este demonizat, ca aparținând aceleiași clase sociale compromise, iar Diana renunță să mai scrie cronică dramatică, în momentul în care i se atrage atenția că a deranjat cu un comentariu nepotrivit pe o actriță, al cărei protector era și finanțatorul ziarului „*Reportaj*”, pentru care aceasta scria.

Întâlnirea Diane cu tânăra femeie care apare în 1946 ca exponent al clasei muncitoare nedreptățite, devine în 1962 pretextul pentru o amplă investigație și luare de poziție a personajului principal față de abuzurile clasei „proprietarilor”. Studiind dosarul fratelui femeii, Lisaveta Neagu, eroina descoperă nedreptatea care i s-a făcut tânărului electrician Dragoș, condamnat pentru incendierea unei magazii din fabrica în care lucra. Paginile dedicate periferiei Bucureștiului, vizitata de Diana, în dorința sa de a descoperi adevărul, sunt împrumutate din romanul apărut în 1950, *Cântecul uzinei*. Amănuntele tehnice, menite să dea consistență acestor pasaje nu fac decât să încarce artificial romanul prin frazeologia realist-socialistă și să-l deturneze parțial de la miza sa inițială, cea de a realiza o radiografie a sufletului feminin.

Secretară de avocat, eroina ajunge să pledeze ea însăși (compensatoriu pentru autoare, care, absolventă de Drept, nu va practica avocatura), pentru a demonstra nevinovăția electricianului. Atât personajul Matta, cât și „proprietarul” Cobadin au implicații venale în acest caz, autoarea vrând parcă să stigmatizeze cât mai mulți așa-ziși exponenți ai unei clase pervertite de lux.

Pledoaria personajului în instanță este un discurs tezig, cu implicații politice și accente de ură de clasă, care depășește cauza care l-a generat și este menit să-i clarifice în primul rând eroinei, noul sens al vieții: „...acum am înțeles că trebuie să dau colbul la o parte, ca să ajung mai la fund, și, mai ales, am înțeles că, după ce las dosarul în arhivă, trebuie să intru în viață... să stau de vorbă cu oamenii. Ce complexă e viața! E așa de complexă, că refuză să intre într-un dosar, să fie șnuruită, parafată... [...] Sunt prea multe incendii de la o vreme. Asta înseamnă că sunt prea multe lucruri de ascuns. Dar nu se vor găsi niciodată destui țapi ispășitori, destule uși ferecate peste adevărul pe care viața îl cere...” (pp. 396-397).

Finalul romanului propune un personaj epurat de egotism, cu misiunea clară de a-i sluji pe cei mulți. Altruismul protagonistei este motivat de o nouă ordine socială, pe care aceasta o anticipează cu optimism, într-un enunț de o subtilitate tendențioasă: „sint că nimic nu mai poate opri primăvara din drumul pe care a pornit”[13].

Ultimul paragraf al romanului, prezent în primele două ediții este eliminat în 1962 și 1968, deoarece conține o referire la simbolistica Învierii. Ediția din 1971, revine la structura și miza inițială a romanului, iar finalul redevine de o subtilitate sensibilă: „O rază de soare trece pieziș printr-un loc în care cerul de fum opac se deschide, ca în pozele care arată Învierea”[14].

O altă preocupare a autoarei, vizibilă în ediția din 1962, este cea pentru efectele expresive ale unor imagini. Pentru prima dată în această ediție apare o referire la una dintre ținutele personajului principal (un exemplu de cochetărie feminină ingenioasă, în ciuda resurselor materiale precare). Rochia care a făcut senzație într-una dintre vacanțele Diane, la „un garden-party”: „albă, strâmtă până în talie, tăiată rotund la gât, cu mânecute scurte de tot, din talie în jos cât mai largă [...] În marginea de jos, niște pisicuțe negre, brodate simplu, adică numai o cusătură în urma acului, cu labele din față gata să prindă mingea”(p. 88). Autoarea are o veritabilă plăcere să creeze astfel de detalii, compensatoare poate, pentru concesiile pe care le face regimului comunist, prin alte secvențe de text.

Aventura următoarelor ediții ale *Pânzei de păianjen* este bine documentată și rezumată de același Geo Șerban, în articolul său din „*Observator cultural*”: „Firește, injoncțiunile de verbiage aseasonat marxist nu aveau cum să convină Cellei Serghi. De voie, de nevoie, le mai tolerează și în cea de-a IV-a ediție, datată 1968, omenește explicabil prin sporul de tiraj acordat – de la 20.190 la 30.140 (cifrele conforme casetelor tehnice de la finele volumelor).

Dar, în 1971, o va bate gândul unui reviriment, prin restabilirea înfățișării fluxului narativ cât mai aproape de forma debutului, vag revizuit în 1946. Cu noua ocazie editorială, își afirmă autoritatea deplină de decizie într-o postfață, ca indiciu că avem de-a face cu o versiune a romanului ne varietur. Totuși, unele vicieri s-au perpetuat. Un minimum de examen al metamorfozelor editoriale suportate de *Pânza de păianjen* conduce inevitabil la episodul din 1993 – când apare o nouă ediție a *Pânzei de păianjen* – și la încercarea unui redactor experimentat al Editurii *Cartea Românească*, de pe timpul directoratului lui Marin Preda, de a repara lucrurile și de a-i reda textului autenticitatea caracteristică unei «ediții definitive». Argumentele acestei întreprinderi, luate pe răspundere personală de Cornel Popescu, sunt expuse într-o lapidară notă introductivă și au la bază observații din perioada când lucrase cu autoarea, în calitate de redactor-responsabil de carte, atât la definitivarea amintirilor (1977) cât și la ediția romanului, tipărită de *Cartea Românească*, un an mai târziu.

Încercarea de reabilitare a textului s-a petrecut după dispariția fizică a Cellei Serghi, dar ar fi indicii că aceasta respecta intervențiile ultime ale scriitoarei, pe un volum deținut de Cornel Popescu, astăzi, trecut și el în neființă. În atare conjunctură, ca să nu se insinueze nici un fel de dubii, soluția editorială optimă ar fi trebuit să fie întoarcerea la matricea debutului, mai ales că

intrarea Cellei Serghi în lumea literară s-a produs cu recomandarea expresă a lui Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Camil Baltazar și Liviu Rebreanu, care avuseseră sub ochi și avizaseră textul încredințat tiparului în 1938, extrem de încântați că li se oferă șansa de a prevedea o promițătoare și fertilă carieră scriitoricească” [15].

Regretabil după atâtea rescrieri și „revirimente” este și faptul că cea mai recentă ediție a romanului, apărută în colecția Biblioteca pentru toți, cu „*Jurnalul Național*”, în 2009, este una puternic impregnată de disonanțele datorate regimului comunist, reluând, probabil dintr-o neglijență și superficialitate specifice multor demersuri de anvergură de azi, ediția din 1962, cu postfața din 1971. Așa cum remarcă și Geo Șerban, cartea de debut a Cellei Serghi, o autoare recuperată azi de reacțiile pozitive ale unui număr mare de cititori, ar merita o ediție care să reia varianta din 1938, chiar cu minusurile sale stilistice, aceasta fiind produsul artistic cel mai onest al intențiilor scriitoarei.

Concluzii:

Pânza de păianjen este un roman important al sufletului feminin, aparținând unei autoare afirmate imediat înainte ca tăvălugul comunist să îngroape timp de câteva decenii literatura română veritabilă. Cella Serghi a fost o autoare care a ales să facă un pact cu puterea comunistă (de înțeles până la un punct, însă discutabil pe anumite aspecte ale sale), deoarece abia intrată în literatură nu-și putea permite să intre în anonim.

Servind propaganda comunistă prin câteva scrieri neesențiale, autoarea a reușit să rămână conectată la romanele care o defineau și cu prețul unor „buzunare” teziste, *Pânza de păianjen* și *Mirona* au străbătut era comunistă și au ajuns să se retipărească și astăzi, rămânând la fel de actuale în intenția și prin problematica lor, ca și atunci când au apărut.

Referințe

- [1]. Bibliografia autoarei se compune din următoarele scrieri: *Pânza de păianjen*, *Cad zidurile* (cu variantele ulterioare *Cartea Mironiei* și *Mirona*), *S-a dormit și moș Ilie*, *Surorile*, *Cântecul uzinei*, *Cantemiriștii*, *Fetele lui Barotă* (rescrisă cu titlul *Iubiri paralele*), *Gențiane*, *Pefirul de păianjen al memoriei*, *Această dulce povară*, *tinerețea*, *În căutarea somnului uriaș*.
- [2]. Volumul de debut apare în 11 ediții (1938, 1946, 1962, 1968, 1971, 1973, 1978, 1990, 1993, 2008, 2009), până în 2009; *Cartea Mironiei* are și ea în mai multe ediții (1950, 1965, 1967, 1972, 1975, 1977, 2009).
- [3]. M. Nițescu, *Sub zodiac proletcultismului. Dialectica puterii. Eseu politologic, o carte cu domiciliu forțat (1979-1995)*. Ediție îngrijită de M. Ciurdariu, Editura Humanitas, București, 1995, p. 38.
- [4]. Cella Serghi, *Interviuri: cu douăsprezece scrisori inedite către Ilie Rad*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2005, pp. 53-54.
- [5]. Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine, vol. I 23 august 1944 – 22 decembrie 1989*, București, Editura Semne, 2009, p. 248.
- [6]. Doina Rad, *Un caz de cenzură editorială acceptată: Cella Serghi*, în *Cenzura în România* (coord. Ilie Rad), Cluj-Napoca, Editura Tribuna, 2012, pp. 309-320.
- [7]. Cella Serghi, *Pânza de păianjen*, ediția a II-a, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946, p. 102.
- [8]. Idem, *Ibidem*, ed. II., pp. 197-198. Pasajul lipsește în ediția princeps.
- [9]. Idem, *Ibidem*, ed. I, București, Editura Librăriei „Universala” Alcalay & Co., 1938, p. 165.
- [10]. *Ibidem*, ed. a III-a, București, Editura pentru Literatură, 1962, p. 124.
- [11]. *Ibidem*, ed. a V-a (ediție nevariantă), București, Editura Minerva, 1971, p. 27.
- [12]. Geo Șerban, *Recurs la memorie. Reviriment pe jumătate. Despre noile ediții ale romanului Pânza de păianjen de Cella Serghi*, în „*Observator cultural*”, nr. 481, 2 iulie, ediția on-line, www.observatorcultural.ro (accesat în 15.10.2012).

[13]. *Ibidem*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 365.

[14]. *Ibidem*, București, Editura Minerva, 1971, p. 456.

[15]. Geo Șerban, *art. cit.*

