

JOSEP MIRACLE

## POMPEU FABRA, TRADUCTOR TEATRAL

Indiscutiblement el menys conegut de Pompeu Fabra. En un moment donat de la història catalana del segle passat, Fabra es va dedicar a la traducció d'obres de teatre. Aquesta tasca és una conseqüència directa de la creació del grup de L'Avenç, en el qual hi havia com a caps de colla homes tan inquietos com Jaume Massó i Torrents i com Joaquim Casas Carbó.

«L'Avenç» era una revista literària que es publicava a Barcelona no sols amb una gran pulcritud tipogràfica que delatava la modernitat i l'europeisme de què feia gala, sinó també amb un gran voler de fer coses i de fer coses que representessin un bé per a la comunitat, un bé per a Catalunya. Fabra s'hi havia incorporat a darreries de 1890, amb vistes a una campanya de reformes ortogràfiques del català, campanya que ell i Casas Carbó havien planejat de començar d'acord amb Massó i Torrents, director i propietari de la revista.

«L'Avenç» representà la reacció de la nova generació al conservadorisme dels floralistes de la segona època, la que començà després de «l'any memorable» (1877), és a dir, el dels espectaculars triomfs de Jacint Verdaguer i d'Àngel Guimerà, aquella generació no una raïca, sinó bastant cofoia de l'estadi en què havien arribat la literatura catalana i la idea regionalista, i, per tant, ja sense gens més de desig de progrés, de ganes de seguir endavant, i tots els seus caps de brot conformats a un conservadorisme absolutament mancat d'inquietuds.

L'obra de la Renaixença, anant molt més de pressa que no pas la normal successió de les generacions, del 1859 al 1877 s'havien cremat les etapes que van de la presa de consciència al provincialisme i al regionalisme. Això era, com ja he vingut a dir, una etapa superada, una meta aconseguïda; tota idea de superació, doncs, era no sols considerada com atemptatòria al cofoisme parralista, sinó com una empresa destorbadora, revolucionària, el significat de la qual, si d'una banda escandalitzava aquells sants barons, d'una altra resultava tan profund que no era massa ben aclarit pels seus mateixos cultivadors ni massa ben comprès pels seus immediats seguidors.

Això vol dir que la joventut inquieta de la darrera dècada del segle XIX es va pronunciar —com totes— amb un signe revolucionari. A Catalunya, la bandera de la joventut inquie-

Aquest aspecte és indiscutiblement el menys conegut de les activitats de Pompeu Fabra. En un moment donat de la seva vida, en la darrera desena del segle passat, Fabra se significà per la seva donació a la traducció d'obres de teatre europeu. Aquesta gairebé sorprenent faceta és una conseqüència immediata de la seva incorporació al grup de L'Avenç, en el qual hi havia com a caps de colla homes tan inquietos com Jaume Massó i Torrents i com Joaquim Casas Carbó.

«L'Avenç» era una revista literària que es publicava a Barcelona no sols amb una gran pulcritud tipogràfica que delatava la modernitat i l'europeisme de què feia gala, sinó també amb un gran deler de fer coses i de fer coses que representessin un bé per a la comunitat, un bé per a Catalunya. Fabra s'hi havia incorporat a darreries de 1890, amb vistes a una campanya de reformes ortogràfiques del català, campanya que ell i Casas Carbó havien planejat de comú acord amb Massó i Torrents, director i propietari de la revista.

«L'Avenç» representà la reacció de la nova generació al conservadorisme dels floralistes de la segona època, la que començà després de «l'any memorable» (1877), és a dir, el dels espectaculars triomfs de Jacint Verdaguer i d'Àngel Guimerà, aquella generació no una mica, sinó bastant cofoia de l'estadi en què havien arribat la literatura catalana i la idea regionalista, i, per tant, ja sense gens més de desig de progrés, de ganes de seguir endavant, i tots els seus caps de brot conformats a un conservadorisme absolutament mancat d'inquietuds.

L'obra de la Renaixença, anant molt més de pressa que no pas la normal successió de les generacions, del 1859 al 1877 s'havien cremat les etapes que van de la presa de consciència al provincialisme i al regionalisme. Això era, com ja he vingut a dir, una etapa superada, una meta aconseguida; tota idea de superació, doncs, era no sols considerada com atemptatòria al cofoisme pairalista, sinó com una empresa destorbadora, revolucionària, el significat de la qual, si d'una banda escandalitzava aquells sants barons, d'una altra resultava tan profund que no era massa ben aclarit pels seus mateixos cultivadors ni massa ben comprès pels seus immediats seguidors.

Això vol dir que la joventut inquieta de la darrera desena del segle XIX es va pronunciar —com totes— amb un signe revolucionari. A Catalunya, la bandera de la joventut inquie-



ta duia una etiqueta que era francament desoladora a l'esguard dels cultivadors del pairalisme tradicionalista: «modernisme». Modernisme volia dir tot el contrari de conformitat amb la tradició, tot el contrari d'allò que la generació anterior havia considerat com a sagrat; la qual generació anterior, d'altra banda, també havia reaccionat contra la bandera dels fundadors dels Jocs Florals, molt més tímida, molt més provinciana, i molt més conformista que la d'ells.

Els revolucionaris de fi de segle, enormement més agosarats, tractaven, no de retornar a les glòries dels avantpassats, no al redescobriment de les essències populars, no de mirar enrera, sinó de mirar endavant, d'acomodar l'esperit català a l'esperit europeu com una manera d'afermar i de consolidar la peanya de la Catalunya futura.

Els homes de L'Avenç eren d'aquesta pasta. Tot el que feien, i feien molt, estava orientat al sentit de la modernitat i de l'europeisme. La revista «L'Avenç» era l'exponent d'unes noves idees en tots els ordres, i l'òrgan d'expressió de la joventut agosarada de l'època; en ella hi havia idealistes ultra-revolucionaris com Jaume Brossa i Roger, i tot simplement revolucionaris diria contemplatius com Joan Maragall i Ignasi Iglésies i no tan contemplatius com Santiago Rusiñol entre els literats, Amadeu Vives, Lluís Millet i Enric Morera entre els músics, Ramon Casas, Miquel Utrillo i també Rusiñol entre els pintors, Antoni Gaudí i Lluís Domènech i Montaner entre els arquitectes, i encara Raimon Casellas entre els crítics, etc., etc. Tots aquests homes, sense precisament renegar de l'ahir, sospiraven més pel demà; tots aquests homes, sense posar-se —ans al contrari!— d'esquena a Catalunya, anaven de cara a Europa.

Sentint-s'hi ja naturalment atret, a Pompeu Fabra no li costà gens de respirar l'aire europeïsta que de «L'Avenç» estant es predicava. La seva mateixa obra, tot just començada, era un intent d'evasió als corrents de provincialisme tradicionalista que eren norma en els medis gramaticals de Catalunya. Per això va ser tan fàcil de muntar a través de la revista una campanya de reformes ortogràfiques sota la seva direcció, i d'estrenar amb la seva primera gramàtica l'editorial batejada amb el mateix nom de la revista. I per això, en fi, el tracte constant de Pompeu Fabra amb els dos puntals de la publicació i de l'editorial, que eren Jaume Massó i Torrents i Joaquim Casas Carbó, va ser possible que en les activitats de Pompeu Fabra en aquella època tin-



gués una singular importància la de traductor d'obres teatrals.

Hi havia dues circumstàncies, al marge de l'amistat i de la coincidència en uns mateixos ideals: d'una banda, la dèria de Massó i Torrents per la bibliografia estrangera obria davant de Pompeu Fabra el panorama de la literatura europea en una tal varietat, sobretot de llengües, que era una temptació per a un home com ell, no sols coneixedor del castellà, del francès, de l'anglès, de l'italià i de l'alemany, sinó fins i tot coinventor de dues llengües purament imaginàries que ell i el seu company Arregui havien creat a fi de donar major versemblança de realitat a dos exèrcits de soldats de plom que havien fet les seves delícies al començ de llur adolescència.

L'altra circumstància, pariona a l'anterior, estava inclosa en la fallera de Casas Carbó de fullejar revistes europees de lingüística que Pompeu Fabra, no ja per curiositat, sinó per esperit vocacional, literalment devorava.

Aquestes dues circumstàncies van posar Pompeu Fabra en la més òptima situació per estar al corrent del moviment literari i del moviment lingüístic europeus, de més a més, com ja es comprèn, d'assajar-se en el coneixement de llengües estrangeres altres que aquelles diríem bàsiques que ja coneixia. De la suma de les dues amicals falleres va néixer el Fabra traductor.

Sembla que la cosa va anar així. En les converses que es tenien a la redacció de «L'Avenç», Jaume Massó i Torrents va ser el primer de cridar l'atenció sobre Henrik Ibsen, el dramaturg noruec que en aquell moment tractava d'imposar a Europa el seu *teatre de tesi*. Jaume Massó i Torrents en devia parlar amb tant d'entusiasme, que Casas Carbó considerà oportú de traduir aquest autor a la llengua catalana. La idea va semblar bona, perfectament encaixada als postulats d'europèisme que tots plegats perseguïen, i Casas Carbó, francament entusiasmat, proposà a Pompeu Fabra de traduir Ibsen conjuntament. I com que llur coneixement del noruec no era tampoc tan sòlid com hauria estat de desitjar, proposà d'anostrar Ibsen tenint al davant altres traduccions angleses, franceses i italianes. Fabra acceptà, no perquè el teatre li cridés poderosament l'atenció, sinó perquè amb aquella traducció faria un molt interessant exercici de llengua.

L'obra escollida va ser el drama *Gengangeren*.

Per a la comesa que Casas Carbó i Fabra es proposaven,



l'existència de diverses traduccions i a diverses llengües d'aquella obra els simplificava el treball d'una manera extraordinària: no era ja la forma d'entendre tal frase, sinó la possibilitat de comprovar la manera com aquella mateixa frase havia estat entesa per altres traductors, amb absoluta independència els uns dels altres.

La primera dificultat va sorgir en el mateix títol de l'obra escollida. Literalment, sembla que *Gengangeren* és un mot que correspon a una idea que es podria representar amb la frase *Els morts que tornen*, sense, però, arribar a l'absoluta seguretat de la traducció perfecta. En aquell títol, en aquell mot, hi deu haver alguna cosa de matís, alguna cosa de subtil que resulta francament intraduïble al peu de la lletra. Mica ençà mica enllà el que passaria d'inapropiat en la traducció de la celebradíssima comèdia lírica de Manuel Angelon Setze *jutges* si aquest títol fos traduït per *Dieciséis jueces*. Casas Carbó i Pompeu Fabra van resoldre la dificultat del títol acceptant per bona la solució de la traducció italiana: *Spectri*, i van batejar la llur amb el títol *Espectres*.

La traducció catalana d'*Espectres* és datable el 1892. En aquell moment, la traducció semblava que no tenia cap utilitat. Els de «L'Avenç» o no es van basquejar o bé no van trobar possibilitats de fer-los representar en cap teatre, ni van pensar, de moment, a publicar-los. D'altra banda, encara no havia arribat l'hora en què la iniciativa de Santiago Rusiñol de celebrar unes festes modernistes en les quals presentar alguna cosa del moviment modernista europeu arribés a concretar-se. De moment, la traducció d'*Espectres* semblava condemnada a no representar sinó un exercici de llenguatge dels dos traductors. Fins molt més endavant, el 1905, no es va pensar a publicar l'obra, la qual va ser inclosa al volum número 35 de la Biblioteca Popular de «L'Avenç».

En l'endemig, però, es va presentar l'oportunitat de donar els *Espectres* a les taules. Va ser l'any 1896, en què va sortir la idea d'oferir un Teatre Independent, és a dir, un teatre agosarat, renovador, de lluita. *Espectres* hi va tenir cabuda i l'obra es va estrenar al Teatre Olimp, de Barcelona. Amb l'estrena, ningú no va tenir res a dir ni res a veure amb el llenguatge de la traducció; però l'intent d'un Teatre Independent amb aquella obra, i aquella obra precisament, va ser més aviat sabatejat per la premsa.

Cal cercar la raó de la sabatejada, segurament, en la concepció i la realització de l'obra. Ibsen, que havia batejat el seu teatre *Teatre de tesi*, devia haver abocat en els *Espec-*



tres tot allò que en podríem dir la profunditat del seu pensament. Per dir-ho amb una paraula fàcilment entenedora, aquella obra era abstracta, de caient filosòfic, de tarannà hermètic, però no una obra d'acció com s'entenia aleshores, i com s'ha entès en tots els temps, que ha d'ésser una obra de teatre.

Pel que tenia d'exercici en el domini de les llengües, aquella primera experiència de traductor va animar Pompeu Fabra a seguir per aquella via. I posat ja en aquest pla, un es pregunta per què Pompeu Fabra s'especialitzà en el teatre i no s'abocà a la literatura pròpiament dita, la narrativa, la novel·lística essent d'una banda més conreada i d'una altra més fluida que no pas la teatral. El panorama europeu anava ple de les obres en prosa corrent, a qualsevol de les quals hauria estat de bon acostar. Aquesta consideració convidava a pensar si Fabra creia que el teatre li podia oferir un llenguatge més viu, menys artificios, més espontani, més naturalment col·loquial que no pas la novel·la, el llenguatge de la qual és més treballat, més volgudament literari. En les meves converses amb Pompeu Fabra mai no es va sortir a parlar de les seves traduccions, i, per tant, no em puc aventurar a opinar sobre les preferències del Mestre en aquest sentit.

Si l'exercici d'anostrar el noruec li va fer una certa gràcia, hi ha una cosa que no deixà satisfet Pompeu Fabra: el fet d'haver emprès aquella traducció en col·laboració amb una altra persona. Això, que no pressuposa cap objecció contra Casas Carbó, ni enterboleix l'entesa que hi havia entre els dos amics, i d'altra banda, que tenia l'avantatge que a causa de no conèixer prou bé el noruec cap d'ells dos i a desgrat del gran ajut que els representava el fet de poder comptar amb diverses d'altres traduccions, té, crec, origen en la facultat de discerniment de Fabra, en la satisfacció d'exercitar el seu propi criteri davant d'una dificultat qualsevol, en la possibilitat de fer, en fi, obra personal amb tot el que vol dir de donació, d'independència i de responsabilitat en l'empresa.

Fabra, doncs, insistí en la traducció d'obres de teatre. Aquesta vegada no s'embranchà en una obra nòrdica, de llenguatge poc conegut, sinó que es decantà cap a una llengua molt més sabuda, molt més assequible com és el francès. Es decidí per una obra belga, de teatre contemporani i d'avanzada, de molta menys extensió que els *Espectres*, i d'un autor que es feia també un nom com a «modernista»: Mau-



ROMANES GIBBY - ILLUSTRATIONS

rice Maeterlinck. L'obra que li va cridar l'atenció va ser *La intrusa*.

No sé per quins escrúpols de tipus legalista Pompeu Fabra es va creure obligat de demanar permís a l'autor abans de fer la traducció. Aquest detall no sembla que hagués preocupat gens ni mica al moment de voler traduir Ibsen. Potser perquè amb els *Espectres* s'havia volgut fer simplement un exercici de llenguatge, deslligat, doncs, de qualsevol idea de propietat intel·lectual, i en el cas de *La intrusa* molt possiblement ja hi havia la possibilitat que fos representada en una de les Festes Modernistes que preparava Santiago Rusiñol a Sitges, i tal vegada s'havia de comptar amb la qüestió dels drets d'autor. No ho sé. El fet és que Fabra va escriure a Maeterlinck, i que aquest autor, considerant possiblement que Pompeu Fabra era un fanàtic del teatre i un enderiat renovador, no solament li concedí el permís que li demanava, sinó que, tractant-lo de company a company li deia que se sentia «heureux de me trouver un instant avec vous du côté de la témérité et de l'indépendance».

Aquesta obra, *La intrusa*, una de les darreres fins aquell moment de Maeterlinck —escrita el 1890— essent només d'un acte i d'autor modernista, tal com ja he mig avançat, va ser incorporada per Santiago Rusiñol en la Primera Festa Modernista de Sitges, i s'hi estrenà el 10 de setembre de 1893. L'obra, a Sitges, va ser entusiàsticament celebrada; en canvi, quan dos anys i mig després va ser representada a Barcelona en aquella temptativa de Teatre Independent en la qual també es van posar en escena els *Espectres*, la premsa —la premsa catalana i catalanista— va tenir alguna cosa a dir sobre *La intrusa*, i alguna cosa que era més aviat adversa a les traduccions de Pompeu Fabra. Per exemple, «la idea regional no guanyarà res amb obres com *La intrusa*, *Espectres*, i altres de fora casa, que seran tan modernistes com se vulga, però que no arrelaran la creència en la virtut del regionalisme ni seran mai viva representació teatral de les costums de nostra terra».

Això vol dir que la crítica de l'època —o el crític d'aquell moment— considerava el teatre en llengua catalana com un instrument de propaganda política del catalanisme, idea que no va prendre mai cos en la ment de Pompeu Fabra a desgrat que d'ell no es pogués negar mai el catalanisme que sentia, estant com estava fonamentat damunt d'un concepte més avançat, com era el de nacionalisme. En la remarca del crític, Fabra no hi havia caigut mai. Per a ell, la traducció



—teatral o literària— era un acostament mutu entre dues llengües, i, pel que fa a la catalana, una injecció de vitalitat a través d'una altra llengua culta.

Amb *La intrusa*, Fabra hi va tenir, no dificultats de traducció, car coneixia d'una manera perfecta el francès, sinó dificultats d'expressió. Això no derivava del fet del llenguatge viu, colloquial, de vegades de tan difícil adaptació, sinó de l'estat encara imprecís de la llengua catalana en aquell moment. Quant a la qüestió del llenguatge viu, n'és exemple la gran tendència que tingué Pompeu Fabra a l'ús de localismes barcelonins, com *dingú*, *nosatros*, etc., contra les formes més usuals de *ningú*, *nosaltres*, etc. Quant a la dificultat d'expressió, s'ha de fer observar que de vegades hi havia una total subjecció a la sintaxi de l'idioma original. Per exemple, «vaig a obrir jo mateix, perquè aquesta porteta fa molt soroll; *no serveix més que quan se vol entrar aquí sense que dingú se n'adongui*», per «només serveix per quan es vol entrar d'amagat», com segurament hauria escrit el mateix Fabra si s'hagués expressat lliurement, sense la coacció del llenguatge originari.

Un detall curiós. La traducció de *La intrusa* devia fer tant d'impacte en els capparees de la revista, que es va publicar a «L'Avenç» del número corresponent al 15-31 d'agost de 1893, amb una setmana mal comptada d'antelació, doncs, a la representació que se'n va donar a Sitges el dia de l'estrena. I això fa fe, em sembla, de com era molt més important per a Fabra el fet de la llengua, el fet de la traducció, que no pas el fet del teatre, és a dir, el de la representació teatral.

Fullejant una revista literària titulada «Catalònia» i que, dirigida per Pompeu Fabra i principalment nodrida per traduccions, es va publicar a Barcelona molt a darreries del segle passat, vaig fer, diria, el descobriment d'una altra traducció teatral de Pompeu Fabra. Es tracta d'una obra també en un acte i també de Maurice Maeterlinck, de la qual no havia sentit parlar mai, rodonament inconeguda, doncs, que responia al títol d'*Interior*, i que devia derivar més de la idea d'un exercici lliure, independent, de traducció, que no pas de l'encàrrec fet amb vista a la probable o possible idea de representar-la en una de les ja darreres Festes Modernistes de Sitges. Crec que no, perquè *Interior* no es va representar mai.

Fabra va fer la traducció d'*Interior* en una data incerta, però molt possiblement entre el 1895 i el 1896, data en què,



si no ho recordo malament ja havia desaparegut la revista «L'Avenç», raó per la qual aquesta traducció fabriana va resultar ignorada fins al 1898 en què el mateix Fabra la desenterrà i l'aprofità per a la seva revista «Catalònia», anant com anava tan escassa d'original.

Hi ha, en la traducció d'*Interior*, unes literalitats que no deixen de sorprendre en un home per al qual es pot dir que el català no tenia secrets. D'una banda, «en el rellotge que hi ha al racó són nou hores», en comptes de dir tot senzillament que «són les nou al rellotge raconer», fenomen que ja he fet observar una mica més amunt a propòsit de la coacció del llenguatge originari en el cas de la traducció de *La intrusa*. D'una altra, la no discriminació entre els verbs *ésser* i *estar*, que denota així mateix la influència de la sintaxi francesa: «Som al tros del jardí de darrera la casa. No hi vénen mai. Les portes són a l'altre costat. Són tancades, i els finestrons són closos.» És segur que en un altre moment, més alliberat de la preocupació de ser enterament fidel al text d'origen, Fabra hauria trobat una expressió més acostada a la manera d'emprar els verbs *ésser* i *estar*, de la qual cosa hauria sortit una manera de dir estilísticament perfecta. Tanmateix, les traduccions teatrals de Pompeu Fabra, escrites i publicades en la darrera dècada del segle passat, acusen, naturalment, l'etapa encara vacil·lant del Mestre en matèria de fixació lingüística, cosa que, naturalment, eximeix de qualsevol altra explicació.

Cal fer esment de dues altres obres traduïdes per Pompeu Fabra: en la programació del Teatre Independent que els homes de «L'Avenç» van organitzar l'any 1896, hi ha una altra obra d'Ibsen, també traduïda per Pompeu Fabra —aquesta vegada sembla segur que sense la col·laboració de Casas Carbó— i que no va ser representada en aquella ocasió. L'obra també és de títol intraduïble: *Rosmersholm*; títol tan intraduïble, que tinc la convicció moral que el Mestre, com per exemple en el cas dels nostres *Setze jutges*, hi posà per títol el mateix títol original no podent treure l'aigua clara del seu exacte significat. Aquesta obra, que, com he dit, no s'arribà a representar ni en aquella temporada de Teatre Independent, tampoc, que jo sàpiga, no s'arribà a publicar mai.

I és una llàstima, car cal creure la traducció de *Rosmersholm* definitivament perduda. I això sap molt de greu, perquè es tracta d'una obra molt extensa, de quatre actes, en la qual Fabra devia treballar molt de temps, i que pro-



bablement deu acusar els progressos del Mestre en el coneixement del noruec. Puc apuntar aquests detalls perquè tinc davant meu una traducció castellana d'aquesta obra, el títol de la qual és també, senzillament, no traduït: *Rosmersholm*.

Finalment, i com a simple informació, cal dir que Domènec Guansé dona notícia d'una altra traducció fabriana perduda: *Ulalume*, de Poe, sense especificar, però, si també es tracta d'una obra teatral, com és molt probable, i sense aturar-se tampoc a considerar si el títol respon a un nom propi de lloc o de persona, en aquest cas intraduïble, o bé si es tracta també d'un valor entès.

Aquestes dues traduccions perdudes fan creure que l'activitat de Pompeu Fabra en aquesta especialitat devia anar lligada amb els anys de fi de segle, com ja s'ha vist amb les traduccions teatrals que li són conegudes. No sé si en va fer, també, d'altres. No n'han quedat testimonis. Les apuntades, però, posen al descobert un moment gairebé diria fugaç de donació al món del teatre, aspecte que, al meu entendre, Fabra acomplí, no com una vinculació al teatre pròpiament dit, sinó com una simple disciplina a profit de la llengua catalana.

avait proposé de traduire avec lui *Gengangeren* d'Henrik Ibsen. La première d'*Espectres* a eu lieu au Teatre Olimp en 1896. Peut-être Fabra considerait que le théâtre permettait d'utiliser un langage plus vivant, avec moins d'artifices. Après avoir contacté Maeterlink Fabra a traduit *L'intruse* dont la première a eu lieu en 1893. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle Fabra a publié à «Catalònia» la traduction d'*Intérieur*, aussi de Maeterlink. Deux traductions de Fabra ont disparu, *Rosmersholm* d'Ibsen et *Ulalume* de Poe.

## SUMMARY

Due to his relationship with the group «L'Avenç», Pompeu Fabra would keep up to date with European theatre. Joaquim Casas Carbó would propose him to translate together *Gengangeren* by Henrik Ibsen. The first night of *Espectres* would be at the Teatre Olimp in 1896. Fabra might have consider the theatre to be a chance to develop a more lively and less artificial language. After having contacted Maeterlink he would translate *L'intruse*, whose first night



## RÉSUMÉ

Gracias a su relación con el grupo «L'Avenç» Pompeu Fabra se hallaba al corriente del teatro europeo. Joaquim Casas Carbó le propuso traducir conjuntamente *Gengangeren*, de Henrik Ibsen. *Espectres* fue estrenada en el Teatre Olimp en 1896. Quizás Fabra veía en el teatro la posibilidad de un lenguaje más vivo, menos artificioso. Tras haberse puesto en contacto con Maeterlink, Fabra tradujo *La intrusa*, que se estrenó en 1893. A finales de siglo Fabra publicó en «Catalònia» la traducción de *Interior*, también de Maeterlink. Dos traducciones de Fabra se han perdido, *Rosmersholm*, de Ibsen y *Ulalume*, de Poe.

## RESUMEN

Grâce à sa relation avec le groupe «L'Avenç» Pompeu Fabra était au courant du théâtre européen. Joaquim Casas Carbó lui avait proposé de traduire avec lui *Gengangeren* d'Henrik Ibsen. La première d'*Espectres* a eu lieu au Teatre Olimp en 1896. Peut-être Fabra considèrait que le théâtre permettait d'utiliser un langage plus vivant, avec moins d'artifices. Après avoir contacté Maeterlink Fabra a traduit *L'intruse* dont la première a eu lieu en 1893. A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle Fabra a publié à «Catalònia» la traduction d'*Intérieur*, aussi de Maeterlink. Deux traductions de Fabra ont disparu, *Rosmersholm* d'Ibsen et *Ulalume* de Poe.

## SUMMARY

Due to his relationship with the group «L'Avenç», Pompeu Fabra would keep up to date with European theatre. Joaquim Casas Carbó would propose him to translate together *Gengangeren* by Henrik Ibsen. The first night of *Espectres* would be at the Teatre Olimp in 1896. Fabra might have consider the theatre to be a chance to develop a more lively and less artificial language. After having contacted Maeterlink he would translate *L'intruse*, whose first night



would be in 1893. At the end of that century Fabra would publish in «Catalònia» his translation of *Intérieur* by Maeterlink, too. Two translations by Fabra have disappear: *Rosmersholm* by Ibsen and *Ulalume* by Poe.

RESUMEN

Grâce à sa relation avec le groupe «L'Avenir» Pompeu Fabra était au courant du théâtre européen. Joaquim Casas Carbd lui avait proposé de traduire avec lui Gengangeren d'Henrik Ibsen. La première d'Espectres a eu lieu au Teatre Olimp en 1896. Peut-être Fabra considérait que le théâtre permettait d'utiliser un langage plus vivant, avec moins d'artifices. Après avoir contacté Maeterlink Fabra a traduit L'intérieur dont la première a eu lieu en 1893. À la fin du dixième siècle Fabra a publié à «Catalònia» la traduction d'Intérieur, aussi de Maeterlink. Deux traductions de Fabra ont disparu, Rosmersholm d'Ibsen et Ulalume de Poe.

SUMMARY

Due to his relationship with the group «L'Avenir», Pompeu Fabra would keep up to date with European theatre. Joaquim Casas Carbd would propose him to translate together Gengangeren by Henrik Ibsen. The first night of Espectres would be at the Teatre Olimp in 1896. Fabra might have consider the theatre to be a chance to develop a more lively and less artificial language. After having contacted Maeterlink he would translate L'intérieur, whose first night