

Universitatea "Babeș-Bolyai" Cluj-Napoca

Facultatea de Litere

Școala doctorală de Filologie

COMENTARIU HILAR, CONTEXT TRIST: O
ANALIZĂ LITERARĂ ȘI LINGVISTICĂ A
UMORULUI ÎN ROMANELE LUI KURT VONNEGUT

- Rezumat -

Coordonator științific:

Prof. Dr. Zdrengea Mihai

Candidat:

Oltean Alexandru

Tabel de conținut

1. Introducere.....	1
2. Perspective contemporane asupra umorului.....	7
2.1. Originile termenului.....	8
2.2. Cadru istoric.....	8
2.2.1. Filosofie.....	9
2.2.2. Psihologie.....	13
2.2.3. Literatură.....	14
2.2.4. Lingvistică.....	15
2.3. Între <i>comic</i> și <i>umor</i> (sau de la <i>comic</i> spre <i>humor</i>).....	31
2.4. Umor și ironie.....	33
2.5. Lipsa unei definiții.....	35
3. Romanele lui Kurt Vonnegut.....	36
3.1. Biografia unui scriitor.....	36
3.2. <i>Cat's Cradle</i>	58
3.2.1. Inaugurarea lui Kurt Vonnegut în Mișcarea Contra-culturală Americană.....	58
3.2.2. <i>Cat's Cradle</i> – un tărâm al monștrilor.....	62
3.2.3. Adevăr vs. Foma.....	76
3.2.4. <i>Cat's Cradle</i> – care este semnificația?.....	87
3.3. <i>Slaughterhouse Five</i>	89
3.3.1. De ce l-a scris Vonnegut.....	89
3.3.2. Intriga și stilul.....	92
3.3.3. <i>Slaughterhouse Five</i> – tărâmul bolnavilor.....	100
3.3.4. <i>Billy Pilgrim</i> – noul Hristos.....	102
3.3.5. Vonnegut vs. <i>Billy Pilgrim</i>	106
3.3.6. Vonnegut vs. <i>Job</i>	112
3.3.7. Tralfamadore – real sau imaginar.....	114
3.3.8. Moartea în <i>Slaughterhouse Five</i>	116
3.4. <i>Deadeye Dick</i>	120
3.4.1. <i>Getting personal</i>	120

3.4.2.	Revînvierea lui Celia Hoover.....	126
3.4.3.	<i>Deadeye Dick</i> – adio armelor.....	128
3.4.4.	Rudy Waltz – cel din urmă om decent.....	133
3.4.5.	<i>Deadeye Dick</i> – un roman postmodern (Tralfamadorian?)	134
4.	Umorul în romanele lui Kurt Vonnegut.....	138
4.1.	Cat’s Cradle.....	138
4.1.1.	Interpretarea lingvistică a umorului.....	138
4.1.2.	Interpretarea literară a umorului.....	144
4.2.	Slaughterhouse Five.....	149
4.2.1.	Interpretarea lingvistică a umorului.....	149
4.2.2.	Interpretarea literară a umorului.....	155
4.3.	<i>Deadeye Dick</i>	159
4.3.1.	Interpretarea lingvistică a umorului.....	159
4.3.2.	Interpretarea literară a umorului.....	161
4.4.	O comparație a umorului în cele trei romane.....	163
5.	Concluzii.....	173
6.	Bibliografie.....	177
	Anexe.....	187

CUVINTE CHEIE: umor, ironie, fragmente umoristice de text, Teoria Generală a Umorului Verbal, Attardo Salvatore, Raskin Victor, literatură, lingvistică, Kurt Vonnegut, Cat's Cradle, Slaughterhouse Five, Deadeye Dick, postmodernism

REZUMAT

Banii sunt un motiv la fel de bun ca oricare altul pentru a scrie ficțiune și pentru a deveni bun la meseria respectivă. Printre altele, cariera lui Kurt Vonnegut dovedește acest lucru, având în vedere faptul că un factor major care l-a îndemnat să înceapă să scrie, la fel ca factorul care a îndemnat-o pe mama lui să înceapă să scrie, au fost banii. Asta pentru că Vonnegut s-a născut într-o perioadă când scrisul de ficțiune în America era încă o carieră bine plătită și avea să continue să plătească bine orice autor competent și în perioada când Kurt era un tânăr adult care lucra în calitate de corespondent pentru compania General Electric. Revistele literare ofereau o mulțime de bani chiar și scriitorilor necunoscuți, cu condiția ca autorul respectiv să poată să își facă textele suficient de șirete, lucru pe care Vonnegut știa să îl facă.

Cunoscut drept un scriitor postmodern, printre altele (umanist, neo-luddit, corespondent, eseist, scriitor de teatru, comedian), Kurt Vonnegut a fost în fapt un precursor al curentului cultural cu care este astăzi identificat. Cu mult înainte ca artiștii deceniilor 1960 și 1970 să reinterpreteze valorile de bază care fuseseră considerate multă vreme ca fiind sacre, inclusiv, sau poate în mod special în artă, Vonnegut era preocupat încă din a doua jumătate a anilor 1940 și pe tot parcursul anilor 1950 cu punerea sub semnul întrebării a sistemelor de credință fundamentale ale țării sale în particular și a societății umane în general. Una din primele sale concluzii este probabil cel mai bine exprimat prin epitaful aflat în cel de-al treilea său roman *Mother Night* (1961), care spune că *noi suntem ceea ce ne prefacem că suntem, prin urmare ar fi bine să avem grijă ce ne prefacem că suntem*. Această declarație reprezintă o noțiune care l-a preocupat pe tânărul autor timp de mai bine de un deceniu până când a fost capabil să o exprime în cuvinte atât de simple, și anume noțiunea că realitatea, așa cum o percepem noi, nu este decât o construcție, un produs al percepției noastre distorsionate. Această idee, care avea în curând să devină marca unei epoci culturale, a speriat puținii critici literari care au citit primele opere ale lui Vonnegut, pentru că implicațiile care se aflau în ele amenințau cu respingerea obiectivității, a

adevărului universal și a altor elemente similare care oferiseră societății umane de până atunci un sentiment de stabilitate. Deși asta a însemnat faptul că autorul avea să îndure greutăți timp de mulți ani, acest lucru nu l-a oprit niciodată întru-totul, iar atunci când a început în sfârșit să fie recunoscut pentru eforturile depuse, Vonnegut nu a încetat vreodată să caute perspective alternative în cadrul inovației.

Una din cele mai remarcabile aspecte care îl privesc pe Kurt Vonnegut ca scriitor este măsura în care a fost un artist al epocii sale. Un om cu un scop bine definit el a pornit într-o misiune de viață pe care a considerat-o cu adevărat sacră (așa cum a și spus-o de mai multe ori în discursurile și în operele sale), care era, precum spunea James Joyce cu ani înainte, să forjeze imaginea conștiinței rasei sale. În cazul lui Vonnegut, „rasa” era specia umană contemporană lui iar pe parcursul a mai multor decenii, până la sfârșitul vieții sale el s-a străduit să înțeleagă condiția umană și să își împărtășească cunoștințele cu oricine care era dispus să-l asculte, având speranța nobilă că eforturile sale vor împinge oamenii să își îmbunătățească condiția de trai și lumea în care trăiesc. Un scriitor care nu a creat vreodată un personaj negativ, Vonnegut a avut obiceiul de a judeca faptele rasei umane, dar niciodată nu a dat vina pe cineva în mod particular și nici nu a cerut de la cititorii săi altceva decât să se bucure cât mai mult de situația lor și să se comporte cât mai civilizată unii cu alții, așa cum s-a străduit el să facă. Simțul său obiectiv auto-impus (pe care i-a invitat pe oameni să îl privească drept personal, nu ca obiectivitate universală) a stârnit uneori consternări, ca în exemplul dat de Jerome Klinkowitz mai târziu în viață, în care Kurt Vonnegut, după ce a criticat aspru administrația Bush pentru că a pornit războaiele din Afganistan și Irak, a fost totuși fericit, cu adevărat fericit, când Prima Doamna Barbara Bush i-a trimis o scrisoare în care declara faptul că ea a fost toată viața ei o fană a operelor sale. Această bucurie pe care Vonnegut a putut să o simtă a existat deoarece, în timp ce mijloacele pe care el le-a folosit pentru a-și acumula cunoștințele erau experiența și observațiile, maniera prin care el și-a transmis înțelepciunea nu a fost una de tip didactic, sau prin prisma unui sentiment de superioritate, ci mai degrabă prin compasiune, înțelegere și umor.

S-ar putea scrie multe despre acest artist, a cărui bibliografie include treisprezece cărți, două volume de povești scurte, o piesă de teatru și numeroase eseuri și povești scurte publicate separat. Însă pentru scopurile prezentului studiu, atenția va fi concentrată pe umorul pe care Kurt Vonnegut îl folosește în operele sale, urmărind evoluția acestuia de la primele etape ale carierei

sale și mergând până la operele mai târzii. Dificultățile acestui demers sunt două. Prima problemă constă în modul prin care materialul este selectat, având în vedere numărul considerabil de texte, așa cum s-a menționat deja, cu toate că unele din trăsăturile unui text se vor afla cu siguranță și în altele, în mod special dacă ele au fost scrise cam în aceeași perioadă. De dragul clarității și, totodată, în speranța de a acoperi o bucată semnificativă a carierei lui Kurt Vonnegut, am ales trei romane pe care să le analizez în mod special, în timp ce referințe la alte opere vor fi introduse atunci când ele sunt necesare. Romanele sunt *Cat's Cradle*, *Slaughterhouse Five* și *Deadeye Dick*. Mai mult decât în cazul altor scriitori, ceea ce autorul a vrut să comunice în operele sale nu poate fi ignorat, deoarece intenția sa când le-a scris a fost una întru-totul pragmatică – să transmită cititorului său idei specifice. În acest sens, primul din cele trei romane alese reprezintă probabil cea mai bună ilustrație a preocupărilor pe care Kurt Vonnegut le-a avut în prima jumătate a carierei sale, și anume credința oarbă pe care oamenii o aveau față de știință, care la rândul ei a fost în perioada respectivă scutită de orice scrupul de ordin moral, și totodată condiția și viitorul speciei umane per ansamblu. Al doilea roman selectat este unul care marchează o schimbare drastică în ceea ce privește aspectele de tematică și stil, unde actul tradițional de povestire este eludat și elemente autobiografice sunt introduse, făcând astfel scrisul lui Vonnegut să fie de acum încolo de o natură mult mai personală. Al treilea roman reprezintă produsul acestei schimbări și un pas înainte pentru umorul folosit de el.

Asta ne aduce la al doilea obstacol în elaborarea prezentei lucrării, și anume complexitatea noțiunii de *umor*. Într-adevăr, este dificilă abordarea unui concept care este analizată de mai bine de două milenii, care a evoluat înspre multe forme concomitent cu rasa umană care l-a creat, și care în prezent este studiat de cercetători care aparțin mai multor domenii de studiu, și a căror teorii sunt adeseori incompatibile. Pentru a evita o analiză prea complexă care s-ar putea descompune într-o serie de contradicții, o limitare a perspectivei trebuie abordată, totodată asigurându-se faptul că aria analizării nu ajunge să fie prea restrictivă. Ca atare, am ales să mă concentrez pe umorul în textele lui Kurt Vonnegut din punct de vedere literar și lingvistic, deoarece forma artistică aparține primei perspective, în timp ce mediul prin care acesta este exprimată aparține celei de-a doua iar ambele sunt apropiate și astfel compatibile. Sursa analizei literare va fi în mare măsură bazată pe romanele în sine, iar cea lingvistică se face pe baza unei analize a textelor făcută prin prisma Teoriei Generale a Umorului Verbal (TGUV) stipulat de Salvatore Attardo și Victor Raskin. Scopul lucrării este identificarea elementelor care ar putea

ajuta la determinarea modului prin care umorul funcționează în romanele lui Kurt Vonnegut și totodată a modului în care acesta evoluează pe parcursul carierei autorului.

Din acest motiv prezenta lucrare este împărțită în patru capitole, separate de introducerea lucrării. Primul constă într-o prezentare per ansamblu a istoriei conceptului de *umor*, pornind de la originea sa din civilizația Greciei antice și mergând până la modul în care fenomenul este analizat în prezent. Domeniile de studii considerate sunt Filosofia, care cuprinde cele mai timpurii considerații ale umorului, Psihologia, care a apărut mai târziu pentru a aduce informații în ceea ce privește fenomenul din punct de vedere comportamental și neuronal, și de asemenea considerații din domeniul Studiilor Literare, care a lucrat împreună cu Filosofia pentru a explora dedesubturile umorului și, nu în ultimul rând, din Lingvistică, unde un număr amplu de studii în ceea ce privește umorul verbal a condus la progrese substanțiale. De asemenea, acest capitol discută evoluția conceptului în sine și tranziția de la o relație tradițională în care umorul era considerat un produs al comicului înspre perspectiva contemporană unde al doilea concept include primul. Diferența între umor și ironie este și ea analizată, deoarece cel de-al doilea termen este adeseori folosit de către Vonnegut în operele sale. În ultimul rând, dat fiind natura leviatană a conceptului de umor, concluzia stipulată în acest capitol este că o definiție universală a umorului nu este posibil de conceput, deoarece există pur și simplu prea multe căi care pot fi abordate și prea multe teorii care sunt incompatibile una cu cealaltă. În lipsa unei definiții generale, eu voi lucra cu considerațiile care sunt cuprinse în aria domeniilor de Studii Literare și de Lingvistică, a căror aproximație una față de cealaltă asigură menținerea unei teorii coerente care să prevadă rezultate relevante.

Cu vectorii umorului stabilite, următorul capitol mare se axează pe Kurt Vonnegut și romanele sale. Astfel primul subcapitol al acestei părți a lucrării prezintă detalii biografice ale autorului, care sunt importante pentru a înțelege natura și caracteristicile romanelor sale, având în vedere faptul că Vonnegut, îndepărtându-se de considerațiile generațiilor precedente, unde textul ar trebui interpretat fără a lua în considerare autorul (în conformitate cu teoriile lui T.S. Eliot), a ținut morțiș să comunice idei specifice către cititorul său prin intermediul ficțiunii și a avut obiceiul de a insera numeroase elemente autobiografice în textele sale. Următoarele trei subcapitole preiau fiecare unul din romanele analizate de prezenta lucrarea, cu capitole mici individuale introduse pentru a atinge toate aspectele majore care ar trebui considerate. Astfel,

analiza romanului *Cat's Cradle* prezintă textul în primul rând ca romanul care a atras atenția Mișcării Contra-Culturale Americane care a avut un impact atât de mare asupra eforturilor realizate de tinerii anilor 1960 și 1970. Faptul că acest roman a fost citit adeseori și răspândit printre membrii acestei comunități artificiale, în mod special studenți, a contribuit în mare măsură la stabilirea carierei de vorbit în fața publicului a lui Kurt Vonnegut. Axându-mă pe romanul propriu-zis, prezint *Cat's Cradle* drept un tărâm plin de monștrii, nu la propriu ci în ideea că acțiunile monstroase de cruzime, indiferență sau pur și simplu ignoranță săvârșite de personaje toate conduc lumea spre inevitabilul ei sfârșit. Cât de serios ar trebui cititorul să ia în considerare ceea ce el întâmpină aici devine o problemă complicată, motiv pentru care următoarea parte a acestui subcapitol tratează relația între adevărul științific și minciuna inofensivă, considerând beneficiile și limitările amândurora în viața noastră. În ultimul rând, problema semnificației per ansamblu a romanului este abordată. Aici eu propun ideea că problema pe care romanul o abordează în ultimă instanță este sensul vieții și nevoia oamenilor de a înțelege lumea din jurul lor. Pe baza acestei nevoi umane și a propriei sale sorți Vonnegut crează noțiunile portretizate în Cartea lui Bokonon, precum *karass-ul* sau *kan-kan*. La fel ca orice concepte religioase, acestea sunt menite să ghideze credinciosul pentru a se asigura că acesta trăiește în concordanță cu ceea ce credința respectivă consideră a fi un comportament adecvat, în funcție de modul prin care fondatorii unei religii sau a alteia percep lumea. Și nu doar religiile, în sensul strict al cuvântului, aderă la acest principiu. Oamenii de știință, așa cum sunt ei protretizați în *Cat's Cradle*, au de asemena propriul lor gen de religie, bazându-și credința pe ideea că adevărul legat de orice poate fi descoperit în timp și că acest *adevăr* este prin definiție un lucru bun. Însă, așa cum Bokonon și, prin intermediul acestuia, autorul îi reamintește cititorului iar și iar, toate acestea sunt minciuni, pentru că în final tot ce se întâmplă pe parcursul vieților noastre sunt expuse la entropie, la coincidențe și întâmplări, care conduc individul în continuu de-a lungul unor căi neplănuite și care poate nici măcar nu au fost închipuite înainte.

Următorul subcapitol tratează romanul *Slaughterhouse Five*, romanul cel mai cunoscut al autorului, împreună cu partea unde sunt analizate circumstanțele în care Vonnegut l-a scris. Una din ideile principale exprimate aici este că începutul anilor 1960 a adus tot felul de schimbări în lume – America avea în sfârșit să accepte întru-totul evenimentele din al doilea război mondial, iar războiul din Vietnam era în plină desfășurare. Cât privește prosperitatea, populația încă simțea confortul adus de creșterea economică explozivă din anii 1950, însă numărul de morți a

soldaților Americani aflați pe cealaltă parte a lumii era într-o creștere perpetuă, iar oamenii începeau să se sature. Un grup heterogen de cetățeni, cunoscuți ca membri ai Mișcării Contra-Culturale, apăruse și crescuse substanțial în număr, până când membrii, constând în mare măsură din indivizi tineri care respingeau conservaționismul patriotic al generației precedente, se adunau cu zecile de mii să protesteze pentru pace și sfârșitul războiului. La începutul deceniului respectiv, pentru Kurt Vonnegut printre schimbările care i-au afectat viața au fost scăderea numărului de reviste șirete care îl plăteau atât de bine pentru poveștile sale scurte cu doar zece ani în urmă. Pentru a compensa această pierdere financiară, Vonnegut a trecut la scrisul de eseuri. Succesul pe care l-a avut în domeniul scrisului pentru public și a vorbitului în fața publicului s-a datorat nu doar farmecului său dar și faptului că obișnuia să introducă în tematicile sale și multe informații personale, pentru a reduce distanța între sine și ascultătorul/cititorul său. Această apropiere cu audiența sa a devenit în scurt timp un element de bază a discursului său. În 1968, când Vonnegut își scria romanul, războiul din Vietnam se afla la un apogeu. Zi de zi dădea drumul la televizorul său și vedea liste cu toți morții. Scenele de oroare care caracterizau atât de bine războiul din Vietnam l-a trimis inevitabil pe scriitor înapoi spre experiența sa de luptă și spre faptul că fusese printre pușinii supraviețuitori ai masacrului din Dresden. Astfel acest subcapitol reușește să prezinte contextul și considerațiile emoționale care l-au ghidat pe Vonnegut spre a-și termina în sfârșit romanul anti-război.

În următoarea parte a subcapitolului atrag atenția asupra intrigii romanului și, mai important, asupra stilului inovativ care în mare măsură a asigurat faima autorului. În primul rând, ceea ce se explică aici este faptul că formele narative convenționale pur și simplu nu puteau să redea masacrul de la Dresden fără a corupe semnificativ imaginea portretizată. Punctul său de pornire a fost ideea că nu există nimic inteligent de spus despre un masacu, deoarece asemenea devastare precum cea de la Dresden întrece orice încercare de logică, prin urmare ceea ce Vonnegut trebuia să creeze era un text care să reușească să prezinte experiența sa fără să-i acorde o valoare morală care să identifice o parte sau alta (Americani sau Germanii) drept eroii sau cei răi. Printre altele, ceea ce această parte a subcapitolului scoate în evidență este faptul că stilul ales de autor nu este întru-totul original. După ani de zbateri, spre sfârșitul anilor 1960 Vonnegut a avut în sfârșit o realizare după ce a dat peste romanul *Journey to the End of the Night* scris de Louis-Ferdinand Céline. Vonnegut l-a admirat pe autorul francez foarte mult și chiar a declarat mai târziu că rolul său în literatura contemporană este atât de mare încât fiecare scriitor îi este

îndatorat. Ceea ce Vonnegut a preluat de la dânsul a fost obsesia sa pentru timp și personajul neîndemânatic, care ia formă în *Slaughterhouse Five* cu clovnul Billy Pilgrim. Cât privește joaca sa cu timpul, atât știința cât și literatura științifico-fantastică l-au ajutat foarte mult. Teoria Relativității lui Einstein făcea valuri peste tot în lume, făcând posibil actul de a privi aspecte ale realității care merg mai departe de ceea ce se vede cu ochiul liber și a dus la noi considerații ale unor elemente legate de univers care fuseseră considerate până atunci drept evidente, inclusiv noțiunea de timp. În literatură, progresul liniar al timpului fusese deja contestat de H.G. Wells în romanul *Time Machine* (Mașina Timpului), însă, acum devenea evident faptul că asemenea noțiuni tridimensionale de perspectivă a timpului nu erau limitate ficțiunii. Așadar, în 1968 Vonnegut știa faptul că avea la îndemână clasa de cititori necesară la care să apeleze și care să fie confortabilă cu posibilitatea că viața nu se îndreaptă într-o singură direcție.

Per total, această parte a subcapitolului ajunge la concluzia că rezultatul final al tuturor influențelor care l-au marcat pe autor este un stil de a scrie care este bazat pe noțiunea de circularitate, idea că totul se întâmplă, s-a întâmplat și se va întâmpla iar și iar. O asemenea abordare ar putea în continuare să fie intimidantă chiar și pentru cititorul contemporan, însă, din nou, Vonnegut e gata în roman să acorde audienței sale toate uneltele necesare în capitolul introductiv.

Următoarea parte a acestui subcapitol prezintă natura distorsionată și bolnăvicioasă a personajelor din roman, care au fost create să fie slabe și neîndemânatică din cauza războiului. Un asemenea personaj, Billy Pilgrim, este prezentat ca un Hristos al zilelor noastre iar următoarea parte tratează modul prin care această imagine este creată și explorată în roman. Cu toate că acesta este protagonistul din *Slaughterhouse Five*, Kurt Vonnegut se străduiește să se asigure că se distanțează de Billy Pilgrim, în mod special când vine vorba de perspectivele lor asupra lumii și a rolului speciei umane în univers. Prin faptul că declară periodic într-un fel sau altul faptul că *am fost acolo, sunt aici, sunt eu*, Vonnegut încearcă să se asigure că nu există un moment în care cititorul ar putea considera că Billy Pilgrim ar fi o extensie fictivă a perspectivei autorului. Motivul pentru care Vonnegut încearcă să se distanțeze de protagonistul său are în ultimă instanță de-a face cu ideea sa principală în roman și cu modul prin care el alege să o exprime. Probabil unul din cele mai ironice aspecte în *Slaughterhouse Five* este faptul că naratorul se străduiește să portretizeze o religie complet inovativă propovăduită de către un

personaj unic atât maselor ficționale cât și cititorului romanului, pentru ca apoi autorul însuși să intervină și să desființeze întreaga filosofie Tralfamadoriană. Rezultatul este un text care este de fapt menit să-și învețe cititorii despre un mod de a privi viața – unde oamenii se bucură cât de mult pot de timpul pe care îl au și își dedică eforturile înspre realizarea unei lumi mai fericite – prin a ilustra pe parcursul aproape întregului roman cum un individ, în cazul de față Billy Pilgrim, sfârșește atunci când îmbrățișează o perspectivă care este opusă față de cea a lui Vonnegut, una în care este acceptată într-un mod pasiv promulgarea atrocităților înfăptuite de om și care consideră că orice încercare de îmbunătățire a vieții este inutilă.

În afară de distanțarea sa față de protagonistul său, Vonnegut creează de asemenea numeroase aluzii spre figura biblică Job și apoi scoate în evidență concluziile sale în care noi trebuie să ne tragem propriile concluzii din durerile aleatorii pe care trebuie să le îndurăm, în timp ce revelația lui Job este că totul se întâmplă spre binele superior impus de Dumnezeu. A șaptea parte a acestui subcapitol se ocupă de Tralfamadorienii, acei extraterestri care par să fie atotștiutori, și de capacitatea lui Billy Pilgrim de a călători prin timp, iar considerații sunt elaborate legate de întrebarea dacă acestea sunt reale sau dacă protagonistul romanului este nebun. Concluzia este că imposibilitatea de a decide într-un fel sau altul este voită, deoarece cele două perspective funcționează împreună, oricât de paradoxal pare asta, pentru a face romanul mai bogat. Dacă Tralfamadorienii sunt reali și Billy Pilgrim poate călători prin timp, atunci *Slaughterhouse Five* îi dă cititorului o alternativă foarte imaginativă la modul prin care privim în general universul nostru. Doar faptul că Tralfamadorienii pot vedea în patru dimensiuni ne lasă să ne imaginăm ce alte lucruri spectaculoase ar putea o asemenea rasă extraterestră să îi învețe pe oameni legat de cine și ce suntem și despre ce este viața. Chiar și filosofia Tralfamadoriană, fie că cititorul este sau nu de acord, ne prezintă o alternativă fascinantă la cum își trăiesc oamenii viața. Nu în ultimul rând, ca să poată Kurt Vonnegut să-și transmită mesajul prin ceea ce s-ar putea cel mai bine caracterizată ca psihologie inversă, este musai ca cititorul nici să nu creadă în această filosofie dar nici să nu o respingă ca doar o altă amăgire creată de o minte bolnavă. Ar fi cam ca și cum ar încerca cineva să explice conceptul de *bine* fără a menționa noțiunea de *rău*, un exercițiu care, de altfel, Bokonon a demonstrat deja în *Cat's Cradle* că este unul imposibil.

Dacă acești extraterestrii sunt doar o închipuire a imaginației derulate a lui Billy, acest fapt nu poate decât să-i dea cititorului indicii instructive legate de acest protagonist. De exemplu,

decât să înfrunte ororile la care a fost martor, așa cum o face Vonnegut, Billy Pilgrim încearcă să se reinventeze și să-și reinventeze universul, o ispravă pentru care științifico-fantasticul este de mare ajutor. Iar în această lume ficțională în care e posibil să treci pur și simplu peste inimaginabil prin actul de a îl trivializa, Tralfamadorienii sunt prezentați ca vietăți aflate mai presus decât oamenii; zeități care îi acordă lui Billy uneltele de care are nevoie pentru a fi fericit în ciuda realității sale. În acest sens, filosofia Tralfamadoriană este prezentată ca o manifestație a sistemului complex de autoapărare pe care mintea lui Billy o folosește pentru a face față experiențelor care altfel l-ar îndemna spre sinucidere, sau cel puțin spre o situație similară cu cea a lui Eliot Rosewater care se află într-un spital de nebuni împreună cu Billy pentru că împușcase un pompier pe care l-a confundat cu un soldat german.

Ultima parte, intitulată ‚Moarte în *Slaughterhouse Five*’ tratează proliferarea cazurilor de moarte în roman și funcția sa, împreună cu maniera prin care specia umană face și ar trebui să îi facă față. Cât privește autorul în mod special, ceea ce această parte explică este faptul că romanul este un testament al gradului de înțelegere și accepție a morții inevitabile, ceea ce nu implică un sentiment de zădărniciie față de viață. Dimpotrivă, lecția pe care a învățat-o Vonnegut și pe care dorește să o împărtășească cu cititorii săi este că, deși nu putem să prevenim momentul morții, sau durerea și tragedia de altfel, ceea ce putem să facem este să găsim iar și iar moduri de a ne îmbunătăți viața în ciuda pericolelor. Alternativa este nihilismul lui Billy Pilgrim, care nu reușește să creeze ceva de valoare și în schimb promovează un gen de pasivitate care duce spre o distrugere la nivel global despre care nu îi pasă nimănui.

Al treilea subcapitol al lucrării mele tratează romanul *Deadeye Dick*, un roman care semnalează obișnuința sa cu faima și averea, cât și indicând viitoarea direcție în care se îndreaptă operele sale. Prima parte a acestui subcapitol tratează creșterea în număr a elementelor autobiografice în romanele lui Kurt Vonnegut și dorința sa de a se îndepărta de trauma faptului că a supraviețuit masacrului din Dresden și a se îndrepta spre explorarea problemelor legate de propria sa copilărie. Următoarea parte se oprește asupra nevoii clare lui Vonnegut de a o reînvia pe Celia Hoover, care a apărut pentru prima dată în trecere în romanul *Breakfast of Champions* dar care acum reapare ca un personaj pe deplin conturat în *Deadeye Dick*. A patra parte a subcapitolului îl prezintă pe protagonistul Rudy Waltz drept singurul om decent în roman deoarece, în ciuda faptului că a ucis pe cineva când era copil, este de asemenea singurul care a

ales să se căiască pentru fapta sa și să se salveze prin abandonarea afecțiunii sale pentru arme și prin a îmbrățișa arta. Ultima parte a acestui subcapitol tratează modul prin care *Deadeye Dick* este un roman postmodern și similaritățile care apar între acest text și cel postulat de Tralfamadorieni în *Slaughterhouse Five*.

Acum că viața și operele lui Vonnegut au fost prezentate, al patrulea mare capitol tratează modul în care umorul se manifestă aici. Pentru fiecare roman este rezervat câte un subcapitol, fiecare fiind împărțit în două părți, una tratând interpretarea lingvistică a umorului, iar cealaltă pe cea literară. Pentru oricare dintre texte un model lingvistic formal este creat cu ajutorul atașamentelor aflate în această lucrare, cât și o analiză a celor șase Resurse de Cunoștințe, așa cum sunt redate de TGUV. În plus, interpretarea literară aceordă indicii asupra modului în care umorul în fiecare roman se leagă de temele textului și interpretarea lor de către cititor. Odată ce toate acestea au fost stabilite, a patra parte a acestui subcapitol asumă o abordare comparativă la tot ce s-a discutat deja pentru a stabili similaritățile și diferențele în umorul ce apare pe de-a lungul celor trei romane. Aceasta face posibilă stabilirea elementelor care sunt de bază și rămân de bază pentru arta lui Vonnegut și care elemente se schimbă, evoluând odată cu cariera sa literară. Prima observație făcută în această parte, și poate cea mai evidentă, este că cele trei romane ale lui Kurt Vonnegut conțin un clovn. Nu în sensul literal al cuvântului bineînțeles, însemnând un om machiat și cu îmbrăcăminte colorată, ci însemnând că cele mai memorabile și mai ridicole fragmente de text umoric sunt centrate în fiecare roman asupra unui personaj anume. Ceea ce este interesant de observat este faptul că, din cele trei romane, numai în unul clovnul coincide cu protagonistul poveștii, și anume în *Slaughterhouse Five*. Acesta este de asemenea singurul text în care personajul principal nu este și naratorul. Acest fapt arată că, în ciuda eforturilor sale de a se umaniza și de a nu se prezenta ca un moralist ci, dimpotrivă, să arate că poate fi situat la același nivel cu cititorii săi, Vonnegut tot reușește să se plasese deasupra lor din punct de vedere moral. El face acest lucru prin faptul că nu se include pe sine sau pe avatarul său ficțional în lista personajelor umoristice. În privința analizei umorului în fiecare roman în termeni de *tematic* și *non-tematic*, o altă observație care iese în evidență este declinul treptat în număr și valoare a celei de-a doua categorii. Din punct de vedere lingvistic, această schimbare de drum înspre o concentrare pur tematică apare concomitent cu un fel de simplificare a textului propriu-zis. Nimeni nu poate nega complexitatea literară a romanului *Slaughterhouse Five*, însă, în privința Nivelelor Narrative care ajută în formarea unei analize lingvistice a umorului într-un

roman, *Cat's Cradle* este romanul care oferă cea mai interesantă structură, conținând trei nivele, două dintre care sunt subscrise celei principale. În privința Mecanismelor Logice folosite pentru a crea umorul în romanele lui Kurt Vonnegut, din nou putem vorbi de asemănări, în sensul că toate cele trei romane conțin o varietate foarte largă de mecanisme. Aceasta arată că Vonnegut avea la îndemână un repertoriu extins de moduri în care putea să creeze umorul verbal și este astfel o nouă dovadă a nivelului de cunoștințe pe care l-a avut în această privință. De asemenea, deși numărul fiecărui tip de mecanism se schimbă în fiecare roman, patru categorii apar mai des, anume 'Parallelism Implicit', 'Ignorarea Evidentului', 'Raționalizare Pornind de la Premize False' și 'Conexiune Lipsă'. Tendința de a folosi aceste mecanisme mai mult ca celelalte are în mare măsură de-a face cu strategia aleasă de autor. În toate romanele sale Kurt Vonnegut preia un subiect anume și prin actul de a-l duce în extremă, scoate în evidență natura sa absurdă și ridicolă cititorului, care compară ficțiunea prezentată cu realitatea din jurul său. În acest context, a se folosi de 'Parallelism Implicit' este ceva logic. Vonnegut ridiculizează temele abordate de el prin crearea de asocieri între ele și personajele care au tendința de a fi absurde din cauza perspectivei lor distorsionate asupra lumii din jur, prin urmare următoarele două mecanisme logice intră în joc. În cele din urmă, dintre toate mecanismele logice, probabil că niciunul nu ne angajează ca cititori activi mai mult decât 'Conexiunea Lipsă' deoarece, prin definiție, acesta ne acordă contextul prin care cele două scenarii semantice sunt găsite dar ne lasă pe noi să identificăm legătura dintre ele. Asta este în mod indubitabil esențial într-un roman postmodern, în care cititorul este perceput ca un participant activ în procesul literar, nu un consimțător pasiv precum fusese înainte.

Cât privește Resursa de Cunoștințe 'Țintă' și în privința focusării pe personaje, indivizii care sunt de cele mai multe ori batjocoriți în toate cele trei romane ale lui Vonnegut sunt clovniii Felix, Billy și Otto. Însă, în afară de această asemănare, focusarea umorului se schimbă de la un roman la altul. În *Cat's Cradle* există cu siguranță un număr considerabil de fragmente umoristice de text care țintesc în mod special tematica principală a romanului, însă per total marea majoritate a exemplurilor de umor se concentrează pe diferite personaje și asta este cel puțin o reflecție a timpului și a efortului pe care l-a depus Vonnegut spre dezvoltarea fiecărui personaj în parte. În *Slaughterhouse Five* avem de-a face cu o situație cu totul diferită. Naratorul acestui roman declară spre sfârșitul textului că nu există personaje reale aici pentru că toată lumea este prea bolnavă (Vonnegut 1969:164), iar acest fapt este reflectat prin modul în care este axat

umorul. Dincolo de procesul de a parodia filosofia Tralfamadoriană împreună cu elementele și reprezentanții războiului, nu prea mai rămâne în *Slaughterhouse Five* ce să fie ținta umorului. Acesta pare să fie un indiciu a faptului că între al patrulea și al șaselea roman, în ciuda faptului că există numai șase ani distanță între ele, Kurt Vonnegut a devenit din ce în ce mai puțin interesat de dezvoltarea personajelor și mai axat pe procesul de a își transmite mesajul. Zece ani mai târziu, autorul revine într-o măsură sau alta. Astfel, în cazul romanului *Deadeye Dick*, precum în *Slaughterhouse Five*, centrul atenției umorului este fără dar și poate plasat asupra culturii de arme pe care Vonnegut vroia să o submineze. Însă, este de asemenea adevărat că foarte mult efort a fost depus în cazul acestui roman pentru crearea unor personaje bine conturate precum Otto, Celia și Rudy iar ultimul a fost inclus ca ținta mai multor fragmente umoristice de text. În plus, nu doar că unele fragmente țintesc naratorul dar acestea sunt de asemenea auto-discreditante, fapt care nu este prezent în romanele de dinainte. În concluzie, cât privește mecanismul de țintire a umorului în textele lui Kurt Vonnegut, există o evoluție pe două căi. Pe de-o parte umorul trece de la unul concentrat pe personaje, spre unul de natură ideologică și în final spre o combinație între cele două. Pe de altă parte umorul trece de la a nu conține elemente de auto-insultă la existența unui narator autocritic, deși rămâne adevărat în toate cele trei romane că atunci când vocea sau prezența autorului însuși se pot identifica, apariția este aproape de fiecare dată una sobră iar umorul este întotdeauna țintit spre altcineva.

În cele din urmă, al patrulea capitol este o concluzie care reia tot ce s-a discutat de până acum și din nou prezintă în mare ceea ce a reușit această lucrare să illustreze și să demonstreze. Ceea ce se arată aici este că evoluția umorului în romanele lui Kurt Vonnegut este una la fel de complicată precum cea a carierei sale literare. El pornește ca un umor centrat pe personaje pe parcursul primelor două decenii ale vieții lui ca scriitor, când Vonnegut încă se obișnuia cu natura chemării sale. Aceasta a fost perioada când timpul și energia pe care putea să le aloce meseriei sale erau limitate de datoria sa de a avea grijă de o familie mare, fapt care l-a îndemnat adeseori să-și caute de lucru în locuri ciudate pentru un ban în plus, precum ca vânzător de mașini SAAB. Din fericire revistele literare din perioada respectivă plăteau bine, ceea ce i-a permis să-și scrie primele trei romane, însă restricțiile pe care revistele acestea le-au impus asupra poveștilor scurte (trebuiau să fie șirete, să fie țintite publicului larg, printre altele) și celelalte obstacole menționate mai sus au încetinit dezvoltarea stilului unic care avea să fie mai încolo marca lui Vonnegut. Așa cum arată analiza umorului în *Cat's Cradle*, el nu este numai

centrat pe personaje dar și foarte divers, cu numeroase exemple de fragmente umoristice de text cu diferite structuri și ținte. Toate acestea sunt un indicator pentru cât de importantă este valorarea de divertisment a romanului, însemnând că acest text, precum poveștile scurte, era menit să placă unui public larg de cititori. S-ar putea spune chiar că umorul din acest roman este de natură comercială, însă trebuie avut grijă în privința unei asemenea noțiuni, deoarece chiar acest roman, precum și *Player Piano*, *The Sirens of Titan*, *Mother Night* și *God Bless You, Mr Rosewater*, conține deja acele elemente ale deconstructivismului postmodern care ies mai târziu atât de bine în evidență, ca de exemplu ideea că realitatea umană este o construcție.

Umorele în *Cat's Cradle* nu se axează în primul rând pe tema romanului, însă asta nu înseamnă că ideile pe care Kurt Vonnegut dorea să le transmită nu se aflau în centrul atenției. Dimpotrivă, simțul său pragmatic de datorie ca scriitor este deja simțit în acest text, după cum s-a arătat prin faptul că narațiunea nu se îndepărtează vreodată de implicațiile grave ale avansărilor științifice făcute în lipsa unui simț moral sau consecințele deciziei unei persoane de a distorsiona sau ignora simțul ei de responsabilitate față de aproape. Iar cu toate că umorul în *Cat's Cradle* se concentrază pe diferite personaje care își joacă rolurile importante în evoluția subiectului, cititorul nu poate nega faptul că unul din aceste personaje, Felix Hoenikker, este atât reprezentativ pentru omul de știință și pentru știință în general cât și pe departe cel mai hilar individ din roman. Astfel, caracteristicile celui mai memorabil personaj obligă umorul asociat cu el să revină asupra temei pe care o reprezintă, ceea ce asigură și mai departe că ceea ce Vonnegut a dorit să spună în romanul său rămâne întipărit în mintea cititorului.

Doar șase ani mai târziu, *Slaughterhouse Five* semnaleză mai multe schimbări în privința stilului și abordării lui Vonnegut, care îl lansează pe autor de la anonimitate înspre faimă. Împreună cu o cronologie dislocată, o ficționalizare a realității și premiza unui text care este, printre altele, despre actul de a scrie textul, toate aceste trăsături postmoderne merg mână în mână cu unele schimbări în funcționalitatea umorului. Unde romanul anterior prezenta o gamă variată de personaje complet conturate și mai mult sau mai puțin memorabile, aici premiza textului este că nu prea sunt personaje autentice, pentru că toată lumea din poveste e prea bolnavă și slăbită, sau moartă. Asta nu înseamnă că nu există personaje per se, însă persoanele care apar sunt menite să funcționeze mai puțin ca indivizi ficționali și mai mult ca reprezentații ale diferitelor aspecte ale temelor din roman. Chiar și protagonistul Billy Pilgrim este doar un

avatar al pasivității nihiliste de care Vonnegut își previne cititorii, iar faptul că tot ce ține de Billy – de la aspectul și comportamentul său, la opiniile și deciziile sale – apare într-o lumină ridicolă, este menit doar să denigreze în mod hilar această pasivitate. Astfel, începând cu 1969, îl găsim pe Kurt Vonnegut ca un scriitor care, datorită de asemenea experienței sale cu scrisul de eseuri și cu vorbitul în fața publicului, a realizat mai concret că are ceva important de împărtășit și astfel, deși nu ignoră elementul de divertisment în opera sa, decide să își îndrepte atenția asupra problemelor aduse de el, fiind sigur că cititorii săi vor face efortul de a rumeza considerațiile sale. Drept urmare, umorul în *Slaughterhouse Five* devine în special unul ideologic, așa cum demonstrează prezenta lucrare arătând faptul că *umorul tematic* al textului îl depășește cu mult pe cel *non-tematic* ca preponderență și că țintele fragmentelor umoristice de text din *Slaughterhouse Five* au de cele mai multe ori legătură cu tematica principală a romanului.

Cel mai probabil cititorii și criticii nu s-au așteptat chiar la direcția spre care s-a îndreptat cariera artistică a lui Kurt Vonnegut. Pesemne, după impactul inovativ al romanului său anti-război, mulți au crezut că va începe să-și ia munca mai în serios, căutând manifestații tot mai abstracte ale literaturii, cum a fost cazul altor autori contemporani lui. Adevărul este însă cu totul altul. Romanul care urmează imediat după *Slaughterhouse Five*, adică *Breakfast of Champions*, este de fapt mult mai absurd și include diferite desene ciudate. Așa cum sugerează Jerome Klinkowitz, această direcție ar putea fi printre altele rezultatul dificultății lui Vonnegut de a se obișnui cu viteza cu care i-a crescut faima și averea, cu faptul că, dintr-odată, întreaga lume era atentă la ce spunea și cum o spunea. Din fericire, începând cu anii 1980 se obișnuise cu statutul său social iar cu *Deadeye Dick* vedem o revenire pe jumătate înspre formulele care i-au funcționat atât de bine în trecut, în mod special având în vedere că nu se bucurase pe cât se aștepta de succese în cariera sa literară pe parcursul anilor 1970. În acest sens, și cât privește umorul din roman, analiza făcută în această lucrare arată că este în egală măsură ideologică și concentrată pe personaje. În același timp Strategia Narativă a fragmentelor umoristice de text este identică aproape în totalitate, în timp ce țintele lor sunt fie elemente ce țin de trecutul lui Vonnegut, indicând creșterea interesului său în a introduce informații autobiografice în ficțiunea sa, fie problema controlului de arme despre care autorul dorește să-și prevină cititorul.

După cum s-a mai spus, prezenta lucrare a arătat în primul rând evoluția umorului în romanele lui Kurt Vonnegut. În al doilea rând s-a demonstrat că Teoria Generală a Umorului

Verbal poate fi adaptată să identifice elementele de umor într-un text atât de complex ca un roman, chiar și atunci când această complexitate este mărită de natura sa postmodernă. Mulțumită procesului de identificare a tuturor perechilor de scenarii semantice opuse găsite în fiecare din cele trei romane, este posibilă identificarea fragmentelor umoristice de text, rezultând în realizarea unui set de reprezentării formale care la rândul lor ilustrează complexitatea diferită a umorului din fiecare roman. În plus, prin procesul de identificare a celor șase Resurse de Cunoaștere pentru fiecare fragment umoristic de text, s-au putut face observații clare, în mod special în privința Mecanismelor Logice și a Strategiilor Narrative, dar și a Țintelor acestor exemple de umor. Aceste elemente rezultă nu doar într-o analiză lingvistică meticuloasă a umorului în fiecare text ci și în posibilitatea de a trage concluzii asupra modului în care umorul verbal se manifestă pe parcursul întregii cariere a lui Kurt Vonnegut. Nu în ultimul rând, analiza întocmită în această lucrare nu a arătat vreun indiciu că procedura care a avut loc aici nu poate fi repetată pentru oricare alt roman, fapt care dovedește și mai mult natura universală a teoriei lingvistice create de Attardo și Raskin.

Bibliografie

Abrams, M.H. *How to Do Things with Texts*. Partisan Review, 46 (1979), 566-88. On the New Modes of Reading by Derrida, Fish and Bloom.

Alexander, Richard (1997). *Aspects of Verbal Humor in English*. Tübingen: Gunter Narr Verlag

Allen, W.R. (1988). *Conversations with Kurt Vonnegut*. Jackson: Univ. Press of Mississippi

Allen, W.R. (2009[1991]). *Understanding Kurt Vonnegut*. Columbia: South Carolina Press

Attardo, Salvatore; Raskin, Victor. 'Script theory revis(it)ed'. In *Humor*, vol 4-3/4 (1991), 293-347

Attardo, Salvatore; Attardo, Donalee; Baltes Paul; Marnie Jo Petray. 'The linear organization of jokes: analysis of two thousand texts'. In *Humor*, vol 7-1 (1994), 27-54

Attardo, Salvatore (1994). *Linguistic Theories of Humor*, Berlin: Mouton de Gruyter

Attardo, Salvatore (1997). *The Semantic Foundations of Cognitive Theories of Humor*. *Humor: International Journal of Humor Research* 10, 395-420

Attardo, Salvatore. 'The analysis of humorous narratives'. In *Humor*, vol 11-3 (1998), p 231-260

Attardo, Salvatore. 'Trends in European humor research: towards a text model'. In *Humor*, vol 11-4 (1998), 349-369

Attardo, Salvatore (2001). *Humorous Texts: A semantic and pragmatic analysis*. Berlin: Mouton De Gruyter

Attardo, Salvatore; Hempelmann, Christian; Maio Sara. 'Script oppositions and logical mechanisms: Modeling incongruities and their resolutions'. In *Humor*, vol 15-1 (2002), 3-46

Attardo, Salvatore. 'The General Theory of Verbal Humor, Twenty Years Later'. In *Humor*, vol 24-2 (2011), p 123

Austin, John (1962). *How to Do Things With Words*. Oxford: Clarendon Press

Banach, Jennifer (2012). *How to Write about Kurt Vonnegut*. New York: Infobase Publishing

- Barthes, Roland (1974). *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang
- Ben-Amotz, Dan (1981). *There's More Ways than One to Kill a Joke*. In: W. Novak and M. Waldoks, eds., *The Big Book of Jewish Humor*. New York: Harper and Row
- Bergson, Henri (1998[1901]). *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. London: MacMillan
- Bleich, David (1975). *Readings and Feelings*. Urbana, Ill.: National Council of Teachers of English
- Bloom, Harold (1973). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New-York: Oxford University Press
- Bloom, Harold (1975). *A Map of Misreading*. New-York: Oxford University Press
- Bloom, Harold (2009). *Bloom's Modern Critical Interpretations – Slaughterhouse Five*. New York: Infobase Publishing
- Bloom, Harold (2009). *Bloom's Modern Critical Views – Kurt Vonnegut*. New York: Infobase Publishing
- Bly, William (1985). *Barron's Book Notes to Kurt Vonnegut's Slaughterhouse Five*. New York: NY Univ. Press
- Booth, Wayne (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: Chicago Uni. Press
- Briggs, Peter. 'English Satire and Connecticut Wit'. In *American Quarterly*, vol 37 (1985), 13-29
- Brock, Alexander. 'Analyzing scripts in humorous communication'. In *Humor*, vol 17-4 (2004), 353-360
- Camfield, Gregg (1997). *Necessary Madness*. Oxford: Oxford Univ. Press
- Carrell, Amy. 'Joke competence and humor competence'. In *Humor*, vol 10-2 (1997), p 173-185
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford Univ Press
- Cavallo, Dominick (1999). *A Fiction of the Past*. New York: St Martin's Press

- Coletta, Lisa (2003). *Dark Humor and social Satire in the Modern British Novel*. New York: Palgrave Macmillan
- Colatrella, Carol. 'Fiction in the Information Age'. In *American Literary History*. Vol 11, No. 3 (1999), p 554-565
- Coser, Ruth (1959). *Some Social Functions of Laughter*. *Human relations* 12: 171-182
- Critchley, Simon (2002). *On Humor, Thinking in Action*. New York: Routledge
- Culler, Jonathan (1975). *Structural Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Ithaca, New York: Cornell University Press
- Culler, Jonathan (1983). *On Deconstruction*. Ithaca, New York: Cornell University Press
- Currie, Gregory (1990). *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge Univ. Press
- Davis, Stevens (1991). *Pragmatics*. New York: Oxford Univ. Press
- Davis, F. Todd (2002). *Formalist Criticism and Reader-Response Theory*. New York: Pelgrave
- Davis, F. Todd (2006). *Kurt Vonnegut's Crusade*. New York: State Univ. Press
- Davies, Christie. 'Questions of power and theory: A reply to Salvatore Attardo'. In *Humor*, vol 13-4 (2000), p 469-472
- De Man, Paul (1979). *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, Proust*. New Haven: Yale University Press
- Dolitsky, Marlene (1992). *Aspects of the Unsaid in Humor*. *Humor* 5(1/2): 33-43
- Dudden, Arthur Power. 'American Humor'. In *American Quarterly*, vol. 37, No. 1 (1985), p 7-12
- Dudden, Arthur Power. 'The Record of Political Humor'. In *American Quarterly*. Vol 37, No. 1 (1985), p 50-70
- Eco, Umberto (1979). *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press

- Edwards, Lee (1977). *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism*. Amherst: University of Massachusetts Press
- Ermida, Isabel (2008). *The Language of Comic Narratives*. Berlin: Mouton de Guyter
- Farrell, Susan (2008). *Kurt Vonnegut. A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File Inc
- Feynman, Richard and R. Leighton (1985). *Surely You're Joking*. New York: Bantam Books
- Fish, Stanley (1980). *Is there a Text in the Class?* Cambridge: Harvard University Press
- Forabosco, Giovannantonio. 'Cognitive aspects of the humor process: the concept of incongruity'. In *Humor*, vol 5-1/2 (1992), p 45-68
- Fludernik, Monika (1996). *Linguistics and Literature: Prospects and Horizons in the Study of Prose*. In 'Journal of Pragmatics' 26, 583-611
- Franzini, Louis. Rodin, Miriam. Haggerty, Susan. 'Humorous postings by University Faculty'. In *Humor* 11-1 (1998), p 33-41
- Freese, Peter (2008). *The Clown of Armageddon*. Heidelberg: Heidelberg Winter
- Freund, Elisabeth (1987). *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*. Methuen, London
- Gair, Christopher (2007). *The American Counterculture*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press
- Gitlin, Todd (1987). *The Sixties*. New York: Bantam Book
- Glenn, Phillip J (1989). *Initiating Shared Laughter in Multi-party Conversation*. *Wester Journal of Speech Communication* 53(2): 127-149
- Gribben, Alan. 'The Importance of Mark Twain'. In *American Quarterly*. Vol 37, No. 1 (1985), p 30-49
- Hallet, A. Ronald & Derks, Peter. 'Humor theory and Rabelais'. In *Humor*, vol 11-2 (1998), p 135-160

- Hay, Jennifer. 'The pragmatics of humor support'. In *Humor*, vol 14-1 (2001), p 55-82
- Hartman, Geoffrey (1975). *The Fate of Reading and Other Essays*. Chicago: University of Chicago Press
- Hempelmann, Christian. Ruch, Willibald. '3 WD Meets GTVH: Breaking the Ground for Interdisciplinary Humor Research'. In *Humor* 18-4 (2005), p 353-387
- Hetzron, Robert. 'On the structure of punchlines'. In *Humor*, vol 4-1 (1991), p 61-108
- Hirsch, E. D. (1976). *The Aims of Interpretation*. Chicago: University of Chicago Press
- Holland, Norman (1975). *5 Readers Reading*. New Haven: Yale University Press
- Holland, Norman (1975). *Unity Identity Text Self*. PMLA, 90, 813-22
- Iser, Wolfgang (1978). *The Act of reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Kant, Immanuel (2007[1790]). *Critique of Judgment*. New York: Cosimo Inc.
- Keith-Spiegel, P. (1972). Early conceptions of humor in J. Goldstein & P
- Kehl, D.G. 'Varieties of risible experience: Grades of laughter and their function in modern American literature'. In *Humor*, vol 13-4 (2000), p 379-393
- Kerr, Michael (2001). *You Can't Be Serious*. Alberta: Speaking of Ideas
- Kisch, Gillian. Nicholas, Kuiper. 'Positive and Negative Aspects of Sense of Humor'. In *Humor* 16-1 (2003), p 33-62
- Klinkowitz, Jerome (1973). *The Vonnegut Statement*. Boston: Delacorte Press
- Klinkowitz, Jerome (1977). *Vonnegut in America*. New York: Delacorte Press
- Klinkowitz, Jerome. 'Words of Humor'. In *The Wilson Quarterly*, vol 2, No. 1 (1978), p 126-132
- Klinkowitz, Jerome (2012[1998]). *Vonnegut in Fact*. Columbia: South Carolina Press
- Klinkowitz, Jerome (2004). *The Vonnegut Effect*. Columbia: South Carolina Press

- Klinkowitz, Jerome (2009). *Kurt Vonnegut's America*. Columbia: South Carolina Press
- Kolb, Harold. 'mere Humor and Moral Humor: The Example of Mark Twain'. In *American Literary Realism*, vol 19, No. 1 (1986), p 52-64
- Kozintsev, Alexander. 'Foma and Yerema'. In *Humor* 15-4 (2002), p 419-439
- La Fave, Lawrence and R. Mannell (1976). *Does Ethnic Humor Serve Prejudice?* *Journal of Communication* 26(3): 101-106
- Lewis, Pavel (1983). "Truth in Fiction", in *Philosophical Studies*. Vol 1. Oxford: Oxford Univ. Press
- Liu, Fuchang. 'Humor as violations of the reality principle'. In *Humor*, vol 8-2 (1995), p 177-190
- Mallan, K. (1993). *Laugh Lines*. Australia: Ambassador Press
- Manns, James. 'Two faces of the absurd'. *Humor*, vol 1-3 (1988), p 259-268
- Marino, Adrian (1973). *Dictionar de Idei Literare*. Bucuresti: Ed. Eminescu
- Martineau, William (1972). *A Model for the Social Function of Humor*. In: J.H. Goldstein and P.E. McGhee, eds., *The Psychology of Humor*. New York: Academic Press
- May, John. 'Vonnegut's Humor and the Limits of Hope'. In *Twentieth Century Literature*, vol 18, No. 1 (1972), p 25-36
- Mayo, Clark (1977). *Kurt Vonnegut. The Gospel from Outer Space*. San Bernardino: The Borgo Press
- McGhee, P. (1979). *Humor: It's origin and development*. New York: Freeman
- Mindess, Harvey (1971). *Laughter and Liberation*. Los Angeles: Nash
- Morreall, John. 'The Comic and Tragic Visions of Life'. In *Humor*, vol 11-4 (1998), 333-355
- Morreall, John (2009). *Comic Relief*. West Sussex: Wiley-Blackwell

- Morse, Donald (1992). *Kurt Vonnegut*. Maryland: Worldwide Press
- Murphy, Brian and R. Pollio Howard (1973). *I'll Laugh if You Will*. *Psychology Today* 7(7): 106-110
- Mustazza, Leonard (1994). *The Critical Response to Kurt Vonnegut*. Westport: Greenwood Press
- Nash, Walter (1985). *The Language of Humor*. Harlow: Longman
- Nilsen, Don. 'The Importance of Tendency: an Extension of Freud's Concept of Tendentious Humor'. In *Humor* 1-4 (1988), p 335-347
- Nilsen, D. (1993). *Humor scholarship: A research bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press
- Nilsen, D. & Nilsen A. (1982). Exploration and defense of the humor in young adult literature. *Journal of Reading*, 26(1), 58-65
- Nilsen, Don. Nilsen Aleen. 'The Appeal of Bloopers'. In *Humor*, vol 7-2 (1994), p 127-137
- Norrick, Neal. 'Intertextuality in humor'. In *Humor*, vol 2-2 (1989), p 117-139
- Norrick, Neal (2009). *Humor in Interaction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company
- Nunez-Ramos, Rafael. Lorenzo, Guillermo. 'On the Aesthetic Dimension of Humor'. In *Humor*, vol 10-1 (1997), p 105-116
- Lewis, Pavel (1983). "Truth in Fiction", in *Philosophical Studies*. Vol 1. Oxford: Oxford Univ. Press
- Pavel, Thomas (1986). *Fictional Worlds*. Massachusetts: Harvard Univ. Press
- Palmer, Jerry. 'Theory of Comic Narrative: Semantic and Pragmatic Elements'. In *Humor*, vol 1-2 (1988), p 111-126
- Palmer, Jerry (1994). *Taking Humour Seriously*. New York: Routledge
- Paulos, John Allen (1982). *Mathematics and Humor*. Chicago: Univ. of Chicago Press

- Perinbanayagam, R.S (1991). *Discursive Acts*. New York: Aldine de Gruyter
- Perks, G. Lisa. 'The ancient roots of humor theory'. In *Humor*, vol 25-2 (2012), 119-132
- Perlmutter, Daniel. 'Tracing the Origin of Humor'. In *Humor*, vol 13-4 (2000), p 457-468
- Perlmutter, Daniel. 'On incongruities and logical inconsistencies in humor: The delicate balance'. In *Humor*, vol 15-2 (2002), p 155-168
- Petrey, Sandy (1990). *Speech Acts and Literary Theory*. New York: Routledge
- Prado, C.G. 'Why analysis of humor seems funny'. In *Humor*, vol 8-2 (1995), p 155-165
- Pye, Gillian. 'Comedy theory and the postmodern'. In *Humor*, vol 19-1 (2006), p 53-70
- Raskin, Victor (1984). *Semantic Mechanisms of Humor*. Boston: D. Reidel Publishing Co
- Raeithel, Gert. 'Aggressive and evasive humor in Hemingway's letters'. In *Humor*, vol 1-2 (1988), p 127-134
- Reed, Peter (1972). *Writers for the Seventies: Kurt Vonnegut Jr.* New York: Thomas Y Crowell Co
- Ross, Alison (1998). *The Language of Humour*. New-York: Routledge
- Rossen-Knill, Deborah (1997). *The Pragmatics of Verbal Parody*. In: *Journal of Pragmatics* 27: 719-752
- Ryan, Marie-Laure (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Indiana: Indiana univ press
- Ruch, Willibald; Attardo Salvatore; Raskin Victor. 'Toward an empirical verification of the General Theory of Verbal Humor'. In *Humor*, vol 6-2 (1993), p 123-136
- Samson, M.S. (2005). *Phunny Stuph*. Fort Collins: Cottonwood Press
- Searle, John (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge Univ. Press

- Simmons, David (2009). *New Critical Essays on Kurt Vonnegut*. New York: st. Martin's Press LLC
- Simmons, David (2008). *The Anti-Hero in the American Novel*. New-York: Palgrave MacMillan
- Schrempp, Gregory. 'Our funny universe: On Aristotle's metaphysics, Oring's theory of humor, and other appropriate incongruities'. In *Humor*, vol 8-3 (1995), p 219-228
- Schulz, Max (1973). *Black Humor of the Sixties*. Athens, Ohio: Ohio University Press
- Tanner, Stephen. 'E.B. White and the theory of humor'. In *Humor*, vol 2-1 (1989), 43-53
- Tătaru, Cristina (1999). *Humour – An Anatomy and Physiology*. Cluj-Napoca: Editura LIMES
- Tomedi, John (2004). *Great Writers: Kurt Vonnegut*. Philadelphia: Chelsea House
- Tsakona, Villy. 'Jab lines in narrative jokes'. In *Humor*, vol 16-3 (2003), p 315-329
- Tsur, Reuven. 'Horror jokes, black humor, and cognitive poetics'. In *Humor*, vol 2-3 (1989), p 243-255
- Veatch, Thomas. 'A theory of humor'. In *Humor*, vol 11-2 (1998), p 161-215
- Viana, Amadeu. 'Asymmetry in Script Opposition'. In *Humor*, vol 23-4 (2010), p 505-526
- Vonnegut, Kurt (1967[1952]). *Player Piano*. London: Macmillan Press
- Vonnegut, Kurt (1999[1959]). *The Sirens of Titan*. London: Millenium
- Vonnegut, Kurt (1973[1961]). *Mother Night*. Frogmore: Granada Publishing Ltd
- Vonnegut, Kurt (2011[1963]). *Cat's Cradle*. London: Penguin Books
- Vonnegut, Kurt (1974[1965]). *God Bless You, Mr. Rosewater*. London: Jonathan Cape
- Vonnegut, Kurt (1969). *Slaughterhouse Five*. New York: Dell Publishing
- Vonnegut, Kurt (1999[1973]). *Breakfast of Champions*. New York: Dial Press paperback
- Vonnegut, Kurt (1999[1976]). *Slapstick*. New York: Dell

Vonnegut, Kurt (1994[1981]). *Palm Sunday and Welcome to the Monkey House*. London: Vintage Books

Vonnegut, Kurt (1982). *Deadeye Dick*. New York: Dell Publishing

Vonnegut, Kurt (1990[1985]). *Galapagos*. London: Flamingo

Vonnegut, Kurt (1991). *Fates Worse than Death*. New York: Berkley Books

Vonnegut, Kurt (1998[1997]). *Timequake*. New York: Berkley Books

Wakefield, Dan (2012). *Kurt Vonnegut Letters*. New York: Delacorte Press

Warnars-Kleverlaan Nel; Oppenheimer Louis; Shermann Larry. 'To be or not to be humorous: Does it make a difference?'. In *Humor*, vol 9-2 (1996), p 117-141

Wilcox, Jonathan (2000). *Humour in Anglo-Saxon Literature*. Cambridge: Boydell & Brewer Ltd

Wilde, Alan. 'Irony in the Postmodern Age: Toward a Map of Suspensiveness'. In *Boundry*, vol 9, No. 1 (1980), p 5-46

Wilentz, Sean. 'Thinking Class'. In *American Quarterly*, vol 37, No. 1 (1985), 140-145

Wilson, Christopher (1979). *Jokes: Form, Content, Use and Function*. London: Academic Press

Zajdman, Anat (1995). *Humorous Face-Threatening Acts: Humor as Strategy*. In: *Journal of Pragmatics* 23: 325-339