



‘You Are Keen, My Lord, You Are Keen’: Jocurile de cuvinte dintre Hamlet și Ofelia și traducerea lor românești

Anca-Simina MARTIN

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
“Lucian Blaga” University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: ancasiminamartin@gmail.com

‘You Are Keen, My Lord, You Are Keen’: Hamlet’s and Ophelia’s bawdy puns and their Romanian translations

Probably the most infamous aspect of William Shakespeare’s style remains his (over)use of bawdy puns. Extolled for their rhetorical virtues, yet fervently criticized for their ribaldry by clerics and the critics of the later centuries, his titillating wordplays served a myriad of purposes, far exceeding the strictly humorous ones for which they are mainly used today. Yet, hundred of years would pass since their rapid fall from grace during the reign of Charles II before their stylistic grace was restored and their value rediscovered. In Romania, however, they have been treated less harshly, although not a few have been lost or severely tempered with in the process of translation. By analyzing two of the Bard’s bawdy wordplays as they appear in six renderings of Hamlet, the article aims to demonstrate that Romanian translators have been more daring in their approach to this figure than it is generally thought and to highlight the prerequisites for a successful translation of puns.

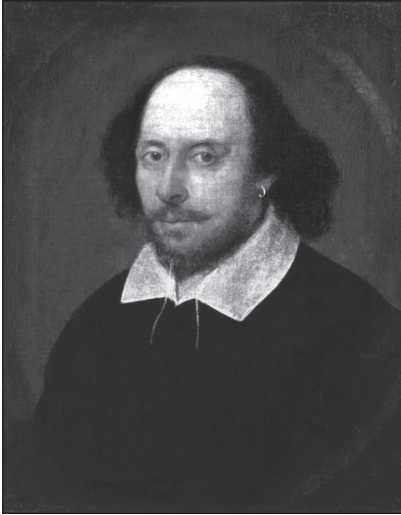
Keywords: Shakespeare, translations of Shakespeare, Hamlet, bawdy puns, wordplay.



Cu toate că literatura de specialitate shakespeariană abundă în studii referitoare la mijloacele stilistice la care a apelat Bardul în operele sale, este lesne de observat că interesul critic pentru unele aspecte ale retoricii sale este de dată relativ recentă. Hulite de cler, apreciate mai mult sau mai puțin vădit de nobilime, clasa muncitoare și pătura de jos, calambururile sale licențioase nu au atras decât de curând atenția angliciștilor, nu doar în acest spațiu geografic, ci și pe plan mondial, deși este de necontestat valoarea lor lingvistică și sociologică deopotrivă. Așa se face că aveau să treacă aproape trei sute cincizeci de ani de la moartea lui Shakespeare până când primul glosar de termeni obscen-argotici din opera Bardului vedea lumina tiparului. Până la acest moment de turnură, poate mai mult decât

oricând, „[...] pudibonzii [au fost] pacostea biografiei și criticii shakespeariene” (Pearson 18). Însă nici pe timpul Bardului, când „calambururile au propășit ca niciodată” (Addison 234), nu puține au fost ocaziile în care autoritățile morale de atunci au reclamat prezența acestora pe scenele vremii.

În perioada elisabetană târzie, dar îndeosebi odată cu urcarea pe tron a lui Iacob I al Angliei, jocurile de cuvinte au devenit o practică des întâlnită, ba chiar *de rigueur*, nu doar la curte, ci și în anvon (McCullough 79-80), obicei care, după unele voci, ar fi fost instituit de rege însuși (Morreall 71). Chiar și așa, cele care frizau vulgaritatea nu scăpau, de cele mai multe ori, urechii vigilente a Bisericii. Printre locurile în care își făceau cel mai des apariția se numărau, așa cum era probabil



Sursă foto: https://en.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare

de așteptat, teatrele. Spre deosebire de zilele noastre, când mersul la teatru este socotit drept o preocupare elegantă, în epoca Bardului, acestea se clasau în aceeași ligă cu bătăile între cocoși și arenele unde urșii erau hăituiți de haite de câini spre amuzamentul privitorilor (Ford 180). Referitor la cele două, unii cercetători s-au aventurat să afirme că asemănările structurale între teatrele vremii și ringurile care găzduiau aceste sporturi sângeroase nu sunt deloc aleatoare, lansând ipoteza că cele din urmă au servit drept inspirație arhitecturală celor dintâi (Hawkes 86). În ochii Bisericii însă, teatrul se învecina și cu casele de toleranță.

Când Shakespeare avea să ajungă un nume greu în industria spectacolului renescentist, acesta chiar a ajuns să împartă aceleași cartiere mărginașe cu bordelurile. Strămutarea teatrelor în mahalele Londrei, înfăptuită pe consideratul că ar fi împiedicat apariția unor noi focare de ciumă bubonică (MacKay 85), a avut însă și un alt scop: acela de a satisface demnitarii bisericești care deplorau „gesturile obscene [și] vorbele vulgare” de pe scenă (Stubbes 144), susținând în nenumărate rânduri că promovează „un stil de viață trândav, deșucheat și dezordonat” (Glyn-Jones 270). Ceea ce nu știau sau, mai bine spus, nu voiau să recunoască era faptul că lucrurile stăteau exact pe dos: piesele de atunci atunci își trăgeau seva din viața reală și nu invers, printre laitmotivele lor numărându-se chiar promiscuitatea. Că Shakespeare s-a inspirat și el, precum contemporanii săi, din moravurile societății engleze de la acea dată, este de domeniul evidenței, dar nu există probe care să susțină teoria conform căreia a răspuns așteptărilor mai puțin rafinate ale spectatorilor săi „într-o manieră înjositoare pentru sine și condescendentă” (Wells 1), cum s-a speculat uneori.

Dimpotrivă: pentru Bard, calamburul, fie el și obscen-argotic, îndeplinea funcții dintre cele mai variate și venea sub forme cel puțin la fel de diverse.

Așa se face că operele sale reunesc jocuri de cuvinte bazate pe omonie, omofonie și paronimie, unele apărând o singură dată într-o porțiune de text, altele de două ori (Delabastita 194). Cât privește natura lor, Eric Partridge le clasifică în funcție de gradul lor de obscenitate. Potrivit aceluiași autor, ele se pot clasifica în calambururi cu tentă non-sexuală, erotică și homoerotică (9-12; 13-18; 19-52). Spre deosebire de astăzi, când jocurile de cuvinte sunt folosite pentru valoarea lor umoristică, în vremea lui Shakespeare, ele îndeplineau roluri dintre cele mai diverse. Într-o eră în care bolile venerice făceau ravagii, iar actul sexual era considerat un tabu în ciuda faptului că era o temă recurentă în teatru, muzică și artă în general, calambururile obscen-argotice „păr[eau] că-și forțează limitele” (Niagolov 5), figurând în contexte tragice și moralizatoare. Însă aceste taxonomii sunt de dată relativ recentă, deoarece timp de sute de ani la rând, critica shakespeareană a mers pe urmele Puritanilor.

Secolele al XVIII-lea și al XIX-lea au fost marcate de repetate încercări de cenzurare a operei Bardului (Wells 1). Este drept, tentative asemănătoare s-au înregistrat mult mai devreme, la nici cincizeci de ani de la trecerea sa în neființă, când numeroase apologii la adresa acestui aspect al stilului său fie însoțeau edițiile textului shakespearean, fie erau publicate separat, dar odată cu alfabetizarea clasei muncitoare și ascensiunea cultului moralității, canonul Bardului, ca alte texte clasice de altfel, a fost supus procesului de expurgare. Poate cel mai cunoscut produs al acestei vaste campanii de cenzură este *The Family Shakespeare*, ediție a textului shakespearean din care Thomas și Henrietta Bowdler au eliminat jocurile de cuvinte obscene din dorința de a transforma „operele problematice în modele de conduită morală” (Miller 100). Așa se face că, din integrala lor, zece procente din opera Bardului lipsesc cu desăvârșire, fapt pentru care, cel puțin în contextul shakespearean, numele de familie al celor doi a devenit sinonim cu fenomenul expurgării, care în accepțiunea generală nu a ocolit nici spațiul geografic autohton.

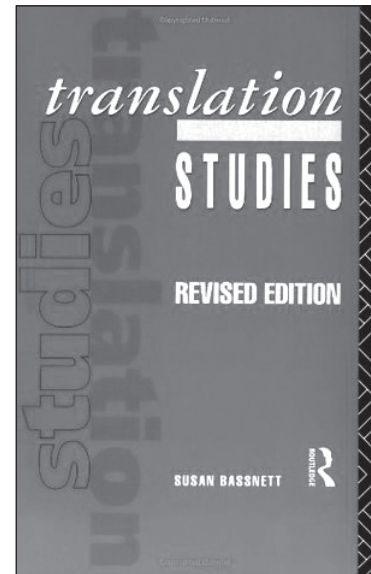
Întrebată fiind de George Volceanov dacă soțul său a fost silit de autorități să producă o ediție cenzurată a textului shakespearean, Sonia Levițchi a declarat că organele însărcinate cu astfel de activități nu au exercitat nicio presiune asupra traducătorilor, pe considerentul că „Shakespeare e un nume prea mare pentru a fi cenzurat” (2005: 120). Cu toate acestea însă, suficient de multe dintre cuvintele și expresiile licențioase din operele sale au dispărut din versiunile românești apărute între anii 1955 și 1960. Dintr-un eșantion de 306 de astfel de sintagme din textul Bardului, Volceanov a descoperit că 179 au fost traduse *ad litteram*, 93 s-au pierdut în urma procesului de tălmăcire, iar în 34 de cazuri, traducătorii s-au dovedit chiar mai îndrăzneți decât autorul (2006: 212). Dacă nu expurgarea forțată a constituit motivul temperării

sau dispariției lor, înseamnă că o altă suită de factori a contribuit decisiv la acest fenomen. Potrivit lui Volceanov, se prea poate și ca în acest posibil scenariu, tot politica să fi jucat, printre altele, un rol important.

Leon Levițchi, poate cea mai cunoscută figură din cadrul proiectului de traducere a integralei Shakespeare, provenea dintr-o familie în care ștafeta preoției se dădea din generație în generație, Dan Duțescu fusese consilierul personal al lui Lucrețiu Pătrășcanu, executat la ordinele lui Gheorghiu-Dej după un proces măsluit, ceea ce i-a atras un capital de antipatie destul de mare, iar Petre Solomon a fost exclus din agenția Agerpress în cadrul căreia activa din pricina studiilor efectuate în Palestina (210). Cu un astfel de bagaj, cel puțin o parte din echipa de traducători nu și-a permis o prea mare libertate de mișcare. Cealalți membri se aflau însă într-o poziție mai fericită: Mihnea Gheorghiu, de exemplu, a ocupat funcția de membru al Comitetului Central al Partidului Comunist Român (212), Dan Lăzărescu a recunoscut că s-a numărat printre informatorii Securității (213), iar Vlaicu Bârna a fost, pe rând, un susținător al doctrinei fasciste, iar apoi al comuniștilor (208). În ciuda legăturii cu regimul aflat atunci la putere, nici aceștia nu s-au bucurat de o lejeritate deplină în tălmăcirea operei Bardului, dată fiind vizibilitatea pe care le-o conferea statutul în cadrul aparatului comunist. În cazul altora, în schimb, traducerile nefericite ale calambururilor licențioase shakespeariene nu pot fi puse pe seama dosarelor politice, ci pe efectiva lor cunoaștere a limbii engleze.

Despre Ion Vinea, de exemplu, se știe că a apelat la alți traducători pentru a-i produce primele versiuni în limba română ale unor opere ca *Henric al V-lea*, *Hamlet* sau *Othello*, pe care, mai apoi, le-a rafinat și publicat sub numele său. Exemplul i-a fost îndeaproape urmat de Virgil Teodorescu, căruia tălmăcirile după *Romeo și Julieta*, respectiv *Cum vă place*, nu-i aparțin decât într-o anumită proporție (209). Alți traducători renumiți ai textului shakespearian ca Nicolae Argintescu-Amza, Tașcu Gheorghiu sau Ion Frunzetti nu dețineau o formare propriu-zisă în limba engleză, ceea ce ar fi putut contribui la tălmăcirea mai puțin satisfăcătoare a jocurilor de cuvinte vulgare din opera Bardului (208). În aceeași măsură, potrivit lui Volceanov, un rol important în acest caz l-a jucat și accesul limitat al traducătorilor de atunci la ediții critice, dicționare și glosare actualizate (2005: 120), cu toate că bibliografia în domeniul calambururilor, îndeosebi în contextul transferului dintr-o limbă în alta, a rămas redusă în continuare.

Acest lucru se datorează, pe de-o parte, faptului că nu există un consens în raport cu utilizarea termenilor „joc de cuvinte” și „calambur”, corespondenții autohtoni ai englezeștilor „wordplay” și „pun”. *Dicționarul explicativ al limbii române* îl definește pe cel dintâi ca fiind „efectul produs de asemănarea



fonică imperfectă a cuvintelor care au însă sensuri diferite și grafie diferită (este cazul paronimelor) sau de asemănarea fonică perfectă și de sensuri diferite (este cazul omonimelor),” apoi menționând că „acesta se realizează și cu ajutorul [...] cuvintelor omofone (calamburul)” („joc de cuvinte,” Def. 1), ceea ce denotă faptul că în limba română, într-o manieră similară teoreticienilor ca Magdalena Adamczyk (13-14) și Delia Chiaro (1992: 4), jocul de cuvinte este mai degrabă un termen care înglobează mai multe astfel de construcții lingvistice. Dirk Delabastita (56) și Molly Mahood, alți reputați cercetători ai acestei figuri stilistice, sunt de altă părere: în accepțiunea celor doi, termenii „joc de cuvinte” și „calambur” pot fi folosiți intersanjabil pentru a ilustra ceea ce Delabastita definește ca fiind „fenomenul textual prin care anumite trăsături imanente limbii folosite sunt utilizate pentru a confrunta (aproape) simultan, într-un mod relevant la nivel comunicațional, cel puțin două structuri lingvistice mai mult sau mai puțin neasemănătoare ca sens și mai mult sau mai puțin asemănătoare ca formă” (57). Fiind autoritatea supremă în acest domeniu al studiilor shakespeariene, în cele ce urmează, cei doi termeni vor face trimitere la aceeași figură retorică a cărei definiție prefigurează parcă dificultatea-i de a migra dintr-o limbă în alta.

Pe lângă dependența de structura limbii în care a fost creat (174), calamburul ridică dificultăți în traducere și din pricina faptului că se leagă strâns de contextul în care apare, respectiv de cultura din care face parte autorul sau în care este plasată opera (Bassnett 35). Dacă limba, asemeni culturii, suferă în timp transformări care, în puține cazuri ce-i drept, se pot dovedi de bun augur procesului de tălmăcire a jocurilor de cuvinte, nu același lucru se poate spune despre elemente ca rima, cadența și metrul (Chiaro, 2010: 4) ori ambiguitatea dependentă de textul-sursă (Catford 94) sau prozodia (Newmark 217), care, de

cele mai multe ori, sunt percepute de traducători ca obstacole aproape insurmontabile. Potrivit lui Dirk Delabastita, cheia depășirii lor stă în mâna celor însărcinați cu transferul lor din limba-sursă într-o limbă străină: doar „încetând să mai aspire la idealuri ale traducerii și traductibilității, [...] se pot apleca asupra regulilor și normelor care guvernează tălmăcirea calambururilor în practică” (Delabastita 190). De fapt, ce implică această recomandare este „îndepărtarea de structurile textului-sursă” (229) cu scopul de a „genera în publicul textului-țintă un efect identic cu cel pe care textul original îl are asupra publicului-sursă” (Tatu și Sinu 42), deci de a atinge ceea ce Eugene Nida numește „echivalență funcțională”. Cel mai adesea însă, acest deziderat implică multe sacrificii și uneori, anumite adăugiri din partea traducătorului pentru ca jocul de cuvinte propriu-zis și nivelul de vulgaritate inițial să repara cât mai fidel, atât ca formă, cât mai ales ca sens, în textul tălmăcit. Dacă traducătorii români au reușit să ducă la bun sfârșit această misiune, ne vor revela studiile de caz de mai jos.

Exemplul (1) aduce în prim plan unul dintre monoloagele Ofeliei prin care, într-un moment de nebunie, deploră felul în care tinerele ajung să cadă pradă poftelor carnale ale bărbaților, orbite fiind de promisiunea nunții ce s-ar succeda consumării raportului. În acest context, verbului „to tumble”, corespondentul englezesc al autohtonului „a (se) rostogoli”, i se atribuie, după Partridge (269) și Gordon Williams (316-317), conotații erotice pe care traducătorii români le-au redat mai mult sau mai puțin fidel în limba lor maternă:

Oph. Quoth she, before you **tumbled** me, / You promis'd me to wed: [...] (4.5.62)

Ofelia. 'Nainte de-a-ți **cădea în pat**. Vorbeai de cununie. [...] (Streinu 120)

Ofelia. Pân-a mă **tăvăli**, ziceai / Că ai să-mi fii bărbat. [...] (Levițchi 402)

Ofelia. Ea zice: Pân' să mă **pui jos**, / De nuntă mi-ai vorbit. [...] (Volceanov și Popa 206)

După cum se poate observa din versiunile românești selectate, toți traducătorii de mai sus au sesizat faptul că „to tumble” este de fapt un eufemism pentru întreținerea de relații sexuale. Ceea ce îi diferențiază pe unul de celălalt este îndrăzneala de care au dat dovadă în tălmăcirea sa în limba lor maternă. Streinu, de exemplu, a apelat la o locuțiune verbală, „a cădea în pat”, pentru a-l înlocui pe „to tumble” al Ofeliei, care nu este însă de găsit în niciun dicționar explicativ al limbii române, fiind probabil o variațiune după „a cădea la pat”, care de fapt nu are nicio conotație sexuală („cădea”). Volceanov și Popa, pe de altă parte, au optat pentru „a pune jos”, locuțiune verbală care figurează totuși în *Dicționarul de expresii și locuțiuni românești*,

dar cu explicația că se referă la „a trânti la pământ” pe cineva, definiție care nu face nici în acest caz trimitere la o acțiune de natură erotică („a pune jos”). Nu același lucru se poate spune însă despre varianta de traducere propusă de Levițchi.

Spre deosebire de antecesorul și predecesorul său, Levițchi l-a înlocuit pe shakespearianul „to tumble” cu „a tăvăli”, care pe lângă sensul denotativ identic cu cel al verbului ales de Ofelia („tăvăli,” *DEX*), mai are, potrivit *Dicționarului de argou al limbii române*, editat, culmea, de Volceanov, și sensul de „a avea contact sexual cu o femeie” („tăvăli,” *Argou*), ceea ce denotă că, potrivit metodelor de traducere a jocurilor de cuvinte enunțate de Delabastita, el a tălmăcit acest calambur printr-unul paralel, reușind să găsească un corespondent românesc perfect. Streinu și Volceanov, pe de altă parte, au optat pentru un figură retorică înrudită cu jocul de cuvinte, în speță la două aluzii, care deși fac trimitere indirect la raporturi sexuale, nu sunt propriu-zis calambururi licențioase.

În exemplul (2), Hamlet folosește de două ori cuvântul „lap”, adică „poală”, prima dată cu o conotație erotică, fapt ce reiese prin confruntarea cu a doua replică, unde personajul se folosește de sensul denotativ al cuvântului, interpretare susținută de introducerea lui „head” în context și de înlocuirea lui „upon”, „pe”, cu prepoziția „in”, adică „în”. Următoarele paragrafe se constituie ca o analiză menită să discearnă care dintre cei trei traducători propuși aleatoriu a reușit să se apropie cel mai mult de ceea ce Partridge (169-170) și Williams (182) au socotit că face aluzie la organul sexual feminin:

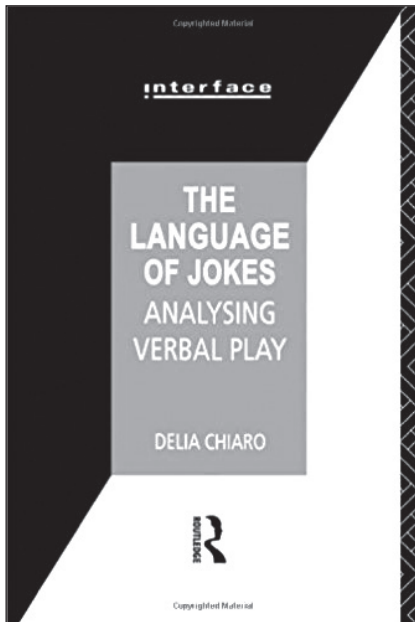
Ham. Lady, shall I lie in your **lap**? / *Oph.* No, my lord. / *Ham.* I mean, my head upon your **lap**? / *Oph.* Ay, my lord. (3.2.120-124)

Hamlet. (Așezându-se la picioarele Ofeliei) Domnișoară să mă pui în **poalele** dumneavoastră? / *Ofelia.* Nu, Prințe. / *Hamlet.* Voiesc să zic, cu capul în **poalele** dumneavoastră? / *Ofelia.* Da, Prințe. (Stern 131-132)

Hamlet. Doamnă, pot să stau pe **sânul** D-tale? (*culcându-se la picioarele Opheliei*) / *Ophelia.* Nu, alteță. / *Hamlet.* Vreau să zic cu capul pe **sânul** D-tale. / *Ophelia.* Da, alteță. (Anestin 130)

Hamlet. Domniță, mă pot culca în **poala** ta? / *Ofelia.* Nu, măria-ta. / *Hamlet.* Vreau să zic, cu capul pe **genunchii** tăi? / *Ofelia.* Da, măria-ta. (Vinea 230)

Versiunile românești ale acestui calambur orizontal polisemic sunt pe cât de diferite, pe atât de îndrăznețe. Stern, de exemplu, folosește prepoziția „în” în ambele contexte, motiv pentru care nu se creează ceea ce Delabastita numește „confruntare (aproape) simultană” de sensuri. În plus, el mai folosește, atât în prima replică a lui Hamlet, cât și în cea de-a doua, pluralul substantivului „poale”, care, spre deosebire de



varianta sa la singular, este arareori folosită conotativ. În tălmăcirea pe care o oferă însă, există un substrat erotic, dar ușor schimbat față de original. La Stern, cea dintâi replică a lui Hamlet are un înțeles denotativ, cea de-a doua făcând trimitere mai degrabă la o felație decât la copulație. Anestin, spre deosebire de predecesorul său, înlocuiește cu totul cuvântul „lap”. Așa se face că, „sân” ia locul termenului „poală” în ambele contexte, cea de-a doua replică a lui Hamlet fiind mai degrabă un fel de lămurire decât un indiciu că se referă de fapt la ceva obscen.

Dacă Stern a optat pentru pluralul de la „poală”, iar Anestin pentru un cu totul alt termen, cel de-al treilea traducător a decis să folosească două cuvinte pentru „lap”: „poală” în primul context și „genunchi” în cel de-al doilea, alegere motivată cel mai probabil de faptul că o construcție de tipul „cu capul pe poala ta”, traducerea *ad literam* a sintagmei „with my head upon your lap” nu este una care sună neapărat natural în limba română, într-un asemenea context utilizându-se cel mai des prepoziția „în”. Deși soluția oferită în acest caz, „cu capul pe genunchi”, este una ingenioasă, varianta de tălmăcire propusă pentru prima replică a lui Hamlet face aluzie la raporturi sexuale doar prin raportare la sensul conotativ al verbului „a (se) culca”, interpretare care poate trece neobservată pentru un cititor mai puțin atent.

Judecând aceste traduceri prin prisma taxonomiei dezvoltate de Delabastita, se poate spune că Stern a apelat la metoda transferului, „transference”, procedeu prin care semnificații din limba-sursă sunt introduși în textul-țintă. De vreme ce versiunea lui Anestin sună mai degrabă a lămurire decât a confruntare de sensuri menită să reliefeze o conotație erotică, traducerea lui s-ar încadra la ceea ce Delabastita definește ca non-calambur non-selectiv, în care niciunul dintre sensuri

nu se suprapune cu originalele, cu atât mai mult cu cât traducătorul a înlocuit cuvântul „poală” cu „sân”. În cazul lui Vinea, aluzia sexuală poate fi ușor trecută cu vederea, fapt pentru care tălmăcirea pe care o propune se califică pentru titulatura de non-calambur selectiv, care păstrează doar unul dintre înțelesurile din textul shakespearian, în speță pe cel dintâi.

După cum lesne se poate observa din aceste paralele, traducerile fidele oferite de unii dintre traducători spulberă, din capul locului, mitul intraductibilității jocurilor de cuvinte obscen-argotice din opera Bardului. Exemplele propuse, deși puține la număr, stau mărturie și faptului că, în spațiul românesc, textul shakespearian nu a fost supus unui proces de expurgare, dovadă că nu s-a încercat epurarea sa de elementele care, în accepțiunea criticilor din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, erau „meteahna epocii lui Shakespeare” (de Grazia 58). Astfel, tălmăcirile mai puțin fericite pot fi puse, așa cum Volceanov susținea, pe seama altor factori, care țin mai degrabă de traducător și condițiile intrinseci și/sau extrinseci ale acestuia decât de text în sine.

Așa cum probabil era de așteptat, cea mai importantă concluzie care poate fi trasă de pe urma acestui studiu este aceea că jocurile de cuvinte licențioase constituie, la drept vorbind, o provocare în domeniul traducerii, atât din punct de vedere lingvistic, cât și etic, reușita tălmăcirii lor în limba-țintă depinzând, pe de-o parte, de capacitatea traducătorului de a nu permite principiilor sale morale să aducă atingere acestui proces și pe de altă parte, de abilitatea de a sesiza corect cât de departe se poate îndepărta de textul-sursă pentru a recrea această figură de stil în traducerea sa. Este drept că și alți factori au un rol important în acest context, dar cei doi enumerați adineaori reprezintă ceea ce s-ar putea numi „premisele traducerii fidele a jocurilor de cuvinte”.

Bibliography:

- „a pune jos.” *ToateCuvintele.ro*. Dicționar de expresii și locuțiuni românești, 2014, accesat la 30 septembrie 2017.
- „cădea.” *DexOnline.ro*. Dicționar explicativ al limbii române, 2009, accesat la 30 septembrie 2017.
- „joc de cuvinte.” Def. 1. *DexOnline.ro*. Dicționar de termeni lingvistici, 2017, accesat la 30 septembrie 2017.
- „tăvăli.” Def. 1. *DexOnline.ro*. Dicționar explicativ al limbii române, 2009, accesat la 30 septembrie 2017.
- „tăvăli.” *DexOnline.ro*. Dicționar de argou al limbii române, 2007, accesat la 30 septembrie 2017.
- Adamczyk, Magdalena. *Interactional Aspects of Language-based Humour in Shakespeare's Comedies: The Dynamics of Punning by Ladies-*

- in-Waiting*. În: *Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, articol disponibil la adresa web https://www.atlantisjournal.org/old/ARCHIVE/36.1/1_abstract_Magdalena_Adamczyk.pdf, accesat la 29 septembrie 2017.
- Addison, Joseph. În: *The Spectator*, anul MDCCXI, 61/1711, p. 87-89.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. ed. a IV-a. Londra și New York, Routledge by Taylor & Francis Group, 2013.
- Catford, J. C. *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1965.
- Chiaro, Delia. *The Language of Jokes. Analyzing Verbal Play*. Londra și New York, Routledge by Taylor & Francis Group, 1992.
- Chiaro, Delia. *Translation and humour, humour and translation*. În: *Translation, Humour and Literature: Translation and Humour, 2010*, vol. I, coordonator Delia Chiaro. Londra și New York, Continuum International Publishing Group, 2010, p. 1-32.
- de Grazia, Margreta. *Shakespeare and the Craft of Language*. În: *The Cambridge Companion to Shakespeare, 2001*, coordonator Margreta de Grazia și Stanley Wells. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 206-218.
- Delabastita, Dirk. *There's a Double Tongue: An Investigation Into the Translation of Shakespeare's Wordplay*. Amsterdam, Editions Rodopi, 1993.
- Ford, John R. *Changeable Taffeta: Re-dressing the Bears in Twelfth Night*. În: *Inside Shakespeare. Essays on the Blackfriars Stage, 2006*, coordonator Paul Menzer. Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2006, p. 174-191.
- Glyn-Jones, Anne. *Holding Up a Mirror: How Civilizations Decline*. Thoverston, Imprint Academic, 1996.
- Hawkes, Terence. *Shakespeare in the Present*. Londra și New York, Routledge by Taylor & Francis Group, 2003.
- MacKay, Ellen. *Persecution, Plague, and Fire: Fugitive Histories of the Stage in Early Modern England*. Chicago și Londra, The University of Chicago Press, 2011, p. 85.
- McCullough, Peter E. *Sermons at Court: Politics and Religion in Elizabethan and Jacobean Preaching*. vol. I. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Miller, Naomi. *Reimagining Shakespeare for Children and Young Adults*. Londra și New York, Routledge, 2009.
- Morreall, John. *Taking Laughter Seriously*. Albany, State University of New York Press, 1983, p. 71.
- Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. New York, London, Toronto, Sydney și Tokyo, Prentice Hall International, 1988.
- Niagolov, Georgi. *Shakespeare's Wordplay and Possible Worlds*. Sofia, St. Kliment Ohridski University Press, 2009.
- Partridge, Eric. *Shakespeare's Bawdy*. ed. a III-a. New York, Routledge by Taylor & Francis Group, 2011.
- Pearson, Hesketh. *A Life of Shakespeare With an Anthology of Shakespeare's Poetry*. New York, Walker and Company, 1961.
- Shakespeare, William. *Hamlet, prinț al Danemarcei*. traducere de Leon Levițchi. București, Editura Albatros, 1974.
- Shakespeare, William. *Hamlet, Prințul Danemarcei*. traducere de Adolph Stern, București, Contemporary Literature Press, 2016.
- Shakespeare, William. *Hamlet. The Complete Works of William Shakespeare*, editat de W. J. Craig. Oxford, Oxford University Press, 1916.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. traducere de George Volceanov. Pitești, Editura Paralela 45, 2010.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. traducere de Ion Vinea, București, Editura Univers, 1971.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. traducere de Victor Anestin, București, Contemporary Literature Press, 2016.
- Shakespeare, William. *Tragedia lui Hamlet, prinț de Danemarca*. traducere de Vladimir Streinu, București, Editura Univers, 1970.
- Stubbes, Phillip. *The Anatomy of the Abuses in England in Shakespere's Youth*. editat de Frederick J. Furnivall. Londra, N. Trübner & Co., 1882.
- Tatu, Oana and Raluca Sinu. *From Shakespeare to Sitcoms: Translating the Bawdy Wordplay*. În: *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue*, articol disponibil la adresa web <http://www.upm.ro/ldmd/LDMD-01/Lds/Lds%2001%2004.pdf> p. 42, accesat la 28 septembrie 2017.
- Volceanov, George. *Appropriating Through Translation: Shakespeare Translations in Communist Romania*. În: *Translation Studies: Retrospective and Prospective Views, 2006*, coordonator Floriana Popescu. Galați, Editura Fundației Universitare „Dunărea de Jos”, 2006, p. 206-218.
- Volceanov, George. *Bowlerizing Shakespeare: Here, There, and Everywhere*. În: *B.A.S British and American Studies*, anul MMV, 11/2005, p. 117-130.
- Wells, Stanley. *Shakespeare, Sex, and Love*. New York, Oxford University Press, 2010.
- Williams, Gordon. *Shakespeare's Sexual Language: A Glossary*. Londra și New York, Continuum International Publishing Group, 1997.

