
TAH Pagh TAHBE: EKSPERYMENT SZEKSPIROWSKI W PRZEKŁADZIE

Abstract

taH pagh taHbe: Shakespearean Experiment in Translation

The article discusses experimental translation on the example of intralingual translation in Play On! Translation project accompanying the Oregon Shakespeare Festival and intersemiotic/intermedial translation in OMGShakespeare series and *Star Trek*-related texts. These are approached as exercises in post-translation as defined by Edwin Gentzler in his volume on the subject.

Keywords: post-translation, Edwin Gentzler, William Shakespeare, experimental translation

Słowa kluczowe: postprzekład, Edwin Gentzler, William Shakespeare, przekład eksperymentalny

Widmowy moment – moment, który nie przynależy już do czasu, jeśli przez to słowo rozumie się następstwo zmodalizowanych terażniejszości (teraźniejszość przeszła, terażniejszość obecna: „teraz”, terażniejszość przyszła). Zapytujemy w tym momencie, zadajemy sobie pytanie o ten moment, który nie jest posłuszny czasowi, a przynajmniej temu, co w ten sposób zwykliśmy określać. Pojawienie się widma, ukradkowe i niewczesne, nie przynależy do tak rozumianego czasu, nie daje ono czasu, nie daje takiego czasu: „Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost” (*Hamlet*).

Jacques Derrida, *Widma Marksa*, s. 15

Nad Europą unosi się widmo. Widmo Shakespeare'a

W rozproszonej konstelacji tekstów, których intertekstualny gwiazdozbiór wyznaczają powiązania z twórczością pewnego stratfordczyka, znajdują się takie, które wzbudzają całe spektrum reakcji, od entuzjazmu po oburzenie czy wrogość¹. Ta różnorodność wiąże się, przynajmniej po części, z długim trwaniem tradycji krytyki literackiej, każącej z jednej strony upatrywać się w twórczości Williama Shakespeare'a śladów jednostkowego geniuszu przekładającego się na formalne nowatorstwo, a z drugiej źródła tradycji literatury, pozwalającego na czerpanie pełnymi garściami gotowych rozwiązań, sprawdzonych scenariuszy i konwencjonalnych sztuczek. Jak jednak piszą redaktorzy *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Joe Bray, Alison Gibbons i Brian McHale, podstawowym zadaniem literatury eksperymentalnej jest zadawanie fundamentalnych pytań o jej naturę i granice, a jej trwanie wiąże się z dynamicznym, rozłożonym w czasie procesem recepcji, w którego toku pytania te tracą na ostrości, a nowatorskie dzieło włączone do kanonu podlega oswojeniu i staje się zdadne do „bezwrefleksyjnej konsumpcji” (Bray, Gibbons, McHale 2012: 1)². Choć eksperymentalność literatury wiązana jest przede wszystkim z praktykami awangardowymi i z wiekiem dwudziestym, z całym jego bagażem przemian technologicznych i naukowych oraz wywołaną nimi rewolucją językową i światopoglądową, eksperyment – jak wskazują Bray, Gibbons i McHale – towarzyszy namysłowi nad naturą literatury co najmniej od renesansu, począwszy od *Prób* Montaigne'a (Bray, Gibbons, McHale 2012: 2–4): „historię eksperymentowania w literaturze można uznać za tak starą jak sama literatura” (Bray, Gibbons, McHale 2012: 17). Twórczość Shakespeare'a bywa pod tym względem inspiracją dla wielu autorek i autorów wskazywanych jako literackie ikony nowoczesności (Olsen 2012: 203). Dzieje się tak nie tyle i nie tylko dlatego, że w kulturowym imaginarium imperium brytyjskiego utrwaliło się wyobrażenie o „Łabędziu znad Avonu” jako o mistrzu angielszczyzny (który to status bywa kwestionowany), ale również dlatego, że Shakespeare jako formalny innowator

¹ Warto pamiętać, że nazwisko Shakespeare'a w spolszczonej wersji pojawiło się wbrew intencji tłumacza, za sprawą redaktorów Bogusławskiego, który obstawał przy zachowaniu jeszcze wtedy rozchwieanej pisowni oryginalnej. Pisze o tym szeroko Jarosław Komorowski, podsumowując: „Miał rację stary Bogusławski. «Wymawia się Szekspir». Pisze się Shakespeare” (Komorowski 2016: 24).

² O ile nie podano inaczej, wszystkie cytaty w przekładzie własnym, A.K.-P.

(tu najczęściej wskazuje się na nowatorskie przepracowanie formy sonetu) jest zarazem arcyzłodziejaszkiem, swobodnie władającym słowem cudzym w kulturze wczesnonowożytnego „remiksu i mash-upu” (Epstein 2012: 310). Wielogłosowość tekstów, które wyszły spod szekspirowskiego pióra, a nawet ich radykalna interpretacyjna otwartość związana z możliwością dopełnienia słowa przez scenę w znacznej mierze opierają się również na widmowej iterowalności języka: upartej obecności cytatu, aluzji, tekstualnej resztki. Do dzisiaj właściwość ta całkiem skutecznie utrudnia ich trwałe przepisywanie na użytek nacjonalistyczny, pozwalając również na zawłaszczanie i przekładanie w ramach postkolonialnej gry w subwersję, rozgrywanej się przynajmniej od czasu, kiedy kubański krytyk, Roberto Fernández Retamar sięgnął po postać szekspirowskiego Kalibana, by opisać doświadczenia kultur mniejszościowych (Gopal 2012: 182–183)³.

Tytułowy „eksperyment szekspirowski” to nieustająca gra w literaturę, rozpatrywana w kategoriach przekładu eksperymentalnego, zgodnie z podkreślanym przez Tamarę Brzostowską-Tereszkiewicz podstawowym założeniem, że za przekład eksperymentalny uznawać można nie tylko teksty powstające w kręgu literatury eksperymentalnej *par excellence*, ale też „eksperymentalne przekłady tekstów «konwencjonalnych»” (2018: 83). Brzostowska-Tereszkiewicz przyjmuje, że w ramach zjawiska mieszczą się tak „różnotworzywowe wypowiedzi artystyczne (...) z rozmaitych dziedzin aktywności kulturalnej, które — genetycznie dalekie od zagadnień będących przedmiotem badań translatołogów — samoświadomie wskazują przekład właściwy (interlingwalny) jako swoją podstawową przestrzeń hermeneutyczną” (2018: 84–85). W tym przypadku kryterium nadrzędnym, decydującym o przynależności do grona tekstów eksperymentalnych będzie nowatorstwo formalne, obrazoburczy dla sympatyków mimetyzmu sposób podejścia do tkanki tekstu źródłowego, wyzwanie rzucone iluzji intencjonalności czy wreszcie świadome posługiwanie się językiem metaprzekładowym (Brzostowska-Tereszkiewicz 2018: 83).

W świecie anglojęzycznym twórczość Shakespeare’a zdaje się stanowić wyjątek od przyjętej reguły zakładającej samoświadomość tekstu eksperymentalnego; przyjmowana ogólnie powszechna znajomość utworów

³ Nie ma tutaj miejsca na dyskusję nad czytaniem jako eksperymentem, ale warto zaznaczyć ten wątek, poruszony przez Deleuze’a/Guattariego już w kontekście czytania Kafki: odczytywanie tekstu można zdanem Deleuze’a/Guattariego za próbę doświadczenia / na doświadczeniu (Deleuze, Guattari 1986: 7).

kanonicznych pozwala na niedopowiedzenia w tym względzie, a z zależności intertekstualnej czyni niejednokrotnie zagadkę zwiększającą atrakcyjność tekstu dla odbiorcy. Przedmiotem intermedialnej gry pozostaje aluzyjność utworu, polegająca na lokowaniu w jego obrębie rozmaitych cytatów i odniesień, a wskazywane przez Brzostowską-Tereszkiewicz charakterystyczne dla przekładowego eksperymentu aluzje tematyczne i konstrukcyjne zdają się stanowić fundament przekładu opartego na mniej lub bardziej trwałym fundamencie szekspirowskim (2018: 85). Zakładana w przekładzie eksperymentalnym „bliskość tekstu docelowego” (Brzostowska-Tereszkiewicz 2018: 87) zdaje się w tym przypadku przyjmować kształt kodu kulturowego, aktywowanego w widmowym obiegu literatury, w którego ramach ciągle jeszcze „zaczynamy od pragnienia mówienia z umarłymi” (Greenblatt 1988: 1). Teksty, po które sięgamy, mają charakter mediumiczny, wytrącając nas zgodnie z etymologiczną logiką *ex-perymentu* na zewnątrz, na margines życia – ku literaturze, działającej niczym *ouija*, plansza do wywoływania duchów:

Wydaje się, że to właśnie pośmiertne życie tekstów jest jedną z najbardziej bogatych i rozbudowanych egzystencji, jakie można w ogóle sobie wyobrazić, czy też spotkać. Nigdy niekończąca się praca interpretacji sprawia, że za każdym razem, gdy dokonujemy lektury, jednocześnie przywracamy do życia coś, co dawno już swój żywot zakończyło. Niczym nieskrępowana gra interpretacji ożywiana jest również w pewien sposób poprzez zjawisko intertekstualności, która gwarantuje kolejne życia, wcielenia zapomnianych już dawno i uśmierconych przez pokolenia cytatów, myśli, pojęć. Dlatego też teksty współcześnie jawią nam się raczej jako patchworki, czy też (po)twory składające się z fragmentów innych ciał, raz już umarłych, lecz znów powołanych do dziwnego życia (Marzec 2012: 260).

Niniejszy szkic stawia sobie za zadanie wybiórcze prześledzenie widmowych zależności przekładu szekspirowskiego na wybranych przykładach, których głównym kryterium doboru jest twórczy opór wobec wizji wieszczonej przez Harolda Blooma „śmierci poezji” (1997: 10) po renesansie – wizja ta jest równoznaczna z traktowaniem poezji Shakespeare’a jako wzorca rodzajowego i probierza kulturowego. Poddane skrótowej analizie próby przekładu wewnątrzjęzykowego, interlingwalnego i intersemiotycznego potraktowane są tutaj jako próby oporu. Można je odczytywać jako sposób na kontestowanie statusu Shakespeare’a jako Barda, którego wyjątkowy, poetycki (łabędzi) śpiew pozostaje nieprzetłumaczalny na inne

języki, a którego twórczość – mimo zakładanej nieprzekładalności tej poezji – pozostaje kamieniem węgielnym „nie tylko Kanonu Zachodniego, ale Kanonu Światowego” (Bloom 1997: xv). Ta dominacja o charakterze nie tylko kulturowym, ale i politycznym (Dobson 1992), powinna być obiektem krytycznej uwagi translatologicznej; co więcej, kolonialna instrumentalizacja szekspirowskiej poezji i dramatu stanowić może poręczny punkt wyjścia dla rozważań o historii przekładu szekspirowskiego.

„I am all the subjects that you have”: Ghost-writing Shakespeare / szekspirowskie *translatio studiorum*

Routledge Encyclopedia of Translation Studies z 2005 roku (reprint wersji z 1998) poświęca przekładowi szekspirowskiemu osobne hasło, zamieszczone pomiędzy szczegółową analizą semiotycznych podejść do przekładu autorstwa Umberta Eco i Siri Nergaard, a terminem *shifts of translation* opracowanym przez Matthijisa Bakker, Ceesa Kostera i Kitty van Leuven-Zwart⁴. Spisana przez Dirka Delabastitę krótka historia tłumaczeń szekspirowskich odbija niczym w krzywym zwierciadle teoretyczną refleksję nad nieustającym szaleństwem semiozy i pułapkami przesunięć zachodzących w procesie tłumaczenia, już na wstępie dając nam znamiennej przestrożę: obecność Shakespeare’a w tomie poświęconym przekładoznawstwu nie wiąże się tylko i wyłącznie z technicznymi trudnościami przekładania tekstów stratfordczyka, ale również (a może przede wszystkim) ze szczególną

⁴ *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* istnieje w trzech wersjach: pierwszej, wydanej w roku 1998, z późniejszymi reprintami, drugiej, wydanej w roku 2009, i ostatniej, z roku 2020. Artykuł Dirka Delabastity pojawia się w wydaniu pierwszym, w wersji poszerzonej – w wydaniu drugim, trzecie wydanie natomiast już hasła nie zawiera, a w nowej wersji encyklopedii czytamy, że redakcja zdecydowała się oddać miejsce hasła poświęconego przekładowi szekspirowskiemu kwestiom bardziej angażującym uwagę współczesnych translatołogów i translatołówek. Można tylko domniemywać, że takie wygumkowanie encyklopedii (przy jednoczesnym zachowaniu historii np. przekładów Biblii czy Koranu) jest próbą dekolonizacji kanonu – w moim odczuciu jest to próba nieudana, spod znaku *cancel culture*. Shakespeare zdekolonizowany powinien przykuwać uwagę translatologiczną w dwójnasób, jako że historycznie rzecz biorąc, pełnił dawniej rolę ikony kolonialnej, ale obecnie jego twórczość odczytywana w duchu postkolonialnym jest polem, z którego literatury mniejszościowe czerpią pełnymi garściami, a zyskują nie tylko materiał do działań subwersywnych, ale przede wszystkim upełnomocnienie: postaci szekspirowskich bohaterów są w rozlicznych adaptacjach wykorzystywane do oddawania głosu pokrzywdzonym i marginalizowanym grupom społecznym (Por. Desmet, Iyegar and Jacobson 2019).

kulturową funkcją tegoż. Funkcja ta, jak Delabastita podkreśla, nie jest wolna od określonych „założeń teoretycznych, a nawet sądów wartościujących” (2005: 222), do których Delabastita zdaje się zaliczać normatywne podejścia do przekładu, usiłujące „zakreślać granice między adaptacją a przekładem” (2005: 222), ale też graniczące z idiosynkrazją próby odrzucania „filologicznej ortodoksji w tłumaczeniu” (2005: 223). Kwestie związane z przekładem samego instrumentarium poetyckiego określone są w samym haśle skromnym mianem „technikaliów” (2005: 223), pada w nim jednak również informacja o trudnościach, jakie z odbiorem elżbietańskiej angielszczyzny w ogóle, a materii języka poetyckiego w szczególności, mają współcześni nieakademicy użytkownicy angielszczyzny, a jako przykład radzenia sobie z przeszkodami natury językowej wskazana jest seria *Shakespeare Made Easy*. Jednocześnie Delabastita stawia dyskretny znak zapytania nad pochodzeniem szekspirowskiego „oryginału”, jako że współcześni tłumacze i tłumaczki mają tendencję do sięgania po istniejące opracowania krytyczne pokroju *Arden Shakespeare*, co pociąga za sobą serię pytań o zależność tak powstałych przekładów od przemian w obrębie tradycji krytyki i redakcji tekstu szekspirowskiego (2005: 223)⁵. Delabastita odnosi się również przy tym do historii przekładu szekspirowskiego w Europie i otwarcie przyznaje, że nawet w czasach prymatu tradycji mimetycznej niejednokrotnie sukces (rozumiany przede wszystkim jako sukces sceniczny) osiągały przekłady tłumaczy władających angielszczyzną w stopniu ograniczonym; przekłady pośrednie z innych języków, takich jak francuski czy niemiecki, jak również przekłady poddawane manipulacjom ideologicznym ze względu na niezgodność z dominującymi konwencjami, gustami czy zwyczajami (2005: 223)⁶. W subtelnym nawias wzięta w haśle została natomiast ciemniejsza karta historii przekładu szekspirowskiego – zakładana nieprzekładalność poezji Shakespeare’a jako wyraz przekonania o wyższości języka i kultury imperium brytyjskiego wobec języków i kultur uznanych za peryferyjne wobec *Rule Britannia*.

W Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies Edwin Gentzler wykorzystuje do dyskusji nad przekładem literackim termin

⁵ Zob. Massai (2007). Porównawczą analizę redakcji tekstu w tradycji anglojęzycznej i pracy redaktora przekładu znaleźć można w: Cetera-Włodarczyk (2018).

⁶ Takie zawikłane i spiętrzone eksperymenty pojawiały się w początkach przekładu szekspirowskiego również i w Polsce. Cetera-Włodarczyk i Kosim (2019) szeroko piszą o przekładach z angielskiego na polski; przekłady zapośredniczone czekają jeszcze na szersze opracowanie.

„postprzekład” ukuty przez Siri Nergaard i Stephano Arduiniego, a dyskutowany na łamach numeru „Translation: Transdisciplinary Journal” z roku 2011. W numerze tym pojawia się podsumowanie niejako *post factum* interdyscyplinarnej przemiany zachodzącej w obrębie humanistyki, a określanej wcześniej nieco skromniejszym mianem zwrotu przekładowego w badaniach kulturowych (Heydel) i twórczym zwrotem w przekładoznawstwie. Pisząc, że należy posługiwać się pojęciem przekładu jako narzędziem stanowiącym podstawę transdyscyplinarnych badań stanowiących świt nowej ery badań postprzekładowych ufundowanych już nie na polisemii, ale raczej radykalnej otwartości tłumaczenia (Gentzler 2016: 8), wspomniani badacze uznają nadrzędność terminologiczną przekładu i czynią zeń metapojęcie, które w konsekwencji staje się podstawowe dla rozważań nad zagadnieniami takimi, jak adaptacja czy przepisywanie. W takim układzie badania nad postprzekładem miałyby ostatecznie uwolnić się od ciężaru wyłącznego przywiązania do oryginału, rozważań nad czysto językową ekwiwalencją, a w konsekwencji wyzwolić przekład z okowów pojedynczych paradygmatów zawężających refleksję nad losami tekstów wrzuconych w wir kultur i ciągłych intermedialnych zabiegów o podtrzymywanie ich kulturowego trwania poza „tekstocentrycznym” obiegiem literatury, zwłaszcza literatury wysokiej.

W swojej publikacji Gentzler na warsztat bierze to, co dla Benjaminia było życiem po życiu przekładu (Benjamin 2011): byłyby to jednak nie tylko międzyjęzykowe serie przekładowe (Balcerzan 1997), ale też przykłady widmowego trwania tłumaczeń w rizomatycznej sieci intermedialnych odniesień, mocno wykraczającej poza nieśmiałe próby ujęcia ich w karbach Genette’owskiej intertekstualności. Dwa z czterech tekstów, na których w publikacji Gentzlera spoczywa zadanie wykazania, że przekład jest „jednym z najważniejszych procesów, które mogą prowadzić do rewitalizacji kultury”, to szekspirowski *Sen nocy letniej* oraz *Hamlet* (Gentzler 2016: 8). Dramaty stanowiące centrum badawczej uwagi Gentzlera są poddawane ciągłemu „przepisywaniu, relatywizacji i rewitalizacji” (Gentzler 2016: 133), a ich „życie po życiu” rozpatrywane jest w ramach trwania w języku niemieckim, rosyjskim i chińskim, ale też w rozmaitych kontekstach anglojęzycznych; w muzyce, balecie i w filmie, zgodnie z podstawowym założeniem, że przyglądać się należy „złożonemu przemieszczaniu się tekstów, nie tylko od tekstu źródłowego ku tekstowi docelowemu, ale ku tekstowi docelowemu i poza niego, od zachodu po wschód, z północy na południe, od linearności

ku nielinearności; od tekstów ku obrazom, i w przód, w czasie i przestrzeni, poprzez rozliczne języki, kultury i gatunki” (Gentzler 2016: 112–113).

Co istotne z perspektywy właściwej badaniom postkolonialnym, Gentzler przyznaje, że znacząca w tym rozproszonym trwaniu jest nie tylko kulturowa reprodukcja znaczeń związanych z hegemonią porządku anglocentrycznego, ale również – czy może przede wszystkim – ścieranie się z nim. To właśnie nieustający opór należy uznać za *clou* nie tylko trwania, ale wręcz **prze**trwania kultur mniejszościowych. Pytając: „Co by było, gdyby rdzenne oraz migranckie zmagania z adaptacją, asymilacją i oporem traktować nie jako wyjątek, ale jako rdzeń produkcji kulturowej?” (2016: 8), Gentzler jednocześnie podkreśla, że wśród analizowanych przez siebie autorów wpisanych w kanony literatur europejskocentrycznych to Shakespeare jako „jeden z pierwszych zaczął przełamywać granice między przekładem a przepisywaniem” (2016: 63). Zwrot Gentzlera ku recepcji niemieckiej i chińskiej nie jest nowością w obrębie badań szekspirowskich, gdzie termin *Global Shakespeares* doczekał się nawet własnego programu studiów; intrygująca jest natomiast uwaga, z jaką potraktowany został wpływ lokalnych wersji sztuk szekspirowskich na kształtowanie się nie tyle nawet lokalnego pola literackiego, ile przestrzeni, w której zachodzi wymiana kulturowa, w której wykuwają się i powstają praktyki o charakterze **glokalnym**.

Przekład, którego kulturowego trwania nie wyznaczają granice języka, jako że ulega absorpcji i dyseminacji za sprawą kolejnych powtórzeń i refrakcji w tyglu kultur międzynarodowych, jest twórczym działaniem – nieustającym **eksperymentem**, którego źródłotwórczym protoindoeuropejskim rdzeniem pozostaje *per-, zawierające w sobie już nie tylko zwrot na „zewnątrz”, ale też element ryzyka, wyzierający nieco wyraźniej z łacińskiego określenia *periculum*, „zagrożenie”. Ryzykując wyjście na zewnątrz, poza granice oswojonego – tak się przynajmniej wydaje – języka **ojczystego**, popadamy w niebezpieczeństwo wejścia w kontakt z tym, co **nieczyste**, **nieswoiste** i **nieswojskie**, a może nawet i (przede wszystkim) **niesamowite**.

Anomalia czyli niePOPrawność: tłum-uczenie Szekspira

Teza o lokalnej uniwersalności Shakespeare’a znajduje w świecie anglojęzycznym na tyle mocne poparcie, że funkcjonuje nawet na obrzeżach kultury wysokiej, w utworach fantastycznonaukowych, posługujących się aluzją

tematyczną i strukturalną dla uzasadnienia kulturowego trwania twórczości stratfordzkiego dramaturga poza granicami globu, a nawet i galaktyki. Do historii popkultury przeszedł już na dobre cytat z Hamletowskiego „być albo nie być” – „taH pagh taHbe” – który pada w *Star Treku* przy klingońskim stole, jak również klingońska obsesja na punkcie Shakespeare’a, wyrażająca się dobitnie w stwierdzeniu: „You haven’t understood Shakespeare until you’ve heard him in the original Klingon” [Nie zrozumiesz Szekspira, dopóki nie usłyszysz go w klingońskim oryginale] (*Star Trek VI: The Undiscovered Country*, reż. N. Meyer, 1991); twierdzenie to odbiło się intermedialnym echem w postaci przekładu *Hamleta* na język wojowników z planety Kronos⁷. W przedmowie do klingońskiego *Hamleta* pojawia się oczywiście śmiała teza, zgodnie z którą etniczna przynależność autora sztuki nie wzbudza wątpliwości, Wil’yam Sheq’spir ma bowiem należeć do grona piewców wojen toczonych przez tę właśnie waleczną rasę, której bezwzględna walka o honor i terytoria przysporzyła *Star Trekowi* zagorzałych fanów na całym świecie (Dionne 2002).

Podkreślić tutaj warto, że język klingoński powstały przy okazji pracy nad pierwszym filmem z serii *Star Trek* (*Star Trek: The Motion Picture*, reż. R. Wise, 1979) początkowo nosił znamiona barbarzyńskiego bełkotu, który miał brzmieć „obco i brutalnie” (Thibault 2020: 100). Do opracowania pełnej wersji mowy, jaką posługiwała się rasa okrutnych wojowników, zaproszono – co znamienne z perspektywy postkolonialnych odczytań filmowej serii – specjalistę od języków Pierwszych Narodów Amerykańskich, Marca Okranda, który w 1995 roku rzeczywiście opracował słownik klingońskiego. Zwiększające się zainteresowanie nauką języka mieszkańców planety Kronos doprowadziło do powstania Klingońskiego Instytutu Językowego i choć Shakespeare pozostaje jak dotąd jedynym dramatopisarzem, którego utwory Instytut wydał po klingońsku, to literacka produkcja w tym względzie wcale nie ustaje⁸.

Impulsem wiodącym do powstania innoświatowych wersji *Hamleta* oraz *Wiele hałasu o nic* była wspomniana już uwaga jednej z postaci występujących w *Star Trek VI: The Undiscovered Country* (reż. N. Meyer, 1991),

⁷ Z kolei w powieści Dana Simmonsa *Ilium* postaci z *Burzy* zaczynają żyć swoim własnym życiem, a pamięć o dramaturgu trwa, bo choć hedonistyczna ludzkość zapomniała o literaturze, namiętność do sonetów trawi wnętrza inteligentnych maszyn przemierzających kosmiczne bezdroża.

⁸ Wśród innych klasycznych pozycji należących do kręgu literatur światowych należą *Gilgamesz*, *Sztuka wojny* Sun Tsu i *Mały Książę*; nie zabrakło też prób tłumaczenia *Biblii*.

a pojawiający się w samym tytule filmu cytat z monologu Hamleta nosi znamiona aluzji tematycznej, która powraca w kolejnych wersjach scenariusza, zamierzonych to jako pożegnanie aktorów z serią, to jako polityczna wariacja na temat teatru zimnej wojny, w którym rolę Rosjan odgrywają Klingoni, to wreszcie w wariancie finalnym jako mocno wybrzmiewający temat szekspirowskiej winy, kary, przebaczenia i pomsty oraz nieokreślonej pokojowej przyszłości, w jaką mają wkroczyć dotąd zwaśnione strony (Drakakis 2003; Cantor 2000). W tym scenariuszu Gorkon, bohater doceniający geniusz Shakespeare'a, staje się transkreacyjnym odpowiednikiem Gorbaczowa, za to komentarz dotyczący etnicznego pochodzenia Shakespeare'a miałby stanowić ironiczne nawiązanie do niemieckiego mitu o germańskim rodowodzie samego stratfordczyka (Meyer, Flinn 2004), który – jak pisze Barbara Hodgson – pojawia się w zestawieniu z cytatem „być albo nie być” w antynazistowskim kinie brytyjskim (Hodgson, Worthen 2008: 443).

W *The Undiscovered Country* aluzja do monologu Hamleta musi mieć swojego erudycyjnego odbiorcę: toast Gorkona za „undiscovered country – the future” spotyka się z niezrozumieniem pobratymców (w końcu wypowiedziany został angielszczyzną), jednak rozpoznaje go natychmiast pół-Wolkan Spock, wskazując szekspirologicznym zwyczajem na akt i scenę (nie podaje jednak przy tym, o zgrozo, konkretnej edycji krytycznej). Gorkon nie tylko biegle posługuje się szekspirowskim idiomem, ale też twórczo go przerabia, dostosowując cytat do kontekstu odwrotnego od wydzwisku domeny docelowej pojawiającej się w metaforze znanej z monologu Hamleta (Smith 2004: 140). Domeną źródłową śmierci jako „nieodkrytego lądu” jest kolonialna ekspansja; czas konkwisty, podboju nowych ziem i ludów. Klingoni to wszak humanoidalni obcy, którzy w serii filmowej pojawiają się jako antagoniści ludzkiej Federacji. Lud ten wzorowany był od początku serii na Japończykach, a klingońskie kostiumy powstawały w oparciu o charakteryzacje z wykorzystaniem *brownface*, grzebieni czaszkowych i krzaczastych skośnych brwi. Jak podkreśla Karolina Kazmierczak (2010), już sama decyzja o obsadzeniu w roli dotychczasowych antagonistów znakomitych aktorów szekspirowskich, Christophera Plummera i Davida Warnera, wprowadziła pewne zamieszanie w uniwersum funkcjonujące dotychczas na podstawie najprostszych rasowych stereotypów. Włożenie w usta dotąd orientalizowanych klingońskich wojowników cytatów z Shakespeare'a, w filmie, który stanowił symboliczne pożegnanie z czasami zimnej wojny, wskazuje na polityczny charakter kulturowego eksperymentu, jakim jest chyba każdy gest tłumaczenia. Dokonuje się tutaj symboliczne odwrócenie

kolonialnego scenariusza; „nieodkrytym łądem” ma być oparta na pokoju przyszłość, nie jej kres. Przy okazji jednak gest ten odsłania głębokie anglocentryczne struktury założenia, że miarą prawdziwego człowieczeństwa (rozumianego jako umiejętność rozumienia zasad pokojowej koegzystencji i współlistnienia w ramach międzykulturowego dialogu) jest znajomość Shakespeare’a – koniecznie w oryginale (choćby w tym przypadku miał być nim przekład z klingońskiego).

Przełożony przez Nicka Nicholasa i Andrew Stradera *Klinton Hamlet* stanowił efekt wysiłków podjętych w ramach Klinton Shakespeare Restoration Project (Kazimierzczak 2010: 40), które miały na celu uczynienie z klingońskiego języka w pełni funkcjonalnego. Przekład *Hamleta* jest wskazywany w tym kontekście jako ukoronowanie owych wysiłków: „przekłady (...) stają się oryginałami”, jak rzekłaby Susan Bassnett (2017: xxiv). Tym samym subwersywny charakter całego zamierzenia odwracającego relację między oryginałem a przekładem ulega rozmyciu, jako że zgodnie z intencją swoich twórców udany przekład szekspirowski figuruje jako spełnienie postulatu o pełnowymiarowości klingońskiego jako języka służącego nie tylko jako swoisty rekwizyt, ale też medium pozwalające na artystyczną ekspresję (Kazimierzczak 2010: 40). Przekład, który w 1996 roku ukazał się w wersji dwujęzycznej pozwalającej na jednoczesne śledzenie wzrokiem wersji klingońskiej i angielskiej, rzeczywiście doczekał się swojej scenicznej odsłony 25 września 2010 roku, dopełniając tym samym cyklu życia Shek’spirowskiego dramatu (Marks 2010: online).

Termin „eksperyment” zawiera w sobie nie tylko etymologiczne ziarna ryzyka i zagrożenia, ale też rdzeń odsyłający ku próbie, testowaniu, uczeniu się – w tym uczeniu się na błędach. Eksperymentalnym zadaniem tego rodzaju jest próba, jaką podjęli Bill Rauch i Lue Morgan Douhit, dyrektorzy powstałego przy Oregońskim Festiwalu Szekspirowskim projektu *Play On Shakespeare*, zapoczątkowanego jako *Play on! Project* w 2012 roku. Projekt w roku 2019 doprowadził do pojawienia się 39 przekładów wewnątrzjęzykowych, zaprezentowanych w serii czytań performatywnych podczas trwającego 33 dni festiwalu przekładowego w Nowym Jorku (The Play On Shakespeare Translation Festival, www.playonfestival.org). W projekcie uczestniczyło 33 dramatopisarzy i dramatopisarek oraz 23 dramaturgów, dobieranych z myślą o zerwaniu z tradycją tzw. *gatekeeping*, ograniczania dostępu do prestiżowych dóbr kultury i projektów osobom pozbawionym białego, męskiego przywileju właściwego przedstawicielom grupy większościowej, w tym przypadku tzw. WASP. Projekt zapoczątkowały prace nad

Two Gentlemen of Verona, a zakończył się on przekładem i „wystawieniem” *Two Noble Kinsmen* w przekładzie Tima Slovera (Douthit 2019: online). Powstające próbki przekładowe konsultowano z udziałem publiczności jeszcze przed festiwalem, a celem konsultacji było przekonanie się, czy teksty wypracowane we współpracy z aktorami i aktorkami da się wystawić, w tym również z udziałem grup złożonych z dziewięciu do dwunastu aktorów. Jak pisze dyrektorka festiwalu, Lue Douthit:

przeważające głosy, jakie otrzymaliśmy od publiczności, są takie, że jest to eksperyment wart rozwijania. Wiele osób wyraziło zainteresowanie ich [przekładów] czytaniem. Naszym następnym krokiem będzie w związku z tym publikacja (Douthit 2019: online).

Zadanie modernizacji dramatów szekspirowskich wzbudziło skandal, mimo że pomysłodawcy *Play On Shakespeare* powoływali się na zwyczajowy postulat wierności oryginałowi, a za cel stawiali sobie podejście edukacyjne: przybliżenie treści dla wielu odbiorców dotąd niezrozumiałych przy wyrażanym jednocześnie pragnieniu oddania intertekstualnego charakteru tej twórczości. Jak powiada Douthit:

Pragnęłam, by pisarze stworzyli językowy świat, który zawarłby czterysta lat odniesień, ponieważ nie chcę, by użycie języka zostało zredukowane do naszego obecnego ćwierkania twitterowego. Najczęściej wyrażanym niepokojem była obawa, że „ogłupimy” język, ale tłumacze muszą dorównać językowi poezji najlepiej, jak potrafią. Zachęcam ich, by utrzymywali odniesienia do bóstw. Komiczne fragmenty, które opierają się na ówczesnych elżbietańskich aluzjach, to zupełnie inna sprawa. Nie wiem, co z nimi począć (Douthit 2018: online).

Opisywany przez Douthit na przykładzie *Tymona Ateńczyka* proces tłumaczenia tekstów obejmował pracę nad tekstem linijka po linijce, próby interpretacji, jak również cyzelowanie formy wersyfikacyjnej, bez wprowadzania zmian redakcyjnych i przeróbek na poziomie fabuły czy jakiegokolwiek redukcji tekstu. Mimo że twórcom towarzyszyła zasada „po pierwsze nie szkodzić” – w związku z czym podjęto konserwatywną decyzję o osadzeniu sztuki w realiach wczesnonowożytnych – wyraźnie podkreślają oni, że efektem ich starań miał być starannie kontrolowany „laboratoryjny eksperyment – o ile cała reszta pozostała bez zmian, mogliśmy się przekonać, jak funkcjonuje język, skupiając się wyłącznie na nim” (Douthit 2018: online).

Przekłady te miały stanowić „utwory towarzyszące (**nie** zastępniki) oryginałów” (Rauch 2015: online).

Pragmatyczna, a zarazem ostrożna postawa twórców oregońskiego projektu spotkała się z potępieniem środowisk broniących językowej i historycznej czystości tekstu elżbietańskiego dramaturga. W artykule podejmującym próbę obrony tekstu Slovera i całego trzyletniego projektu, Martine Kei Green-Rogers i Alex Vermillion podkreślają, że próba ta jest z „ducha” szekspirowska, bo zakłada zrozumiałość tekstu analogiczną do jego transparentności dla odbiorcy elżbietańskiego, a zarazem „taką samą różnicę” w podejściu do przeszłości, jako że np. *The Two Noble Kinsmen* jest wykonaną przez Shakespeare’a i Fletchera przeróbką ze starszego tekstu, Chaucerowskiej *Opowieści rycerza* (Green-Rogers, Vermillion 2017: 233). Tym samym wskrzesza myśl „samego Shakespeare’a” polegającą na „pozycjonowaniu nowej sztuki jako dramatycznej metanarracji, która kontynuuje odważną wypowiedź wysuwającą się na pierwszy plan w oryginalnej wersji Shakespeare’a i Fletchera” (Green-Rogers, Vermillion 2017: 231–232). Jednocześnie jednak już na samym wstępie badacze używają cudzysłowu, by mówić o „przekładzie” Slovera, i zadają przy tym pytanie o granicę między adaptacją a tłumaczeniem.

W toczącej się przede wszystkim w mediach społecznościowych wojnie na kontrargumenty towarzyszące wewnątrzjęzykowym przekładom Shakespeare’a sięgnięto po retoryczne działa ciężkiego kalibru, zapytując: jeżeli modernizacja dramatu szekspirowskiego ma służyć odbiorcom, po co zatrzymywać się wpół kroku, skoro można po prostu przepisać Shakespeare’a w emotikonach i smsach? (Pollack-Pelzner 2015: online) Ironiczny wydzźwięk tego pytania wytracił nieco swój impet, jako że w tym samym czasie ukazały się pierwsze „przeróbki” dramatów w wizualnym języku nowego pokolenia odbiorców. Już samo pojawienie się *emoji*, obwołanego w 2015 słowem roku przez English Oxford Living Dictionary, spowodowało krytykę, która zaistnienie cyfrowych piktogramów porównuje z katastrofą kończącą „tysiąclecia bolesnych zmian na lepsze, od niepiśmienności ku Shakespeare’owi i dalej; ludzkość spieszy się, by wszystko to odrzucić” (Jones 2015: online). Powstające na podstawie konwencji właściwych mediom społecznościowym przekłady dramatów przeznaczone są w zamyśle dla młodego odbiorcy, a dominują w nich *emoji*, skróty klawiszowe i język współczesnych amerykańskich nastolatków w formacie znanym choćby z elektronicznej aplikacji WhatsApp.

Ukazujące się w ramach serii OMG Shakespeare (Penguin Random House for Young Readers) niewielkie książeczki oferują parodystyczne wersje utworów szekspirowskich: *srsly Hamlet* (Shakespeare, Carbone 2015), *YOLO Juliet* (Shakespeare, Wright 2015), *Macbeth #killingit* (Shakespeare, Carbone 2016) czy *A Midsummer Night #nofilter* (Shakespeare, Wright 2016) mają stanowić atrakcyjną alternatywę dla powtórek na zajęciach z literatury angielskiej, a w zaleceniach na stronie wydawnictwa pojawia się wręcz skierowana do nauczycieli uwaga, by wykorzystywać je „razem z tekstem oryginalnym, aby przyciągnąć uwagę uczniów i pomóc im zrozumieć, że szekspirowskie dzieła wciąż mają znaczenie” (*OMG Shakespeare!*, online; piszą o tym również Martins, Sagres 2020: online; Mišterová 2019: 44–52; Mišterová 2021: 205–222). Kwestie z dramatów podlegają modernizacji i transformacji, i pojawiają się w postaci radykalnie uproszczonych wiadomości tekstowych, które zawierają *emoji* oraz znane z mediów społecznościowych skróty, takie jak *srsly*, *YOLO*, *LOL* itd. Język wiadomości jest prosty, z niewielką liczbą zdań złożonych, ograniczonym użyciem trybów gramatycznych i złożonego słownictwa. Powoduje to, że seria znajduje zastosowanie zarówno w nauczaniu języka angielskiego jako języka ojczystego, tam, gdzie zachodzi potrzeba przybliżenia tekstu rodzimym użytkownikom i użytkownikom współczesnej angielszczyzny, jak i w nauczaniu języka angielskiego jako języka obcego (Falter, Beach 2018), gdzie „*emoji Shakespeare*” uznawany jest za urozmaicenie i uatrakcyjnienie procesu uczenia się, przy jednoczesnym założeniu, że *emoji* ma być językiem uniwersalnego ekspresyjnego kodu wizualnego – czemu przeczy choćby lista emotikonów i skrótów klawiszowych podana w przywoływanych pozycjach w postaci załącznika jako klucz do odcyfrowania całości tekstu (np. Shakespeare, Carbone 2015: 102–105).

Ivona Misterova pisze o *srsly Hamlet* Carbone, że stanowi on „nie tylko nową postać adaptacji, ale, w rzeczy samej, jest nową formą artefaktu kulturowego, który pojawia się w świecie zdominowanym przez wszechobecne telefony i sieci społecznościowe” (Mišterová 2019: 52). Co jednak ciekawe z perspektywy rozważań nad postprzekładem, zasadniczo hipertekstowe, cyfrowe medium zostaje w ramach serii poddane analogizacji. WhatsAppowe wpisy, hiperlinki i emotikony są drukowane na papierze i wytwarzają złudzenie cyfrowości, przecząc tym samym wskazywanemu jako rzecz szalenie istotna dla nowoczesnych odbiorców przekładaniu twórczości Shakespeare’a na medium sprzyjające rozwojowi kompetencji cyfrowych. Mimo analogizacji cyfrowego medium (co uznać należy za

wynikającą z pragmatycznego podejścia do kwestii recepcji tego rodzaju tekstów konserwatywną praktykę publikacyjną), szekspirowski tekst podlega transformacji na cyfrowy kod. Choć zakłada się jego niemal uniwersalną zrozumiałość, czytelny pozostaje w zasadzie wyłącznie dla pokolenia cyfrowych tubylców biegle posługujących się wytwarzanymi w pierwszych dekadach XXI wieku kodami komunikacyjnymi. Mišterová i Milicã zasadnie upatrują się w tych formach adaptacji czy też „remediacji” (Milicã 2020) szans na dotarcie do nowego odbiorcy, jednak przekład cyfrowy – mocno intersubiektywny i uzależniony od mód i kaprysów technologicznych – obarczony jest ryzykiem szybkiej utraty znaczeń. Wspomniane tytuły nie doczekały się większego uznania ze strony kręgów szekspiologicznych (np. Peter Holland całkiem słusznie zauważa, że idea wymiany SMS-ów opiera się na nieobecności i dystansie dzielącym uczestników procesu komunikacji, natomiast w dramacie postaci rozmawiają ze sobą, przebywając w pobliżu), ale zakładane przez Douglasa Laniera powstawanie nowych sposobów cyrkulacji utworów szekspirowskich stało się faktem, a „*emoji Shakespeare*” stanowi jedną z najnowszych prób przekładowych w obrębie radykalnie otwartego eksperymentu szekspirowskiego; eksperymentu, który w coraz większym stopniu zakłada odbiór tekstu oparty na zanurzeniu odbiorcy w świat przedstawiony i partycypacji w jego wytwarzaniu.

Nieczystość performatywu – teatralność eksperymentu

Pisząc o przekładzie eksperymentalnym, Brzostowska-Tereszkiewicz podkreśla istotność odbioru eksperymentalnego tekstu, który kwestionuje zaistniałe podziały i kategorie:

Rozumienie podstawowych sensów tych różnotworzywowych wypowiedzi artystycznych wymaga uruchomienia semantyki translacji, a zatem także postawienia właściwych translatologii pytań na temat charakteru transferu międzyjęzykowego/intersemiotycznego/międzykulturowego, rodzaju transformacji tłumaczeniowej, z którą mamy do czynienia, oraz sposobu rozumienia ekwiwalencji tekstu wyjściowego i docelowego (2018: 88).

Lezlie Cross tłumaczy strach przed wewnątrzjęzykowymi przekładami Shakespeare’a obawami o zniszczenie długiej tradycji czołobitności literackiej zapoczątkowanej przez Davida Garricka (szerzej znanej jako bardolatRIA), jak również klasową obawą przed wyrwaniem twórczości strat-

fordczyka z zaborczych szponów literackich elit (Cross 2017). Wydaje się, że skrajne reakcje, które wywołują przywołane powyżej przykłady, rzeczywiście wiążą się z obawami przed utratą złożoności języka czy nawet tożsamości kulturowej, a przywoływane przez zwolenników owych eksperymentalnych gestów przekładowych dążenie do „uzupełnienia” czy też „dopełnienia” tekstu oryginalnego spowodowane jest nie tyle asekurancją, ile rozchwianiem na poziomie „sposobu rozumienia ekwiwalencji tekstu wyjściowego i docelowego” (Brzostowska-Tereszkiewicz 2018: 88). Każdy z opisanych powyżej przypadków funkcjonuje na podstawie widmowych relacji z szekspirowskim intertekstem, i to właśnie ta oparta na komplementarności relacja warunkuje ich recepcję. Każdy z tych eksperymentów zakłada radykalną otwartość nie tylko samego tłumaczenia, ale również jego odbioru, niejako wymuszając reakcje, które prowadzić mogą do refleksji nad naturą relacji między tekstem źródłowym a docelowym, jako że prowokują pytania o status przekładu szekspirowskiego i dokonujące się w takiej konstelacji przekładowej transfery.

W klasycznym tekście *Jak działać słowami* John L. Austin dzieli działania za pomocą języka czy też performatywy na udane i nieudane (1993). Z ich grona wyklucza „pasożytnicze” użycie języka, takie jak przedstawienia teatralne, jako pozbawione autentycznego charakteru (rozumianego jako charakter prawdziwościowy). Derrida z kolei wskazuje, że model Austina opiera się na błędnym przekonaniu, iż istnieją takie akty mowy, które nie odsyłają do innych; zrozumienie paradoksalnej natury języka wiąże się zdaniem twórcy dekonstrukcji z przyznaniem, że performatywy zawsze pozostają „nieczyste”, skażone wynikającą z odmienności kontekstu różnicą (Derrida 2002). Język w związku z tym ufundowany jest nie na niezmienności, ale na wiecznej zmianie, która przyjmuje postać cytatu. Znana szekspirologka, Marjorie Garber, wspomina tę krytykę Austina, podkreślając, że tam, gdzie Austin pisze o niemożliwości czystego performatywu, odnosi się do teatralności językowego powtórzenia, a swój wywód opiera na pominiętym w przypisach cytacie z *Hamleta* (Garber 2010: 24) o dopasowaniu słów do działań. Choć Hamlet rzeczywiście radzi aktorom, by dopasowali słowa do działań, a działania do słów, to przecież jedną z osi popychających dramatu ku tragicznemu finałowi jest rozpad tego związku i niemożność zestawiania ze sobą słów i rzeczy. Wobec niemożności – albo i bezsensu – uprawiania wiary w tożsamość słów i rzeczy, oryginału i przekładu, jedynym działaniem, jakie nam pozostaje, jest rzucanie przed siebie słów (słów, słów), z nadzieją, że zostaną wysłyszane, choćby jako iterowalne, widmowe echo.

I Derrida, i Garber podkreślają przy tym, że to, co zdaniem Austina jest anomalią, czyli cytat, to tak naprawdę „definiujący aspekt języka, ta jego cecha, która sprawia, że język funkcjonuje” (Garber 2010: 24). Właściwe postprzekładowi pragnienie „rewitalizacji” (wskrzeszania) tekstów można w związku z tym odczytywać jako niesamowity eksperyment, w którym tłumacz/ka działa niczym medium nawiedzane przez duchy – literackie widma przeszłości.

Bibliografia

- Austin, John Langshaw. 1993. *Jak działać słowami*, w: J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwiedenczuk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Baker, Mona, Saldanha, Gabriela (red.). 2005 [1998]. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, New York – London: Routledge.
- Balcerzan, Edward. 1997. *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*, Katowice: Śląsk.
- Bassnett, Susan. 2017. *Shakespeare and Translation*, w: *Transnational Subjects. Linguistic Encounters*, L. Landolfi et al (red.), Critica e Letteratura, Napoli: Liguori Editore, s. xix–xxviii.
- Benjamin, Walter. 2011. *Zadanie tłumacza*, przeł. Adam Lipszyc, „Literatura na Świecie” 5/6, s. 27–41.
- Bloom, Harold. 1997. *The Anxiety of Influence* (1973). Oxford: OUP.
- Bray, Joe, Gibbons, Alison, McHale, Brian. (red.). 2012. *The Routledge Companion to Experimental Literature*, New York – London: Routledge.
- Brzostowska-Tereszkiewicz, Tamara. 2018. *Sztuka post-przekładu*, „Przekłady Literatur Słowińskich” 9(1), s. 77–97.
- Cantor, Paul A. 2000. *Shakespeare in the Original Klingon: Star Trek and the End of History*, „Perspectives on Political Science” 29(3), s. 158–166, DOI: 10.1080/10457090009600707.
- Cetera-Włodarczyk, Anna. 2018. „Geniusz daje temę, poeta ją wariuje”, czyli o frapującej (nie)możliwości redagowania Szekspira w przekładzie, „Przekładaniec” 36, s. 82–97.
- Cetera-Włodarczyk, Anna, Kosim, Alicja. 2019. *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku. Cz. 1. Zasoby, strategie, recepcja*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Cross, Lezlie C. 2017. *Historicizing Shakesfear and Translating Shakespeare Anew*, „Theatre History Studies” 36(1), s. 211–230.
- Delabastita, Dirk. 2005. *Shakespeare Translation*, w: M. Baker, G. Saldanha (red.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, New York – London: Routledge.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*, przeł. D. Polan, Minneapolis: U of Minnesota Press.

- Derrida, Jacques. 2016. *Widma Marksa: stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. Tomasz Żaluski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- 2002. *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, przeł. J. Margański, w: J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa: KR.
- Desmet, Christy, Iyengar, Sujata, Jacobson, Miriam (red.). 2019. *The Routledge Handbook of Shakespeare and Global Appropriation*, New York – London: Routledge.
- Dionne, Craig. 2002. *The Shatnerification of Shakespeare*, w: R. Burt (red.), *Shakespeare after Mass Media*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Dobson, Michael. 1992. *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation, and Authorship, 1660–1769*, Oxford: Clarendon.
- Douthit, Lue M. 2018. *How Play on! Came to Be: The Backstory of Oregon Shakespeare Festival Translation Project*” 27 lutego 2018, www.shakespeareandbeyond.folger.edu/2018/02/27/play-on-oregon-shakespeare-festival-translations [dostęp: 4.12.2020].
- 2019. *Play On Shakespeare: Reflections from the Translation Project’s Festival of Staged Readings*. 12 lipca, www.shakespeareandbeyond.folger.edu/2019/07/12/play-on-shakespeare-reflections-translation-festival [dostęp: 4.12.2020].
- Drakakis, John. 2003. *Shakespeare in Quotations*, w: S. Bassnett (red.), *Studying British Cultures: An Introduction*, London – New York: Routledge, s. 162–184.
- Epstein, Andrew. 2012. *Found Poetry, „Uncreative Writing,” and the Art of Appropriation*, w: J. Bray, A. Gibbons, B. McHale (red.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, New York – London: Routledge, s. 310–322.
- Falter, Michelle, Beach, Crystal L. 2018. *Emojis 🍷, # Hashtags, and Texting 📱, Oh My!: Remixing Shakespeare in the ELA Classroom*, w: J.S. Dail, S. Witte, and S.T. Bickmore (red.), *Young Adult Literature and the Digital World: Textual Engagement Through Visual Literacy*, Lanham – London: Rowman & Littlefield, s. 3–16.
- Garber, Marjorie. 2010. *Shakespeare’s Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, New York – London: Routledge.
- Gentzler, Edwin. 2016. *Translation and Rewriting in the Age of Post-translation Studies*, New York – London: Routledge.
- Gopal, Priyamvada. 2012. *The Limits of Hybridity: Language and Innovation in Anglophone Postcolonial Poetry*, w: J. Bray, A. Gibbons, B. McHale (red.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, New York – London: Routledge, s. 182–198.
- Greenblatt, Stephen. 1988. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley: University of California Press.
- Green-Rogers, Martine Kei, Vermillion, Alex N. 2017. *A New Noble Kinsmen: The Play On! Project and Making New Plays Out of Old*, „Theatre History Studies” 36(1), s. 231–247.
- Hodgdon, Barbara, Worthen, William B. 2008. *A Companion to Shakespeare and Performance*. Oxford: Wiley&Sons.
- Holland, Peter. 2017. *Forgetting Performance*, w: J.C. Bulman (red.), *The Oxford Handbook of Shakespeare and Performance*, Oxford: Oxford University Press, s. 170–183.
- Jones, Jonathan. 2015. *Emoji Is Dragging Us Back to the Dark Ages – and All We Can Do Is Smile*, „The Guardian” 27 maja, [ww.theguardian.com/artanddesign/](http://www.theguardian.com/artanddesign/)

- jonathanjonesblog/2015/may/27/emoji-language-dragging-us-back-to-the-dark-ages-yellow-smiley-face (dostęp: 5.12.2020).
- Kazimierzczak, Karolina. 2010. *Adapting Shakespeare for „Star Trek” and „Star Trek” for Shakespeare: „The Klingon Hamlet” and the Spaces of Translation*, „Studies in Popular Culture” 32(2), s. 35–55.
- Komorowski, Jarosław. 2016. *Wymawia się Szekspir*, „Pamiętnik Teatralny” 259(3), s. 5–24.
- Marks, Peter. 2010. *How the Washington Shakespeare Company Came to Offer Shakespeare in Klingon*, „Washington Post” 29 sierpnia, www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/08/27/AR2010082702649.html?hpid=topnews (dostęp: 5.12.2020).
- Marzec, Andrzej. 2012. *Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacques’a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury*, w: M. Garbacik, P. Kawulok, A. Nowakowski, N. Palich, T. Surdykowski (red.), *Wymiary powrotu w literaturze*, Kraków: Libron, s. 255–262.
- Martins, Marcia Amaral Peixoto, Sagres, Ofélia da Conceição Machado. 2020. *Shakespeare Checks into the Digital World: Rewriting His Plays Using Emojis*, „Cadernos de Tradução” 40(1), s. 34–53, <https://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n1p34>.
- Massai, Sonia. 2007. *Shakespeare and the Rise of the Editor*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Meyer, Nicholas, Flinn., Denny Martin. 2004. *Star Trek VI: The Undiscovered Country, Special Collectors Edition: Audio Commentary*, DVD; Disc ½, 27 stycznia 2004, Paramount Pictures.
- Meyer, Nicholas. (reż.). 1991. *Star Trek VI: The Undiscovered Country*, USA: Paramount Pictures.
- Milică, Iulia-Andreea. 2020. *OMG Shakespeare: Identity Constructions in Social Media*, „Messages, Sages and Ages”, 7(1), s. 38-50.
- Mišterová, Ivona. 2019. *Shakespearean Adaptations for Young Adults*. „American and British Studies Annual”. Pardubice: University of Pardubice, 12(3), 44–52.
- 2021. *Who is Afraid of William Shakespeare? Shakespeare for Young Adults*. „Brno Studies in English”. 47(1), 205–222.
- Nergaard, Siri, Arduini, Stefano. 2011. *Translation: A New Paradigm*, „Translation: A Transdisciplinary Journal” 1, s. 8–17.
- The Klingon Hamlet by William Shakespeare*. 2000. Przeł. N. Nicholas, A. Strader, New York: Pocket Books.
- OMG Shakespeare!* 2015. Random House Promo Image. https://images.randomhouse.com/promo_image/9780553535396_3456.pdf, Random House Children’s Books [dostęp: 03.12.2020].
- Olsen, Lance. 2012. *Avant-Pop*, w: J. Bray, A. Gibbons, B. McHale (red.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, New York – London: Routledge, s. 215–227.
- The Play On Shakespeare Translation Festival*, www.playonfestival.org [dostęp: 3.12.2020].

- Pollack-Pelzner, Daniel. 2015. *Why We (Mostly) Stopped Messing With Shakespeare's Language*, „New Yorker” October 6, www.newyorker.com/books/page-turner/why-we-mostly-stopped-messing-with-shakespeares-language [dostęp: 4.12.2020].
- Rauch, Bill. 2015. *Why We're Translating Shakespeare*, „American Theatre Magazine” 14 października.
- Shakespeare, William, Carbone, Courtney. 2016. *Macbeth #killingit*. New York: Penguin Random House.
- 2015. *srsly Hamlet*. New York: Penguin Random House.
- Shakespeare, William, Wright, Brett. 2015. *YOLO Juliet*. New York: Penguin Random House.
- Shakespeare, William, Wright, Brett. 2016. *A Midsummer Night #nofilter*. New York: Random House.
- Simmons, Dan. 2010. *Ilium*. UK: Hachette.
- Smith, Kay. H. 2004. „*Hamlet, Part Eight, the Revenge*” Or, *Sampling Shakespeare in a Postmodern World*, „College Literature” 31(4), s. 135–49.
- Thibault, Mattia. 2020. *TlhIngan maH! (We are Klingon) Conlang, Play and Fandom in a Ludicising World*, „Lanscapes”, s. 99–111.
- Wise, Robert. 1979. *Star Trek*, USA: Paramount Pictures.