

Robots catalans: les aventures de la traducció de *R.U.R.*, de Karel Čapek, a Catalunya

Elena Casas Cortada

Universitat Masaryk de Brno / Universitat Autònoma de Barcelona

Gorkého, 7

60200 Brno (República Txeca)

242660@muni.cz

 0000-0001-8469-6663

Jiří Pešek

Universitat Masaryk de Brno. Ústav románských jazyků a literatur

Gorkého, 7

60200 Brno (República Txeca)

333208@mail.muni.cz

 0009-0000-5762-4461



© de l'autora i l'autor

Recepció: 13/10/2025

Acceptació: 18/12/2025

Publicació: 8/6/2026

Citació recomanada: CASAS CORTADA, Elena; PEŠEK, Jiří (2026). «Robots catalans: les aventures de la traducció de *R.U.R.*, de Karel Čapek, a Catalunya». *Quaderns. Revista de Traducció*, 33, 225-246. <<https://doi.org/10.5565/rev/quaderns.239>>

Resum

Al principi dels anys vint del segle passat, l'obra *R.U.R.* de Karel Čapek esdevé un èxit internacional: a Catalunya, un sector del panorama teatral que busca models moderns i universals per al teatre autòcton s'interessa de seguida per l'obra del txec. *R.U.R.* es va acabar representant al Romea com a part de les representacions del Teatre Íntim el gener de 1928, sota direcció d'Adrià Gual en aquell moment, no sense conflictes. A través de les teories de recepció, aquest article situa el procés d'adquisició d'aquesta obra dins del sistema català i aporta una anàlisi textual de la traducció d'Antonín Vratislav Bejček i Carles Capdevila que pot ajudar a analitzar-ne la recepció de públic i crítica.

Paraules clau: recepció literària; literatura txeca; Karel Čapek; traducció teatral

Abstract. *Catalan robots: the adventures of Čapek's R.U.R. in Catalonia*

In the early 1920s, Karel Čapek's play *R.U.R.* became an international success. In Catalonia, a segment of the theatre scene seeking modern, universal models for local theatre was immediately interested in the Czech playwright's work. Despite facing some issues, *R.U.R.* was even-

tually staged at the Romea theatre in Barcelona as part of the Teatre Íntim's performances in January 1928, which at the time was under the direction of Adrià Gual. Through reception theories, this article situates the process of acquiring this work within the Catalan system and provides a textual analysis of the translation by Antonín Vratislav Bejček and Carles Capdevila, which can help analyse its reception by contemporary audiences and critics.

Keywords: literary reception; Czech literature; Karel Čapek; drama in translation

Sumari

- | | |
|---|---|
| 1. Introducció | 4. Apunts sobre la posada en escena i la recepció contemporània |
| 2. <i>R.U.R.</i> i el paradigma de modernitat | 5. Conclusions |
| 3. El text: apunts d'anàlisi comparativa | Referències bibliogràfiques |

1. Introducció

El procés de traducció d'un text literari no només és una operació simple de trasllat d'una llengua a una altra, sinó que respon a les dinàmiques de poder i negociació establertes per les polítiques culturals i les preferències editorials dels diversos marcs lingüístics i literaris (les teories de recepció com les d'Even-Zohar [1990] o de Casanova [1999] ens proporcionen un marc idoni en aquest sentit). En aquest article, ens proposem aportar noves perspectives sobre la recepció catalana de l'obra de teatre *R.U.R.*, de Karel Čapek, tant per la seva significació en el context universal com per l'excepcionalitat del primer procés de traducció, estudiat amb anterioritat per Foguet (2003).

Dos factors ens insten a actualitzar el que ja se n'havia dit: d'una banda, des de 2010 la part que es considerava desapareguda és accessible i, per tant, ens permet fer-ne una anàlisi textual;¹ de l'altra, l'aparició d'una nova traducció del text el 2017 a l'editorial Males Herbes (trad. de Núria Mirabet)² suggereix que l'interès per aquesta obra, cèlebre per la invenció del neologisme *robot*, és encara vigent.

1. En l'estudi de Foguet de la recepció de l'obra als anys vint, s'hi inclou una edició del pròleg, que fou l'única part del text a la qual va poder accedir llavors (2003: 301). Per sort, actualment està localitzada totalment i és consultable en línia al repositori Memòria Digital de Catalunya (Čapek 2010).
2. Mirabet ja havia traduït al català un altre gran clàssic de Čapek, *Válka smloky* (*La guerra de les salamandres*, 1998). També ha estat reeditada per Males Herbes (2016), editorial independent especialitzada en el camp fantàstic, de ciència ficció i de gènere especulatiu. En el seu catàleg hi consten tant clàssics ja traduïts però descatalogats o difícils d'aconseguir (el cas de *La guerra de les salamandres*) com alguns que han publicat per primera vegada en català (per exemple, les novel·les de Kurt Vonnegut, o la mateixa *R.U.R.*). Per raons d'espai, no podem comentar amb detall aquesta segona traducció, que parteix d'una concepció totalment diferent: mentre que la traducció que comentarem en el present treball és un text per ser representat i amb voluntat de donar a conèixer les principals novetats teatrals del panorama contemporani, la traducció de Mirabet té com a objectiu posar a l'abast del lector català el que avui és un clàssic de la ciència ficció.

L'acció de *R.U.R.* (*Rossum's Universal Robots*), publicada en txec per primera vegada el 1920 i estrenada al Teatre Nacional de Praga el 25 de gener de 1921, transcorre a l'illa on es troba la fàbrica que dona nom a l'obra, una empresa que es dedica a la producció en massa de *robots* (un ésser biològic artificial físicament indistingible d'un humà i creat per substituir-lo en les tasques més feixugues). En el pròleg, arriba a l'illa la idealista Helena Glory, filla del president i membre de la Lliga Humanitària, que defensa els drets d'aquests nous éssers artificials. Domin, el director de la fàbrica, i els enginyers Dr. Gall, Hallemeier, Alquist, Fabry i Busman, expliquen a la nouvinguda el procés de fabricació i les implicacions econòmiques de crear aquesta nova mà d'obra barata i obedient, i l'acaben convençant de quedar-se a l'illa. A més, Helena es casa amb Domin.

El primer acte transcorre deu anys després, quan la població de robots ha crescut exponencialment i ha substituït gairebé completament la mà d'obra humana. Helena convenç el Dr. Gall que modifiqui els robots i els doni emocions i consciència pròpia. Al segon acte, els robots guanyen consciència i es rebel·len a tot el món; en conseqüència, Helena decideix destruir la fórmula de fabricació dels robots, que havia estat inventada pel vell Rossum i modificada posteriorment pel seu nebot (que és el responsable d'haver convertit la creació idealista de l'oncle en un producte utilitari).

Al tercer i últim acte, la revolució dels robots ha culminat: a l'illa de *R.U.R.*, els robots Radius i Dornan capitanegen la revolta i només queda Alquist com a últim humà (els robots volen que els ajudi a recuperar la fórmula per crear nous espècimens, atès que no es poden reproduir). L'obra acaba amb l'esperança de la fundació d'un nou món: dos dels robots, Primus i Helena, no només han desenvolupat emocions, sinó que s'han enamorat.

Aquesta obra de Čapek no és la primera que imagina éssers antropomòrfics de creació humana; sense anar més lluny, Frederic Pujulà escriu sobre els seus «homes artificials» el 1912. Les seves criatures, que no són mecàniques sinó d'origen orgànic, entronquen amb el tema de l'homuncle —desenvolupat, per exemple, al *Faust* de Goethe— o del gólem de tradició judaica —ésser lligat a l'imaginari popular de Praga (Catalano 2020: 196). Sigui com sigui, el nom que els va donar Čapek va fer fortuna, i aquest neologisme d'origen txec és present a la majoria de llengües del món. L'èxit internacional de l'obra durant la dècada dels vint,³ però, es deu a la resposta que Čapek dona a l'avenç de la mecanització, preocupació de la societat de la postguerra mundial i que apareixeria sovint a la seva obra.

Roig (2012: 151-154) explica que al tombant del segle el model d'admiració acrític cap al «progrés industrial» propi de Verne deixa pas a poètiques que qüestionen la nova relació de la classe obrera amb la tecnologia (per exemple, *Noves d'enlloc*, de William Morris, que arriba en català el 1918).⁴ A Catalunya, aquest

3. Segons Catalano (2020), l'obra es va exportar fora de les fronteres de Txèquia força aviat, a ciutats com Aquisgrà (1921), Varsòvia, Belgrad, Nova York (1922), Berlín, Viena, Londres, Zúric (1923), Brussel·les, Estocolm, Tòquio i París (1924).

4. Morris, W. (1918). *Extracte de la novel·la utopista News from nowhere = Noves d'enlloc*. Trad. de Joan Estelrich. Barcelona: Ricard Duran i Alsina.

procés coincideix amb el creixement de la població, el procés d'industrialització i l'arribada de les idees socialistes: aquest ambient, és clar, era idoni per a l'obra de Čapek, que es podia llegir com un advertiment sobre l'excés de tecnocràcia i racionalització dins de l'entorn de la producció industrial.

R.U.R. arriba al públic català, sota direcció d'Adrià Gual i emmarcada en les representacions del Teatre Íntim al Teatre Romea, el 27 de gener de 1928, una data relativament primerenca. És cert que ja existien nombroses traduccions i representacions internacionals del principi de la dècada dels vint (vegeu nota 3), però en el context de la península Ibèrica sembla que la catalana va ser la primera traducció, força anterior, per exemple, a les traduccions castellana i portuguesa.⁵ A diferència del que passa amb altres llengües amb molts més parlants, a més, en el cas català es tractava d'una traducció directa del txec i no feta a partir d'una llengua intermediària.⁶

1.1. *Circumstàncies i incidents d'un procés de traducció*

Tot i que efectivament la representació per al públic català no s'esdevé fins als inicis de 1928, la voluntat de traduir aquest text teatral havia de ser força anterior. Els primers esments d'una possible traducció de Čapek al català que hem pogut localitzar se situen a finals de 1923 (uns mesos abans de la representació de l'obra a París). A l'octubre, en un anunci de les representacions del Teatre Íntim del Romea, ja s'afirma que l'autor txec formarà part de la temporada:

Com la temporada anterior, les més aristocràtiques dames de la nostra bona societat s'han proposat que no falti al Romea l'adequat tribut a les modernes orientacions del teatre modern estranger, i a l'objecte han pres amb unànim acord el patrocinar una nova sèrie de Vetllades Selectes, per a les quals es compta ja, entre altres, amb excel·lents versions de les següents obres: [...] teatre txecoslovac: la més avançada producció de Kar-el-Kapek [*sic*], el títol de la qual no està precisat encara.

Amb tals elements exòtics que vindran a reforçar el repertori català, documentant-lo amb aquesta visualitat mundial, no és arriscat assegurar a la pròxima

5. En el cas de l'espanyol, consten estrenes a Ciutat de Mèxic (1926) i Buenos Aires (1931), i, tot i que alguna bibliografia cita una suposada estrena a Madrid el 1930, Vázquez (s.d.) explica que no en troba evidències. Es va publicar a l'Argentina el 1957, traducció directa d'Helena Voldan, però la primera edició dins de la Península va ser el 1966 (Alianza, traducció de Consuelo Vázquez de Parga). Quant al portuguès, sembla que no va tenir una traducció contemporània (Špírk 2007). Pel que fa a la resta de llengües de la Península, només ens consta l'existència d'una traducció d'aquest clàssic teatral de Čapek en èuscar, molt més recent (*R. U. R. (erroboten lantegia)*, 1991; trad. de Xabier Monasterio). I tot i que tant el gallec com l'asturià compten amb altres obres de Čapek traduïdes, posteriors a la dècada dels 2000, sembla que cap d'aquestes dues llengües compta amb una traducció de *R.U.R.* (Lafarga i Pegenaute s.d.).
6. Per posar-ne dos exemples propers, segons Špírk (2007: 216), les traduccions del txec al portuguès són generalment molt més tardanes i majoritàriament fetes des del francès. En la seva llista no hi apareix, per raons cronològiques evidents, la traducció de Rogério Prieto publicada el 2021 (Madrepérola). També sembla que parteix del francès la primera traducció italiana: Catalano (2020: 201-202) situa el 1928 unes possibles representacions a Nàpols i Roma (a més d'una de més coneguda, el 1933, a Florència), i la traducció publicada en aquella època, dins la revista *Il Dramma*, és del 1929 (número 68, 15 de juny).

temporada del Romea nits de glòria i de molt significada transcendència artística. («La Temporada del Romea», 5-X-1923)

Tot i que no s'hi esmenta, «la més avançada producció» de l'autor txec podia ser *R.U.R.*, estrenada a Praga el 1921. Aquesta representació anunciada el 1923 no va tenir lloc, i tot i que amb la informació localitzada fins ara és impossible precisar per què, segurament va tenir relació amb una polèmica força excepcional. Pràcticament dos mesos més tard d'aquest anunci, en un text que va aparèixer a *La Publicitat*, *Diario de Barcelona* i *El Diluvio*,⁷ A. V. Bejček, que es declara representant de la «societat d'autors txecoslovacs "Centrum"», afirma que «algunes traduccions castellanques i catalanes de [...] "R.U.R." i "De la vida dels insectes" (traduccions fetes de l'anglès, alemany o francès) són ofertes als teatres espanyols per una agència teatral nordamericana» i diu que només Carles Capdevila està autoritzat per fer-ne les traduccions al català.⁸ Després, llença un contundent advertiment:

La Societat «Centrum» prevé altrament a tota persona que no es deixi sorprendre en la seva bona fe per un súbdit txecoslovac resident a Barcelona, el qual havia manifestat el seu propòsit de traduir les obres de Čapek i oferir-les als teatres espanyols contra la voluntat de l'autor, i per tal de procurar-se entrada als cercles literaris i teatrals txecoslovacs fingeix ésser catedràtic de la Universitat de Barcelona, i es presenta a Barcelona com a catedràtic txecoslovac. Aquest individu ha estat una curta temporada professor d'una acadèmia particular a Praga, i té, per tant, tan de dret per ostentar el títol «catedràtic» com el té qualsevol curander. (Bejček 18-XI-1923)

Aquesta acusació és una clara referència a Rudolf Jan Slabý, lingüista i traductor que ja comptava amb cert prestigi en els entorns culturals i acadèmics catalans,⁹ que contesta uns dies més tard en la mateixa publicació, en un escrit titulat «Una rèplica»:

El senyor Slaby declara el següent: Primer: Ni ha traduït ni pensa traduir o fer representar cap obra de C. Capeck [*sic*] en perjudici seu. – Segon: L'entitat Centrum no és cap societat d'autors, sinó senzillament una agència teatral. – Tercer: Havent traduït al català i a l'espanyol més de 50 obres literàries, entre elles moltes

7. Concretament van aparèixer el 17 de novembre (*El Diluvio*) i el 18 de novembre (*La Publicitat* i *Diario de Barcelona*). Citarem d'ara endavant segons el text de *La Publicitat*.

8. Tot i aquesta afirmació, no ens consta que *Ze života hmyzu* («De la vida dels insectes»), de 1921, fos mai traduïda al català llavors (ni tampoc ho fou posteriorment).

9. Rudolf Jan Slabý (1885-1957) és autor, entre d'altres, de les traduccions catalanes de *L'àvia*, de Božena Němcová (Editorial Catalana, 1924), o, amb col·laboració amb Joaquim Pena, de *La núvia venuda*, òpera de Bedřich Smetana amb llibret de Karel Sabina (1924). També va traduir al català i al castellà obres d'altres llengües eslaves, com ara el polonès o el rus. A més, segons Schejbal i Utrera (2004: 50), també va traduir dos clàssics del teatre modernista català al txec (traduccions que es consideren inèdites i perdudes): *La reina jove*, d'Àngel Guimerà (1911), i *Misteri de dolor*, d'Adrià Gual (1910). Per a més informació sobre les seves contribucions en el món de la traducció i de la promoció de les llengües i cultures ibèriques a Txèquia, vegeu els treballs de Harrington (2011), Knörr (2008) o Montilla Amador (2024).

d'eslaves i una vintena de txecoslovaques, cap obra dramàtica per a les cases editorials Cervantes, Montaner, Simon, Ibèrica i d'altres cases nacionals i estrangeres i essent-li completament impossible donar abast als nombrosos encàrrecs que se li fan, no és lògic creure que després de l'exposat faci passos per tal d'entrar a cap Cercle literari. (28-XI-1923)

Més endavant, fa referència a un desacord econòmic amb l'esmentada Centrum, defensa la pròpia condició de «catedràtic», que Bejček havia posat en dubte, i li retreu que intenti rebaixar la vàlua de l'Acadèmia Comercial Txecoslovaca: afirma que el seu compatriota, a més, n'ha estat alumne. Aquest conflicte dialèctic acaba bruscament, i l'última referència que n'hem localitzat es troba a *El Noticiero Universal*:

Nos ha remitido don Antonio V. Bejcek un escrito replicando a aclaraciones que expuso el señor Slaby contestando a una nota suya.

Por la extensión y forma en que está redactado éste nuevo escrito del señor Bejcek nos vemos imposibilitados de insertarlo, pues no son nuestras columnas para sostener polémicas que no interesan al público. («Otra aclaración. Los Sres. Slaby y Bejcek», 1923)

Tot i que aquesta picabaralla pública ens deixa certs interrogants, ens permet constatar que l'obra de Čapek era objecte d'interès ja des de principis de la dècada dels vint entre certs sectors del món teatral català, que, com hem vist, la considerava una oportunitat per «reforçar el repertori català».

També es troben indicis, de fet, que la traducció devia estar enllestida força temps abans de la representació al Romea. Dos anys després de l'enfrontament amb Slabý, al principi de 1925, el mateix Bejček afirma que la traducció ja està feta: «Karel Capek [*sic*] – autor de les comèdies “R.U.R.”, que traduïda al català pel senyor Carles Capdevila té en cartera l'empresa del teatre Romea de Barcelona, i de “La vida dels insectes”» (23-I-1925). El mateix Capdevila ho va confirmar en la conferència que va pronunciar abans de la representació de *R.U.R.*, quan va afirmar que el públic barceloní havia conegut «amb un retard de tres anys» l'obra, i que feia «quatre temporades que l'empresa que la tenia a les mans va renunciar l'honor d'estrenar-la», deia, per raons que ignorava (1-II-1928).

2. *R.U.R.* i el paradigma de modernitat

Sembla força evident que la fama internacional de l'autor com a model de modernitat va contribuir decisivament en l'exportació de *R.U.R.* Per exemple, Millàs-Raurell, un any més tard de l'intercanvi de retrets entre Slabý i Bejček, en un article en què comentava la visita de Pirandello a Catalunya, afirmava el següent:

Quan, abans de la temporada de 1923, i en una de les meves converses amb l'empresari del Teatre Català Romea, senyor Canals, aquest bon amic em va parlar dels seus projectes per a les nostres vetllades selectes, jo li vaig proposar tres noms: O'Neill, Pirandello i Txapek [*sic*]. (16-XII-1924)

En l'article, dedicat a presentar l'autor sicilià com un dels més grans paradigmes de la modernització del teatre europeu, s'interessa pels seus referents com a director del Teatre dels Dotze. Aquesta iniciativa, de manera semblant al que tenia com a objectiu el Teatre Íntim, havia de servir per importar les obres de valor «universal» i, en la llista que presenta Millàs-Raurell, també hi apareix el txec:

Serà interessant, per conèixer de la manera com judica el teatre contemporani, d'anar seguint l'obra de direcció literària que va a començar en el seu «Teatre dels Dotze» que ha bastit a Roma, i en el qual seran donades, de moment, obres [...] de Txapec, [sic] [...] i d'alguns autors joves espanyols.

Amb la creació del «Teatre dels Dotze», que permetrà a Itàlia de seguir pas a pas les noves aportacions a l'escena universal, Pirandello haurà fet una gran obra per al seu país. (16-XII-1924)

Tot i que aquesta representació de Čapek a càrrec de la companyia teatral de Luigi Pirandello sembla que no es va arribar a dur mai a terme,¹⁰ Millàs-Raurell ens dona pistes de quina era la principal motivació per representar l'autor en terres catalanes: cercar models internacionals *moderns* i *universals* amb objectiu de renovar el teatre autòcton, atès que la modernitat i la universalitat també són elements legitimadors d'una literatura (Casanova 1999: 171-216). És així, com a exemple de modernitat i amb vista a introduir mostres de *teatre d'art* al panorama nacional, que es va prestar la incorporació de Čapek a les representacions del Teatre Íntim:

«R.U.R.» (Rezon's¹¹ Universal Rebots [sic]), en estrenar-se a París, al «Théâtre des Champs Élysées», cridà poderosament l'atenció de la crítica per la novetat del tema i la forma original de la presentació.

El Teatre Íntim, en portar aquesta obra a l'escena catalana, respon fidelment a la finalitat que s'ha proposat per al present curs, de donar a conèixer una selecció del clàssic modern. («Teatre Íntim», 11-I-1928)¹²

En aquest nou anunci, hi apareix un aspecte clau del concepte de «modernitat»: els grans centres culturals (com París) com a legitimadors artístics, especial-

10. Així ho afirma Catalano (2020: 201-202), que fa referència als obstacles amb què van topar tant la seva companyia com d'altres a l'hora d'exportar *R.U.R.* a Itàlia.

11. *Rezon* és la grafia que es va adoptar en la traducció francesa. Aquest canvi permetia mantenir l'efecte del nom original txec, *Rossum*, que presenta semblances amb el substantiu *rozum* ('raó', 'seny').

12. Aquest anunci també es pot localitzar, en castellà, a *El Diluvio* (11-I-1928). Dins *La Veu de Catalunya*, deu dies més tard, hi apareixia un altre anunci que parlava de l'obra en termes més concrets:

«R.U.R.» ha despertat gran espectació. El tema de l'obra, les originalitats de presentació a què obliga i àdhuc la forma enigmàtica del títol, són causa de què creixi l'interès per a presenciar aquesta estrena.

La Direcció del «Teatre Íntim» munta l'obra amb una gran atenció per a crear en l'escena l'ambient excepcional que la comèdia requereix. I els actors de la Companyia Vila-Daví [?] els assaigs amb gran entusiasme. Tots aquests preparatius permeten assegurar que l'estrena de «R.U.R.» constituirà un esdeveniment teatral. («Teatre Íntim», 21-I-1928)

ment funcionals en la Catalunya d'entreguerres. Si bé és cert que, tal com hem mostrat, l'obra de Čapek ja havia despertat interès a Catalunya abans d'aquesta estrena, l'èxit de la representació al Théâtre des Champs Élysées es tracta com un argument d'autoritat —i potser, fins i tot, va facilitar que l'estrena catalana s'arribés a dur a terme després d'anys d'espera.

Even-Zohar descriu diversos espais idonis perquè les traduccions prenguin un paper central en el *polisistema* literari d'arribada: (a) en una literatura «no cristallitzada» o «jove», (b) en una literatura «perifèrica» o «feble» o (c) en un moment de «crisi» o «punt d'inflexió» (1990b: 46-48). L'operació d'adquisició del que es percebia com un clàssic del teatre contemporani a càrrec del Teatre Íntim pot encaixar en algun d'aquests escenaris: d'entrada, hi havia una certa consciència de crisi, en aquest cas una crisi estètica en el món teatral, que patia dificultats per trobar un públic per a les produccions de teatre més culte (Gallén 1994, 2001). També, és clar, cal tenir en compte un context social i polític que afectava directament les possibilitats culturals i artístiques en general, però encara més en el context català: la dictadura de Primo de Rivera, que podia ser relativament permissiva amb la indústria del llibre (Chumillas Coromina 2009; Roig i Rosich 1992: 607-630), però no tant amb les arts escèniques. I, per acabar, si bé Even-Zohar parla de literatures «joves», etiqueta que no podem utilitzar en el cas de la catalana, sí que podem tenir en compte que havia tingut durant el segle anterior el seu propi «ressorgiment»: la Renaixença.

2.1. *Adrià Gual, el Teatre Íntim dels anys vint i la renovació del teatre català*

El Teatre Íntim i, al capdavant, Adrià Gual,¹³ era segurament l'espai més representatiu del sector teatral que buscava i promovia un tipus de teatre menys comercial i més proper a les tendències estètiques innovadores europees i mundials:

[...] no és fer teatre per a diversió o vanitat, més o menys perfecta o digna; és l'anar incorporant a la dramàtica catalana tots els valors del món que tinguin o prometin tenir una transcendència, sigui en el fet d'autors, com en els elements que es considerin auxiliars en les coses de l'escena. (Gual a Gallén 1994: 123)

En la dècada dels anys vint, durant la segona etapa del Teatre Íntim, Gual ja és un personatge de gran renom, i com a tal i en qualitat de director de l'Associació Obrera de Teatre, és qui incorpora *R.U.R.* dins d'aquesta iniciativa («estrenada feia tres anys a París, no havia trobat encaix en cap escenari de la nostra ciutat» [Gual citat a Marco 2010: 94]; el dramaturg admetia que cap «empresari pràctic» voldria arriscar-se a posar-la en escena), que després d'un període d'in-

13. Com a figura cabdal del teatre modernista i representant de la línia més simbolista i decadentista, havia fundat el Teatre Íntim el 1898 amb la intenció de deixar de banda l'orientació més comercial, en favor d'una educació estètica i de la regeneració del país. En aquells primers anys s'hi van representar, per exemple, Goethe, Maeterlink, Ibsen o Rusiñol. La segona etapa d'aquesta iniciativa cultural en va conservar l'objectiu programàtic (sobre la recuperació del Teatre Íntim, vegeu Gallén [1994]).

activitat s'havia recuperat l'any 1924. Aquest també és l'any en què Millàs-Rau-rell explicava que havia recomanat Čapek (vegeu més amunt) i en què l'obra s'estrena a París (març de 1924). Alhora, és només uns mesos més tard del començament de la dictadura de Primo de Rivera, el setembre de 1923.

Tot i que les motivacions per recuperar el Teatre Íntim són diverses, precisament s'ha apuntat el context polític com un dels factors clau: amb la dictadura, l'Escola Catalana d'Art Dramàtic¹⁴ patia una difícil situació institucional, i hi havia un sector cultural que demandava un *teatre d'art* que no tenia cabuda en altres contextos (Batlle et al. 1992: 116, 229, 237; Gallén 1994). Gual entén que la institució que ell mateix havia fundat el 1898 podia ser un espai adequat per encetar un dels «petits cenacles teatrals» que ell mateix reclama; és a dir, com es va produir en altres espais, el Teatre Íntim es converteix en un refugi per a petites elits culturals, que tenien un control menys estricte de la censura.

Foguet i Gallén expliquen que la tria de l'autor txec estigué motivada no només per l'èxit de la representació francesa de 1924, sinó que també es pot llegir en clau continuista amb la programació del Teatre Íntim, que l'any anterior ja havia posat en escena una obra de caire expressionista com *El senyor Tal* (*Le Monsieur Un Tel ou Comment on exploite une ligne de conduite*), de Paul Avort (2003: 287; 1994: 124).¹⁵

2.2. Els mediadors A.V. Bejček i Carles Capdevila

La funció dels *intermediaris*, *agents de transferència* o *mediadors* és de vital importància i, com a tal, ha estat tractada per diversos autors (Casanova 1999; Cioranescu 2006: 105-140; Even-Zohar 1990: 57-58); funció que eminentment —però no només— exerceixen els traductors. La traducció catalana de *R.U.R.* està signada per un tàndem bilingüe,¹⁶ la part txeca del qual és Antonín Vratislav Bejček: així com Rudolf Slabý és un nom reconegut en el món de la catalanística txeca i dels estudiosos de la recepció de les literatures eslaves en l'àmbit hispànic i català, aquest singular personatge és pràcticament un desconegut. Treballava per a l'empresa Siemens-Schuchertwerke quan va arribar a Catalunya, el 1911, i va formar part del Sindicat Professional de Periodistes de Barcelona del 1915 al 1924. Les seves col·laboracions amb la premsa, tant catalana com txeca, versen sobre els temes més diversos, de política a cultura, però va destacar especialment

14. Aquesta institució, fundada per la Mancomunitat de Catalunya el 1913 sota direcció d'Adrià Gual, tenia com a objectiu ser un espai de formació, creació i divulgació en les arts escèniques. Per exemple, s'encarregava de publicar textos dramàtics i d'assaig. S'hi van formar actors com Pius Daví o Maria Vila, involucrats precisament en la representació de *R.U.R.* Amb la dictadura, l'entitat canvia el nom per Instituto del Teatro Nacional i el català s'hi prohibeix.

15. Val a dir que aquesta aventura de la recuperació del Teatre Íntim va acabar poc després d'aquella temporada, ja que la represa no havia estat mancada de dificultats econòmiques, artístiques, institucionals, professionals, etc. De fet, Gual hagué de clausurar-lo definitivament a la dècada de 1930, en part, pels problemes econòmics derivats d'aquelles darreres representacions. Amb l'arribada del règim franquista i la mort de Gual el 1943, s'estronca per sempre la possibilitat d'una posterior recuperació de la iniciativa (Gallén 1994: 125).

16. Per a una definició del concepte de «tàndem bilingüe», vegeu Zaboklicka (2013).

com a cronista esportiu; fins i tot va exercir de promotor de les relacions entre els equips de futbol espanyols i els del seu país.¹⁷

Tampoc és fàcil traçar la seva activitat com a traductor o com a mediador entre les lletres catalanes i txeques. Consta com a autor de diverses obres didàctiques i de divulgació de la llengua i de la cultura espanyoles, però no hem pogut localitzar aportacions semblants en el cas del català,¹⁸ i la seva activitat traductora va ser essencialment del castellà al txec, amb un clar interès pel teatre.¹⁹ Quant a la traducció del txec a altres llengües, però, només hem pogut localitzar el cas de *R.U.R.* Al final dels anys vint, això sí, afirma en una entrevista que també ha traduït una altra obra de Čapek, *Adam stvořitel* («Adam, el creador») —suposem que al castellà—, però no hem pogut localitzar cap més referència a aquesta possible traducció que, si realment va existir mai, devia restar inèdita:

Precisamente acabo de traducir otra obra notable del doctor Capek que se titula «Adán, el Creador» que me gustaría ver estrenada también en España. Y ello no tanto por lo que me pueda producir, como por el valor de la obra [...] la obra de acercamiento que en todos los órdenes y especialmente en el cultural prestigio para España y Checoslovaquia. (R. 1929: 2)

Tot i la poca repercussió de la figura de Bejček tant en l'acadèmia com en la premsa contemporànies, és evident que el seu paper va ser clau en aquesta recepció primerenca de Čapek, i respon a una de les principals inquietuds del moment pel que fa a les traduccions: la demanda creixent de traduccions directes de llen-

17. Per a més detalls sobre la biografia d'Antonín Vratislav Bejček (1886 – ?), vegeu, en castellà, els articles de *Mundo Deportivo* «Lo que dice el Ing. A. V. Bejcek, periodista checo e hispanófilo» (R. 1929) i «Con el Sporting Pilsen viene un checo-catalán» (1933). En txec, té entrada en el diccionari *Biografie novinářů 20. století* (Institut komunikačních studií a žurnalistiky, 2025): segons les dades d'aquest diccionari biogràfic de periodistes del segle xx, després de Barcelona va tornar a Txèquia (1924-1932), va viure a París (1932-1934) i, finalment, va retornar al seu país, on va ser detingut el 1945 i condemnat a vint anys de presó el 1946 per «manifestar sentiments nazis» i «promoure i donar suport al nazisme». Finalment se li va reduir la pena, així que fou posat en llibertat el 1954.
18. Entre les obres de divulgació que va publicar, podem destacar l'*Slovník česko-španělský a španělsko-český: s praktickou mluvnicí a fraseologií pro turisty a vystěhovalce* (1930), en què s'inclou una secció final amb paraules i frases en català «que poden ser d'utilitat per als viatges turístics a Barcelona» (p. 372-383). També és autor, per exemple, de *Španělsko* (1940), amb informació general sobre l'Estat espanyol (on es fa esment de les diverses llengües i literatures que formaven part de l'Estat, entre les quals es troba la catalana) o de *Španělsky rychle, správně, vesele: praktická učebnice španělštiny pro samouky, školy a kursy* (1940), un manual d'autoaprenentatge de castellà en què, com a apunt curiós, l'apartat de fonètica ens revela certa influència catalana, ja que presenta com a característica del castellà l'ensordiment de les oclusives sonores a final de mot (un tret present en molts catalanoparlants, però que no és propi del castellà normatiu). Tot i que és aventurat valorar quin era realment el seu domini de la llengua catalana, testimonis de l'època afirmen que «habla y escribe perfectamente el castellano y catalán» (R. 1929: 1).
19. És autor, per exemple, de les traduccions txeques de *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente (1924); *La que no perdonó*, d'Hugo Wast (1933), o *Nuestra Natacha*, d'Alejandro Casona (1936). Bejček dominava també el francès i l'alemany, i l'hem trobat citat com a autor de traduccions de l'alemany al txec: per exemple, de *Přes celé léto* («Durant tot l'estiu»), de Katharina Stoll, estrenada el 1943.

gües més allunyades, com les esclaves.²⁰ La participació de Capdevila, d'altra banda, respon a la preocupació per construir un model de llengua literària.²¹

Carles Capdevila, de fet, sovint és citat en la premsa de l'època com a únic traductor de la peça (tot i que no sembla que conegués la llengua, ni cap altra d'eslava, sí que havia traduït de manera indirecta).²² Això era un reclam de cara al públic, que ja coneixia bé aquest reputat traductor i la seva preocupació sobre el nivell lingüístic tant de les traduccions com de la producció literària autòctona. Tant és així que, a les crítiques de l'època, força més tèbies amb la representació de la peça, s'afirma que «no [calia] dir» que Capdevila havia fet una tasca elogiable amb la seva traducció, amb gran «qualitat» del seu català, «viu i perfecte».²³ Havia guanyat popularitat com a «home de teatre» i, més concretament, com a traductor dramaturgic precisament durant els inicis del Teatre Íntim, espai on entra en contacte i s'interessa pel que ell anomena *teatre intel·ligent*: és a dir, obres que ajudin a «renovar i vitalitzar» l'escena catalana, tasca per a la qual «les traduccions són imprescindibles» (Guansé a Marco 2010: 92).²⁴

3. El text: apunts d'anàlisi comparativa

Atès que la traducció de Bejček i Capdevila, mai publicada, va estar desapareguda molt de temps, empenem aquí un primer exercici d'anàlisi comparativa entre la versió catalana representada i l'edició txeca de 1920, publicada per Otakar Štorch-Marien.

3.1. Edició de partida

Tot i que probablement Bejček i Capdevila van fer aquesta traducció en algun moment entre el 1923 i 1924, ens hem basat en dues escenes per afirmar que

20. Aquesta és una tendència que es pot detectar en altres llengües romàniques i en el cas català sorgeix gradualment als anys vint i principis dels trenta (Garcia Sala 2014: 155). Vegeu aquest article de Garcia Sala sobre el cas paradigmàtic de les traduccions d'Olga Savarin, nom de ploma inventat per induir el públic lector a pensar que les traduccions signades amb aquest nom eren directes.
21. Sobre la pràctica traductora i el paper de la traducció en la política cultural noucentista, vegeu Murgades (1994).
22. A Capdevila li devem la que fins fa poc era l'única traducció catalana de *Guerra i pau*, de Lev Tolstoi, si bé és cert que sabem que fou una traducció indirecta des del francès. Aquesta traducció va aparèixer inicialment també el 1928, com a fulletó a *La Publicitat*. Sembla que, a més de ser una traducció indirecta, parteix d'una versió no definitiva del text original (San Vicente 2011: 13).
23. Vegeu Foguet (2003: 301) per a una mostra dels comentaris, per exemple, de Guansé, Carrión o Bertrana sobre aquest mateix tema.
24. Per a un estudi detallat de l'*habitus* de traducció de Carles Capdevila, vegeu l'article de Marco (2010), en què s'explica precisament com les seves traduccions dramaturgiques són un testimoni dels seus interessos literaris i del seu compromís amb la renovació del teatre català, alhora que representen un conjunt força eclèctic. Per al Teatre Íntim tradueix *El barber de Sevilla*, de Beaumarchais; *La festa dels reis*, de Shakespeare, i obres de Marivaux, Hauptmann o Musset. Més endavant, tradueix també Bernard, de Caillavet i de Flers, Hennequin i l'hongarès Lóránd Orbók. Marco (2010: 92-93) apunta que el seu màxim interès era Bernard Shaw, un autor per qui sentia tanta curiositat que el volia traduir íntegrament.

l'edició a partir de la qual van traduir l'obra va ser la primera, de 1920. En primer lloc, l'escena inicial, en què Domin dicta a Sulla: en la primera edició txeca, la llista inclou un client de Nova York que desapareix en l'edició de 1921 i posteriors (que és la base de moltes de les traduccions a d'altres llengües, com ara la traducció francesa contemporània, de Hanuš Jelínek, o la més recent traducció catalana de Mirabet). La traducció catalana dels anys vint coincideix, en aquesta ocasió, amb la primera edició txeca:

Taula 1. Comparació per establir l'edició de partida

Edició txeca de 1920	Edició txeca de 1921	Traducció Bejček-Capdevila
DOMIN: [...] takže zkáza nákladu nepadá na náš účet. Znamenáme se – za Rossum's Universal Robots –« Hotovo?	DOMIN: [...] takže zkáza nákladu nepadá na náš účet. Znamenáme se – za Rossum's Universal Robots –« Hotovo?	DOMIN: [...] per tant, no podem respondre de les avaries. Molt servidors de vostè i afectíssims... R[o/a]ssum's ²⁵ Universal Rabots. ¿Ja està?
SULLA: Ano.	SULLA: Ano.	SULLA: Sí, <senyor>. ²⁶
DOMIN: Nový list. »E.B. Huysum Agency, New York. Datum. Potvrzujeme objednávku na pět tisíc Robotů. Jelikož posíláte vlastní loď, naložte jako kargo na protiúčet briкеты pro R.U.R. Znamenáme se – « Hotovo?	DOMIN: Nový list. – (supressió) »	DOMIN: Una altra. Senyors E. B. Huysum Agency. New York. Data d'avui. Confirmem la seva comenda de cinc mil Rabots. Ja que vostès envien el seu vapor pel transport, poden portar-nos-hi un carregament de carbó. Quedem atentíssims servidors de vostès... ¿Llesta?
SULLA dořukává: Ano.		SULLA [Acabant la carta a màquina]: Sí, senyor.
DOMIN: Pište dále. – »		DOMIN: Escrigui.
Friedrichswerke, Hamburk. [...] (p. 7)	Friedrichswerke, Hamburk. [...] (p. 7)	Friedrichswerke, Hamburg. [...] (Q1, 6r) ²⁷

En segon lloc, l'altra escena que confirma el text de partida és al tercer acte, en què els robots s'han rebel·lat i intenten obtenir d'Alquist el coneixement per poder reproduir més robots, ja que ell és l'únic que pot entendre el procés original de fabricació. En la segona edició, aquesta escena pateix moltes supressions de les rèpliques i alguns petits canvis que, en l'edició catalana, no es reproduïen (tot i que tampoc respecta completament tots els diàlegs de la versió de 1920).²⁸ A més d'aquestes omissions dels traductors, en aquest fragment també veiem una cons-

25. Tal com s'explicarà més endavant, l'edició mecanoscrita té sovint marques a llapis que sembla que indiquen un canvi de la *o* original per una *a*. Transcriurem [o/a] quan observem aquest fenomen.

26. Marcarem amb < > les addicions respecte al text original.

27. Aquí i d'ara endavant: *Q* indicarà el número de quadern del manuscrit (1, 2, 3 o 4), seguidament s'indicarà el full dins del quadern i si es tracta de *verso* (*v*) o *recto* (*r*). Així doncs, aquesta citació es troba al 1r quadern, full 6, *recto*. Totes les citacions són textuals i sense normalitzar ni adaptar ortotipogràficament.

28. Per raons d'espai, no podem mostrar en aquestes pàgines els detalls d'aquesta comparació, que es pot fer entre la p. 87 de l'edició de 1920, les p. 82-83 de l'edició de 1921 i el Q4, 14r, 15r del manuscrit català.

tant al llarg de l'obra, sobretot a mesura que s'acosta el final: moltes intervencions estan ratllades amb llapis en el mecanoscrit, així que és probable que se suprimissin en la representació final.

3.2. Traducció de noms propis i del substantiu *Rabot*

Ja que en aquesta obra de Čapek sovint trobem tant aptònims (Holý 1984: 14; Klíma 2002: 82) com, evidentment, el neologisme que ha fet aquest autor famós a tot el món, *robot*, vegem algunes de les adaptacions dels noms i dels personatges més ressenyables.

Taula 2. Adaptacions dels noms dels personatges

Edició txeca de 1920	Traducció Bejček-Capdevila
Robot/Robotka	Rabot
Rossum	R[o/a]ssum
Busman	Bisman (a la <i>dramatis personae</i>)/Busman (al text)
Radius	Badins (a la <i>dramatis personae</i>)/Radins (al text)
Damon	Damon/Damó/Doran

El primer aspecte que crida l'atenció és, evidentment, l'adaptació de *Robot* a *Rabot* (terme que, a més, en l'edició txeca té una versió femenina, *Robotka*, que desapareix en la versió catalana). Tot i que evidentment el català va acabar adaptant aquest neologisme de manera similar a la majoria de llengües, respectant la *o* original, la primera traducció prefereix aquesta forma amb *a*.²⁹ Foguet suggereix com a possible motiu d'aquest canvi la proximitat amb el rus i l'eslau antic, que tenen la forma verbal *rabotat* ('treballar', en rus) i *rabota* ('esclavitud, captiveri' en eslau antic) (2003: 289). García Tur, d'altra banda, proposa una altra explicació:

L'elecció ens sembla menys insòlita si acudim al diccionari Aguiló, que ens diu que *rabotegar* és «replicar, desobeir», i cita el famós misogin franciscà: «La deuen adocrinar de honrar pare e mare e de basar-li les mans e de hobeir a tot ço que ells manen e de no rabotaguar». (García Tur 2017)

Només podem fer suposicions sobre quina era la pronúncia esperada segons aquesta grafia. El txec no té reducció vocàlica, així que les dues *o* de *robot* es pronuncien com a *o* tancada (més concretament, [ɔ]);³⁰ a més, l'accent sempre recau en la primera síl·laba: la pronúncia en la llengua original, per tant, és [ˈrobot]. Atès que en cap cas l'edició catalana transcriu *Rabot* amb accent gràfic a la primera vocal, podem suposar que els traductors esperaven una pronúncia aguda del terme, és a dir, que sonaria probablement [rəˈβot] per a un parlant central. La suposició d'una pronúncia plana és més problemàtica: podem assegurar

29. Cal fer notar que el manuscrit podria indicar que la decisió d'aquest canvi no era ferma en tot moment, ja que en algunes ocasions la *a* està sobreescrita a mà sobre la *o* mecanografiada.

30. Es considera que el so [ɔ] és en realitat una vocal mitjana en txec. D'altra banda, en el cas de la *e*, correspon a la nostra *e* oberta ([ɛ]).

que la vocal de la primera síl·laba seria [a], però el so de la *o* és més dubtós: normativament hauria de ser [u] en central, però no podem descartar una pronúncia de *o* sense reducció vocàlica pel fet de ser una paraula d'origen estranger. En aquest sentit, alguns testimonis de l'època semblen suggerir que la pronúncia va ser plana: Perucho (1928) transcriu la paraula amb accent gràfic («ràbot»); també ho fa Guansé, un dels crítics presents a la representació, en un article força posterior (1938).

Pel que fa als aptònims, també generen el dubte de quines van ser les formes adoptades durant la representació. En el text mecanografiat s'escriu sempre *Rossum*, però en moltes pàgines apareix el que sembla una *a* escrita a llapis sobre la *o*. Potser després d'haver transcrit l'obra es va valorar el canvi a *Rassum*, que l'acostaria més a la paraula *raó* (una solució semblant a la de la traducció francesa, que havia optat pel canvi a *Rezon*; vegeu la nota 11). El canvi, però, no és sistemàtic, així que és impossible establir quina va ser la pronúncia final. Potser és més aventurat suposar que es va adaptar el nom *Busman*, referència a *businessman*, que només a la *dramatis personae* apareix escrit amb *i*: es podria tractar, doncs, d'una simple errata (mateix cas del doblet «Badins»/«Radins»).

També presenta diverses formes al llarg del text el nom Damon (grafia que es respecta a la *dramatis personae*): a la major part del text apareix amb la forma «Damó», amb una terminació més habitual en català. Hi ha una escena, a més, en què se'l cita com a «Rabot Dornan» (Q2 38r), segurament per un *lapsus calami*.

El tractament del nom propi més problemàtic i alhora el més difícil de justificar és el que afecta el vaixell *Ultimus*. Durant bona part de l'obra la traducció omet la presència d'aquest vaixell que Helena rep com a regal, i sovint s'omet el nom que rep l'embarcació. Quan per fi se n'esmenta explícitament el nom, els traductors bategen el vaixell de manera radicalment diferent de l'original.

Taula 3. Traducció del nom del vaixell

Edició txeca de 1920	Traducció Bejček-Capdevila
HELENA: Co by se vám zdálo zvláštní?	HELENA: Què entén per res de particular, vostè?
ALQUIST: Třeba – nějaký konec světa.	ALQUIST: Què li diré jo... la fi del món.
HELENA: Hu, to už je dnes podruhé. Alquiste, co znamená »Ultimus«?	HELENA: Bah! ja és la segona vegada que ho sento avui. Escolti, Alquist, què vol dir?
ALQUIST: To znamená »poslední«. Proč?	ALQUIST: Es una paraula grega que significa últim. Per què m'ho pregunta?
HELENA: Že se tak jmenuje má nová loď. Viděl jste ji? Myslíte, že brzo -- uděláme výlet? (p. 40)	HELENA: Perquè aquest és el nom del meu vapor. L'ha vist? Li sembla que aviat podrem fer alguna excursió? (Q2 25r)

En el text txec, Helena pregunta pel significat del nom *Ultimus*, que Alquist aclareix. En la traducció catalana, el vaixell es bateja com a *Alquist*, justificat amb una falsa etimologia que probablement no era gaire convincent per al públic: segurament la coincidència entre el nom del personatge i el vapor va ser una font més de desconcert. Si no es tracta d'algun error de transcripció del text original, el més probable és que els traductors volguessin canviar el nom de la nau perquè la pregunta d'Helena tingués més sentit, ja que l'etimologia en català resulta

massa òbvia.³¹ Aquest canvi devia ser un punt conflictiu durant la traducció: més endavant, el nom del vaixell apareix als diàlegs, i podem veure que el mecanoscrit té un buit que s'ha hagut de completar a mà: «DOMIN: Perquè ens embarcaríem en el teu [*Alquist*] i ens passejaríem pel mar tranquilament. Al cap d'un mes dictaríem als Rabots tot el què volguessim» (Q2 53r).³²

3.3. Tractament dels diàlegs

En general, hi ha una forta tendència a retallar o condensar els diàlegs. És difícil fer una caracterització general de tots els moments en què això s'esdevé, però podem fer un esbós dels elements de l'obra en què passa amb més freqüència i que tenen un efecte més gran sobre el text:

- (a) Rèpliques humorístiques que, sobretot en el pròleg, desfiguren lleugerament la intenció de l'autor. Vegeu el fragment en què els homes de Domin actuen d'insistents aduldors davant d'Helena: tot i que es conserva el sentit del que està passant, la supressió de part de les rèpliques resta comicitat a l'escena.

Taula 4. Supressió de part d'unes rèpliques humorístiques

Edició txeca de 1920	Traducció Bejček-Capdevila
DOMIN: Pod'te sem. Slečno Glorzová, to jsou Alquist, Fabry, Gall, Hallemeier. Dcera presidenta Gloryho.	DOMIN: Endavant, endavant. Senyoreta Glory <tinc el gust de presentar-li els senyors> Alquist, Fabry, Gall i Hellemeier. La senyoreta Glory, filla del president.
HELENA <i>v rozpacích</i> : Dobrý den.	HELENA (<i>torbada</i>): Bon dia...
FABRY: Neměli jsme potuchy –	FABRY: No sabíem...
Dr GALL: Nekonečné počtění –	GALL: És un gran honor per nosaltres...
ALQUIST: Bud'te vítána, slečno Gloryová.	ALQUIST: Encantats de veure-la aquí, senyoreta (supressió).
Z prava vrazí BUSMAN	(<i>Per la dreta entra BUSMAN d'una revolada</i>)
BUSMAN: Halo, co tu máte?	BUSMAN: Ola, que fan aquí?
DOMIN: Sem, Busmane. To je náš Busman, slečno. Dcera presidenta Gloryho.	DOMIN: Acostis, Busman. Es el nostre Busman: la senyoreta, filla del President Glory.
HELENA: Těší mne.	HELENA: Celebro moltíssim de coneixe'l.
BUSMAN: Jemináčku, to je sláva! Slečno Gloryová, smíme kabelovat do novin, že jste ráčila zavítat –?	BUSMAN: Molt d'honor per mi! Senyoreta... (supressió)
HELENA: Ne, ne, prosím vás!	
DOMIN: Prosím, slečno, posad'te se.	
BUSMAN <i>přitahují lenošky</i> : Račte –	
Dr GALL <i>přitahují lenošky</i> : Prosím –	
FABRY <i>přitahují lenošky</i> : Pardon –	
ALQUIST: Slečno Gloryová , jakou jste měla cestu?	ALQUIST: (supressió) Ha tingut un viatge agradable?

31. En altres traduccions a llengües romàniques, com ara la traducció argentina de 1957, s'opta senzillament per eliminar la pregunta del text.

32. «DOMIN: Protože bychom sedli na tvého »Ultima« a pokojně brousili po moři. Za měsíc, Heleno, bychom diktovali Robotům, co by nás jen napadlo» (p. 53).

Dr GALL: Zdržíte se u nás déle?

FABRY: Co říkáte továrně, slečno Gloryová? (supressió)

HALLEMEIER: Vy jste přijela na Amélii?

DOMIN: Ticho, nechte mluvit slečnou

Gloryovou. (p. 18, 19)

GALL: Es quedarà molts dies amb nosaltres?

(supressió)

HELLEM.: Ha vingut amb l'«Amèlia»?

DOMIN: Facin el favor de callar i deixin parlar a la senyoreta.

(Q1 32r, 33r)

En aquest fragment també s'hi observen dues característiques de la versió catalana: més formalitat en els diàlegs (l'addició de «tinc el gust de presentar-li els senyors» i la rèplica «Celebro moltíssim de coneixe'l», molt més formal que no pas «Těší mne»), i la tendència a suprimir els vocatius.

- (b) Diàlegs destinats a descriure detalladament la realitat del món de *R.U.R.*, propis de les obres de ciència-ficció. Per exemple, els que fan referència a l'anatomia dels robots o el seu funcionament, però també els que descriuen els efectes de la mecanització de la producció en la societat i l'economia. En aquest fragment, Busman descriu amb detall la reducció de preus aconseguida gràcies als robots els últims quinze anys. En català, tota aquesta explicació és suprimida.

Taula 5. Explicació suprimida

Edició txeca de 1920	Traducció Bejček-Capdevila
HELENA: Proč jim nestvoříte duši?	HELENA: I per què no els donen ànima també?
Dr GALL: To není v naší moci.	GALL: Perquè això no està en el nostre poder.
FABRY: To není v našem zájmu.	FABRY: I l'ànima no té cap interès per nosaltres.
BUSMAN: To by zdrazilo výrobu. Pro pánička, krásná dámo, vždyť my to děláme tak lacino! Sto dvacet dolarů ošacený kus, a před patnácti lety stál deset tisíc! Před pěti lety jsme pro ně kupovali šaty; dnes máme vlastní tkalcovny a ještě exportujeme látečky pětkrát laciněji než jiné továrny.	BUSMAN: Encariría la fabricación. (supressió)
Prosím vás, slečno Gloryová, co platíte metr plátna?	Digui'm, senyoreta... A quant paga el metre de tela?
HELENA: Nevím---skutečně---zapomněla jsem. (p. 24)	HELENA: No ho sé... No me'n recordo. (Q1 44r)

- (c) Desapareixen sovint alguns *leitmotiv* de l'obra i se suprimeixen així, malauradament, alguns dels passatges més poètics. Per exemple, al primer acte Hallemeier explica als seus companys que ha creat una flor amb el nom d'Helena, una explicació que no apareix en el text català. Al Q3 26r Fabry té la fantasia d'escapar-se de l'illa per salvar la humanitat, però a la traducció no diu que Helena «governarà» («vládnout») aquesta societat idíl·lica, fet que resta valor simbòlic al personatge. Un dels motius més recurrents són els llibres com a símbol del coneixement i de la humanitat perduts, però moltes d'aquestes referències no apareixen a la traducció de Bejček i Capdevila. Vegeu aquest fragment on desapareixen els planys d'Alquist perquè els llibres «ja no parlen» («už nemluví») i «han mort juntament amb la gent» («Zemřely, zemřely

spolu s lidmi»), com també les lamentacions que dirigeix més endavant a la «vella nit» («stará noci»).

Taula 6. Explicació suprimida

Edició txeca de 1920	Traducció Bejček-Capdevila
ALQUIST <i>listuje v knize</i> : Nenajdu? – Nepochopím? – Nenaučím se? – Ztracená věda! Ó že všechno nenapsali! – Galle, Galle , jak se dělali roboti? Hallemeiere, Fabry, Domine, proč jste tolik odnesli ve svých hlavách? Kdybyste nechali alespoň stopu tajemství Rossumova! Ó! <i>Zabouchne knihu. Nadarmo! Knihy už nemluví! Jsou němé jako všechno. Zemřely, zemřely spolu s lidmi. Nehledej! Vstane a jde k oknu, jež otevře.</i> Zase noc. Kdybych mohl spát! Spát, snít, vidět lidi – – Jakže, ještě jsou hvězdy? K čemu jsou hvězdy, když nejsou lidé? Ó bože, což nezhasly? – Ochlad, ach, ochlad mi čelo, stará noci! Božská, spanilá, jako jsi bývala, – noci, co tu chceš? Není milenců, není snů; ó chůvo, mrtvý je spánek beze snů; ničí modlitby už neposvětiš; nepožehnáš, matko, srdcím tlukoucím láskou. Není lásky. Heleno, Heleno, Heleno! – <i>Odvráť se od okna.</i> (p. 81)	ALQUIST: (fullejant un llibre) No la trobaré!... No la descifraré! (supressió) Quanta ciència perduda! Per què no ho van deixar escrit? Com se fabricaven els Rabots, doctor? Hellemeier, Fabry, Domin, per què us en haveu endut tantes coses en els vostres cervells?... Si haguéssiu deixat un rastre del secret dels R[o/a]ssum...! (Tanca el llibre d'una revolada) (supressió) Una altra nit! Si pogués dormir! Dormir, somniar, veure els homes... Eh? Encara lluen els estels... Per què hi ha estels encara si ja no hi ha homes? (supressió) L'amor ja no existeix! Helena! Helena! Helena! (Se'n va de la finestra) [...] (Q4 3r)

3.4. *Altres canvis significatius*

Com hem apuntat, la versió catalana, segurament per raons pragmàtiques, conté més marques de cortesia; per exemple, Sulla s'adreça a Domin amb un «sí, senyor» (Q1 6r); els personatges quasi sempre es dirigeixen al Dr. Gall com a «Doctor», mentre que en txec es prefereix el cognom i hi ha diferències en l'ús dels tractaments formals (Helena tuteja Nana en l'edició txeca, però la tracta de *vostè* en la versió catalana). També detectem una tendència general a ometre els vocatius en els diàlegs, a diferència de la versió txeca, un fet que també pot dificultar que els espectadors situïn els personatges.

Un altre canvi que podria haver estat afavorit pel context social i polític és el que pateix una rèplica de Nana, que llegeix en un diari un titular que parla d'una «revolució contra el govern a Madrid», el primer dels esdeveniments que desafien la visió humanitària i utòpica d'Helena Glory sobre els robots. El text català canvia el titular per una «rebel·lió a Roma» i també suprimeix les referències més directes a la violència («Vyvražďili přes sedm set tisíc občanských lidů», «Van assassinar més de set-cents mil civils»). No hem d'oblidar que aquesta representació va arribar a escena durant la dictadura de Primo de Rivera: aquests canvis podien tenir com a objectiu evitar una possible censura.

Taula 7. Canvis possiblement per por de la censura

Edició txeca de 1920	Traducció Bejček-Capdevila
HELENA: To není možno! Ukaž – <i>Nakloní se k novinám, čte: »Vymražili přes sedm set tisíc občanských lidí patrně na rozkaz velitele. Tento čin přičítá se – «</i> Tak vidíš, Náno, to jim poručili lidé!	HELENA: Això no pot ésser! Dóni'm... (<i>Llegint per damunt de l'espatlla de Nana.</i>) (supressió) ...segurament complint ordres del seu general. (supressió) Ja ho veu, això ho han manat fer els homes.
NÁNA <i>slabikuje: »Pov-stá-ní v Ma-dri-du proti vlá-dě. Ro-bot-ská pé-cho-ta stře-li-la do lidu. Devět tisíců mrt-vých a ra-ně-ných.«</i>	NANA: (<i>Segueix llegint</i>) " La re-be-li-ó a Ro-ma. Nou mil en-tre morts i fe-rits... "
HELENA: Pro Boha, přestaň už!	HELENA: Calli, calli, per Déu!
NÁNA: Ne, tudle je něco nejtlustějč vytištěnýho. »Po-sled-ní zprá-vy. V Ha-vru se u-sta-vila prv-ní ra-so-vá or-or-or-ga-ni-sace Robotů. [...] (p. 38)	NANA: No; aquí hi una unes lletrasses. "Úl-ti-mes noti-cies. A l'Havre se ha for-mat la pri-me-ra or-ga-nit-za-ció de Ra-bots. [...] (Q2 19r, 20r)

Al tercer acte (Q4 26r) hi ha també un canvi important d'un element simbòlic. En aquesta escena, es revela que la robot femenina que hi apareix es diu Helena, i Alquist li pregunta qui li ha donat aquest nom. En el text original de Čapek, és l'Helena humana mateixa qui l'hi posa, mentre que a la traducció catalana ho fa el senyor Domin. És difícil justificar aquest canvi, que podria ser un simple *lapsus* dels traductors o bé una alteració significativa del valor de l'escena. En l'original txec, una Helena molt conscient del destí de la seva espècie dona el seu nom a la nova creació, probablement amb l'esperança que els robots esdevinguin una nova humanitat. En català, aquesta tria conscient del personatge femení desapareix, i la trasllada al personatge masculí, en un acte que es pot llegir com un simple homenatge a l'estimada o bé, fins i tot, com la voluntat de trobar-ne una futura substituta.

Un altre personatge modificat en la versió catalana és el d'Alquist, concretament pel que fa a l'edat. Segons la *dramatis personae*:

Taula 8. Canvi en l'edat d'Alquist

Edició txeca de 1920	Traducció Bejček-Capdevila
Alquist: starší než ostatní , nedbale oblečený, dlouhých, prošedivělých vlasů a vousů.	Alquist: té la mateixa edat que els altres . Vesteix amb negligència. Gris de cabells i barba.

En txec, Alquist és caracteritzat com a «més vell que els altres», un tret que és important, atès que justifica el seu idealisme i la seva funció com a enllaç amb el món antic. Tanmateix, el fet que la descripció del personatge en català inclogui que és «gris de cabells i barba» ens suggereix que la frase podria ser un simple error de transcripció. També Hallemeier pateix una petita modificació, en aquest cas només en relació amb la seva mort: originalment és apunyalat («pro-bodnut»), mentre que en català és «escanyat» (Q3 44r). Atès que les morts s'esdevenen fora d'escena, és difícil justificar per què els traductors van optar per aquest canvi, i sense més informació, qualsevol intent en aquest sentit seria mera especulació.

Per acabar, hi ha algunes modificacions menors que devien tenir algun propòsit escènic, com ara els canvis dels personatges que diuen certes rèpliques o la reordenació d'alguns diàlegs. Altres canvis amb un sentit menys evident podrien ser les frases afirmatives que es transformen en interrogatives en la traducció o a la inversa, però cap d'aquestes modificacions no té un efecte determinant sobre la impressió general del text.

4. Apunts sobre la posada en escena i la recepció contemporània

L'escenografia de *R.U.R.*, que Foguet qualifica de «futurista» (2003: 289), va anar a càrrec de Joan Morales, un col·laborador assidu en aquesta segona etapa del Teatre Íntim, que segons Alcàntara Guasart (citat a Foguet 2003: 289; Gallén 1994: 122) es va basar en els esbossos de Gual i en la concepció dels germans Čapek per al muntatge d'*Adam stvořitel*, estrenat a Praga el maig de 1927. Els decorats urbans d'aquest muntatge, obra de Karel Hugo Hilar i Vlastislav Hofman, ens poden remetre als del film expressionista alemany *Metropolis* de Fritz Lang, estrenat el mateix any.³³

Així com hem comentat l'interès acusat de certs sectors de la dramaturgia catalana per l'obra de Čapek, no podem negar que l'acollida del públic general no degué ser tan entusiasta, un fet del qual era conscient també Adrià Gual:

Jo dubto que cap d'aquells espectadors hagués pervingut a sentir la reconeixença que se'ns devia pel fet de posar-lo en contacte amb una obra d'aquella qualitat, en la forma com va portar-se a terme, tant en el cas dels seus intèrprets com de la presentació que els acompanyava, però el que sí que puc assegurar és que l'obra va engrapar-los el cor del començament fins a les acaballes, i en això va consistir el nostre triomf d'aquella vetllada. (Gual a Foguet 2003: 323).

Després de veure els resultats de l'anàlisi comparativa, és plausible pensar que la forma del text va ser una dificultat afegida per a la recepció. I tot i que Batlle destaca *R.U.R.* com a excepció per la renovació que suposava, diverses veus als anys vint ja assenyalen el model didàctic del Teatre Íntim com a caduc (Batlle et al. 1992: 239). Precisament seguint els preceptes programàtics de la iniciativa, Carles Capdevila va precedir la representació de l'obra amb la conferència a la qual ja ens hem referit, en què comenta les dificultats de traducció:

L'obra ve embolcallada, amb un humorisme una mica dens, que desconcerta de primer moment. En passar-la al nostre idioma hem procurat acostar-la tant com hem pogut a nosaltres, però hi ha un element racial indestructible que resisteix totes les reaccions lingüístiques. Aquest element, però, la fa més picant encara. (Capdevila, 1-II-1928)

33. Per a un estudi detallat sobre l'escenografia en els muntatges d'Adrià Gual, vegeu l'apartat d'Isidre Bravo «L'espai de les imatges», a Batlle et al. (1992: 131-175). Les fotografies i dissenys de les escenografies originals del Teatre Nacional de Praga es poden consultar a l'arxiu en línia de la institució <<https://archiv.narodni-divadlo.cz/>>.

Aquest «humorisme» a què fa referència també podria ser una de les claus del malentès de la recepció. L'obra, que es presentava en txec com un drama col·lectiu amb un pròleg de comèdia i tres actes, s'havia citat en molts dels anuncis catalans simplement com una «comèdia». Evidentment, no només l'obra no pertany a aquest gènere, sinó que els elements humorístics del pròleg s'havien vist molt reduïts (vegeu l'apartat 3.3).

Sobre la recepció crítica d'aquesta primera representació, poc podem aportar que no hagi estat tractat pel detalladíssim article de Foguet (2003: 293-300). *R.U.R.* s'enfrontà a dues reaccions principals de la crítica: l'elogi de l'originalitat de la peça a càrrec dels entusiastes del teatre més intel·lectual i innovador, i la «confusió» i «incomprensió» de la resta de crítics (2003: 293), un aspecte que també observa Gallén (1994: 122). Entre els més entusiastes, és clar, s'hi compta el mateix Millàs-Raurell, que llegeix l'obra en clau de literatura utòpica en el marc de la revolució industrial i la mecanització com a amenaça per a la classe obrera. També elogiaren l'obra Domènech Guansé i Ambrosi Carrion (autor de la posterior *Molock, l'inventor*, de 1930).

En canvi, entre els menys receptius —i els qui, segons Foguet, cometen a les seves crítiques «incomprensions palmàries» (2003: 196)— hi ha autors com Prudenci Bertrana, que cita Wells com a possible model per a Čapek i que, malgrat tot, s'adona de l'originalitat de l'obra (i esmenta precisament que podia ser decebedora per al públic, que s'esperava una comèdia). També Emili Tintorer, que la descriu com una «obra de tesi» i no n'acaba de comprendre el final. Segons Foguet, però, són els crítics conservadors els qui es mostren més desconcertats: es tracta de les crítiques de Josep Bernat i Duran, Manuel Rodríguez Codolà i Valentí Moragas Roger.

5. Conclusions

R.U.R. és, sens dubte, una de les obres literàries txeques que més atenció internacional ha rebut i, tal com hem intentat justificar, el procés de recepció en català als anys vint va ser excepcional: els sectors interessats per la renovació del teatre contemporani detecten ràpidament la importància d'adquirir aquest text per al sistema propi i l'arribada als escenaris catalans va ser força prematura. Gràcies a la recerca en premsa de l'època, hem pogut establir que diversos conflictes i el caràcter innovador de l'obra van endarrerir aquesta primera representació, que tot i que comença a esmentar-se el 1923, no s'esdevé fins al gener de 1928. El procés de traducció directa, no gaire habitual a l'època, també fa la versió de *R.U.R.* de Bejček i Capdevila una mostra paradigmàtica de la importància de l'adquisició de models internacionals durant les primeres dècades del segle xx, així com del moment de revaloració de la tasca traductora.

Aquest interès per les tendències internacionals i la voluntat d'introduir-les en la nostra llengua es pot emmarcar en les operacions del Noucentisme per revitalitzar tant el model lingüístic com els models literaris autòctons. Casanova defineix aquest tipus d'operacions com l'adquisició de *capital literari*, el que Even-Zohar descriuria com el procés d'incorporar una obra en un altre idioma

com a part del polisistema propi. Com hem exposat, la literatura del moment i, més específicament cert sector del «teatre d'art», es trobava en un moment delicat que afavoria, segons la teoria de polisistemes d'Even-Zohar, que la literatura traduïda ocupés una posició central en la literatura d'arribada.

Amb aquest treball preteníem aportar una mica de llum sobre la naturalesa d'aquesta traducció a través de l'anàlisi textual, que ens ha permès, per exemple, establir quin va ser el text de partida (l'edició txeca de 1920). La traducció catalana, amb moltes retallades i modificacions, desvirtua alguns aspectes de l'original (per exemple, els elements humorístics del pròleg, que són part important de la construcció de l'obra, o diversos leitmotiv), i també s'hi detecten canvis que podrien deure's a l'autocensura per l'amenaça de la dictadura de Primo de Rivera (per exemple, l'esment d'una revolució violenta a Madrid a l'original, que es modifica a la versió catalana). Aquesta anàlisi més detallada també pot ajudar a explicar el procés de recepció crítica i de públic, només decididament positiva entre els més interessats per les innovacions teatrals.

Referències bibliogràfiques

- BATLLE, Carles; BRAVO, Isidre; COCA, Jordi (1992). *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*. Barcelona: Institut del Teatre.
- BEJČEK, Antonín Vratislav (1923). «Ens ha estat pregada la publicació del següent solt». *La Publicitat*, 2 novembre, p. 3.
- (1925). «De Txecoslovaquia. L'opinió i el comunisme (del nostre corresponsal)». *La Publicitat*, 23 gener, p. 1.
- CAPDEVILA, Carles (1928). «A propòsit de "R.U.R"». *La Publicitat*, 1 febrer, p. 1.
- ČAPEK, Karel (1920). *Rossum's Universal Robots. Kolektivní drama o vstupní komedii a třech aktech* («Aventium»). Praga: Ot. Štorch-Marien.
- (2010). *R. U. R.: comédia en un próleg i tres actes*. [Recurs electrònic.] Barcelona: Biblioteca de Catalunya. <<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/manuscritBC/id/74886>>
- (2015). *RUR : Rossum's Universal Robots*. Bibliothèque russe et slave. Kindle Edition.
- (2017). *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*. Barcelona: Males Herbes.
- CASANOVA, Pascale (1999). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- CATALANO, Alessandro (2020). «I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi». *eSmizdat, XIII*, p. 195-218.
- CHUMILLAS COROMINA, Jordi (2009). «L'edició de traduccions literàries al català durant la primera dictadura del s. XX». *Anuari Verdaguer*, 17, p. 201-214.
- CIORANESCU, Alejandro (2006). *Principios de literatura comparada*. Santa Cruz de Tenerife: Idea.
- «Con el Sporting Pilsen viene un checo-catalán» (1933). *El Mundo Deportivo*, 30 juny, p. 3.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). «Polysystem theory». *Poetics Today*, 11.
- FOGUET, Francesc (2003). «*RUR*, de Karel Čapek: recepció a l'escena catalana». *Llengua i Literatura*, 14, p. 283-323.
- GALLÉN, Enric (1994). «La represa del Teatre Íntim als anys vint». *Els Marges*, 50, p. 120-125.
- (2001). «Traduir i adaptar teatre a Catalunya (1898-1938)». A: Luis PEGENAUTE (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, p. 49-74.

- GARCIA SALA, Ivan (2014). «Olga Savarin i altres històries de la traducció indirecta del rus al català al segle XX». A: Ivan GARCIA SALA; Diana SANZ ROIG; Bozena ZABOKLICKA ZAKWASKA (ed.). *Traducció indirecta en la literatura catalana: V Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum, p. 145-168.
- GARCÍA TUR, Víctor (2017). «Androides i andròmines». *El País. Quadern*, 1700, 17 desembre, p. 4.
- GUANSÉ, Domènec (1938). «Karel Capec». *Meridià*, 12 novembre, p. 7.
- HARRINGTON, Thomas S. (2011). «Rudolf J. Slaby i els sistemes literaris de la Península Ibèrica: la vessant portuguesa». *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literària*, p. 123-132.
- HOLÝ, Jiří (1984). «Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury». *Česká literatura*, 32(5), p. 459-476.
- INSTITUT KOMUNIKAČNÍCH STUDIÍ A ŽURNALISTIKY (2025). Antonín Vratislav Bejček. Biografie novinářů 20. století. <<https://novinari.fsv.cuni.cz/www/detail/39>>
- KNÖRR, Henrike (2008). «Rudolf Slaby, bascòfil txec». *Estudis Romànics*, 30, p. 223-224.
- «La Temporada del Romea» (1923). *La Veu de Catalunya*, 5 octubre, p. 5.
- LAFARGA, Francisco; PEGENAUTE, Luís (s.d.). *Diccionario Histórico de la Traducción en España*. <<https://phte.upf.edu/dhte/>>
- MARCO, Josep (2010). «Una aproximació a l'*habitus* de Carles Capdevila, traductor i home de lletres». *Quaderns. Revista de Traducció*, 17, p. 83-104.
- MILLÀS-RAURELL, Josep Maria (1924). «Notes sobre Pirandello». *La Veu de Catalunya*, 16 desembre, p. 5.
- MONTILLA AMADOR, Luis (2024). «Rudolf Jan Slabý (1885-1957), iberófilo checoslovaco y primer eslavo en la Real Academia Española». *Boletín de La Real Academia Española*, 104(330), p. 653-696.
- MURGADES, Josep (1994). «Apunt sobre noucentisme i traducció». *Els Marges*, 50, p. 92-96.
- «Otra aclaración. Los Sres. Slaby y Bejcek» (1923). *El Noticiero Universal*, 1 desembre, p. 6.
- PERUCHO, Artur (1928). «Cròniques catalanes. R.U.R.». *Taula de Lletres Valencianes*, 5, p. 11.
- R. (1929). «Lo que dice el Ing. A. V. Bejcek, periodista checo e hispanófilo». *El Mundo Deportivo*, 30 desembre, p. 1-2.
- ROIG, Sebastià (2012). *El futur dels nostres avis*. Girona: Diputació de Girona.
- ROIG I ROSICH, Josep Maria (1992). *La Dictadura de Primo de Rivera a Catalunya: un assaig de repressió cultural*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SAN VICENTE, Ricard (2011). «Els traductors que venien de la URSS». A: Sílvia COLL-VINENT; Cornelia EISNER; Enric GALLÉN (ed.). *La traducció i el món editorial de postguerra*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 11-22.
- SCHEJBAL, Jan; UTRERA, David (2004). «Les traduccions en txec i eslovac d'obres literàries catalanes i viceversa». *Quaderns. Revista de Traducció*, 11, p. 45-57.
- SLABÝ, Rudolf Jan (1923). «Una rèplica». *La Publicitat*, 28 novembre, p. 4.
- ŠPIRK, Jaroslav (2007). «Literatura checa traduzida para português». *Ibero-americana Pragmática*, any 41, p. 215-220.
- «Teatre Íntim» (1928a). *La Veu de Catalunya* (ed. matí), 11 gener, p. 4.
- «Teatre Íntim» (1928b). *La Veu de Catalunya* (ed. matí), 21 gener, p. 8.
- VÁZQUEZ TOURIÑO, Daniel; PEŠEK, Jiří; CASAS CORTADA, Elena (en premsa). «Čapkovi roboti ve španělštině a katalánštině». A: *R.U.R. 100; Čapkovi roboti doma a ve světě* («Theatrologica»). Praha: Academia.
- ZABOKLICKA, Bozena (2013). «Praktyka i dydaktyka tłumaczenia literackiego w dwujęzycznym „tandemie”». *Między Oryginałem a Przekładem*, 19-20, p. 143-153.