

Elena ȚAU  
Universitatea de Stat  
din Moldova (Chișinău)

**STRATEGIA MONOPOLIZĂRII  
PERSPECTIVEI NARATIVE ÎN ROMANUL  
POVARA BUNĂȚĂȚII NOASTRE  
DE ION DRUȚĂ\***

**The monopolization's strategy of the narrative perspective in the novel  
„Burden of our Goodness” by Ion Druță**

**Abstract.** In the novel „Burden of our Goodness” as well as in his entire creation, Ion Druță uses essentially only one narrative type, namely the auctorial heterodiegetic one which is typical to the traditional novel. According to the conventions of this type the narrator, an omniscient ego, very often monopolizes the perspective, meaning that he maintains an absolute or quasiabsolute control over the narration's unfolding and over the waiting system of the reader. It is known that monopolization of the narrative perspective is a literary strategy which being overused in time for the commodity of its use had real risks to be clichéd. But Ion Druță, creatively exploring it, manages to overpass such risks getting a relevant particularity of it. This happens due to his mastery to build a complex narrative ego who spectacularly develops his otherness and at the same time individualizes himself both through his discourse marked by the indirect style, free colloquial formula, and his lyrical visions, more often mythical symbolic, which being assimilated to the perspective gives it a special expressivity. The strategy of monopolization gives to Druță's narrator the possibility to move freely in the diegetic world, to intervene fancily in the structure and syntax of the imaginary, and to achieve original associative games. His points of view which are detached, on one hand, from his frequent reflections and, on the other hand, from the logic of the imaginary produced by him reveal the epistemic dimension in system with the points of view of the main actors (Onache, Haralambie, Mircea).

**Keywords:** narrator, perspective, point of view, strategy to monopolize, voice.

În romanul *Povara bunătății noastre*, ca de altfel în toate creațiile sale în proză, Ion Druță folosește de preferință narațiunea la persoana a treia, de tip așa-numit „auctorial” [1, p. 47].

Potrivit convențiilor acestui tip, caracteristic romanului tradiționalist, naratorul, identificat, de regulă, cu un *alter ego* al autorului, evoluează sub masca unui anonim situat ontic în afara diegezei, care, asumându-și omnisciența și omniprezența, își impune

---

\* O variantă a acestui articol a apărut, în traducere italiană, în volumul *The Romanian Language and Culture: Internal Approaches and External Perspectives, proceedings*. Iași, 17-19 September 2014, Roma: Aracne, Italia, p. 399-410.

ca absolută sau cvasiabsolută percepția și cunoașterea sa în discurs, iar implicit își impune ca dominantă perspectiva sa asupra evenimentelor și personajelor prezentate și deci ca centru principal de orientare pentru cititor. Evident, un asemenea narator, cum e și cel din *Povara bunătății noastre*, nu numai că își centrează neabătut perspectiva în procesul povestirii, dar și, de cele mai dese ori, o monopolizează, neadmițând s-o cedeze vreunui actor. Oricum, chiar și în cazurile când, pe anumite segmente ale narațiunii, aceasta se interferează sau coincide cu optica unor personaje de acțiune (mai des a lui Onache Cărăbuș), ea nu încetează să fie în exclusivitate instrumentul lui prim de orientare a discursului, precum și de control, pe de o parte, al desfășurării diegezei, iar, pe de altă parte, al așteptărilor cititorului. Este adevărat că în orice tip de povestire instanța careia îi aparține perspectiva narativă are prioritatea de a orienta discursul, dinspre autor către receptor, și de a-și exercita în actul comunicării diverse funcții de control, cum ar fi, în termenii lui Wayne Booth: „controlul distanței” [2, p. 299-313], „controlul stărilor sufletești” [2, p. 249-254], „controlul înțelegerii” [2, p. 332-342], „controlul clarității și confuziei” [2, p. 342-357] etc. Dar tot atât de adevărat este și faptul că în narațiunea impersonală auctorială, spre deosebire de celelalte tipuri de povestire, asemenea activități sunt operate oarecum altfel, cu o rigiditate excesivă, uneori în mod tiranic, deoarece aici naratorul, revendicându-și competențe „demiurgice”, esențialmente invadează, cotopește spațiul de existență al personajelor și le manipulează ca pe niște marionete. Nu întâmplător, Dorrit Cohn, referindu-se la tipologia unui astfel de narator în romanul realist clasic din secolul al XIX-lea (al lui Balzac, Dickens, Thackeray ș.a.), îl etichetează drept un „invadator” („invader” – în engleză; „envahissant” – în tălmăcirea franceză) [3, p. 37].

Cum se știe, adepții modernității repudiază un atare narator, considerându-l lipsit de capacitatea de a întemeia o povestire care ar satisface exigențele autenticității. Astfel, Gustave Flaubert și Henry James, propunându-și să modernizeze romanul, găsesc indicată în scopul dat, conform observațiilor lui Dorrit Cohn, „expulzarea din ficțiune” a naratorului excesiv de „cotropitor” („trop envahissants”) [3, p. 42] și delegarea perspectivei lui unui personaj-reflector. La fel, Marcel Proust, iar pe urmele acestuia și Camil Petrescu, consideră primordială în același scop renunțarea la naratorul omniscient și ubicuu, doar că ei pledează pentru o renunțare în favoarea naratorului-actor la persoana întâi. „Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi”, postulează Camil Petrescu. Totuși, în pofida atitudinilor negativiste, manifeste de la mijlocul secolului al XIX-lea încoace față de naratorul omniscient și ubicuu, monopolizator al perspectivei narrative, acesta continuă să fie valorificat frecvent, și, nu rareori, cum o probează mari realizări ale genului (*Maestrul și Margarita* de Mihail Bulgakov, *Un veac de singurătate* de Gabriel Garcia Márquez ș.a.), într-un mod cu totul particular. Particularitatea valorificării se originează, vom încerca să demonstrăm analizând *Povara bunătății noastre* de Ion Druță, într-o retorică *sui-generis* a configurării „monopolizatorului” ca subiect vorbitor și focalizator și, nu în ultimul rând, într-o retorică a modului de reprezentare și aplicare a perspectivei asumate de el.

O lectură antropologică a romanului în cauză, care cunoaște trei variante distincte (elaborate respectiv între 1961-1967, 1983-1986 și 2004-2005), relevă că aici eul narator și perspectiva lui înregistrează, în funcție de modificările textului, mutații spectaculoase cu un impact considerabil asupra expresiei și substanței comunicării artistice. Or, în contextul inserțiilor și reconfigurărilor operate în lucrare, imaginea și structura eului narator se întregesc, se nuanțează și, ceea ce este semnificativ, se individualizează puternic, exprimând mai profund sinele auctorial. În ultimele două variante ale romanului identitatea ficțională a naratorului câștigă în complexitate și se individualizează înainte de toate datorită faptului că el își exteriorizează mai pregnant diversele alterități (de filozof și poet liric dotat cu simțul umorului), desemnându-se, în special, prin raportarea la timp și istorie, prin reflecțiile sale (despre povara bunătații, despre valori, istorie și destin), drept o conștiință socială înaltă, un ethos reprezentativ și un spirit analitic pătrunzător. De cele mai dese ori naratorul-filozof, dublat de naratorul-poet vizionar, beneficiind de omnisciența și ubicuitatea sa, creează impresia că trăiește în istorie și că, prin viziunile sale largi asupra acesteia, are darul de a revela adevăruri fundamentale. În digresiunea sa poetică consacrată Câmpiei Sorociei, el, punctând evoluția geomorfologică a acestui pământ de la Facerea lumii până în prezent („O fi fost cândva pe aici” o mare, „dar s-a tot dus”; „S-or fi înălțat pe aici, cândva demult, un cârd de munți”, dar „s-au dus”) [4, p. 500], sugerează că, în pofida iminentelor transformări geologice și sociale ale plaiului, darul cel mai de preț pe care îl primește câmpianul de la Dumnezeu – „un suflet blând, împovărat de propria sa bunătațe” – rămâne o valoare eternă. Iar în altă secvență poetică, meditănd despre destinul social-istoric al Câmpiei Sorociei în raport cu taina Facerii lumii, el descoperă însemnele ei identitare ca ceva dat de la Dumnezeu, încercând totodată să schițeze profilul etnopsihologic al comunității din acest spațiu mioritic: „Cele lucrute de Cel de Sus rămân pururea neschimbate. Malul drept al Nistrului, cum a fost el atunci, la facerea lumii, așa rămâne și azi – încruntat, noduros, nesupus. De departe samănă cu o turmă de vietăți preistorice, trezite din somnul său milenar de o posibilă primejdie, ce poate veni de peste Nistru. Fac de strajă zi și noapte, an după an, veac după veac, și tot caută departe în zare pentru a ghici ce se urzește acolo, în nesfârșita împărăție răsăriteană” [4, p. 56-57].

În același timp el, în calitatea sa de instanță a discursului și deci de subiect locutor, se individualizează prin registrele vorbirii sale de o coloratură vie. În edițiile refăcute ale romanului discursul lui este impregnat, în orice caz nu mai puțin decât în versiunea inițială, de formule și expresii ale oralității, caracteristice ethosului popular, care imprimă rostirii un specific aparte („de, ce să-i faci”, „ehei”, „nu-i vorbă”, „ei, și apoi”, „și apoi să vezi”, „mă rog, lumea ca lumea” ș.a.). De asemenea naratorul, în ipostaza sa de subiect vorbitor, se face distinct și prin disimulările-i sporadice în „tu”, „voi” sau „noi”, ceea ce generează polifonie și tensiune dialogică (în sens bahtinian). Bunăoară, în fragmentul ce urmează eul narator, la un moment dat, se deghizează în „noi” (fapt pe care îl confirmă mărcile verbale: „am sta”, „să frunzărim”, „am putea”, „ni se stinge”, „nu ne mai poate salva”), iar, în consecință, vocea lui se îngână cu cea a personajului colectiv căruia el îi dă dreptate și cu care discută în surdină:

„Deci, la o minune cerească râvneau țăranii și aveau dreptate în felul lor, pentru că, dacă am sta așa, mai pe îndelete, să frunzărim istoria neamului, filă cu filă, veac după veac, am putea ușor observa că în vremurile grele, în vremurile de răscruce, când părea că – gata, ni se stinge făclia și nimic nu ne mai poate salva, deodată, nici că mai știi cum și de unde, se iscă o minune cerească, și după minunea ceea, încetișor, pas cu pas, zi cu zi, încetul cu încetul...” [4, p. 12].

În aceeași ipostază, de subiect al enunțării, naratorul lui Druță, de altfel ca și al altor prozatori (Mihail Bulgakov), se individualizează în mare măsură și grație recursului, vădit mai frecvent în noile variante ale romanului, la stilul indirect liber (asimilat de Dorrit Cohn monologului narativizat) [3, p. 121-140]. Acesta, reprezentând o modalitate de citare liberă de către narator a discursului personajelor, modalitate ce suscită un mare interes „în măsura în care se bazează pe interferență și ambiguitate” [5, p. 245], favorizează încărcarea vocii narative de inflexiunile vocilor actoriale, actualizate cu ajutorul unor formule de enunțare caracteristice lor: „Aici ochii se umezesc, glasul alunecă, pentru că, oricum, a venit, iacă, și ne-a scăpat... O, aceste potăi tăcute și răbdătoare, credincioase unui neam atât de necredincios! Si apoi să vezi 'neata purtare, să vezi 'neata modestie!” [4, p. 20].

Într-un mod deosebit se individualizează naratorul druțian în altă ipostază a sa, de subiect focalizator. Pe parcursul întregului roman el afișează o viziune lirico-poetică de sensibilitate aleasă, generatoare de afectivitate personalizată, care de altfel determină dominantă lirico-poetică a scriiturii în ansamblu. Această viziune vădește o remarcabilă forță caracterologică, spunându-ne multe despre structura emoțional-psihică, despre simțirea și gândirea celui care a produs-o. Capitolul 1 adăugat în varianta a doua (Chișinău 1986, 1990; Moscova 1983, 1984, 1988; București 1992) și în a treia (Chișinău 2005, 2012) începe cu evocarea unei ninsori-„colindă”, care îl recomandă din start pe narator ca poet liric și filozof înzestrat: „Ningea. Peste Câmpia Sorocii ningea încet, domol, agale, și venea potopul cea alb de sus nu ca o ninsoare oarecare, ci ca o mare binefacere cerească. Fulgi mășcați și blânzi cădeau nu atât pe pământ, cât pe sireacul suflet omenesc, pentru a-l mai îmbărbăta oarecum.[...] Sufletul tresaltă, sufletul caută în fel și chip să se dumerească – de unde atâta curățenie, de unde atâta seninătate și voie bună? [...] Drept care întreaga Câmpie a Sorocii, cu văile și cu dealurile sale, cu satele și cătunele de pretutindeni, îngâna în sine sa o colindă pe care cerul i-o tot picura de sus fulg cu fulg, vers cu vers” [4, p. 8].

Fără îndoială, reprezentând un mod specific de a vedea și de a înțelege lucrurile, viziunea artistică se asimilează în cazul dat perspectivei narative, definite, în general, drept unghi de percepție, de evaluare și de înfățișare a lumii. Mai mult, fiind rodul imaginației eului auctorial, viziunea în cauză, lirico-poetică, devine în *Povara bunățății noastre* o modalitate importantă de reprezentare expresivă a perspectivei narative. Fapt e că structurile mitico-simbolice nucleare, pe care le centrează viziunea (Câmpia Sorocii, Molda, Ciutura, pădurea verde, dealul mare, dealul mic, casa, macii, focul), sunt consubstanțiale cu structurile imaginarului diegetic, prin mijlocirea cărora, în conexiune

cu reflecțiile și comentariile naratoriale și cu suportul diverselor mărci lingvistice, se conturează perspectiva narativă, iar drept urmare îi împrumută acesteia sensibilitate și sugestivitate poetică, îi conferă o relevanță artistică distinctă.

În virtutea facultăților sus-menționate cu care este înzestrat, în primul rând de a-și îmbrăca în imagini poetice logosul, optica, relatarea, naratorul din *Povara bunății noastre* (edițiile Chișinău 2005, 2012) beneficiază de strategia monopolizării perspectivei narative pentru a cumula diverse efecte literar-artistice. Or, cum atestă versiunea definitivă a romanului, convenția controlului perspectivă absolut (asupra succesiunii în discurs, asupra desfășurării tramei, asupra intrărilor și ieșirilor personajelor în/din vizorul naratorial etc.) îi oferă monopolizatorului o libertate sporită de a interveni dezinvolt și fantezist în scenariul narativ, în structura și sintaxa imaginarului, intervenții finalizate efectiv cu o rescriere artistică, calitativ nouă, a textului. Relevante în acest sens sunt mai cu seamă reconfigurările textuale și diegetice pe care el le autorizează ca joc asociativ recuperator, menit să acopere anumite zone semantice rarefiate (pregnante în prima variantă a lucrării) și, în ultimă instanță, să conducă la aprofundarea filozofică a mitului Câmpiei și al Ciuturei (mit asemănător cu cel al satului Macondo din capodopera *Un veac de singurătate* de Gabriel Garcia Márquez). Efecte și implicații revelatoare de acest gen comportă, bunăoară, eliminarea, din ultimele două variante, a unui personaj controversat, Bulgăre, și introducerea altui personaj, mitic, Molda, prin care este instituit un halou semantic susceptibil să redimensioneze mesajul și să-l facă memorabil. Generalizând ceea ce se povestea prin sate despre „Minunea cerească” care a salvat Câmpia Sorociei de prăpădul lupilor, naratorul accentuează amalgamarea realului cu fabulosul și astfel dezvoltă imaginea ei într-o cheie mitică. Pe deasupra, o poetizează într-o manieră personală prin prisma vizionarismului său specific. Pentru el, jivina roșcată e mai mult decât un câine crescut la o stână sau o lupoaică răzvrătită împotriva haitei sale, cum tâlcuia gura lumii. Din perspectiva lui, cu precădere externă și de sinteză, Apărătoarea Câmpiei reprezintă o emblemă a demnității și a cugetului neamului românesc, a aspirației lui spre libertate, a spiritului lui combatant de supraviețuire în timpuri zbuciumate. Astfel, ea îi apare naratorului-poet ca o „vedenie” fascinantă, ce venea de departe, din adâncul secolelor, purtând în „subconștientul” său amintiri dureroase dintr-o altă lume, venea sfidătoare și rebelă, „cu pas de fiară slobodă, stăpână pe sine și pe zodiile sale” [4, p. 20-21], venea învăluită în sfințenie, adevărată „făptură dumnezeiască”.

Deși secundar, acest personaj, care, ulterior ( în capitolul 3 din varianta finală), este „botezat”, prin referire asociativă la legenda lui Dragoș-Vodă, cu numele emblematic Molda, își revendică un rol de axă structurală în jurul căreia se (re)organizează personajele și ideile principale. Evoluând, potrivit concepției eului auctorial, în postură dublă, de Apărătoare a unui habitat din epocă, dar și de referent mitic la originile și istoria neamului nostru, Molda reorientează, prin întretărirea prezentului cu trecutul, spre valorile perene, spre codul sacralității, exercitând un impact puternic asupra conștiințelor. Cert e că anume ea îi determină pe ciutureni să-și schimbe atitudinea față de Onache,

când aceștia îi arată, din cauza opțiunilor lui neordinare, mai puțină considerație decât lui Haralambie. Faptul că Apărătoarea Câmpiei l-a ales, dintre toți, anume pe Onache, aciuându-se la casa acestuia, este interpretat de Ciutura drept un semn al bunăvoinței dumnezeiești, comparabil cu miruirea („I-o fi pus Dumnezeu mâna pe cap”) [4, p. 50]. În consecință, satul îi acordă o susținere hotărâtoare în confruntarea lui cu Haralambie. De altfel, în cele mai grele momente ale vieții sale (la întoarcerea din Primul Război Mondial, când un mal nu-l lăsa să plece, iar celălalt nu-l primea, precum și în singurătatea cumplită în fața bătrâneții și a fluturilor negri) protagonistul o are neabătut ca sprijin pe Molda. Oricum, fie *in presentia*, fie *in absentia*, ea îl ajută să poarte cu destoinicie până la sfârșitul vieții povara bunătății sufletului său. Sentimentul de a fi „neamuri” cu ea, de a împărți o zodie asemănătoare, cea a răzvrătirii, a năzuinței spre „slobodă”, dar și a singurătății („Și noi singurei, și ea singurică...” [4, p. 43]), îl motivează s-o identifice cu o mare taină. Invocarea lui retorică repetată, cu ecou prelung: „-o-o-o-oldda-a-a-!!!”, care străbate laitmotic lucrarea, sugerează un ceremonial al permanentizării imaginii acesteia în conștiința și memoria sa, iar concomitent și în conștiința și memoria colectivă.

Cum se poate vedea, monopolizatorul din *Povara bunătății noastre*, trecând personajele și evenimentele prin filtrul conștiinței sale, folosește relațiile dintre acestea pentru a le adăuga linii de contur caracterologic și semnificative, dar în același timp și pentru a le da relief focal. Astfel, relația, la care ne-am referit mai sus, dintre Onache și Molda, aruncând o lumină vie asupra structurii și semnificației lor identitare, contribuie deopotrivă, în colaborare cu alte mijloace (centrarea diegetică și arhitecturală, proiectarea nucleară, mai des în simbol), și la focalizarea lor. O remarcabilă putere caracterologică și focalizatoare denotă de asemenea relația dintre Onache și Haralambie, relație care este însă de altă natură, având un resort psihologic. În cadrul acesteia, Onache își desemnează în prim-plan caracterul prin reacția sa față de trădarea lui Haralambie, fratele său de cruce, care, încălcându-și promisiunea de a se statornici împreună, pe dealul mare, se lasă influențat de Ciutura (cea pragmatică) și își ridică casa pe dealul mic, unde pământul e mai roditor și, în plus, curge un pârâu, alături e drumul spre sat și pădurea, iar nu departe trece șoseaua ce duce până la mare („Jeși din casă și toată lumea e a ta” [4, p. 36]). Ca răspuns, Onache, rămânând fidel principiilor sale etice, unul dintre care este demnitatea, își înalță sfidător casa pe dealul mare, unde, deși pământul este „hleios” și locul este „deschis, bătut de vânturi”, totuși aici beneficiază de o deschidere spre „cele patru părți ale lumii” și apoi, argumentează el, aici soarele „când răsare, răsare mai întâi pentru mine și pentru Tincuța mea” [4, p. 36]. Evident, punctele de vedere ale lui Onache asupra valorilor vieții se opun celor ale lui Haralambie. Cu toate acestea relația lor, în contextul transformărilor operate în varianta definitivă a romanului, este nu antitetice, cum se prezintă ea în varianta a doua (unde se pedalează opoziția prost-deștept), ci antinomică, ambii prefigurând niște jumătăți arhetipale ale aceluiași întreg, „matca” cu nume Câmpia Sorociei, jumătăți aflate într-un conflict secular al puterilor, înainte de toate spirituale și materiale. (De altfel, în ediția rescrisă a romanului

accentul e pus anume pe conflictul acestor puteri, care își descoperă însă la un moment dat și un revers politic). Unitatea întregului matriceal o asigură, în interpretarea naratorului, „jumătatea” lui Onache, acesta identificând, ca și Ilie Moromete al lui Marin Preda, un model de spiritualitate autohtonă, un ethos filozofic sănătos, un cod etico-moral de rezistență. Anume cu ajutorul puterilor sale spirituale și etico-morale Onache câștigă numeroase bătălii, cum ar fi cea de reabilitare a bunului nume al fiicei sale, Nuța, clevetită de gurile rele, sau cum ar fi procesul „intentat de Cireșari împotriva Vișinarilor” [4, p. 122]. Anume prin puterea spiritului său el îl domină un timp pe Mircea, orientându-l spre adevăratele valori, spre „darul măsurii”, care l-ar fi putut salva pe acesta de la prăbușirea morală în timpurile suprasaturate de ideologie comunistă. Totodată, prin puterea spiritului său el încearcă să nu se lase confiscat de istorie, încearcă să pătrundă în adevărurile ei, în legitățile existenței umane, în ordinea ascunsă a lucrurilor (ordine pe care în clipa finală a vieții i-o revelează simbolul focului și al fluturilor negri).

E lesne de observat că personajul în cauză, așa cum se configurează el, din perspectiva auctorială, prin situarea, cum s-a văzut, pe trei axe: a puterii, a eticii și a cunoașterii, axe considerate de M. Foucault definitorii pentru ființa omului modern [apud 6, p. 30], reprezintă pentru narator un *alter ego* al său. Căci, indubitabil, modul lui de a vedea și de a interpreta lumea este foarte apropiat de cel al lui Onache, de unde numeroasele suprapuneri și asemănări ale punctelor lor de vedere. Faptul respectiv îi favorizează naratorului dobândirea unor efecte de autentificare a punctelor sale de vedere și, implicit, atenuarea artificiilor monopolizării perspectivei narative. De regulă, monopolizatorul din romanul analizat își articulează punctele de vedere narative cu cele ale lui Onache și ale altor actori principali, astfel încât se creează iluzia că el, în procesul comunicării dialogice cu aceștia (dar și cu cititorul, și cu lumea), asimilează și reflectă percepția, cugetarea lor într-un act de comuniune revelatoare. Or, el ține să lase impresia că nu inventează, ci doar revelează lucruri adevărate la care are acces. O modalitate de a susține această impresie este construirea reflecțiilor sale filozofice ca generalizări sau comentarii vizavi de citările operate, iar altele ca dezvoltări ale acestora într-o cheie personală. Exemplar în ordinea dată este fragmentul, în care naratorul, generalizând într-o formă de stil indirect liber viziunea lui Onache asupra macilor, dezvoltă în continuare o proprie viziune, pe care am numi-o analogic „indirectă liberă”:

„Nu-i plăceau macii lui Onache, dar această minune nici că avea nevoie de dragostea altora. Trăia prin ea însăși. Își croia drum pe unde ar fi vrut, se strecura ușor în suflet, făcând din fiecă inimă o gămălie aprinsă de mac, un foc fierbinte amestecat cu demență. Că mai apoi polițele vor trebui plătite, că, în urma acestui pojar, va rămâne numai cenușă, la asta nu se gândea nimeni. Principalul să ne aprindem cât mai repede, și să ardem, domnilor, în flăcări să ardem până la ultima suflare!” [4, p. 180].

O altă modalitate folosită frecvent în *Povara bunătății noastre* cu intenții clare de autentificare a comunicării naratoriale și, implicit, cu intenții de a face mai puțin ostentative artificiile monopolizării constă în marcarea ambiguă a perspectivei. Ca urmare a marcării ambigui, viziunea actualizată poate fi atribuită nu numai naratorului, dar și

personajului ce apare în contextul dat. Astfel, poemul despre Câmpia Sorociei, în care se sintetizează idei fundamentale privind ontologia Matricei românești, este inserat după monologul lui Onache despre tragedia Ciuturii și într-o strânsă conexiune cu acesta: „O fi ars Ciutura, nu-i vorbă, dar fântâna ceea cu cumpănă a rămas? Cerul de deasupra satului a rămas? Vatra satului, acolo, la încheietura celor două dealuri, stă pe loc?” [4, p. 76].

De aceea devine posibilă citirea poemului Câmpiei drept o continuare firească a monologului dat. Și deci s-ar putea admite că poemul aparține lui Onache. Reluarea lui însă în finalul romanului, într-un nou context, după moartea lui Onache, nu lasă nicio îndoială că el aparține totuși naratorului. În asemenea situații, de marcare ambiguă a perspectivei, naratorul ca și cum dispare în spatele personajelor, omnisciența lui devine aproape insesizabilă, iar monopolizarea întreprinsă capătă o agregare mai puțin ostentativă. La fel se întâmplă și atunci când el recurge la stilul indirect liber. În atare cazuri, se poate observa, reproducerea indirect liberă a vorbirii personajelor, a interiorității lor îl scutește de a utiliza mărcile omniscienței de tipul: „a simțit”, „s-a gândit”, „s-a întrebat”, care sunt și niște indicii ale controlului său perspectivă absolut.

Așadar, întreprinzând un act singular de rescriere a propriului roman, Ion Druță pornește de la reconfigurarea și individualizarea eului narator auctorial (în ipostazele lui fundamentale de subiect vorbitor și subiect focalizator), în special, la nivelul discursului și al viziunii lirico-poetice asimilate perspectivei. Grație acestui fapt, strategia monopolizării perspectivei narative îi oferă naratorului posibilitatea de a se mișca mai dezinvolt în discurs și de a-și pune în valoare mai pregnant imaginația și fantezia creatoare. În același timp modalitățile de discurs folosite de el sunt susceptibile să comorte efecte de autentificare a ficțiunii, atenuând artificiile omniscienței și, respectiv, ale monopolizării. Mai mult, atare valorificări, în măsura în care au un impact revigorant asupra orizontului de așteptare al cititorului, certifică faptul că monopolizarea, ca orice procedeu deschis clișeizării, poate fi insolitat și deci poate deveni un instrument viabil al unei Faceri, care ascunde virtualități artistice notorii.

### Referințe bibliografice

1. Lintvelt, Jaap. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*. Traducere în română de Angela Martin. București: Univers, 1994.
2. Booth, Wayne C. *Retorica romanului*. Traducere în română de Alina Clej și Ștefan Stoenescu. București: Univers, 1976.
3. Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris: Seuil, 1981.
4. Druță, Ion. *Povara bunătății noastre*. Ediție revăzută și completată. Chișinău: Universul, 2005.
5. Zafiu, Rodica. *Narațiune și poezie*. București: BIC ALL, 2000.
6. Mușat, Carmen. *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*. Ed. a 2-a. București: Cartea Românească, 2008.