

UNIVERSITATEA BABEȘ – BOLYAI CLUJ–NAPOCA
FACULTATEA DE LITERE

TEZĂ DE DOCTORAT
A PRAGMATIC APPROACH TO
PINTERESQUE DRAMA
(O ABORDARE PRAGMATICĂ A
PIESEI DE TEATRU PINTEREȘTI)

REZUMAT

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:
PROF. UNIV. DR. MIHAI M. ZDRENGHEA

DOCTORAND: DIANA-VIORELA IONESCU

Cluj-Napoca
- 2010 -

CUPRINS

Introducere / INTRODUCTION	4
---	----------

Capitolul 1 / Chapter 1

Semiotică. Pragmatică / SEMIOTICS. PRAGMATICS	13
--	-----------

1.1. Domeniul semioticii / An outline of semiotics	13
1.1.1. Semiotică europeană / European 'semiotics'	14
1.1.2. Semiotică americană / American semiotics	18
1.2. Domeniul pragmaticii / The domain of pragmatics	25
1.2.1. Începuturile pragmaticii / Firsts. The dawn of pragmatics	29
1.2.2. Micropragmatică / Micro-pragmatics	32
1.2.2.1. Sensul. Relevanța contextului / Meaning. The relevance of context	32
1.2.2.2. Inferența. Teorii inferențiale / Inferencing. Inference theories	40
1.2.2.3. Deixis / Deixis	43
1.2.2.4. Implicație. Presupoziție. Implicatură convențională / Entailment. Presupposition. Conventional implicature.....	48
1.2.3. Macropragmatică / Macro-pragmatics	55
1.2.3.1. Comunicarea noastră ... cea de toate zilele / Our daily ... communication	55
1.2.3.2. Structura conversației / The structure of conversation	58
1.2.3.3. Implicatură conversațională / Conversational implicature	65
1.2.3.4. Acte de limbaj / Speech acts	70
1.3. Pragmatica ficțiunii / Literary pragmatics	80

Capitolul 2 / Chapter 2

Conceptul de ficțiune. Ordinea lumii noi în piesa pinterescă / FICTION.

THE NEW WORLD ORDER OF PINTERESQUE DRAMA	85
---	-----------

2.1. Ficțiune și realitate / Fiction and reality	85
2.2. Teatrul-literatură și teatrul-spectacol / 'Drama' and 'play'	91
2.3. Harold Pinter și personajele sale / Harold Pinter and his characters	96

Capitolul 3 / Chapter 3

Subsolul ... inferenței / THE BASEMENT ... OF INFERENCING	109
--	------------

3.1. (Câte) unul pentru ... deictice / ONE FOR THE ... Deicticals	109
---	-----

3.2. Presupoziții / Presuppositions	131
3.3. Implicaturi convenționale / Conventional Implicatures	145
3.4. <i>Voci în tunel</i> – Implicatura conversațională / <i>VOICES IN THE TUNNEL</i> – Conversational Implicature	149
3.4.1. Implicaturi conversaționale în <i>Trădare</i> a lui Harold Pinter / Conversational Implicatures in Harold Pinter's <i>Betrayal</i>	151
3.4.2. Maxima de calitate / The Maxim of Quality	158
3.4.3. Maxima de cantitate / The Maxim of Quantity	160
3.4.4. Maxima de relevanță / The Maxim of Relevance	161
3.4.5. Maxima de mod / The Maxim of Manner	163
Capitolul 4 / Chapter 4	
<i>Tărâmul vocilor mute – O analiză a pauzelor și a tăcerilor semnificative /</i>	
<i>THE LAND OF DUMB VOICES – AN ANALYSIS OF MEANINGFUL</i>	
<i>PAUSES AND SILENCES</i>	168
4.1. Tipuri de tăceri și semnificația lor / Types of silence and their meanings	169
4.2. Tăcerea de dincolo de cuvinte în piesele pinteresti / Silence beyond words in Pinteresque plays	175
Capitolul 5 / Chapter 5	
<i>Ținutul lui Dumnezeu – Acte de limbaj / GOD'S DISTRICT – SPEECH ACTS</i>	197
5.1. Tipuri de performative în <i>Tărâmul nimănui</i> / Types of performatives in <i>No Man's Land</i>	200
5.2. Cum să faci lucruri cu vorbe în piesele pinteresti / Doing things with words in Pinteresque plays	210
Capitolul 6 / Chapter 6	
<i>Oprire la cerere – Politețea / REQUEST STOP – POLITENESS</i>	218
6.1. Strategii de politețe în <i>Trădare</i> / Politeness strategies in <i>Betrayal</i>	222
6.2. Eticheta în piesele pinteresti / Etiquette in Pinter's plays	235
 <i>Asta-i tot – Concluzii / THAT'S ALL – CONCLUSIONS</i>	248
 Bibliografie / REFERENCES	257

CUVINTE-CHEIE

act de limbaj, act ilocuționar, act locuționar, act perlocuționar, constatativ, deixis, implicatură convențională, implicatură conversațională, intervenție, maximă conversațională, implicație, imagine individuală, inferență, pereche adiacentă, performativ, pragmatica ficțiunii / literară, presuposiție, regulă de politețe, schimb (conversațional).

REZUMAT

Obiectivul central al tezei mele de doctorat este de a folosi cuvintele și enunțurile concrete în vederea realizării unui studiu mai profund în ‘nerostitul’ pragmatic, în acel ‘ceva’ aflat la baza fiecărei conversații. Propunând o interpretare personală a dramei pinteresti, studiul acesta nu este o tratare literară, ci o raportare la pragmatică, percepută, de fapt, într-un sistem relațional, interdisciplinar (semiotică, semantică, analiza discursului, teoria comunicării și sociolingvistică). Motivul pentru o abordare comunicativă, de asemenea, a avut în vedere funcția centrală a literaturii – de a stabili o legătură între text și cititor sau între autor și cititor, prin urmare, de a comunica în interiorul ficțiunii și prin ficțiune, dar, în același timp, de a stabili relații între personaje, care comunică la fel ca persoanele din viața reală.

În plus, s-a ales literatura postmodernă, contemporană – și anume, piesa de teatru scrisă de dramaturgul britanic Harold Pinter, laureat al Premiului Nobel în 2005. „O bătaie de cap publică permanentă” (Billington, 1996), prin ideile sale controversate și cât se poate de directe în ceea ce privește arta, politica mondială și viața, în general, actor, poet, romancier, dramaturg, scenarist și regizor, și nu în ultimul rând, jucător împătimit de cricket, Harold Pinter a creat așa-numitul limbaj ‘pinteresc’, în aparență foarte accesibil, nesofisticat și explicit, dar care deseori este ambiguu, ducând spre necomunicare și spre tăcere.

La baza acestui studiu pragmatic se află similitudinea dintre afirmațiile apărute în piesele de teatru selectate și dialogurile cotidiene din prezent, din moment ce „resursele lingvistice caracteristice discursului literar reprezintă o legătură valoroasă pentru explorarea de forme, structuri și concepte în limba engleză” (Simpson, 1997: 2).

Ca sursă pentru studiul întreprins am folosit următoarele ediții din opera dramatică a autorului: HAROLD PINTER (1989). *Plays: One*. London: World Dramatists. Methuen Drama, HAROLD PINTER (1990). *Complete Works: Two*. New York: Grove Press, An Evergreen Book, HAROLD PINTER (1990). *Complete Works: Three*. New York: Grove

Press și HAROLD PINTER (1981). *Plays: Four*. Great Britain, Bungay, Suffolk: Richard Clay (The Chaucer Press) Ltd.

Nu m-am oprit asupra dramaturgiei pinteresti în ansamblu, deoarece nu toate piesele sale de teatru permiteau o analiză din perspectivă pragmatică și cu metodele acesteia. Așadar, corpusul supus analizei este format din 17 piese, toate publicate între anii 1957 și 1978: *The Room* /Camera/ (1957), *The Birthday Party* /Aniversarea/ (1957), *The Dumb Waiter* /Chelnerul mut/ (1957), *A Slight Ache* /O durere ușoară/ (1958), *The Hothouse* /Sera/ (1958), *The Caretaker* /Îngrijitorul/ (1959), *A Night Out* /O noapte în oraș/ (1959), *Night School* /Școala de noapte/ (1960), *The Collection* /Colecția/ (1961), *The Lover* /Amantul/ (1962), *Tea Party* /Serată/ (1964), *The Homecoming* /Întoarcerea acasă/ (1964), *The Basement* /Subsolul/ (1966), *Silence* /Tăcere/ (1968), *Old Times* /Vremuri vechi/ (1970), *No Man's Land* /Tărâmul nimănui/ (1974) și *Betrayal* /Trădare/ (1978).

Pentru selecția acestor piese am avut drept criteriu o structură interacțională similară conversațiilor reale, veritabile. Datorită acestui principiu, am eliminat *Landscape* /Peisaj/ (1967), în care nu există nicio interacțiune concretă între cele două personaje, chiar dacă uneori ele par să participe la discuții, prin intervenții și schimburi conversaționale. Următoarele piese care nu sunt luate în considerare aici sunt *Monologue* /Monolog/ (1972), care, după cum sugerează și titlul, prezintă un singur personaj, care vorbește cu un interlocutor absent, *Family Voices* /Vocile familiei/ (1980), care reunește trei monologuri (mama, tatăl și fiul) și care are o structură epistolară, și *The Dwarfs* /Piticii/ (1960), percepută ca „aproape pură distorsionare onirică” (Paquet Gabbard, 1976: 126), cu o „suprapunere logică” (ibid.) insuficientă.

Motivul pentru care, dintre toate celelalte genuri literare, a fost preferat genul dramatic postmodern este faptul că teatrul este contiguu realității - datorită caracterului său performativ, dinamic, tridimensional – pe de o parte, scena, actorii în carne și oase, publicul, recuzita, în teatrul jucat, pe de altă parte, personajele ficționale, indicațiile scenice, dialogul, în teatrul-literatură. În același timp, există și motive pragmatice: în piesa de teatru, „nu trebuie să se caute ceea ce este semnificativ; selecția a fost deja făcută - tot ceea ce este acolo este semnificativ” (Langer, în Kane, 1984: 17). Mai mult, „dialogul dramatic se dovedește a fi o sursă excelentă de materiale pentru explicarea modelelor de bază ale conversației de zi cu zi” (Simpson, 1997: 130).

Chiar dacă recunoaște complexitatea teatrală, în ambele sale aspecte, abordarea pragmatică de față se concentrează numai asupra piesei ca ‘discurs scris’ (combinația între ‘text scris’ și ‘discurs oral’ este intenționată), și anume, asupra limbajului dramatic. Din

moment ce ficțiunea dramatică urmează aceleași modele ca și comunicarea autentică, ea pare să reprezinte fundalul ideal pentru o analiză pragmatică ‘autentică’, mai bine zis pentru o analiză de pragmatică literară. Totuși, piesele de teatru selectate nu sunt examinate în mod egal în această analiză, deoarece unele dintre ele sunt mai productive în ilustrarea unuia sau a mai multor concepte pragmatice.

Al doilea motiv, pentru care s-au ales piesele scrise de Harold Pinter, se poate găsi chiar într-un citat al său despre Tom Stoppard, dar valabil și pentru sine: „Este propriul său stăpân. Și-a urmat cu încăpățânare drumul pe care și l-a ales de la bun început. Își urmează nasul, unul destul de ascuțit. Nimeni nu-i dă ordine. Scrie ce-i place - nu ceea ce altora le-ar plăcea ca el să scrie.” (în Smith, 2005: 9). O astfel de provocare nu a putut fi refuzată. În plus, Pinter este laureat al Premiului Nobel pentru Literatură, apreciat pentru faptul că „în piesele sale [el] descoperă abisul de sub pălăvrăgeala cotidiană și forțează intrarea în încăperile închise ale opresiunii” (Horace Engdahl, președinte al Academiei Suedeze, la atribuirea premiului)¹. În opinia lui Kennedy,

Pinter [...] nu a pus la îndoială Babelul lingvistic [...] la nivelul conversațiilor, al dialogurilor și al jocurilor verbale cotidiene - având o ureche fină pentru utilizarea locală, sau mai degrabă pentru abuzul lingvistic și pentru prolixitate. Și-a creat dialogul din erorile lingvistice care ar putea apărea în timp ce engleza este vorbită, de către personaje speriate, evazive sau de o veselie sadică. (1975: 169)

Citind piesa pinterescă, al cărei autor este „cât se poate de obsedat de cuvinte, atunci când acestea își dau drumul” (Pinter, în Hinchliffe, 1967: 42), ne vom da seama că „nu există distincții clare între ceea ce este real și ceea ce este ireal, nici între ceea ce este adevărat și ceea ce este fals” (Pinter, 1989: 11).

Chiar dacă, uneori, discursurile personajelor tind să sune artificial, datorită exprimării formale și metaforice (cum ar fi în *No Man's Land* sau *The Birthday Party*), acestea se desfășoară, în general, în modul cel mai natural posibil, deoarece personajele nu se simt constrânse să utilizeze numai un limbaj elegant, ci și un limbaj colocvial și tabu. Cu alte cuvinte, dramaturgul „ne face să înțelegem că drama poetică ar putea avea rădăcini în discursul demotic real” (Hall, în Billington 1996: 391). În același timp, „dialogul pinteresc este suficient de limpede pentru a oferi exemple pentru un studiu asupra varietăților englezei contemporane; chiar ritmurile conversaționale luate separat ar putea fi utilizate pentru a exercita ‘percepția auditivă’ a studenților străini care vorbesc limba engleză” (Kennedy, 1975: 166). În consecință, Pinter este considerat a fi „inventatorul unei drame a relațiilor umane

¹ <http://www.haroldpinter.org/home/index.shtml>.

aflăte la nivelul limbii înseși” (Vannier, în Kennedy, 1975: 168), pe deplin conștient că „limbajul artistic rămâne o operațiune extrem de ambiguă, un soi de nisipuri mișcătoare, o trambulină, un lac înghețat care ar putea ceda sub tine, autorul, în orice moment”².

Deși teza a fost structurată într-o secțiune teoretică (primele două capitole) și una practică (ultimele patru capitole), este imposibil a opera o delimitare strictă între ele, deoarece abordarea este pragmatică, rezultând astfel dintr-o atitudine practică de „a privi dinspre lucruri, principii, ‘categori’, determinări prime, și de a privi înspre lucruri, rezultate, consecințe, fapte ultime” (James, 1987: 510), considerațiile teoretice fiind în aproape toate cazurile completate cu exemple.

În ceea ce privește **metodologia de lucru**, s-au exploatat atât metodele de analiză microstructurale (expresii deictice, implicaturi convenționale, implicații, presupuziții), cât și cele macrostructurale (acte de limbaj / vorbire, implicaturi conversaționale, strategii de politețe, pauze și tăceri elocvente). Prima metoda acordă atenție cuvintelor luate separat (*he / el, this / ace(a)sta, here / aici, anyway / oricum, but / dar, so / așa, stop / a opri, when / când* etc.), în timp ce a doua metodă se aplică unor unități mai mari de conversație, cum ar fi grupuri, propoziții, enunțuri și unul sau mai multe intervenții conversaționale.

În ceea ce privește aspectul tezei, citatele sunt intercalate în corpul tezei (când nu depășesc trei rânduri) sau sunt separate, în paragrafe distincte, atunci când lungimea lor e mai mare de trei rânduri. Atât citatele critice, cât și citatele din piese se supun acestei reguli, cu mențiunea că ultimele sunt transcrise cu litere italice.

Incursiunea mea în analiza pragmatică debutează cu o **scurtă prezentare a semioticii** (în primul capitol, **SEMIOTICĂ. PRAGMATICĂ**), și anume semiotica europeană (semiologia) și cea americană, și continuă cu ceea ce ar putea fi în general numită protopragmatica, nașterea și evoluția pragmaticii, „pragmatica modernă rezultând din confluența a două fluxuri de gândire: pragmatismul american și filosofia engleză a limbajului uzual” (Nerlich și Clarke, 1996: 118). Acest prim capitol discută astfel direcțiile clasice ale semioticii, și anume teoriile dihotomice europene ale lui Ferdinand de Saussure și Louis Hjelmslev (din punct de vedere lingvistic), și cele trihotomice americane, ale lui Charles S. Peirce (dintr-o perspectivă logico-filosofică) și Charles Morris (din punct de vedere behaviorist), și tangențial, ideile lui Umberto Eco. Altfel spus, prin abordarea unor probleme fundamentale de semiotică și de pragmatică, acest capitol încearcă să contureze, într-o

² http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html.

manieră coerentă, cele două domenii, și, astfel, să ofere fundalul teoretic al analizei practice a celor șaptesprezece piese pinteresti.

Următorul subcapitol se concentrează pe domeniul și pe **conceptele pragmaticii**, delimitându-le de pragmatismul lui James, pragmaticismul lui Peirce și de semantică. Urmând clasificarea Brigettei Nerlich și a lui David C. Clarke, din studiul *Language, Action and Context /Limbă, acțiune și context/* (1996), această secțiune propune un inventar, destul de eclectic, al unor nume legate de protopragmatică și de pragmatică, precum Aristotel, Thomas Reid, Wilhelm von Humboldt (tangential, Eugen Coșeriu), Lady Victoria Welby, George H. Mead și Grace M.A. de Laguna, cu scopul de a sublinia încercările lor individuale, dar cu o bază comună, pentru a da un nume unui domeniu prea puțin teoretic, deci considerat mai degrabă fără importanță, în aparență neînsemnat, în raport cu domeniile clasice ale sintaxei și ale semanticii.

Capitolul continuă cu alte **considerații teoretice**, dar ilustrate cu exemple personale sau citate din piesele pinteresti, **asupra micro- și macropragmaticii**. Se explică, printre altele, diferențele dintre *semnificație și sens, istorie (enunț) și discurs (enunțare)* ale lui Émile Benveniste, precum și *relevanța contextului* (contextul larg și contextul imediat), din moment ce modul în care vorbim este condiționat de contextele extra-lingvistice și lingvistice. Slama-Cazacu vorbea despre „o lege a determinării prin ansamblu” (1980: 269), prin care sensul enunțurilor este determinat de anumite coordonate contextuale, cum ar fi „intenția de comunicare, sensul comunicat [și] posibilitatea de interpretare din partea receptorului” (ibid., 271). Nu în ultimul rând, capitolul subliniază diferențele dintre tipurile de *inferență*, precum și principiile de bază ale teoriilor inferențiale.

În al treilea rând, în cadrul prezentării graduale a micropragmaticii, *deixis-ul sau deixa (indexicalitatea)*, cu cele cinci tipuri - personal, spațial / local, temporal, social și discursiv / textual, este analizat primul, ca instrument lexical de recuperare a informațiilor dintr-un enunț sau dintr-un schimb conversațional. Deixis-ul subliniază, încă o dată, dependența sa de context și caracterul său ‘subiectiv’, explicat prin faptul că „limbajul propune într-un fel forme ‘goale’, pe care fiecare vorbitor în exercițiul discursului și le însușește și le raportează la ‘persoana’ sa, instituind în același timp un *eu* pentru sine însuși și un *tu* pentru partener” (Benveniste, 2000: 249-250). Descrise ca fiind „codificarea mai multor aspecte diferite ale circumstanțelor de enunțare” (Levinson, 1991: 55), expresiile deictice sunt, probabil, percepute ca unul dintre cele mai pure concepte pragmatice.

Încă strâns legate de unitățile lexicale, *implicațiile*, *presupozițiile* și *implicaturile convenționale* încheie subiectul micropragmaticii: implicațiile sunt puse în contrast cu presupozițiile, care sunt definite din perspectiva utilizatorilor de limbă; nu în ultimul rând, statutul controversat al implicaturilor convenționale le face liantul dintre nivelul micro- și macro- al pragmaticii. Analizându-le, am conștientizat faptul că „limbajul poate fi utilizat pentru a exprima ceea ce nu se poate spune - prin interstițiile, golurile și discontinuitățile sale, prin rețelele de cuvinte, sintaxă, sunete și sensuri” (Hollis, 1970: 14). Asemenea concepte pragmatice sunt, desigur, valabile în contextul ficțional. Ochs susține că există două tipuri de discurs, care ar corespunde diferenței dintre realitate și teatru: discursul neplanificat, căruia „îi lipsește anticiparea și pregătirea anterioară” (în Verdonk și Weber, 1995: 89), și discursul planificat, care „a fost gândit și organizat (proiectat) înainte de a fi exprimat” (ibid.).

Acesta nu este însă cazul lui Harold Pinter, concentrat pe asemănarea personajelor sale cu oamenii obișnuiți și cu naturalețea lor în exprimare, astfel menținând „iluzia conversației cotidiene” (Hollis, 1970: 52): „Sunt interesat în primul rând de oameni: Vreau să prezint publicului oameni vii, demni de interesul lor, în primul rând prin faptul că *sunt*, că există, nu din cauza vreunei morale pe care autorul o poate deduce din prezența lor” (Pinter, în Hollis 1970: 122); prin urmare, el respinge „întreg teatrul didactic sau moralizator ca fiind sentimental și neconvingător” (Innes, 2002: 330).

Subcapitolul despre **macropragmatică** aduce o *perspectivă generală asupra comunicării*, asupra limbajului și a funcțiilor sale comunicative, ca elemente-cheie în societatea umană. Se descrie apoi *structura și caracteristicile conversației* – perechile adiacente, intervenția (unitatea monologică) și schimbul (unitatea dialogică), punctele de tranziție pertinente, selectarea următorului vorbitor și autoselecția. În același timp, acest subcapitol se concentrează asupra implicaturii, termenul lui Paul Grice, care se referă la „orice sens implicat, și anume, transmis în mod indirect sau prin sugestii, și astfel înțeles în mod implicit, fără a fi vreodată exprimat în mod explicit” (Grundy, 2000: 73); în consecință, implicatura conversațională este declanșată de anumite inferențe, de dincolo de cuvinte, interlocutorii exploatănd principiul de cooperare și respectând sau, de cele mai multe ori, ignorând cele patru maxime conversaționale (de cantitate, de calitate, de relație / relevanță și de mod).

Această secțiune teoretică, în cea mai mare parte, continuă cu o *analiză a „aspectului acțional al enunțurilor (s.m., DVI)”* (Levinson, 1991: 259), cu structura performativelor și cu tipurile de acte de limbaj: „când sunt rostite, cuvintele și propozițiile se utilizează pentru a

face diferite lucruri și pentru a îndeplini acte sociale semnificative, pe lângă simplul fapt de a descrie lumea, în aspectele sale” (Hurford și Heasley, 1990: 239). Bazându-se pe conceptul de acțiune, actele de limbaj au fost clasificate, potrivit lui John Austin, în constatative și performative, ultimele fiind caracterizate prin așa-numita „formulă performativă: eu verb - indicativ prezent - diateza activă X ...” (Sadock , 2007: 4). El sistematizează cinci clase de performative, și anume: **verdictive**, „acte de a da verdicte, așa cum sugerează și numele, de către un juriu, un arbitru ori o instanță de decizie” (Austin, 1975: 151), **exercitive**, „acte de exercitare a unor puteri, drepturi ori influențe” (ibid.), **promisive**, „acte de a promite ori a lua asupra sa o însărcinare de orice fel” (ibid.), **comportative / comportamentive**, „acte referitoare la atitudini și *comportament social*” și **expozitive** (ibid., 152), care „indică modul în care enunțurile noastre se încadrează în cursul unui argument ori al unei conversații, sau modul în care folosim cuvintele” (ibid.). Cu toate acestea, Austin este complet conștient de faptul că „diverse cazuri marginale ori ambigue, precum și suprapuneri pot exista, și încă în număr mare” (ibid.). În același timp, Austin distinge între actul locuționar (faptul de a spune ceva), ilocuționar (faptul realizat spunând ceva) și perlocuționar (faptul realizat prin a spune ceva). În mod similar, John Searle clasifică actele de limbaj tot în cinci categorii, de data aceasta, în **representative**, **directive**, **promisive**, **expresive** și **declarative**. Nu în ultimul rând, Thomas Reid, Anne Ubersfeld și Teun van Dijk consideră actele de limbaj ca aparținând interacțiunii sociale, deci le percep ca pe niște acte sociale.

Capitolul se încheie cu unele *considerații asupra pragmaticii literare, definiția și conceptele acesteia* (prin Roger D. Sell, Teun van Dijk, Dominique Maingueneau, Jacob Mey și Paul Simpson), precum și o *trecere în revistă a lucrărilor critice* (aproape inexistente ca abordări pragmatice) *ale operei pinteresti*. În direcția deschisă de Bahtin, Mey consideră conceptul de vocalitate „un concept pragmatic” (Mey, 2000: 126), iar limba în uz ca ‘heteroglossia’, ‘polifonie’ (Bahtin, în Mey, 2000: *passim*). El definește pragmatica ficțiunii sau pragmatica literară ca „studiul efectelor pe care autorii, în calitate de producători de text, încearcă să le obțină printr-o utilizare inteligentă a resurselor lingvistice disponibile” (ibid., 368).

După primul capitol, teoretic, cel mai lung dintre toate, în care considerațiile teoretice au fost în mod constant ilustrate cu demonstrații practice, al doilea capitol reprezintă trecerea spre analiza practică propriu-zisă. Începând cu acesta, toate celelalte capitole poartă titluri identice, parțiale sau combinate ale unor piese, schițe sau proze pinteresti: *Ordinea lumii noi* (The New World Order) *în piesa pinterescă*, *Subsolul* (The Basement) *inferenței*, *Ținutul lui*

Dumnezeu (God's District), *Asta-i tot* (That's All), *(Câte) Unul* (One for the ... Road / Deicticals) *pentru deictice*, sau *Tărâmul Vocilor Mute* (The Land of Dumb Voices), titlul capitolului patru, reluând piesele *Tărâmul nimănui* (No Man's Land), *Chelnerul mut* (The Dumb Waiter) și *Vocile familiei* (Family Voices).

Al doilea capitol, **THE NEW WORLD ORDER OF PINTERESQUE DRAMA**, discută **relația dintre ficțiune și realitate**, prima fiind în mod frecvent asociată cu descrieri de genul 'neserios', 'mincinos', 'ireal'. Capitolul de față are rolul de a argumenta caracterul controversat, dar și legitim al ficțiunii, un domeniu de studiu 'serios' pentru a reprezenta baza unei analize pragmatice 'serioase'. În ciuda faptului că ficțiunea, în toate aspectele sale, se află într-un raport de antonimie cu realitatea, aceasta creează o „iluzie reală” (Fiske și Hartley, 1992: 161), mai degrabă „codificând” realitatea (Fiske, în Curran și Gurevitch 1994: 56), decât „copiind-o”. Astfel, chiar dacă discursul dramatic este „ilocuționar mai pur decât discursurile din realitate” (Elam, 2002: 164) și este „organizat într-un mod [mai] ordonat și [mai] riguros” (ibid., 82), el este cel mai apropiat de „schimbările verbale din societate” (ibid., 162). În viziunea lui Humboldt, „pe de o parte, într-o operă de artă, realitatea este transformată, dar, pe de altă parte, realitatea, ca domeniu perceptibil, al experienței, stă la baza operei de artă, astfel încât aceasta, opera de artă, este imitație (*Nachahmung*) și, totodată, transformare idealizată a naturii (*Umwandlung der Natur*)” (Sebeok, 1986: 320).

În general, prin drama postmodernă, și în special, prin drama pinterescă, limita care delimitează realitatea de ficțiune devine neclară. Mai mult, „Pinter este adesea lăudat de către criticii de teatru pentru faptul că are „ureche pentru conversație” (*Lancaster*, 2006) și „datorită urechii sale pentru ritmurile englezei vorbite, Pinter poate menține iluzia conversației cotidiene” (Hollis, 1970: 52). Deși percepute sub „vraja” sau incidența ficțiunii, conversațiile prezente în piesele pinteresti selectate păstrează modelul discursurilor naturale, spontane, din moment ce „convențiile ficționale nu schimbă sensul cuvintelor sau al altor unități lingvistice” (Searle, 1969: 79).

Capitolul continuă cu **diferența dintre teatru ca text scris și teatru ca spectacol**, cu toate că nici textul, nici indicațiile de scenă sau didascaliiile nu desemnează un domeniu static: „O piesă adevărată este tridimensională: este literatură care se mișcă și vorbește în fața noastră. [...] textul dramatic este menit să fie tradus în imagini, sunete și acțiuni, care au loc literalmente și fizic pe o scenă” (Boulton, 1968: 3). Chiar dacă obiectul de interes al tezei este, de fapt, teatrul-literatură, intenția mea nu este să postulez superioritatea textului asupra spectacolului teatral, ci să demonstrez complementaritatea lor și imposibilitatea de a le separa

complet: „teatrul în sine este asociat cu procesul de enunțare; are nevoie de un context pragmatic; are o axă temporală întotdeauna bazată pe prezent; deixis-ul reprezintă spațiul său” (Serpieri, în Vodă Căpușan, 1987: 67). În același timp, se atrage atenția asupra „*dialogismului constitutiv al textului dramatic*” (Ubersfeld, 1978: 142), și anume asupra celor „două subiecte ale enunțării, personajul și eu-scriitorul (în mod similar, există doi interlocutori, Celălalt și publicul)” (ibid.).

Al treilea subcapitol conturează **universul dramatic și limbajul pinteresesc**, acel stil care poate fi găsit „într-o conversație sporadică sau într-o anecdotă absurdă, în pauze și în tăceri, precum și în defazajul întâlnit în interacțiunile umane obișnuite. Fiecare reprezintă o afirmare a autonomiei individuale sau o manevră de dominare” (Peacock, 1997: 162). Abordând lucrurile și ființele așa cum sunt, fără vreo tentativă de a le prezenta mai mult sau mai puțin exact decât sunt ele cu adevărat, Harold Pinter (1930-2008) a încercat întotdeauna să fotografieze, și nu să picteze realitatea:

Dacă scriu despre o lampă, mă adaptez la ceea ce înseamnă o lampă. Dacă scriu despre o floare, mă adaptez la ceea ce înseamnă acea floare. În majoritatea cazurilor, floarea are proprietăți singulare, spre deosebire de lampă ... Floare, lampă, desfăcător de conserve, copac ... toate tind să se modifice în medii și circumstanțe diferite și de aceea, trebuie să fiu atent la acea modificare și să arăt același devotament și aceeași toleranță. Nu intenționez să impun sau să denaturez ceva de dragul unei aparente „armonii” de abordare³.

În consecință, personajele sale par să păstreze spontaneitatea persoanelor reale, ignorând, în discursurile lor, convențiile literaturii – una dintre caracteristicile scrierilor contemporane. Acest capitol se dorește o argumentare a concreteții ficțiunii, precum și o recuperare a caracterului său legitim de a constitui punctul de plecare pentru o posibilă abordare pragmatică. De fapt, ‘textul’ real și ‘textul’ ficțional împărtășesc aceeași calitate, de a fi „o permutare de texte, intertextualitate. În spațiul unui singur text, mai multe enunțuri din alte texte interacționează și se neutralizează reciproc” (Kristeva, în Elam, 2002: 84).

Capitolul trei, **THE BASEMENT ... OF INFERENCING**, reia, într-o manieră practică, problemele teoretice din primul capitol, și anume **deixa**, **presupozițiile**, **implicaturile convenționale** și **implicaturile conversaționale**, detaliate de data aceasta cu exemple relevante din piesele lui Pinter. Inferența, în general, procesul dinamic la care participă locutorii și interlocutorii angajați într-o conversație, și implicatura conversațională, în mod special, au o importanță semnificativă în abordarea pragmatică, chiar dacă în

³ http://www.haroldpinter.org/poetry/poetry_ponp.shtml.

discursul cotidian „nu este nevoie ca ceea ce poate fi în general dedus să fie marcat” (Moeschler, 2008). De fapt, „în modelul lui Grice, puntea dintre ceea ce se spune (conținutul literal al enunțului, determinat de structura gramaticală și de referința deictică) și ceea ce se comunică este realizată prin implicatură” (Horn, 2007: 1).

Primul subcapitol ilustrează **relevanța deixis-ului**, care face, „în ultimă instanță, referiri la rolul participanților” (Levinson, 1995: 73), dar și la contextul imediat de care aparține. Așa cum s-a afirmat deja, discursul dramatic prezent în cele șaptesprezece piese pinteresti reprezintă fundalul pe care se analizează expresiile deictice, datorită cărora cititorul / interlocutorul poate înțelege relațiile dintre personaje, viziunea lor asupra trecutului și a prezentului, și asupra coordonatelor spațiale (așa-numitul ‘deixis empatic’ – Lyons, în Levinson, 1995: 81). În plus, se exploatează și „verbele de mișcare cu componente deictice integrate” (Levinson, 1995: 83), de genul *a pleca – a veni*, și se discută cazurile speciale de deixis (deicticele personale fără referință concretă în contextul de enunțare, dar a căror referință este uneori recuperată din contextul mai larg, ca în cazul lui *ei*).

Următoarele subcapitole analizează **tipurile și declanșatorii de presupozii, implicaturile convenționale și implicaturile conversaționale**, în diferite dialoguri pinteresti examinate contrastiv.

Capitolul patru, **THE LAND OF DUMB VOICES**, își propune să discute **rolul pauzelor și al tăcerilor marcate prin didascalii**, ca instanțe ale nerostitului; de multe ori, „tăcerea care apare într-un moment oportun este mai elocventă decât vorbirea” (Martin Fraquhar Tupper). Venind în continuarea capitolului despre inferență, tăcerea semnificativă îl completează și nuanțează, prin polisemantism, enunțurile rostite de către personaje. Deseori, prin caracterul său ambiguu (tăcerea este și absența spunerii), ea dă naștere unor procese inferențiale complexe: „există vorbire fără sens și tăcere semnificativă” (Reik, în Ephratt, 2008: 1918). „Contratermenul vorbirii, starea complementară sau caracteristica-pereche a acesteia” (Constantinescu, 2006: 9), tăcerea este plurivalentă („tăcerea nu tace niciodată” – *ibid.*, 8), în viața de zi cu zi fiind un „gând-reacție la provocările multiforme ale realității” (*ibid.*).

Acest capitol subliniază faptul că este nevoie și de cuvinte, dar și de tăceri, exemplele din piesele pinteresti fiind, de fapt, „reprezentări dramatice ale tăcerii ca prezență” (Hollis, 1970: 17). În realitate, spusul și nespusul interferează mereu; sunt tăceri care invadează cuvinte, așa cum sunt și cuvinte care invadează tăceri. De fapt, limba este mereu învăluită în aceste tăceri mai mult sau mai puțin profunde, care, în mod implicit, accentuează sau

contrazic explicitul enunțurilor. În consecință, indiferent dacă personajele sunt tăcute sau limbute, tăcerea le urmează ca o umbră, tăcută; mai mult, pentru că uneori cuvintele sunt greu de suportat, se preferă tăcerea: „Comunicarea este prea alarmantă. Să intri în viața altcuiva este prea înfricoșător. Să divulgi altora puținătatea din noi este o modalitate prea înspăimântătoare.” (Pinter, 1989: 15).

Capitolul însumează, într-o reprezentare grafică, toate *tipurile de ocurențe ale tăcerii*, din piesele pinteresti, atribuind tăcerii sensuri contextuale și o dimensiune palpabilă din punct de vedere lingvistic. În același timp, demonstrează și „vigilența constantă a lui Pinter în ceea ce privește ‘cealaltă limbă’ ferecată dedesubtul cuvintelor ... scrierea lui este tensionantă și intensă, și dinamică, în mod permanent. Cuvintele zboară sau zăbovesc în spatele gândurilor personajelor; ele surprind, deviază, tachinează și, ocazional, par să se agațe de conflictul dramatic.” (Brown, 1972: 51).

De fapt, modul cum intrăm în universul pinteresc, fără a fi vreodată invitați sau ‘întâmpinați’ de către personaje, în sensul că acestea nu oferă aproape nicio informație despre trecutul lor, este similar cu modul, destul de banal, în care intrăm într-un spațiu public:

Dacă, de exemplu, ne dăm seama că ascultăm fără să vrem o conversație în metrou, cu siguranță ne vom aștepta la numeroase lacune sau pauze, multe propoziții fiind lăsate în aer. Vom înțelege doar parțial despre ce este vorba și de aceea, uneori neintenționat, vom încerca să ghicim cauzele și contextele. Nu pretindem faptul că personajele nu au motive, nu au trecut sau nu subscriu unei cauze pentru a fi ceea ce sunt – pur și simplu nu ni se spun aceste lucruri. [...] tocmai existența noastră cotidiană este alimentată de asemenea mistere.

(Hollis, 1970: 31)

În plus, piesele analizate aici (incluzând și *Silence*) confirmă nu numai „un schimb ritmic între sunet și tăcere, care comunicau atunci când comunicarea nu putea fi posibilă” (ibid., 123), ci și „talentul dramatic aparte al lui Pinter [...], talentul lingvistic, capacitatea de a auzi și de a reproduce sunetul tăcerii” (ibid.).

Capitolul cinci conturează **UN ȚINUT AL LUI DUMNEZEU (GOD’S DISTRICT)** metaforic, în care a spune înseamnă a face, încă de la începutul lumii – „*Să fie lumină!*” *Și s-a făcut lumină*. După ce se discută pe scurt **statutul actelor de limbaj în operele ficționale**, se continuă cu **analiza aspectului performativ al limbajului** (tipurile de performative utilizate de personaje), făcându-se o comparație între ceea ce Austin numea ‘constatative’, menite să descrie, și ‘performative’, al căror rol este să inițieze anumite acțiuni în și prin enunțare. Piesele lui Pinter oferă o serie de exemple de acte de limbaj, care apar cu regularitate și în conversațiile de zi cu zi. De exemplu, directivele sau comisivele utilizate dezvăluie faptul că

„limba însăși devine arena unei lupte informaționale între personaje” (Gaggi, 1981: 505) și că, astfel, există interlocutori care dețin puterea și interlocutori care sunt dominați în vorbire. Pe lângă acestea, se mai demonstrează că „în general, condițiile adecvate actelor de limbaj depind de caracteristicile participanților la actul de vorbire, fie ca vorbitori, fie ca adresanți. Aceste caracteristici sunt de natură *cognitivă* și *socială*: pe de o parte, ele se definesc în funcție de termeni precum ‘cunoștință’, ‘convingere’, ‘necesitate’, ‘preferință’ etc., și, pe de altă parte, de termeni precum ‘autoritate’, ‘putere’, ‘politețe’, ‘rol’, ‘status’, ‘obligație’ etc.” (van Dijk, 1981: 244).

Capitolul șase, **REQUEST STOP – POLITENESS**, se dorește o **analiză detaliată a strategiilor de politețe** abordate de către personajele pinteresti, și anume „politețea pozitivă, politețea negativă și politețea nemarcată (‘off-record’)” (Brown și Levinson, 1996: *passim*). Acest capitol ilustrează faptul că politețea este influențată, în mare măsură, de diferiți factori, cum ar fi „distanța socială, controlul relativ și clasificarea categorică a impunerilor într-o anumită cultură” (Brown și Levinson, 1996: 74). Printre altele, se concluzionează că interlocutorii dominatori și interlocutorii dominați pot face, în decursul unei conversații, schimb de roluri, în funcție de circumstanțe; necunoscuții tind să fie mai politicoși unul cu celălalt, iar uneori, intimitatea îi determină pe oameni să fie mai sinceri și mai puțin politicoși; nu în ultimul rând, iubirea poate sta la baza unui comportament politicos. În același timp, deoarece vorbirea presupune cooperare, interlocutorii preferă, de multe ori, să încalce maximele conversaționale decât să vorbească nepoliticos. Totuși, atunci când nu o fac, sunt considerați fără maniere sau necivilizați, sau doresc să implice anumite lucruri, care altfel și-ar pierde din subtilitate.

În concluzie, studiul de față dorește să **elimine delimitarea artificială dintre literatură**, considerată o compilație de ‘texte înghețate’, **și realitate**, domeniul ‘discursurilor vii’ (Sell, 1991: *passim*). În opinia lui Pinter, „ceea ce se întâmplă în piesele [sale] s-ar putea întâmpla oriunde, oricând, în orice loc, chiar dacă întâmplările ar putea părea neobișnuite la prima vedere” (Pinter, 1990 (II): 11).

În realitate, fiind „o aventură fundamental cooperantă” (Herb Clark, în Horn și Ward, 2007: 4), limba „arată mai degrabă decât *spune*” (Gelven, în Birch, 1989: 6), iar teatrul lui Pinter o demonstrează în cel mai înalt grad:

Prin micșorarea potențialului informațional al limbii, Pinter reușește să își facă publicul conștient de utilizarea strategică a limbii ca mod de apărare, dar, în același timp, atrage atenția asupra potențialului său ca mijloc de luptă. Cuvintele și structurile

ritmice sunt realizate în așa fel încât personajele pot lovi cu aceste cuvinte sau se pot duela cu frazele.

(Peacock, 1997: 48)

Limbajul celor șaptesprezece piese pinteresti ‘arată mai degrabă decât *spune*’ tipul de relație care se instituie între interlocutori (de superioritate, de egalitate sau de inferioritate), și, în consecință, gradul lor de politețe (utilizarea formulelor de deferență sau a termenilor de adresare, formularea cererilor etc.); intențiile lor (rugămintele, acuză, critică, laudă etc.); corectitudinea exprimării (folosirea cuvintelor, a structurilor gramaticale etc.); gradul lor de inteligență (formularea ideilor, ironie, jocuri de cuvinte etc.) sau nivelul lor de educație (selectarea registrelor limbii, stil etc.). În viziunea lui Birch,

Limbajul face mai mult decât spune; face mai mult decât să transmită informații sau să reflecte o realitate deja existentă ‘acolo’, undeva în lume. Limbajul înseamnă acțiune și interacțiune; înseamnă a performa, a arăta, a face. Limbajul nu este un instrument neutru: este părtinitor în mii de feluri diferite, iar aceste feluri sunt, desigur, determinate de orice număr de diferite ideologii, de cunoștințe și de sisteme, și de instituții. (1989: 42)

De asemenea, prin selectarea pieselor scrise de Harold Pinter, s-a încercat să se demonstreze că „**ceea ce este dominant în teatru este aspectul social, interpersonal și activ al limbajului, modul pragmatic de ‘a face lucruri cu vorbe’** (s.m., DVI)” (Elam, 2002: 145). Teza mai subliniază și faptul că, luate individual, cuvintele nu semnifică, ci locutorii care le folosesc concret, în anumite contexte de enunțare, atribuie semnificație cuvintelor, în decursul unui proces complex, impus de vorbirea însăși.

Nu în ultimul rând, această analiză accentuează că „**ceea ce poate fi comunicat depășește întotdeauna capacitatea comunicativă conturată de convențiile limbii și ale uzului** (s.m., DVI)” (Levinson, 1995: 112-113). În final, parafrazându-l pe Yule, *pragmatica este*, cu siguranță, un *domeniu de studiu atractiv* (se pot deduce semnificațiile și intențiile interlocutorilor, supozițiile și scopurile lor, acțiunile la care ei participă, atunci când vorbesc), dar este, în același timp, și *frustrant*, „fiindcă pretinde să îi înțelegem pe oameni și ceea ce au ei în minte” (Yule, 1996: 4).

Putem spune, în final, că studiul de față este **prima abordare de amploare a piesei de teatru pinteresti, realizată din perspectivă pragmatică, cu metodele și conceptele acesteia.**

Sau, într-o concluzie pinterescă, **ASTA-I TOT**, nici mai mult, nici mai puțin, din moment ce

Cred că o declarație categorică nu va rămâne niciodată acolo unde este și să fie definitivă. Va fi imediat supusă modificării de către celelalte douăzeci și trei de posibilități ale ei. Prin urmare, nicio declarație pe care aș face-o nu ar trebui să fie interpretată ca finală și definitivă; ci, cel mult ca *aproape* finală și definitivă; eu nu le voi considera astfel de mâine și nici nu aș vrea ca dumneavoastră să faceți acest lucru astăzi.⁴ (Pinter, în Brown, 1972: 16).

I. Opera lui Harold Pinter

HAROLD PINTER (1981). *Plays: Four. Old Times, No Man's Land, Betrayal, Monologue, Family Voices*. Great Britain, Bungay, Suffolk: Richard Clay (The Chaucer Press) Ltd. (IV)

HAROLD PINTER (1989). *Plays: One. The Birthday Party, The Room, The Dumb Waiter, A Slight Ache, The Hothouse, A Night Out, The Black and White, The Examination*. London: World Dramatists. Methuen Drama. (I)

HAROLD PINTER (1990). *Complete Works: Two. The Caretaker, The Dwarfs, The Collection, The Lover, Night School, Revue Sketches: Trouble in the Works, The Black and White, Request Stop, Last to Go, Special Offer*. New York: Grove Press, An Evergreen Book. (II)

HAROLD PINTER (1990). *Complete Works: Three. The Homecoming, Tea Party, The Basement, Landscape, Silence, Revue Sketches: Night, That's Your Trouble, That's All, Applicant, Interview, Dialogue for Three*. New York: Grove Press. (III)

II. BIBLIOGRAFIE

Studii

Adam, Jean-Michel (2009). *Textele. Tipuri și prototipuri*. Traducere de Cristina Stanciu. Iași: Institutul European.

Altieri, Charles (1981). *Act & Quality: A Theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Aristotel (1965). *Poetica*. Studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi. București: Editura Academiei Republicii Populare Române.

Aristotle (1991). *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*. Translated by George A. Kennedy. New York: Oxford University Press.

⁴ Într-un interviu publicat în *Sunday Times*, 4 martie, 1962.

- Aronoff, Mark and Rees-Miller, Janie – Eds. (2003). *The Handbook of Linguistics*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Atlas, Jay David. “Presupposition” in Horn, Laurence R. and Ward, Gregory (Eds.). *The Handbook of Pragmatics*. Blackwell Publishing, 2005. Blackwell Reference Online. 28 December 2007.
- Austin, J.L. (1975). *How to do Things with Words*. Edited by J. O. Urmson and Marina Sbisa. Cambridge: Harvard University College.
- Beckett, Samuel (1972). *Comédie et actes divers*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bentley, Eric – Ed. (1992). *The Theory of the Modern Stage*. London: Penguin Books.
- Benveniste, Émile (2000). *Probleme de lingvistică generală*. Vol. I. Traducere din limba franceză: Lucia Magdalena Dumitru. București: Universitas, Teora.
- Billington, Michael (1996). *The Life and Work of Harold Pinter*. London: Faber and Faber.
- Birch, David (1989). *Language, Literature, and Critical Practice: Ways of Analysing Text*. Routledge: London.
- Bolinger, Dwight (1968). *Aspects of Language*. New York, San Francisco, Atlanta: Harcourt, Brace&World, Inc.
- Boulton, Marjorie (1968). *The Anatomy of Drama*. London: Routledge and Kegan Paul Limited.
- Bréda, François (2003). *Ființă și teatru*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Brown, Gillian and Yule, George (1989). *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, John Russell (1972). *Theatre language. A study of Arden, Osborne, Pinter and Wesker*. London: Allen Lane The Penguin Press.
- Brown, Penelope and Levinson, Stephen C. (1996). *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chandler, Daniel (2002). *Semiotics: The Basics*. London: Routledge.
- Chevalier, Jean and Gheerbrant, Alain (1994). *Dicționar de simboluri*. București: Editura Artemis.
- Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain (1995). *Dicționar de Simboluri*. Vol. 3 (P - Z). București: Editura Artemis.
- Cobley, Paul and Jansz, Litza (2003). *Introducing Semiotics*. Cambridge: Icon Books UK, Totem Books USA.
- Collini, Stefan – Ed. (2002). *Interpretation and overinterpretation*. Umberto Eco and Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brook-Rose. Cambridge: Cambridge University Press.
- Constantinescu, Mircea (2006). *Antologia tăcerii*. București: România Press.
- Cooper, Charles W. (1955). *Preface to Drama: An Introduction to Dramatic Literature and Theater Art*. New York: Ronald Press.
- Coșeriu, Eugeniu (1996). *Lingvistica integrală*. Interviu realizat de Nicolae Saramandu. București: Editura Fundației Culturale Române.
- Coulthard, Malcolm and Brazil, David (1992). “Exchange structure” in Coulthard, Malcolm (Ed.) *Advances in Spoken Discourse Analysis*. London and New York: Routledge.
- Davis, Steven – Ed. (1991). *Pragmatics. A Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- Dragoș, Elena (2000). *Introduce în pragmatică*. Cluj: Casa Cărții de Știință.
- Ducrot, Oswald and Schaeffer, Jean-Marie (1996). *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*. Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu. București: Editura Babel.
- Eco, Umberto (1979). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

- Eco, Umberto (1982). *Tratat de semiotică generală*. Traducere de Anca Giurescu și Cezar Radu. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Eco, Umberto (2007). *Limitele interpretării*. Ediția a II-a revăzută. Traducere de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun. București: Polirom.
- Elam, Keir (2002). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Routledge. Taylor&Francis Group.
- Esslin, Martin (1972). *The Theatre of the Absurd*. Revised and enlarged edition. Harmondsworth: Pelican Books.
- Fabb, Nigel (1997). *Linguistics and Literature. Language in the Verbal Arts of the World*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Fiske, John and Hartley, John (1992). *Reading Television*. London and New York: Routledge.
- Fiske, John (1994). "Postmodernism and Television" in Curran, J. and Gurevitch, M. (Eds.). *Mass Media and Society*. London: Edward Arnold.
- Givón, T. (1989). *Mind, Code and Context. Essays in Pragmatics*. Hillsdale, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Gordon, Lois "Harold Pinter" in Berney, K.A. – Ed. (1993). *Contemporary Dramatists*. London, Washington DC, Detroit: St. James Press, pp. 529-534.
- Greere, Anca Luminița, Zdrengea, Mihai Mircea (2000). *A Guide to the Use of English Modals and Modal Expressions (with exercises and keys)*. Cluj-Napoca: Clusium.
- Grundy, Peter (2000). *Doing Pragmatics*. London: Arnold.
- Halliday, M.A.K. (1994). *Language as Social Semiotic*. London: Open University Set Book.
- Henry, Richard (1996). *Pretending and Meaning: Toward a Pragmatic Theory of Fictional Discourse*. Westport: Greenwood Press.
- Herman, Vimala (1998). *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*. London: Routledge.
- Hinchliffe, Arnold P. (1967). *Harold Pinter*. New York: Twayne Publishers, Inc.
- Hollis, James R. (1970). *Harold Pinter: The Poetics of Silence*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Horn, Laurence R. "Implicature" in Horn, Laurence R. and Ward, Gregory (Eds.). *The Handbook of Pragmatics*. Blackwell Publishing, 2005. Blackwell Reference Online. 28 December 2007.
- Horn, Laurence R. and Ward, Gregory (Eds.) *The Handbook of Pragmatics*. Blackwell Publishing, 2005. Blackwell Reference Online. 28 December 2007.
- Hurford, James R. and Heasley, Brendan (1990). *Semantics: A Coursebook*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Innes, Christopher (2002). *Modern British Drama. The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana (1995). *Conversația: structuri și strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite*. București: Editura All.
- James, William (1987). "Pragmatism" in *Writings 1902-1910. The Varieties of Religious Experience. Pragmatism. A Pluralistic Universe. The Meaning of Truth. Some Problems of Philosophy. Essays*. New York: The Library of America.
- Johansen, Jørgen Dines and Larsen, Svend Erik (2002). *Signs in Use. An Introduction to Semiotics*. Translated by Dinda L. Gorfée and John Irons. London: Routledge.

- Kane, Leslie (1984). *The Language of Silence: On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Press.
- Kempson, Ruth M. (1992). *Semantic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kennedy, Andrew K. (1975). *Six dramatists in search of a language. Studies in dramatic language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kneucker, Raoul F. (2001). "Die öffentliche Verwaltung des Schweigens", in Jäkel, Siegfried & Timonen, Asko (Ed.). *The Language of Silence*. Vol. 1. Annales Universitatis Turkuensis. Sarja – Ser. B Osa – Tom. 246, Humaniora. Turku: Turun Yliopisto.
- Leach, Robert (2004). *Makers of Modern Theatre. An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Leech, Geoffrey (1991). *Principles of Pragmatics*. London and New York: Longman.
- Leech, Geoffrey (1990). *Semantics. The Study of Meaning*. London: Penguin Books.
- Levinson, Stephen C. (1991; 1995). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Locher, Miriam A. (2004). *Power and Politeness in Action: Disagreements in Oral Communication*. New York: Mouton de Gruyter.
- Mainueneau, Dominique (2007). *Pragmatică pentru discursul literar*. Traducere de Raluca-Nicoleta Balăţchi. Iaşi: Institutul European.
- Martinich, A.P. (1996). *The Philosophy of Language*. Oxford: Oxford University Press.
- McHale, Brian (1996). *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- Mey, Jacob L. (2000). *When Voices Clash: A Study in Literary Pragmatics*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Moeschler, Jacques and Reboul, Anne (1999). *Dicţionar enciclopedic de pragmatică*. Coordonarea traducerii: Carmen Vlad, Liana Pop. Cluj: Editura Echinox.
- Montaigne (1977). *Aforisme*. Antologie, traducere şi prefaţă de Mihai Rădulescu. Bucureşti: Editura Albatros.
- Morris, Charles (1947). *Signs, Language and Behaviour*. New York: Prentice Hall.
- Naismith, Bill (2000). *A Faber Critical Guide. Harold Pinter. 'The Birthday Party'. 'The Caretaker'. 'The Homecoming'*. London: Faber and Faber.
- Nerlich, Brigitte and Clarke, David C. (1996). *Language, Action and Context. The Early History of Pragmatics in Europe and America, 1780-1930*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Nóth, Winfried (1995). *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Olsen, Tillie (1989). *Silences. Classic Essays on the Art of Creating*. New York: Delta / Seymour Lawrence.
- Paquet Gabbard, Lucina (1976). "Anxiety Dreams: The Wish To Be Rid of Someone" in *The Dream Structure of Pinter's Plays: A Psychoanalytic Approach*. Madison and Cranbury, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Parpală, Emilia (2007). *Semiotica generală. Pragmatica*. Craiova: Editura Universitaria.
- Pavel, Toma (1992). *Lumi ficţionale*. Traducere din limba engleză: Maria Mociorniţa. Bucureşti: Editura Minerva.
- Pavis, Patrice (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Translated by Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Peacock, D. Keith (1997). *Harold Pinter and the New British Theatre*. Westport: Greenwood Press.

- Peirce, Charles S. (1990). *Semnificație și acțiune*. Traducere din limba engleză: Delia Marga. București: Editura Humanitas.
- Plett, Heinrich F. (1983). *Știința textului și analiza de text. Semiotică, Lingvistică, Retorică*. Traducere din limba germană: Speranța Stănescu. București: Editura Univers.
- Popa, Victor Ion (1977). *Mic îndreptar de teatru*. Ediție îngrijită, cronologie, note, comentarii și postfață de Virgil Petrovici. București: Editura Eminescu.
- Popper, Karl R. (1995). *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach*. Oxford: Clarendon Press.
- Reboul, Anne and Moeschler, Jacques (1998). *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*. Paris: Armand Colin.
- Reboul, Anne and Moeschler, Jacques (2001). *Pragmatica, azi. O nouă știință a comunicării*. Traducere din limba franceză: Liana Pop. Cluj: Editura Echinoc.
- Rață-Dumitriu, N. (1972). "Critica stilistică" in Iosifescu, Silvan (coord.). *Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană*. București: Editura Științifică.
- Sadock, Jerrold. "Speech Acts" in Horn, Laurence R. and Ward, Gregory (Eds.). *The Handbook of Pragmatics*. Blackwell Publishing, 2005. Blackwell Reference Online. 28 December 2007.
- Schechner, Richard (2007). *Performance Theory*. London and New York: Routledge.
- Schopenhauer, Arthur (1997). *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*. Traducere de Titu Maiorescu. București: Editura Saeculum I.O. și Editura Vestala.
- Searle, John R. (1969). *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sebeok, Thomas A. – General Editor (1986). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Tome 1, A-M. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Sell, Roger D. – Ed. (1991). *Literary Pragmatics*. London: Routledge.
- Shepherd, Simon and Wallis, Mick (2004). *Drama / Theatre / Performance*. New York: Routledge.
- Shiro, Martha (1994). "Inferences in Discourse Comprehension" in Coulthard, Malcolm (Ed.) *Advances in Written Text Analysis*. New York: Routledge.
- Short, Mick (1989). "Discourse Analysis and the Analysis of Drama" in Carter, Ronald and Paul Simpson (Ed.). *Language, Discourse and Literature*. London: Unwin Hyman
- Simpson, Paul (1997). *Language through Literature. An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Sinclair, John (1994). "Trust the text" in Coulthard, Malcolm (ed.). *Advances in Written Text Analysis*. New York: Routledge.
- Sinclair, John and Coulthard, Malcolm (1992). "Towards an analysis of discourse" in Coulthard, Malcolm (Ed.) *Advances in Spoken Discourse Analysis*. London and New York: Routledge.
- Slama-Cazacu, Tatiana (1980). "Limba și context" in Slama-Cazacu, Tatiana. *Lecturi de psiholingvistică*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Smith, Ian – Ed. (2005). *Pinter in the Theatre*. Foreword by Harold Pinter. London: Nick Hern Books.
- Sperber, Dan, and Wilson, Deirdre (2002). *Relevance: Communication and Cognition*. Second Edition. Oxford: Blackwell Publishing.
- Ubersfeld, Anne (1978). *Lire le théâtre*. Paris: Editions sociales.

- Ubersfeld, Anne (1999). *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Traducere de Georgeta Loghin. Iași: Institutul European.
- Van Dijk, Teun A. (1981). *Studies in the Pragmatics of Discourse*. The Hague: Mouton Publishers.
- Verdonk, Peter and Weber, Jean Jacques – Eds. (1995). *Twentieth-Century Fiction. From Text to Context*. London and New York: Routledge.
- Vlad, Carmen (2003). *Textul aisberg. Teorie și analiză lingvistico-semiotică*. Cluj: Casa Cărții de Știință.
- Vodă Căpușan, Maria (1987). *Pragmatica teatrului*. București: Editura Eminescu.
- Wilson, Deirdre, and Sperber, Dan. "Relevance Theory" in Horn, Laurence R. and Ward, Gregory (Eds.). *The Handbook of Pragmatics*. Blackwell Publishing, 2005. Blackwell Reference Online. 28 December 2007.
- Yule, George (1996). *Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.
- Zdrenghea, Mihai M., Greere, Anca L. (1999). *A Practical English Grammar with Exercises*. Second Edition. Cluj-Napoca: Clusium.

ARTICOLE

- Bensky, Larry (1966). "Interview with Harold Pinter" in *The Paris Review Interviews. The Art of Theater*, No. 3, Issue 39.
- Cameron, Deborah (1994). "Verbal Hygiene for Women. Linguistics Misapplied?" in *Applied Linguistics*, volume 15, December 4.
- Ephratt, Michal (2008). "The functions of silence" in *Journal of Pragmatics*, volume 40, pp. 1909-1938.
- Felt, James W. (1996). "Why Possible Worlds Aren't" in *The Review of Metaphysics*, Vol. 50.
- Gaggi, Silvio (1981). "Pinter's "Betrayal": Problems of Language or Grand Metatheatre?" in *Theatre Journal*, Vol. 33, No. 4, pp. 504-516.
- Salter, Lee (2005). "The Communicative Structures of Journalism and Public Relations" Copyright © 2005 SAGE Publications (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi). Vol. 6(1): 90-106. (pdf document).
- Toolan, Michael (2000). "What makes you think you exist? A speech move schematic and its application to Pinter's *The Birthday Party*". *Journal of Pragmatics* 32, pp. 177-201.
- Wilson, Robert A. (2007). "Social Reality and Institutional Facts: Sociality within and without Intentionality" (pdf document).

PAGINI WEB

<http://www.lancs.ac.uk/fass/projects/stylistics>

Faculty of Arts and Social Sciences, Lancaster University. Last updated: March 22, 2006.

<http://linguistlist.org/issues/10/10-475.html>

Review: J. Habermas – *On the Pragmatics of Communication*. Last updated: March 30, 1999. Reviewed by Laura and Radu Daniliuc.

<http://online.sfsu.edu/~kbach/spchacts.html>

Kent Bach, *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Entry: SPEECH ACTS.

<http://www.hermitary.com/house/iyor.html>

© 1993, TIME, Inc. and © 2005

<http://revel.unice.fr/cycnos>

Cycnos, Volume 14 no. 1, Janvier 1997, Sous la direction de Geneviève Chevallier. Mis en ligne le 11 juin 2008. (Revue Électronique de l'Université de Nice)

<http://revel.unice.fr/cycnos/document.html?id=1496>

Orr, John, "Pinter and the paranoid style in English theatre", *Cycnos*, Volume 12 n°1, mis en ligne le 7 juillet 2008.

<http://www.haroldpinter.org>

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html

<http://dictionary.reference.com/>

CONFERINȚE

Jacques Moeschler, *La Pragmatique Aujourd'hui*, September 24, 2008, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, The Institute for the Pragmatics of Communication.

Dana Vais, *The Post-Industrial City: Cultural Theory. Theory and Architecture*, December 9, 2009, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Faculty of Letters, The Centre for the Study of the Contemporary British Novel.

DICȚIONARE

Longman Dictionary of Contemporary English – LDCE (3rd edition, 2000). Harlow: Longman.

Oxford Advanced Learner's Dictionary – OALD (7th edition), online dictionary.

Chambers Reference Online Dictionary – CROD.

