

FORME DE COMUNICARE ÎN PIESELE LUI BRIAN FRIEL

Conf.univ.dr.Ioana Mohor-Ivan
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: Starting from an outline of pragmatics of human interaction such as the model produced by the Palo Alto school provides, the paper focuses on three of the best-known plays written by the contemporary Irish playwright Brian Friel, namely *Faith Healer*, *The Communication Cord* and *Dancing at Lughnasa*, in order to prove that communication is their common concern. Nevertheless, the plays surveyed are illustrative for Friel's concern to enlarge his communicational strategies, so as to include ritual and dance alongside language as powerful mechanisms of interpersonal communication.

„Cuvântul comunicare are un sens foarte larg, el cuprinde toate procedeele prin care un spirit poate afecta un alt spirit. Evident, aceasta include nu numai limbajul scris sau vorbit, ci și muzica, artele vizuale, teatrul, baletul și, de fapt, toate comportamentele umane.”⁶⁹

Tocmai datorită acestui „sens foarte larg”, comunicarea a putut fi abordată din mai multe puncte de vedere, generând astfel o serie de modele teoretice de explicare a procesului comunicativ. Acestea variază de la modele matematice și cibernetice, la modele lingvistice, praxiologice sau sociologice, dar cel asupra căruia dorim să ne oprim pe scurt este reprezentat de modelul teoretico-pragmatic propus de reprezentanții școlii de psihologie și psihiatrie de la Palo Alto, California.

Devenit model de referință în teoria comunicării prin amploarea construcției teoretice, adepții acestei interpretări ne propun o decodare a comunicării din perspectiva relațiilor interumane. Utilizând ceea ce este, în esență, un model psihologic, școala de la Palo Alto consideră comunicarea drept un fenomen social integrat, care încearcă, prin „gramatica” (sau „logica comunicării”) să construiască o punte de legătură între mecanismele care reglează raporturile interindividuale și cele care reglează raporturile sociale. Conform principalei teze a acestei școli, totul este comunicare, prin urmare comunicarea exprimă relația omului cu lumea. Comunicarea dintre indivizi devine astfel baza oricărei comunicări între grupuri sociale sau chiar între culturi. În celebra lucrare *Pragmatics of Human Communication*, Paul Watzlawick, Janet Bavelas și Don Jackson au formulat cinci principii de comunicare interumană, numite axiome.

Prima dintre acestea stipulează faptul că este imposibil să nu comunicăm. Așa cum explică autorii, orice comportament „activitatea sau inactivitatea, cuvintele sau tăcerea, toate au valoarea de mesaj: ele influențează alte comportamente, iar acestea, la rândul lor, nu pot să nu reacționeze la aceste comunicări, devenind ele însele mesaje”⁷⁰. Conform acestui principiu, comunicarea nu se mai reduce la limbaj și intenționalitate, incluzând orice mod de comportament: ton, privire, mimică, gesturi, sau absența lor.

A doua axiomă face o importantă distincție între „nivelele de conținut și de relație ale comunicării”⁷¹. Conținutul se referă la subiectul, sau informația transmisă prin comunicare, în timp ce relația implică atitudinea pe care cei doi participanți ai actului de comunicare o au unul față de celălalt și comportamentul pe care aceasta îl induce. În alte cuvinte, acest nivel îl înglobează pe primul, devenind o meta-comunicare. Într-o relație deschisă, spontană, ceea ce primează este conținutul comunicării. Dimpotrivă, acolo unde relația dintre parteneri e problematică, caracterizată de neînțelegeri, conflicte de valori și/sau emoții, conținutul își pierde importanța, primând, de astă dată, semnalele comportamentale.

Al treilea principiu infirmă liniaritatea comunicării, văzînd-o drept un o succesiune de secvențe, pe care participanții actului de comunicare le pot interpreta diferit, devenind astfel „simultan cauză efect sau stimul răspuns”⁷². Discrepanța dintre aceste interpretări poate crea conflicte comunicaționale, fără vreo legătură, în acest caz, cu relația dintre interlocutori⁷³.

⁶⁹ C.E. Shannon și W. Weaver, citati în Vasile Tran și Irina Stănciugelu, *Teoria comunicării*, București: Ed. SNSPA, 2001, p. 14.

⁷⁰ Paul Watzlawick, Janet Bavelas și Don Jackson, *Pragmatics of Human Communication*, New York: W. W. Norton, 1967, p. 1.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid., p. 4

⁷³ Ibid., p. 7.

Următoarea axiomă împrumută doi termeni specifici ciberneticii pentru a clasifica codurile de comunicare în digital și analogic. În această ordine de idei, codul digital, operând cu o logică binară de tipul 0 și 1, este exemplificat de limbajul verbal care întreține între semn și obiect o relație pur convențională. Putem astfel spune ca acest cod este caracteristic conținutului comunicării. Codul analogic, pe de cealaltă parte, include orice formă de comunicare non-verbală, căpătând astfel o extensiune mult mai generală și caracterizând, prin urmare, dimensiunea relațională a acesteia. Deoarece comunicarea presupune atât nivelul de conținut, cât și pe cel de relație, rezultă că cele două coduri pot coexista și se pot completa în orice mesaj.

În fine, a cincea axiomă face o distincție între comunicarea simetrică (în care interlocutorii se găsesc pe poziții egale) și cea complementară (unde pozițiile ocupate de participanți sunt diferite.)

În ciuda caracterului său axiomatic, modelul propus de adepții școlii de la Palo Alto pune accentul nu atât pe actele individuale de comunicare, cât pe conotațiile interpersonale ale acestora, dovedindu-se astfel, în esență, de tip pragmatic și umanist. Tocmai acest atribut ne permite să îl aplicăm interpretării diverselor forme de comunicare evidențiate de discursul dramatic al pieselor lui Brian Friel, atât în planul dialogului între personajele textului literar, cât și în cel stabilit între elementele structurii dramatice și creație scenică.

Brian Friel, considerat patriarhul dramaturgiei irlandeze contemporane și unul dintre cei mai importanți dramaturgi de limba engleză ai momentului, și-a consolidat această poziție atât pe plan național cât și internațional printr-o suită impresionantă de piese însumând mai mult de douăzeci de opere originale, dar și numeroase traduceri și adaptări din patrimoniul teatrului universal, în speță cel al clasicilor ruși. Succesul înregistrat pe scenă de lucrările sale apare, între altele, confirmat și de cel mai recent sondaj de opinie realizat de prestigioasa publicație *Irish Times*, potrivit căruia Friel este singurul dramaturg cu trei piese nominalizate de cititori drept capodopere ale teatrului irlandez modern⁷⁴. În ordinea preferințelor exprimate de public, *Dancing at Lughnasa* (1990), *Translations* (1980) și *Philadelphia, Here I Come!* (1964) marchează temporal traseul artistic al operei frieliene. Punând, totodată, în valoare varietatea registrului său scriitoricesc, piesele lasă să se distingă o amplă gamă de preocupări, de tipuri și de psihologii aduse în scenă, precum și de nuanțe stilistice. Împrumutând un tipar expresionist, *Philadelphia* propune o disecție a vieții de provincie în Irlanda contemporană, concentrându-și semnificațiile ideatice pe mobilurile obiective, dar și lăuntrice, care îl determină pe protagonist să aleagă calea emigrării. Interacțiunea dintre matricea externă și cea internă a conflictului dramatic adâncește natura și înlănțuirea existenței contingente într-un conflict al eului cu sineitatea, redat prin divizarea personajului principal între rolurile de „Public” și „Personal”. Concepută în cheie realistă, *Translations* ne poartă înapoi în timp, problematizând într-o viziune axiologică materia istorico-lingvistică oferită de anglicizarea toponimelor galice în decursul vastului proiect de cartografiere a Irlandei, întreprins de imperiul britanic în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Astfel, situația dramatică oferită de reacțiile complexe și deseori contradictorii ale locuitorilor unui sătuc irlandez din 1833 față de inevitabilitatea unui eveniment istoric devine o textură de sensuri generalizatoare, capabilă să se răsfrângă asupra prezentului. La rândul său, naratorul din *Dancing at Lughnasa* are funcția de a obține un efect de distanțare a publicului față de realitatea socială a unei Irlande rurale, aflată în plină depresie a anilor treizeci. În acest cadru general se mozaicează traseele externe și interne ale unui protagonist colectiv reprezentat de cele cinci surori Mundy, iar opoziția dintre aspirație individuală și realitate socială devine una dintre principalele tensiuni ale conflictului dramatic.

Și totuși, în ciuda acestei diversități sumar exemplificate prin piesele menționate mai sus, opera lui Friel este remarcabilă prin unitatea sa artistică, care lasă să se distingă o constelație bine conturată de teme exploatare în fiecare piesă, cu neașteptate și ingenioase alternanțe de personaje, context sau registru dramatic. În această ordine de idei, putem afirma că una din temele definiției canonului frielian, incluzând alte constante - cum ar fi rolul limbii și memoriei în constituirea subiectului, sau cea a identității irlandeze și a reprezentărilor sale - este legată de natura procesului de comunicare (între indivizi, între culturi diferite, între trecut și prezent, mit și realitate).

Mulți critici au remarcat faptul că Friel rămâne sceptic atunci când e vorba de posibilitatea de a comunica afecte sau procese mentale prin intermediul limbajului verbal⁷⁵. Într-adevăr,

⁷⁴ Richard Harp, „Introduction”, în *A Companion to Brian Friel*, editată de Richard Harp și Robert C. Evans, West Cornwall, CT: Locust Hill Press, 2002, p. ix.

⁷⁵ Dintre numeroasele studii care au subliniat acest aspect remarcăm următoarele: F. C. McGrath, “Brian Friel and the Politics of the Anglo-Irish Language” în *Colby Quarterly* 26.4 (1990), pp. 241-248, Ondřej Pilný, “Narrative and

imposibilitatea comunicării devine adeseori principalul motiv care duce la ruperea relațiilor dintre personajele sale (relația dintre tată și fiu din *Philadelphia, Here I Come!* fiind un exemplu faimos în acest sens) sau chiar la sfârșitul tragic al acestora. Mai puțin explorat a rămas însă rolul limbajului non-verbal prin prisma interrelației dintre nivelul de conținut și de relație al procesului de comunicare dramatică și a contrapunctului generat prin suprapunerea celor două codurile de comunicare.

O astfel de abordare poate fi relevantă chiar și în cazul unei piese cum este *Faith Healer* (*Tămăduitorul*) – pusă în scenă în 1979 –, care face uz exclusiv de limbajul verbal. *Faith Healer* se structurează în patru secvențe de monolog susținute de trei personaje: două dintre acestea îi aparțin lui Frank Hardy, un tămăduitor itinerant irlandez, iar celelalte două revin soției sale, Grace, și impresarului care îi însoțește, englezul Teddy. Aceste personaje pășesc pe rând în lumina reflectorului pentru a-și rememora jalonele unei experiențe comune. Aceasta ia forma unei călătorii care-i poartă din Irlanda în Scoția și Tara Galilor, sfârșindu-se cu relatarea uciderii lui Frank de un grup de fermieri în momentul revenirii în satul său natal, Ballybeg. Deși cadrul narativ rămâne, în esență, neschimbat, discrepanțe semnificative apar în versiunile individuale asupra evenimentelor trăite împreună. Numele locurilor se schimbă dintr-un monolog în altul, natura relației dintre personaje este explicată diferit, iar întâmplări cruciale – cum ar fi miracolul tămăduirii unei întregi congregații adunate într-o biserică metodistă din Țara Galilor sau moartea copilului celor doi soți într-un cătun scoțian – au versiuni contradictorii, care reprimă, reliefează sau distorsionează anumite detalii. O singură întrebare, rostită pe trei voci, reverberează însă, obsedant, prin piesă: care-i natura puterilor misterioase pe care le posedă Frank? E vorba de un har divin, sau este vorba doar de o iluzie? Ce este acest tămăduitor – șaman sau pur și simplu șarlatan?⁷⁶

Concentrându-se pe narațiune, textul dramatic împinge în prim-plan nivelul de conținut al monologurilor. Dar acesta se dovedește instabil și eluziv, tocmai datorită disocierii lui de nivelul de relație al comunicării dintre cele trei personaje. Luată separat, fiecare evocare posedă sintaxa logică complexă și convingătoare a codului digital care este caracteristic comunicării verbale. Ceea ce lipsește, însă, pentru a se acorda una la cealaltă, e complementaritatea asigurată de limbajul analogic – propriu dialogului – care ar asigura semantica adecvată unei înțelegeri neechivoce a naturii relațiilor dintre Frank, Grace și Teddy și, prin extrapolare, a întregii situații comunicaționale. Și, totuși, un act de comunicare directă – între un vorbitor și un ascultător cu ajutorul unui text – a fost intermediat de *Faith Healer*. Publicul a fost acel interlocutor tăcut care, fără să rostească vreo replică, a luat parte la comunicare, devenind un element al acesteia. Monodrama, ca formula dramatică generică adoptată de Friel, l-a implicat și, în același timp, provocat să participe imaginativ la traducerea unui cod în celălalt, în încercarea de a asambla secvențele monologice într-un model orchestral de comunicare, de unde să extragă propria semnificație a poveștii tămăduitorului și a harului său.

Spre deosebire de *Faith Healer*, *The Communication Cord* (*Firul de comunicare*), produsă în 1982, este o comedie în care schimbul de replici între personaje concordă cu situațiile hilare în care acestea sunt, rând pe rând, puse, conform convențiilor specifice acestui gen dramatic. Amplasată în contemporan, acțiunea piesei se desfășoară într-o casă țărănească din același Ballybeg – nume fictiv dat de dramaturg locației pieselor sale – recent restaurată pentru a face față cerințelor unei industrii turistice care a transformat cătunul irlandez într-un adevărat “muzeu al satului”. Considerată de critici ca antidot la piesa *Translations*, care, după unii comentatori, crease o aureolă romantică în jurul trecutului galic irlandez⁷⁷, *The Communication Cord* încearcă să demonteze idealurile canonice ale

Communication: The Case of Brian Friel and Field Day” în *Litteraria Pragensia* No. 20, Vol. 10 (2001), pp. 31-52, Lucia Angelica Salaris, “The Masks of Language in *Translations*” în Jacqueline Genet and Richard Allen Cave (eds.), *Perspectives of Irish Drama and Theatre*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1991, pp. 101-106, Robert Welch, “Isn’t this your job? – To translate?: Brian Friel’s Languages” în Alan Peacock (ed.), *The Achievement of Brian Friel*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1993, pp. 134-148, Katherine Worth, “Translations of History: Story-telling in Brian Friel’s Theatre” în James Acheson (ed.) *British and Irish Drama Since 1960*, Basingstoke: Macmillan, 1993, pp. 73-87.

⁷⁶ În monologul său, Frank face referire la această dilemă în următorii termeni: „Sunt binecuvântat cu un dar unic și înfricoșător? – Dumnezeu, da, mă tem că așa e. Dar, la cealaltă extremă o altă întrebare mă urmărește: Sunt doar un șarlatan? – ceea ce, desigur, era o prostie.” *Faith Healer* în *Selected Plays*, London, Boston: Faber and Faber, 1984, p. 333.

⁷⁷ Această interpretare este menționată în studii precum: Kevin Barry, John Andrews și Brian Friel, “*Translations* and A Paper Landscape: Between Fiction and History” în *The Crane Bag: Perspectives on Irish Culture*, the *Forum* issue, 1983, pp. 118-124, Sean Connolly, “Translating History: Brian Friel and the Irish Past” în Alan Peacock (ed.), *The Achievement of Brian Friel*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1993, pp. 149-163, Anthony Roche, “A Bit Off the Map: Brian Friel’s *Translations* and Shakespeare’s *Henry IV*” în Wolfgang Zach and Heinz Kosok (eds.), *Literary Interrelations: Ireland, England and the World, Vol.2: Comparison and Impact*, Tubingen: Gunter Narr Verlag, 1987, pp. 139-148, R. K. R.

tradiției. Nimic nu e „autentic” în Ballybeg, personaje sau dialogul lor. Igienizată și confortabilă, casa nu mai amintește cu nimic de tradiționala cocioabă irlandeză, deși e garnisită cu un amalgam de obiecte tradiționale. Falsitatea și impostura domină și lumea personajelor, care, dincolo de parada stridentă de sentimentalism – exprimat prin platitudini de genul „Acesta e locul de unde venim cu toții. Aceasta e prima noastră catedrală. Ea ne-a plămădit sufletele”⁷⁸ – reifică, cu cinism, spațiul într-o modalitate concretă de a-și asigura succesul politic, personal sau sexual.

Comunicarea – discrepanța dintre conținut și relație sau distorsionările induse prin folosirea unuia sau altuia dintre codurile ei – devine leit-motivul piesei intitulată, sugestiv, chiar “firul de comunicare”. Tim, universitarul care-și asumă identitatea adevăratului proprietar al casei spre a intra în grațiile viitorului său socru, un om politic renumit din Dublin, este preocupat de teoria comunicării. Teza sa de doctorat are drept premisă o versiune simplistă a actului de comunicare, care devine circumscris în exclusivitate sferei lingvistice, în dorința de a demonstra că o comunicare perfectă se poate obține în cazul în care cei doi interlocutori folosesc un cod comun, iar canalul de transmitere al mesajului nu suferă interferențe externe. Construit cu abilitate, prin acumulări succesive și răsturnări imprevizibile de situații, textul dramatic infirmă, însă, această teorie. Chiar dacă personajele folosesc același cod lingvistic, cuvinte sau enunțuri întregi sunt puctate diferit, funcție de contextul secvenței de comunicare. La finalul piesei, principalul architect al “autenticității” casei, senatorul Donovan, încercând să testeze un tradițional dispozitiv de muls, se încurcă fără putință de scăpare în lanțul scripetelui. La nivelul de conținut, actul verbal este în concordanță cu setimentalismul replicilor de mai sus: „Această moștenire ne-a determinat prioritățile. Acest lucru e un simbol al lipsei de sofisticare a spiritului nativ.”⁷⁹ Dar indicii nivelului relațional – gesturile de neputință, mimica mândioasă și tonul ridicat care însoțesc comunicarea – primează în definirea situației comunicaționale, alertându-ne asupra necoincidenței sensurilor conferite unui și aceluiași cuvânt, precum „tradiție”.

Dancing at Lughnasa (*Dansând pentru zeul păgân*) continuă interogarea pietăților etnocentrice și a rolurilor impuse sau asumate de individ, teme tratate în registru comic în *The Communication Cord*. În același timp, *Dancing at Lughnasa* preia din *Faith Healer* motivul trăirii memoriei pe plan subiectiv ca amintire, divizând personajul lui Michael între naratorul adult care evocă întâmplări familiale petrecute în Irlanda anilor '30 și copilul tăcut din acțiunea piesei. Spre deosebire de *Translations*, amănuntul istoric – care prezintă o imagine destul de convențională a unei Irlande rurale, în plină depresie economică, sufocată de dogmele bisericii catolice și de versiunea oficială prescrisă identității colective – este deplasat pe fundal, interesul dramatic fiind concentrat asupra relațiilor interumane și posibilității de a realiza o sinteză a limbajelor verbal și non-verbal capabilă să reflecte natura apriori a oricărei identități.

Această sinteză se regăsește în structura dramatică a piesei, care juxtapune cele două coduri de comunicare realizând un echilibru perfect între dialog, gest, mișcare și sunet. Ca și în *The Communication Cord*, planul lingvistic se dovedește inconsecvent și contradictoriu. Locuitorii dealurilor din spatele casei familiei Mundy, încă legați de ritualurile unei tradiții pre-creștine, ca sărbătoarea zeului celtic Lugh, reprezintă pentru Agnes și Rose chemarea unei Irlande mistice și mitice, un spațiu necunoscut dar atrăgător tocmai prin straniețea lui. Dar cum înțelesul cuvântului nu există nicăieri altundeva decât în mintea vorbitorului, iar unicitatea experienței individuale atrage după sine necoincidența sensurilor conferite aceluiași cuvinte, nu-i de mirare că pentru Kate, sora cea mare, locuitorii dealurilor sunt doar niște barbari: „Sălbatici – asta sunt. Și nu vă privesc pe voi obiceiurile lor păgâne, oricare ar fi ele.”⁸⁰ Aparent Kate, învățătoare în Ballybeg (care s-a transformat acum în orașel de provincie), este investită cu autoritate – nu numai a vârstei, cât mai ales a rolul său social, astfel încât comunicarea cu celelalte surori nu poate evolua decât într-un sistem complementar, centrat pe diferența pozițiilor ocupate de interlocutori. Pentru a restaura simetria, *Dancing at Lughnasa* face recurs la o „forță semiotică non-verbală care dizolvă ordinea simbolică a limbii”⁸¹ – și anume dansul.

Motivul și metaforă principală a textului dramatic, dansul oferă exemplul unei comunicări extraverbale, care, asemenea unui ritual, poate realiza traducerea aspectului relațional al comunicării într-o comunicare verbală despre conținutul acestui proces. Ca orice limbaj, dansul are propriile capacități descriptiv-narative, la care se adaugă un vast potențial de comunicare în plan afectiv. Pe de o parte apolinic, dansul reprezintă trîmful formei și rafinamentului în coreografia complicată de tip Fred Astair care, pentru câteva clipe, îi poartă pe Chris și Gerry spre o comunicare perfectă – dincolo de cuvintele care, prejudiciate de determinări culturale, le sancționează dragostea ilicită a cărei rod e Michael, un „copil din flori”. Pe de o altă parte, dionisiac, instinctual, asociat cu sărbători păgâne – a zeului Lugh sau cu ritualurile africane rememorate de Jack Mundy (fratele cel vârstnic, un fost preot misionar recent întors din Africa) – dansul aduce cu el ideea carnavalului bahtinian, cu schimbul său

Thornton, “Friel and Shaw: Dreams and Responsibilities” în Paul Hyland and Neil Sanmells (eds.), *Irish Writing: Exile and Subversion*, Houndmills, Basingstoke: Macmillan, 1991, pp. 224-233.

⁷⁸ Brian Friel, *The Communication Cord*, Loghcrew: Gallery Press, 1989, p. 15.

⁷⁹ Ibid., p. 70.

⁸⁰ Brian Friel, *Dancing at Lughnasa*, London: Faber and Faber, 1990, p. 9.

⁸¹ Elmer Andrews, *The Art of Brian Friel: Neither Reality nor Dreams*, New York: St. Martins' Press, 1995, p. 223.

de măști, dar și cu puterea de a răsturna ierarhiile. Toate engramele culturale dispar pe măsură ce personajele, rând pe rând, renunță la identitățile definite lingvistic și își acordează trupurile armoniilor primordiale, ca în dansul emblematic al celor cinci surori:

„Maggie [...] respiră adânc, rapid [...]; trăsăturile îi devin animate de o expresie sfidătoare, agresivă; [...] în același timp, deschide gura și scoate un chiot sălbatic, răgușit – și imediat începe să danseze, brațe, picioare, păr, șireturile de la ghete, toate zboară prin aer. [...] Apoi fața Rosei se luminează. Dintr-o dată își aruncă lucrul din mână, sare în picioare, țipă, o prinde pe Maggie de braț. [...] După vreo cinci secunde, Agnes se uită în jur, țâșnește și ea, li se alătură. Dintre toate surorile, ea se mișcă cel mai grațios, cel mai senzual. Pe urmă, după câțva timp, Chris, care-i împăturise stiharul lui Jack, îl azvârle repede peste cap și se prinde în joc. [...] În cele din urmă Kate, care urmărise scena cu neliniște, alarmată, se ridică dintr-o dată în picioare, își dă capul pe spate și scoate un chiot puternic.

Kate dansează singură, total concentrată, total izolată; o mișcare care este simultan controlată dar și frenetică: o țesătură de pași complicați care o poartă rapid în jurul bucătăriei, pe lângă surorile ei, afară în grădină, în jurul băncuței, înapoi în bucătărie; o comportare care îi e complet străină, dar, în același timp, mărturisește o emoție adâncă și sinceră.”⁸²

Este „un sens al ordinii conștient subminat”⁸³, o instanță ce demonstrează posibilitatea transformării de sine, posibilitatea experimentării unei comunicări interumane dincolo de granițele unei identități articulate în limbă, în istorie, în social. Poate că aici se regăsește cel mai bine acea apropiere de „peisaje și culturi ‚ascunse’ sau ‚îngropate”⁸⁴, aflate dincolo de conștient și de modurile discursive obișnuite, pe care teatrul lui Friel încearcă să le scoată la lumină. Și tot aici avem un tablou scenic care ilustrează literal afirmația unui alt adept al modelului comunicațional propus de școala de la Palo Alto, Yves Winkin, care, în introducerea binecunoscutei *La nouvelle communication*, spunea următoarele:

„Comunicarea nu mai poate fi concepută decât ca un sistem cu multe canale la care autorul participă la fiecare moment, fie ca vrea sau nu. În calitate de membru al anumitei culturi, el face parte din fenomenul comunicării, așa cum muzicianul face parte din orchestră. Dar, în această vastă orchestră culturală nu este nici șef, nici partitură. Fiecare cântă acordându-se la celălalt.”⁸⁵

Opere citate

1. Andrews, Elmer. *The Art of Brian Friel: Neither Reality nor Dreams*, New York: St. Martin's Press, 1995.
2. Barry, Kevin, John Andrews și Brian Friel, „Translations and A Paper Landscape: Between Fiction and History” în *The Crane Bag: Perspectives on Irish Culture*, the Forum issue, 1983, pp. 118-124.
3. Connolly, Sean, „Translating History: Brian Friel and the Irish Past” în Alan Peacock (ed.), *The Achievement of Brian Friel*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1993, pp. 149-163.
4. Friel, Brian, *Dancing at Lughnasa*, London: Faber and Faber.
5. Friel, Brian, *Faith Healer in Selected Plays*, London, Boston: Faber and Faber, 1984, pp. 327-376.
6. Friel, Brian, *The Communication Cord*, Loghcrew: Gallery Press, 1989.
7. Harp, Richard și Robert C. Evans (eds.), *A Companion to Brian Friel*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press, 2002.
8. McGrath, F. C., „Brian Friel and the Politics of the Anglo-Irish Language” în *Colby Quarterly* 26.4 (1990), pp. 241-248
9. Pilný, Ondřej, „Narrative and Communication: The Case of Brian Friel and Field Day” în *Litteraria Pragensia* No. 20, Vol. 10 (2001), pp. 31-52.
10. Roche, Anthony, „A Bit Off the Map: Brian Friel's Translations and Shakespeare's *Henry IV*” în Wolfgang Zach and Heinz Kosok (eds.), *Literary Interrelations: Ireland, England and the World, Vol.2: Comparison and Impact*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987, pp. 139-148.
11. Salaris, Lucia Angelica, „The Masks of Language in *Translations*” în Jacqueline Genet and Richard Allen Cave (eds.), *Perspectives of Irish Drama and Theatre*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1991, pp. 101-106.
12. Thornton, R. K. R., „Friel and Shaw: Dreams and Responsibilities” în Paul Hyland and Neil Sanmells (eds.), *Irish Writing: Exile and Subversion*, Houndmills, Basingstoke: Macmillan, 1991, pp. 224-233.
13. Tran, Vasile și Irina Stănciugelu, *Teoria comunicării*, București: Ed. SNSPA, 2001.
14. Watzlawick, Paul, Janet Bavelas și Don Jackson, *Pragmatics of Human Communication*, New York: W. W. Norton, 1967.
15. Welch, Robert, „Isn't this your job? – To translate?: Brian Friel's Languages” în Alan Peacock (ed.), *The Achievement of Brian Friel*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1993, pp. 134-148.
16. Winkin, Yves (coord.), *La Nouvelle Communication*, Paris: Éditions du Seuil, 1981.
17. Worth, Katherine, „Translations of History: Story-telling in Brian Friel's Theatre” în James Acheson (ed.) *British and Irish Drama Since 1960*, Basingstoke: Macmillan, 1993, pp. 73-87.

⁸² Brian Friel, *Dancing at Lughnasa*, op. cit., pp. 21-22.

⁸³ Ibid., p. 22.

⁸⁴ Elmer Andrews, op. cit., p. 211.

⁸⁵ Yves Winkin (coord.), *La Nouvelle Communication*, Paris: Éditions du Seuil, 1981, p. 21.