

*Alessandro Amenta*

# Autotraduzione assistita o riscrittura a quattro mani?

*Il caso di Antygone w Nowym Jorku di Janusz Głowacki*



Testo & Senso

n. 19, 2018

issn 2036-2293

[www.testoesenso.it](http://www.testoesenso.it)

La pièce *Antygona w Nowym Jorku* (*Antigone a New York*) di Janusz Głowacki (1938-2017), insigne drammaturgo polacco emigrato negli Stati Uniti nei primi anni Ottanta del XX secolo, è una “tragikomedia o rozpaczy”<sup>1</sup> (Głowacki, 2015) che rielabora in chiave contemporanea alcuni elementi nodali della tragedia sofoclea. A vestire i panni di Antigone è una donna segnata da una triplice diversità: è un’immigrata, una senzatetto, una malata mentale. Il suo status di reietta è presentato come conseguenza delle dinamiche di emarginazione sociale che allontanano l’altro da sé: “jak jesteś na ulicy, nikt nie traktuje cię jak człowieka”<sup>2</sup> (Głowacki, 2007: 102). Privata di ogni cosa (una casa, un lavoro, una patria, una dignità, persino una mente sana), le rimane solo la capacità di com-patire. È proprio la compassione, “le seul amour ici-bas qui soit vrai et juste” (Weil, 1949: 220), a spingerla a ribellarsi alla *lex* incarnata dallo Stato per reclamare lo *ius* inalienabile a una degna sepoltura.

L’opera di Głowacki costituisce un caso singolare di “autotraduzione assistita” (Ceccherelli, 2013a: 13), una traduzione eseguita dall’autore in collaborazione con uno scrittore o un traduttore madrelingua. Nel passaggio interlinguistico (da quale lingua di partenza a quale lingua di arrivo lo vedremo più avanti, essendo uno dei nodi centrali su cui la critica ha dibattuto maggiormente) l’opera ha subito ampi rimaneggiamenti macro- e microstrutturali che hanno finito per alterare anche l’originale. Sarebbe più appropriato parlare dunque di “riscrittura assistita”: il lavoro di traduzione/adattamento dell’opera segue un percorso diverso rispetto a quanto ritenuto sinora e problematizza sia il paradigma originale/traduzione, sia il ruolo svolto dall’autore e dal co-traduttore nel processo di scrittura.

## La pièce

Scritta all’inizio degli anni Novanta del XX secolo su commissione dell’Arena Stage di Washington nell’ambito del progetto “New Voices for a New America” e divenuta presto un successo internazionale, l’opera in due atti è ambientata nell’arco di una notte al Tompkins Square Park di New York. L’azione ruota intorno a tre senzatetto: la portoricana Anita, l’ebreo russo Sasza (traslitterato in Sasha nella versione inglese) e il polacco Pchełka (Flea nella versione inglese). Il motore degli eventi è la morte per assideramento di un altro *clochard*, l’americano John (Paulie nella versione inglese), il cui cadavere viene portato nel cimitero pubblico di Potter’s Field a Hart Island. Anita, che lo considera il suo amante (mentre in realtà è solo una sua fantasia), vuole seppellirlo nel parco, perché “ja jestem jego rodziną. Tu (*pokazuje park*) jest jego rodzina”<sup>3</sup> (Głowacki, 2007: 59). Chiede a Pchełka e Sasza di recuperarne la salma. I due accettano sia per

---

<sup>1</sup> “Una tragicommedia sulla disperazione”. Tutte le traduzioni sono dello scrivente.

<sup>2</sup> “Quando vivi per strada nessuno ti tratta come una persona”.

<sup>3</sup> “La sua famiglia sono io. La sua famiglia è qui (*indica il parco*)”.

pietà, sia perché ricevono in cambio una ventina di dollari e un paio di scarponi usati. Giunti a Hart Island, si introducono nell'obitorio e iniziano a scoperciare le bare, ma tornati indietro si accorgono di aver trafugato il cadavere sbagliato. Con loro stupore, però, Anita non sembra notarlo e seppellisce il corpo con l'aiuto di Sasza. La gentilezza mostrata da Sasza porta la donna a pensare di poter iniziare una nuova vita insieme. Anita si allontana e Pchełka, rimasto a origliare dietro un cespuglio, riappare sulla scena. Non volendo che Sasza, suo compagno di sventure, lo abbandoni, lo fa ubriacare. In quel frangente Anita viene aggredita da un altro senzatetto che le usa violenza. Chiede disperatamente aiuto, ma Sasza, stordito dall'alcol, non interviene. Anita ritorna e si siede in silenzio sulla panchina accanto ai due uomini. La pièce termina con l'epilogo pronunciato dal poliziotto James Murphy, i cui monologhi introducono eventi accaduti fuori scena e svolgono la funzione di commento metanarrativo:

POLICJANT: [...] Doszły nas idiotyczne plotki, że w parku znajdował się grób jakiegoś bezdomnego. To nieprawda. Przekopaliśmy połowę i nic nie znaleźliśmy. Okazało się, że źródłem tych plotek była chora psychicznie Portorykanka, która przedtem mieszkała w parku. Ta kobieta próbowała kilka razy dostać się z powrotem do parku. Nawet wtedy, kiedy otoczyliśmy go trzymetrowym żelaznym ogrodzeniem. No i w końcu powiesiła się na głównej bramie. Została zabrana na Potter's Field... No cóż, pewnym ludziom nie można pomóc<sup>4</sup>. (Głowacki, 2007: 111)

### **Originale e (auto)traduzione**

La pièce è stata pubblicata per la prima volta in polacco nel 1992 sul mensile di drammaturgia *Dialog* (Głowacki, 1992). Nello stesso numero è presente un saggio di Jan Kott che la definisce una delle tre opere teatrali polacche più importanti degli ultimi venticinque anni (Kott, 1992: 155). Due anni dopo è stata ristampata, con alcune modifiche, in un volume a tiratura limitata uscito negli Stati Uniti (Głowacki, 1994). La stessa variante è stata riproposta prima nella raccolta completa delle opere dell'autore (Głowacki, 1996) e poi come volume a sé stante accompagnato dal DVD dello spettacolo realizzato dal regista Kazimierz Kutz per la televisione polacca (Głowacki, 2008). Una terza e ultima variante è stata infine pubblicata in un'antologia delle opere dell'autore (Głowacki, 2007)<sup>5</sup>. La versione inglese, approntata insieme alla sceneggiatrice americana Joan Torres, è uscita nel 1997 (Głowacki, 1997). Almeno per quanto concerne il rapporto gerarchico e cronologico tra le

---

<sup>4</sup> "POLIZIOTTO: Ci sono giunte delle voci che nel parco si trovava la tomba di un senzatetto. Non è vero. Abbiamo scavato metà parco e non abbiamo trovato niente. È venuto fuori che la fonte di queste voci era una portoricana malata di mente che prima abitava qui. Questa donna ha cercato varie volte di tornare nel parco. Anche quando lo abbiamo recintato con una rete metallica alta tre metri. E alla fine si è impiccata al cancello principale. È stata portata a Potter's Field. Che volete, certe persone non possono essere aiutate".

<sup>5</sup> Non è questa la sede per un'analisi delle differenze tra le varianti del testo polacco. Basti sapere che consistono in modifiche ortografiche, sintattiche, lessicali o in eliminazioni e riformulazioni di battute e didascalie che rivelano il lavoro di rifinitura formale attuata negli anni dall'autore, ma che non influiscono sullo svolgimento della trama. Cfr. anche Schulze, Weinhagen, 2011: 213-214.

due versioni linguistiche a stampa, non paiono sussistere dubbi: la pièce è uscita prima come opera autoriale in polacco e poi come co-traduzione in inglese. Non mancano tuttavia elementi di ambiguità per quanto riguarda il rapporto esistente tra le diverse stesure nelle due lingue.

In primo luogo, rifacendoci alla terminologia e alla tassonomia proposte da Dasilva (2015), è vero che la versione inglese si presenta come “autotraduzione trasparente”, ossia un’autotraduzione “en la que figuran informaciones paratextuales que ponen al receptor al tanto de que se halla ante una obra traducida por el autor a partir de un texto escrito en otra lengua” (Dasilva, 2015: 172), giacché il paratesto dell’edizione americana ne esplicita lo status di opera non originale (in copertina e nel frontespizio figura la dicitura: “translated by Janusz Głowacki and Joan Torres”). Tuttavia il paratesto omette qualsiasi informazione sul testo di partenza, introducendo, sempre per usare la terminologia di Dasilva, un elemento di “opacità”: non sappiamo quale “texto escrito en otra lengua” sia stato tradotto, se una delle succitate varianti o un altro testo, ad esempio un copione manoscritto. Inoltre, il paratesto dell’edizione americana non precisa se la traduzione sia stata effettuata dal polacco.

In secondo luogo, il fatto che la prima variante polacca a stampa sia un’“opera originale” non implica necessariamente che sia l’“originale dell’opera”. Questo potrebbe essere un testo scritto in precedenza e in seguito modificato, anche sulla base dell’esperienza autotraduttiva in inglese che, come vedremo, ha avuto luogo prima ancora che il testo venisse pubblicato in polacco, aprendo la strada a molteplici scenari.

Queste ambiguità sono rispecchiate nei numerosi studi dedicati alla pièce che hanno affrontato, anche solo marginalmente, la questione della genesi dell’opera. Secondo alcuni l’originale sarebbe la versione inglese, successivamente autotradotta dall’autore in polacco (Baniewicz, 1993, 2001, 2013; Stobierska, 2010; Popczyk-Szczęsna, 2015). Secondo altri la funzione di originale sarebbe stata svolta da un copione in inglese, in seguito rimaneggiato per l’edizione americana a stampa, dalla quale deriverebbe l’autotraduzione in polacco (Nasiłowska, 2013). Altri ancora ritengono che l’opera sia stata scritta in polacco e poi tradotta in inglese (Grossman, 2010, 2013; Schultze, 2011a, 2011b; Schultze, Weinhausen, 2011, 2014).

Una delle prime a occuparsi del tema è stata Elżbieta Baniewicz, nota teatrologa polacca, autrice di diversi saggi sulla pièce e di una recente biografia di Głowacki. Baniewicz parte dall’assunto che l’originale sia la versione inglese e che quella polacca sia una traduzione malriuscita. Nel suo primo articolo sull’argomento, dopo aver riportato il già citato giudizio encomiastico di Kott, afferma:

[...] widocznie [Kott] znał oryginalną wersję dramatu, gdzie bohaterowie mówią kalecząc angielszczyznę zgodnie z właściwościami własnych języków. W Ateneum grany jest autorski przekład, który niestety nie

zachowuje całego bogactwa kalekiej mowy emigrantów [...]. Literacka gładkość polskiej wersji *Antygony* ciąży na całym przedstawieniu, można sobie tylko wyobrazić, jakie rezerwy humoru, znaczeń i prawdy można byłoby uruchomić na scenie, dysponując wielojęzyczną wersją sztuki, taką, jaką jest oryginał<sup>6</sup>. (Baniewicz, 1993: 117)

Anche accettando l'ipotesi, in contrasto con le informazioni paratestuali delle edizioni a stampa, che l'originale sia il testo inglese, occorre notare che questo ricorre a un idioma standard privo di sfumature diatopiche, e in nessun caso potrebbe essere definito "multilingue". L'autore della "traduzione" polacca (Głowacki stesso) si sarebbe pertanto comportato in maniera deontologicamente corretta. Indipendentemente dal fatto che l'opera non è stata scritta in inglese, un confronto tra le due versioni avrebbe mostrato che l'uso di un linguaggio non connotato dal punto di vista della provenienza geografica dei parlanti è una scelta intenzionale dell'autore e non il risultato di una traduzione addomesticante.

Sulla stessa linea si pone Agnieszka Stobierska, la quale afferma che

*Antigone* est la première pièce du dramaturge écrite en anglais, à la suite d'une commande du théâtre de Washington Arena Stage. Très rapidement Glowacki décide de traduire son texte en polonais. Plus tard, *Antigone* est traduite en français par Urszula Mikos e Olivier Cohen (1997), puis en plus de vingt langues. (Stobierska, 2010: 229)

Anche le affermazioni di Stobierska contrastano con i dati paratestuali. Verrebbe inoltre da chiedersi perché la traduzione francese si basi sul testo polacco (volendo dar fede a quel "traduit du polonais" presente nel frontespizio) e dunque, seguendo il ragionamento di Stobierska, su una traduzione (benché d'autore) e non sull'originale. Il dubbio permane anche in merito a quale testo sia effettivamente alla base della traduzione francese, perché questa riporta, ad esempio, gli stessi nomi dei personaggi di quella inglese: Paulie invece di John e Flea invece di Pchełka, quasi fosse un nome proprio e non un soprannome "parlante", al posto di un più sensato Pucette, avendo il francese, come il polacco, il diminutivo del termine "pulce". Non si tratta di una questione secondaria, dato che i piccoli insetti molesti svolgono un ruolo simbolico nei lavori di Głowacki, dove sono metafora dei reietti e degli immigrati<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> "[...] evidentemente [Kott] conosceva la versione originale del dramma, dove i personaggi parlano storpiando l'inglese in base alle caratteristiche tipiche delle loro lingue. Al teatro Ateneum è in scena la traduzione dell'autore, che purtroppo non conserva tutta la ricchezza del linguaggio storpiato degli emigranti [...]. La levigatezza letteraria della versione polacca dell'*Antigone* grava sull'intero spettacolo, possiamo solo immaginare quale bagaglio di umorismo, significati e verità si sarebbe potuto mettere in scena disponendo della versione multilingue della pièce qual è l'originale".

<sup>7</sup> Si vedano, ad esempio, le pièce *Polowanie na karaluchy* (*Caccia agli scarafaggi*) e il racconto *Polowanie na muchy* (*Caccia alle mosche*), da cui lo scrittore ha tratto la sceneggiatura dell'omonimo film di Andrzej Wajda del 1969. Sul tema cfr. Chmielewski, 2002.

Una diversa ipotesi è presentata da Anna Nasiłowska, che parla del testo di Głowacki come di “utwór pomiędzy językami”<sup>8</sup> (Nasiłowska, 2013: 144) e afferma che

okoliczności jego powstania sprawiły, że za wersję pierwotną trzeba uznać wersję angielską, będącą jednocześnie tłumaczeniem. [...] O ile pierwotna wersja angielska dramatu Głowackiego jest tłumaczeniem, to autotłumaczeniami są późniejsze wersje polskie, począwszy od pierwotnie drukowanej w *Dialogu*, po ostatnią, książkową ze zbioru dramatów *5½*. A oryginału nie ma, tę rolę spełnił jakiś brulion, pisany po angielsku przez pisarza, który nigdy angielskiego nie studiował i nauczył się go z marszu<sup>9</sup>. (Nasiłowska, 2013: 144)

Non è chiaro quali siano le circostanze particolari che sottendono la genesi dell'opera, né perché l'originale, che prima sembra essere la versione inglese a stampa e poi uno scartafaccio andato perduto, sia “a sua volta una traduzione”, a meno di intenderla come traduzione intralinguistica o riscrittura. Non è chiaro neppure su quali fonti si basi l'affermazione che l'originale sia stato scritto in inglese, né perché le versioni polacche sarebbero autotraduzioni e quella inglese una traduzione, pur essendo stata realizzata anch'essa dallo scrittore, seppure in collaborazione.

Nella sua recente monografia su Głowacki, Beata Popczyk-Szczęśna afferma che si tratta di un testo

[...] powstał[y] pierwotnie w języku angielskim, przekształcon[y] następnie w wartkie dialogi sceniczne przez amerykańskich native speakerów (we współpracy z autorem, na potrzeby inscenizacji teatralnej), a dopiero potem zapisan[y] w języku polskim, ze znaczną zmianą frazeologii i warunkowanych nią kontekstów semantycznych<sup>10</sup>. (Popczyk-Szczęśna, 2015: 151).

Qui viene presentato un altro scenario ancora: un copione in inglese composto per l'allestimento americano della pièce non costituirebbe, come voleva Nasiłowska, l'originale dell'opera, ma un testo secondario derivato, tuttavia, da un originale redatto sempre in inglese.

A ingenerare confusione tra i critici ha contribuito il fatto che l'opera è stata commissionata da un teatro americano e che la prima dello spettacolo ha avuto luogo contemporaneamente in

---

<sup>8</sup> “Un'opera a cavallo tra le lingue”.

<sup>9</sup> “Le circostanze della sua genesi ci portano a ritenere che la versione originale sia quella inglese, la quale a sua volta è una traduzione. [...] Se la versione originale inglese del dramma di Głowacki è una traduzione, le successive versioni polacche sono autotraduzioni, a cominciare dalla prima, pubblicata originariamente su *Dialog*, fino all'ultima, inclusa nella raccolta drammaturgica *5½*. E un originale non c'è, questo ruolo è stato svolto da uno scartafaccio scritto in inglese dall'autore, che l'inglese non l'aveva mai studiato e l'aveva imparato strada facendo”.

<sup>10</sup> “Scritto originariamente in inglese, trasformato poi in vivaci dialoghi scenici da madrelingua americani (in collaborazione con l'autore, per esigenze di messinscena teatrale), e solo in seguito tradotto in polacco, con rilevanti cambiamenti nella fraseologia e nei contesti semantici da essa condizionati”.

Polonia e negli Stati Uniti<sup>11</sup>. Eppure Głowacki non ha mai composto, né prima né dopo, alcuna opera in inglese ed è sempre ricorso alla traduzione altrui o alla co-traduzione per la versione in inglese dei suoi testi. Come afferma Tamara Trojanowska in un interessante saggio sulla ricezione e la carriera del drammaturgo in America, Głowacki “depends on translators to make his work presentable to theater producers” (Trojanowska, 2003: 272). Questa opinione ci è stata confermata da Eva Nagorski, che nei primi anni Duemila ha co-tradotto con Głowacki la pièce *Czwarta siostra* (*The Fourth sister*): “he knew English well but not well enough to translate his own material” (comunicazione personale, 8 ottobre 2017). Si potrebbe persino avanzare l’ipotesi che le convinzioni di alcuni critici celino un involontario desiderio di “rivalsa culturale”, dato che esistono “relazioni asimmetriche tra lingua di partenza e lingua di arrivo” (Grutman, 2012: 46). Ipotizzare una “infra-autotraduzione” (Grutman, 2012: 35), un’autotraduzione da una lingua di maggior prestigio simbolico (l’inglese) a una meno prestigiosa (il polacco) è cosa ben diversa dalla dinamica che sottende la “supra-autotraduzione” dal polacco in inglese per ottenere un bacino di lettori più ampio, maggiore visibilità internazionale, un diverso ritorno economico (Grutman, 2012: 45-46). In altre parole, l’immagine di un Głowacki che scrive le sue opere in inglese e si autotraduce in polacco è quella di uno scrittore che ha valicato i confini patri ottenendo a tutti gli effetti un respiro internazionale.

Inizia a fare chiarezza Elwira Grossman la quale afferma che “wbrew rozpowszechnionemu w Polsce przekonaniu, które mylnie podtrzymuje Elżbieta Baniewicz, Głowacki nie napisał tej sztuki pierwotnie po angielsku, ale po polsku”<sup>12</sup> (Grossman, 2010: 348). Il concetto è approfondito da Grossman in uno scritto successivo:

Głowacki originally wrote *Antigone in New York* in Polish, but the play premiered in both Poland and the USA in the same year: 1993. The English text was translated (or, I would say, was rewritten/adapted) by the author himself and Joan Torres. [...] Some interpretations of the play were based on misleading assumptions. A case in point is Elżbieta Baniewicz’s reading of the play’s language [...]. (Grossman, 2013: 244-245)

In che relazione si pongono tra loro le diverse versioni linguistiche del testo è chiarito infine da Brigitte Schultze, che alla pièce di Głowacki ha dedicato diversi saggi, alcuni scritti con la collega Beata Weinhausen (Schultze, 2011a, 2011b; Schultze, Weinhausen, 2011, 2014). Le studiosse

---

<sup>11</sup> Rispettivamente il 13 febbraio 1993 al Teatr Ateneum di Varsavia per la regia di Izabella Cywińska e il 1 marzo 1993 all’Arena Stage di Washington per la regia di Laurence Maslon.

<sup>12</sup> “Nonostante la convinzione diffusa in Polonia, erroneamente sostenuta da Elżbieta Baniewicz, Głowacki non ha scritto originariamente quest’opera in inglese, ma in polacco”.

definiscono la prima edizione polacca “Originalfassung”<sup>13</sup>, “Ausgangstext”<sup>14</sup>, “Erstfassung”<sup>15</sup>, e quella inglese “Bearbeitung”<sup>16</sup>. Scrivono inoltre di una genesi dell’opera “nirgends wirklich transparent”<sup>17</sup> e precisano che l’originale inglese menzionato da alcuni critici “scheint nicht zugänglich zu sein. Sie [die englische Urfassung] ist zumindest als gedruckte Quelle nicht nachgewiesen”<sup>18</sup> (Schultze, Weinhagen, 2011: 207). Le studiose esaminano le differenze tra le varianti polacche del 1992, 1996, 2007<sup>19</sup>, analizzano le traduzioni dell’opera in tedesco, francese e russo, alcune delle quali si rivelano “eclettiche”, e affermano che vi è “ein eher untypisches Verhältnis von Ausgangstext und Übersetzungen”<sup>20</sup>, perché non sembra esserci “ein als kanonisch, verbindlich geltender Ausgangstext”<sup>21</sup> (Schultze, Weinhagen, 2014: 13).

Chiarita la gerarchia esistente tra testo polacco e testo inglese, rimane da risolvere il problema dell’originale: è la variante pubblicata nel 1992 o anch’essa è una rielaborazione successiva?

### **Autotraduzione assistita e riscrittura**

In una serie di comunicazioni personali (settembre-novembre 2017), Joan Torres, che insieme a Janusz Głowacki ha approntato la versione inglese della pièce, smentisce le affermazioni su un originale inglese e illustra le modalità di collaborazione con il drammaturgo:

Janusz never prepared an English draft. He always wrote in Polish. He’d come to me with parts of his draft written in Polish and then tell me what he’d written. He continued writing the play (in Polish) at my place and every day after he’d written he’d tell me what he’d done, and we’d discuss it. (comunicazione personale, 25 settembre 2017)

L’originale è quindi un testo in polacco che Janusz Głowacki aveva iniziato a scrivere prima di incontrare Joan Torres nel giugno del 1992 e che aveva continuato a scrivere durante il soggiorno a Santa Monica. Qui aveva lavorato parallelamente anche alla versione inglese insieme a Torres. Lo scarto temporale tra la scrittura dell’originale e la “traduzione” è minima, giacché le pagine composte dall’autore venivano riviste, discusse e tradotte (o meglio riscritte e adattate) il giorno successivo insieme a Torres. Si tratta dunque di un’“autotraduzione simultanea”, “executed while the first version is still in process” (Grutman, 2009: 20). Non di rado il drammaturgo tornava sulla

---

<sup>13</sup> “Versione originale”.

<sup>14</sup> “Testo di partenza”.

<sup>15</sup> “Prima stesura”.

<sup>16</sup> “Rifacimento”.

<sup>17</sup> “Mai del tutto trasparente”.

<sup>18</sup> “Non sembra essere disponibile, o perlomeno non è attestato come fonte pubblicata”.

<sup>19</sup> In realtà, come abbiamo visto, la seconda variante è stata pubblicata per la prima volta nel 1994. L’edizione del 1996 ne è solo una ristampa, come quella del 2008.

<sup>20</sup> “Sussiste un rapporto piuttosto atipico tra il testo di partenza e le traduzioni”.

<sup>21</sup> “Un testo di partenza considerato canonico e vincolante”.



bozza in polacco per modificarla, correggerla, cambiarla. Come conferma Torres, “he would stay with me at my place in Santa Monica and we would work together on both translating into English and altering elements of the Polish draft” (comunicazione personale, 25 settembre 2017). Głowacki lavorava quindi in maniera contemporanea a due versioni linguistiche in previsione della prima dello spettacolo che avrebbe avuto luogo a pochi giorni di distanza in Polonia e negli Stati Uniti (febbraio-marzo 1993). Il manoscritto polacco originale usato per la versione inglese è andato perduto: “it was all handwritten and the pages got discarded once we’d worked on them in English” (comunicazione personale, 25 settembre 2017), ma è plausibile che lo scrittore ne avesse una copia che ha poi costituito la base dell’edizione polacca del 1992.

Torres ci ha messo a disposizione gli appunti, la scaletta risalente al 4 giugno 1992 (figg. 1-2) e le tre bozze in inglese del testo (di cui riportiamo la prima scena tratta dalla prima stesura, figg. 3-4), da cui emerge il profondo lavoro di rielaborazione subito dalla pièce<sup>22</sup>. Il testo polacco uscito su *Dialog* nell’ottobre 1992 non è dunque l’originale, ma una versione successiva che porta i segni della collaborazione con Torres: la riscrittura in inglese ha influenzato la versione polacca che poi sarebbe stata pubblicata, in un moto circolare che altera il rapporto di dipendenza tra riscrittura e originale.

Torres è intervenuta su più livelli (linguistico, stilistico, contenutistico). A lei dobbiamo il cambio di nazionalità del personaggio di Anita, che nella bozza iniziale in polacco era una donna est-europea, e una diversa caratterizzazione del personaggio, modifiche introdotte poi dall’autore anche nella versione polacca:

When he first brought what he had written to me, the three main characters were all Eastern European. The woman was insane from the beginning. I said: crazy characters get old very quickly and if he didn’t want the audience to tune out on her, she needed to be more rational. So, altering her character was a big change. I also suggested that woman be Puerto Rican and that changed the tone quite a bit. [...] I felt she was not sympathetic, so we worked a lot on her. (comunicazione personale, 25 settembre 2017)

Torres ha svolto inoltre ricerche sulle cerimonie funerarie portoricane, la cui introduzione nel testo ha conferito una precisa connotazione etnico-culturale al personaggio di Anita e calato la scena della sepoltura in un’aura magico-rituale. Questo è servito anche a enfatizzare l’immagine della donna come “prescelta da Dio”, il cui desiderio di dare sepoltura a un altro senz’altro è mostrata non solo come impulso empatico di una persona compassionevole, ma anche come compito affidatole dal cielo (cfr. I, 7).

---

<sup>22</sup> Le tre stesure in inglese sono conservate nell’archivio privato di Joan Torres. Qui le indichiamo rispettivamente con le sigle EN1, EN2, EN3. Solo la prima riporta la data (4 giugno 1992).

Un'altra modifica essenziale riguarda i monologhi del poliziotto, che in inglese sono stati ridotti e modificati attraverso il ricorso a un diverso registro linguistico (cfr. EN1, EN2, EN3 e Głowacki, 1997). Proprio intorno alla figura di James Murphy sono emerse le differenti visioni di Głowacki e Torres:

We had the most heated discussions about the policeman. [...] His [Głowacki's] draft had the policeman sounding very much like a European authority figure, his wit very black Polish humor. I kept writing and rewriting that part. It played pretty well on stage, but there were still bits Janusz wanted to hang on to that made the character feel somewhat inconsistent. [...] I rewrote his policeman's speeches but there were some things Janusz thought were funny and wouldn't budge on, even though they made the character sound inconsistent. (comunicazione personale, 25 settembre 2017)

Le parole di Torres rendono plausibile l'ipotesi che le versioni polacche possano aver risentito almeno in parte del lavoro di riduzione cui sono stati sottoposti in inglese i monologhi del poliziotto e dai quali sono state eliminate, sintetizzate o riformulate diverse frasi.

Un discorso a parte meritano i nomi dei personaggi. Originariamente Antigone si chiamava "Jola", in inglese nella grafia anglicizzata "Yola" (comunicazione personale, 2 ottobre 2017; cfr. anche la scaletta del 4 giugno 1992, riportata in appendice a questo articolo). Su suggerimento di Torres le viene dato il nome di "Annie" (EN1), divenuto poi "Ana" (EN2) e infine "Anita" (EN3 e Głowacki 1997). Come spiega Torres, "Yola became Anita when she switched from being a European to being a Puerto Rican. I felt there were too many Eastern Europeans and there needed to be someone representing another immigrant population. Janusz agreed" (comunicazione personale, 2 ottobre 2017). Il nome "Yola", tuttavia, non scompare dalla pièce, ma è assegnato alla donna di Pchełka. Quest'ultimo, come abbiamo già detto, non è un nome proprio ma un soprannome, diminutivo del termine "pchła" (pulce), che in inglese diventa "Flea" ed è l'unico a non subire cambiamenti nelle varie stesure del testo. L'ebreo russo si chiamava Boris in tutte e tre le bozze in inglese (EN1, EN2, EN3), successivamente cambiato in "Sasza" nella versione polacca, anglicizzato in "Sasha" nella versione inglese a stampa (Głowacki 1997). Come afferma Torres, il cambiamento è dovuto al fatto che "Boris seemed too generic Russian" (comunicazione personale, 2 ottobre 2017). Il poliziotto è chiamato "Jim Murphy" nella versione inglese e nella prima variante polacca, ma dalla seconda diventa "James Murphy". La differenza più rilevante riguarda il personaggio del morto, che nella versione inglese è "Paulie" e in quella polacca "John". Torres non ricorda che Głowacki le abbia mai parlato del nome "John", né che questo fosse presente nell'originale (comunicazione personale, 25 settembre 2017). Possiamo ipotizzare che il drammaturgo lo abbia introdotto in una fase di lavoro successiva, e in questa forma compare nella

prima versione polacca a stampa. Dalla seconda in poi, pur rimanendo “John” nell’elenco delle *dramatis personae* posto all’inizio dell’opera, nei dialoghi viene usata spesso la forma “Johnny”. Questo testimonia dell’influenza della versione inglese, dove il morto è chiamato con il diminutivo “Paulie” a denotare affetto e vicinanza<sup>23</sup>. Può essere che nella bozza in polacco Głowacki non avesse ancora dato un nome al personaggio e, al momento di rivedere il testo per la stampa, abbia scelto di trasformarlo in “John” a causa della sua funzione stereotipica, perché poteva essere percepito dal pubblico polacco come un tipico nome anglosassone, rendendolo un americano per antonomasia, e alternandolo poi con il diminutivo Johnny nelle versioni successive sulla scorta del diminutivo “Paulie” della versione inglese.

A subire cambiamenti è anche la struttura dell’opera. Non sappiamo quante scene contenesse l’originale polacco, ma le prime due bozze in inglese (EN1, EN2) ne hanno quattordici, lo stesso numero della versione pubblicata a stampa (Głowacki, 1997), e la terza (EN3) quindici, mentre nelle tre varianti polacche le scene sono sedici. Le differenze derivano da tagli, spostamenti, accorpamenti e riguardano sia singole battute sia intere porzioni di testo, che in alcuni casi sono eliminate, in altri riformulate, in altri ridotte, in altre ancora rilocate in punti diversi dell’opera. Lo scopo finale non sembra essere solo una limatura del testo per conferirgli un ritmo maggiore, un carattere più asciutto, un linguaggio meno letterario. Le modifiche strutturali riguardano infatti anche le dinamiche narrative. Nella prima bozza in inglese, ad esempio, Anita non subisce alcuno stupro, che viene introdotto solo nella terza bozza, e dunque non era verosimilmente presente neppure nel testo originale polacco. La prima bozza in inglese termina con tre brevi monologhi dei protagonisti (II, 13) che vengono interrotti dall’irruzione della polizia nel parco e sono seguiti dall’epilogo del poliziotto (II, 14). Se quest’ultimo è rimasto pressoché inalterato nella forma, nel contenuto e nella posizione in tutte le versioni, i monologhi sono stati variamente ricollocati. Anche le didascalie che forniscono informazioni sul tempo, l’ambientazione, le azioni, la gestualità sono state quasi del tutto riscritte. Inoltre, subiscono modifiche elementi culturospecifici, riferimenti storici, nomi di personaggi pubblici, marche di alcolici, eventi di attualità sottoposti a procedimenti di sostituzione, eliminazione, generalizzazione, riduzione, amplificazione. In tutte le versioni polacche, ad esempio, come nella prima bozza in inglese (EN1), l’azione prende avvio al Tompkins Square Park, mentre a partire dalla successiva bozza in inglese (EN2) si parla solo di “a typical New York park”. Nella prima edizione polacca (Głowacki, 1992: 5) si accenna a una manifestazione contro la Guerra del Golfo (1990-1991) che serve a collocare l’azione in un preciso contesto temporale, come avviene anche in tutte le bozze in inglese (EN1, EN2, EN3). Tuttavia, a partire dalla seconda edizione polacca si parla solo di una generica protesta contro la politica del governo

---

<sup>23</sup> Schultze ipotizza anche che il nome Paulie sia un’allusione a Polinice, il fratello di Antigone della versione sofoclea, del quale svolge la stessa funzione (Schultze, 2011b: 331-332).

(Głowacki, 1994: 5), mentre nell'edizione americana il riferimento storico è del tutto eliminato. In tutte le edizioni polacche sono menzionati il vino "Pershing" e la vodka "Stolichnaya" che, nell'ultima bozza in inglese (EN3), sono resi semplicemente come "wine" e "vodka". Nell'edizione americana a stampa, invece, il primo termine è sostituito con un equivalente funzionale, una marca di vino californiano a buon mercato (Nightrain). Nella prima edizione polacca si ottiene un effetto comico citando, tra i nomi di noti intellettuali, il generale Schwarzkopft (Głowacki, 1992: 34), come accade anche nell'edizione americana dove, però, si parla di Colin Powell (Głowacki, 1997: 68). Nelle successive edizioni polacche, invece, l'effetto comico è eliminato e viene menzionato lo scrittore Philip Roth (Głowacki, 2007: 97). Un altro esempio di sostituzione è la definizione del morto come un "aristocratico di Boston" in tutte le versioni polacche, reso in inglese con il culturema WASP (White Anglo-Saxon Protestant) a partire dalla terza bozza (EN3). Infine, notiamo il ricorso alla riduzione quando Anita racconta a Sasza il suo sogno di aprire una "bodega" a Puerto Rico, che in polacco è definita "taki mały sklep ze wszystkim... Kawa, owoce, sery, soki, może i hamburgery" (Głowacki, 1992: 31)<sup>24</sup>, mentre in inglese si parla solo di "a little grocery store" sin dalla prima bozza (EN1). In generale, non pare esservi una strategia coerente per la resa degli elementi culturospecifici, benché nella versione inglese si riscontri una certa tendenza alla generalizzazione, alla riduzione o all'eliminazione.

In alcuni casi Głowacki non ha accolto i suggerimenti di Torres, ad esempio per quanto concerne la modifica del titolo: "We had a lot of discussion about the title. I thought it should have been *Antigone in the Park* because it was more generic. He thought the critics would like it better if it was New York" (comunicazione personale, 25 settembre 2017). Forse Głowacki desiderava rimarcare il richiamo a Sofocle tramite una stilizzazione del titolo (pensiamo all'*Edipo a Colono*), esplicitandone al contempo la chiave di lettura contemporanea, con New York come luogo-simbolo del mondo occidentale.

## Conclusioni

Nella sua mappatura dell'autotraduzione in Polonia, Ceccherelli spiega che tale fenomeno "è strettamente connesso alla storia politica del paese" e afferma: "espropriazione, esperimento, esilio: queste le tre parole chiave, i tre contesti sul cui sfondo si sviluppa la storia dell'autotraduzione nel Novecento polacco" (Ceccherelli, 2013b: 169-170). Głowacki rientra tra gli scrittori che sono ricorsi all'autotraduzione a seguito di un'emigrazione politica. Mentre si trovava a Londra per la prima di un suo spettacolo al Royal Court Theatre, in Polonia veniva instaurata la legge marziale a seguito del colpo di Stato del generale Jaruzelski (13 dicembre 1981). Głowacki decise di non

---

<sup>24</sup> "Un piccolo negozio con un po' di tutto... Caffè, frutta, formaggi, succhi, forse anche hamburger".

tornare in patria ed emigrò negli Stati Uniti, continuando a scrivere le sue opere unicamente in polacco e affidandone la traduzione a terzi. Le sue autotraduzioni hanno un carattere episodico, risalgono a una fase in cui aveva raggiunto la notorietà e le sue pièce erano rappresentate a teatro e pubblicate presso prestigiosi editori americani. Non sono funzionali all'autopromozione in ambito statunitense, ma rispondono al desiderio di un maggior controllo sulla resa delle sue opere in inglese dovuto a un senso di insoddisfazione nei confronti di alcune delle traduzioni effettuate fino a quel momento (opinione confermata da Joan Torres: “he hadn’t been satisfied with his previous English translators, especially on *Fortinbras Gets Drunk*, which changed drastically once we got to work on it”, comunicazione personale, 20 novembre 2017).

Il lavoro di Głowacki e Torres, che non conosce il polacco<sup>25</sup> e non è una traduttrice ma una scrittrice e sceneggiatrice, andrebbe inteso come riscrittura a quattro mani del testo originale in un'altra lingua piuttosto che come (auto)traduzione interlinguistica assistita. E questo sia per la mole dei cambiamenti introdotti nel testo, sia per la modalità di lavoro. Come afferma Torres, “the way we worked was: he would write in Polish and then tell me in English what he was trying to achieve. We’d discuss it and try different possibilities” (comunicazione personale, 25 settembre 2017). È stato dunque necessario un passaggio intermedio, la riformulazione orale in inglese del testo di partenza da parte dell'autore, affinché tale riscrittura potesse aver luogo. Va comunque precisato che tale riformulazione è avvenuta in corso d'opera: dopo aver scritto uno scambio di battute in polacco, Głowacki lo traduceva a voce in un inglese approssimativo a Torres e insieme approntavano una più corretta traduzione in inglese, che spesso implicava una vera e propria riscrittura. Si mantiene dunque il carattere di simultaneità dell'operazione di cui abbiamo parlato, con riferimento a Grutman, alle pp. 7-8.

Głowacki è ricorso a un analogo *modus operandi* anche per la versione inglese di *Czwarta siostra*, attuata insieme alla sceneggiatrice americana Eva Nagorski. In questo caso la riformulazione orale in inglese non è stata necessaria, dato che Nagorski conosceva la lingua di partenza: Głowacki leggeva il testo in polacco, Nagorski lo traduceva all'impronta, dopodiché la traduzione veniva rivista e modificata. Ecco come la sceneggiatrice descrive il processo di co-traduzione:

He first wrote *The Fourth Sister* in Polish, and we then translated it together into English. He would read his handwritten text aloud in Polish and I would type it in English on the computer, producing an instant translation. Sometimes, I'd get his pages and work on them on my own. He then would read the translations over, making suggestions. He had a remarkable ear for what rang true and, more importantly,

---

<sup>25</sup> “Let me say first off that Janusz wrote in Polish and I do not speak Polish” (comunicazione personale, 25 settembre 2017).

what didn't – whether in Polish or English. Every single word was meaningful to him, and dialogue was his specialty. (comunicazione personale, 8 ottobre 2017)

Anche nel caso di *Czwarta siostra* la traduzione in inglese ha influito sull'originale, nel quale sono state introdotte alcune modifiche a seguito dell'esperienza co-traduttiva: “Yet once in a while, we'd come up with something so good in English, he'd then change the wording in the Polish version to make it closer to the new English version” (comunicazione personale, 8 ottobre 2017)

Come abbiamo visto, la versione inglese di *Antyгона* non rientra pienamente nella definizione di “autotraduzione assistita”, benché come tale si presenti nell'apparato paratestuale dell'edizione americana, ma implica un rimaneggiamento su più livelli che la rende piuttosto una riscrittura mirata a soddisfare le esigenze di un nuovo pubblico. Al di là delle questioni definitorie, tuttavia, l'aspetto più interessante della questione è l'influenza che la versione inglese ha avuto sul testo polacco, la cui forma finale presenta chiare tracce del lavoro di ripensamento e adattamento dell'opera a un diverso contesto linguistico e culturale.

## Bibliografia

### Letteratura primaria

- Głowacki, J., "Antygona w Nowym Jorku", in *Dialog*, 10, 1992, pp. 5-40.
- Głowacki, J., *Antygona w Nowym Jorku*, New York, Bicentennial Publishing Company, 1994.
- Głowacki, J., "Antygona w Nowym Jorku", in J. Głowacki, *Ścieki, skrzeki, karaluchy. Utwory prawie wszystkie*, Warszawa, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, 1996, pp. 13-83.
- Głowacki, J., *Antigone in New York*, transl. by J. Głowacki and J. Torres, New York – Hollywood – London – Toronto, Samuel French, 1997.
- Głowacki, J., "Antygona w Nowym Jorku", in J. Głowacki, *5½. Dramaty*, Warszawa, Świat Książki, 2007, pp. 30-111.
- Głowacki, J., *Antygona w Nowym Jorku*, Warszawa, Elipsa, 2008.

### Letteratura secondaria

- Baniewicz, E., "Antygona wśród gwiazd", in *Twórczość*, 5, 1993, pp. 113-117, ristampato con modifiche in J. Ciechowicz (red.), *Dramaturgia Janusza Głowackiego – trochę teatru*, Gdańsk, Wydawnictwo UG, 2013, pp. 114-122.
- Baniewicz, E., "Janusz Głowacki, *Antygona w Nowym Jorku*. Antygona w Tompkins Park", in J. Ciechowicz, Z. Majchrowski (red.), *Dramat polski. Interpretacje. Część 2: Po roku 1918*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2001, pp. 355-363.
- Ceccherelli, A., "Introduzione", in A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 11-22.
- Ceccherelli, A., "Autotraduttori polacchi del Novecento: un saggio di ricognizione", in A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 169-182.
- Chmielewski, P., "Muchy, karaluchy, pchły. Emigranci i emigracja wewnętrzna. *Kopciuch, Polowanie na karaluchy, Antygona w Nowy Jorku* Janusza Głowackiego", in P. Chmielewski, *Słowacki w supermarkecie. Szkice o polskim dramacie*, Gdańsk, Czarny kot, 2002, pp. 47-70.
- Dasilva, X. M., "La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas", in *TRANS. Revista de Traductología*, 19.2, 2015, pp. 171-182.
- Głowacki, J., "Świat pęka. Z Januszem Głowackim rozmawia Paweł Smoleński", in *Gazeta Wyborcza*, 16.05.2015, <https://tinyurl.com/y9lhvzpe> (10/2017).

- Grossman, E., "O płynnej polskości, diasporycznych horyzontach i komparatystyce w Glasgow uwag kilka", in Cudak, R. (red.), *Literatura polska w świecie*, vol. 3: *Obecności*, Katowice, Uniwersytet Śląski – Wydawnictwo Gnome, 2010, pp. 345-357.
- Grossman, E., "Transnational or Bi-cultural? Challenges in Reading post-1989 Drama 'Written outside the Nation'", in U. Phillips (ed.), *Polish Literature in Transformation*, Münster, LIT Verlag, 2013, pp. 241-250.
- Grutman, R., "Self-Translation", in M. Baker, G. Saldanha (eds), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 2009, pp. 257-260.
- Grutman, R., "L'autotraduzione 'verticale' ieri e oggi (con esempi dalla Spagna cinquecentesca e novecentesca)", in M. Rubio Arquez, N. D'Antuono (a cura di), *Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2012, pp. 33-48.
- Grutman, R., Van Bolderen, T., "Self-Translation", in S. Bermann, C. Porter (eds), *A Companion to Translation Studies*, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2014, pp. 323-332.
- Kott, J., "Antyгона powiesiła się w Tomkins Square Park", in *Dialog*, 10, 1992, pp. 153-155.
- Nasiłowska, A., "Głowacki – dwujęzycznie (na przykładzie *Antygony w Nowym Jorku*)", in J. Ciechowicz (red.), *Dramaturgia Janusza Głowackiego – trochę teatru*, Gdańsk, Wydawnictwo UG, 2013, pp. 144-154.
- Popczyk-Szczęśna, B., *Powtórzenia i powroty. O dramaturgii Janusza Głowackiego*, Katowice, Wydawnictwo UŚ, 2015.
- Schultze, B., "Antygoną w Nowym Jorku Janusza Głowackiego po polsku, angielsku i niemiecku, czyli: o jakiej sztuce scenicznej mówimy?", in *Oder Übersetzen*, 2, 2011, pp. 130-143.
- Schultze, B., "Bedeutungsbildung zwischen textuellem Angebot und individuellem Rezeptionshorizont: Janusz Głowackis *Antygoną w Nowym Jorku (Antigone in New York)* – polnisch, englisch und deutsch", in *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen*, 2011, pp. 321-343.
- Schultze, B., Weinhausen, B., "Janusz Głowackis *Antigone in New York* international: Selektion, Substitution und Exponierung von Sinnangebot", in *Forum modernes Theater*, 26, 2011, pp. 207-222.
- Schultze, B., Weinhausen, B., "Theaterlandschaften als Bedingungsrahmen für literarischen, intermedialen und kulturellen Transfer: Janusz Głowackis Dramen *Kopciuch (Aschenkinder)* und *Antygoną w Nowym Jorku (Antigone in New York)*", in *Rocznik komparatystyczny*, 5, 2014, pp. 11-47.
- Stobierska, A., "Antigone des 'homeless' dans la 'comédie du désespoir' de Janusz Głowacki: *Antigone à New York*", in R. Duroux, S. Urdician (éds.), *Les Antigones contemporaines (de*



*1945 à nos jours*), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, pp. 229-241.

Trojanowska, T., “Many Happy Returns: Janusz Glowacki and His Exile Experience”, in H. Stephan (ed.), *Living in Translation: Polish Writers in America*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2003, pp. 259-288.

Weil, S., *L'Enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Paris, Gallimard, 1949.

4/6/92 Park 1st Draft

need cashmere sweater.

PIECE

- 1 - Policeman (gent)
- 2 - A & B.  
she finds out P is dead, Potters Field,  
radio fixing, roller coaster
- 3 - F & B -  
Lantern, Indian, epilepsy, boiler room, Leach  
Q enters  
F tells Q's story after she exposes him
- 3A - Q leaves  
F confesses to use at Boiler room  
Zippy & Paulie - shoes  
pocket - 2 notes go from uptown  
kitchen - sale  
blacksmith - screaming outdoors  
F & B / Boris - get two father  
Jews in Poland - sorry they denounced them
- 4 - A, F & B  
A & Pigeons (God wants him buried)  
burial costs  
Judas & Potters Field  
deal for liquor
- 5 - Policeman - 3 phases
- 6 - F & B  
Potters Field opening coffins  
Yola story
- 7 - Policeman  
body bags, cashmere sweaters
- 8 - F & B  
Police cleaning Park & counting  
ship to Venice, military transports  
Yola come, fits
- 9 - Policeman  
bodies, one way tickets to NY, get found uptown, mtg & ma
- 10 - A & B & Paulie  
F is gone, digging  
A & B - old & lady  
Paulie & police  
7-11-00.

- 11 - A & B <sup>digging</sup> <sup>handcuffs</sup>  
 A's story - Uncle Anatole, <sup>idea</sup> funeral.  
 B's parents' story, ~~out the window~~, B's wife, Bradner,  
~~are~~, ~~out the window~~ prof & wife, ~~out the window~~,  
 welfare, pecia glass, A leaves to get vodka
- 12 - F & B -  
 F returns, ~~overland~~, ~~renovation~~ idea,  
 fit fears, won't make it till AM, beach.
- 13 - A, F, B  
 drinking together, Fortinsky & his, ~~Sasha's~~ ~~stories~~,  
 A has hope of all locked at the ground
- 14 - Policeman  
 A hung himself, park empty

Hope scene  
 A & B - both hope  
 to go to Russia, ~~then~~, ~~she'll~~ help him, ~~feel~~ ~~well~~ ~~to~~ ~~know~~

Fig. 1-2: Scaletta della prima bozza in inglese dell'opera, datata 4 giugno 1992. A sta per Annie (Anita nella versione finale), B per Boris (Sasha nella versione finale), F per Flea, P per Paulie. Per gentile concessione di Joan Torres.

Good evening. My name is Jim Murphy. Sargeant Jim Murphy. *and.*  
 Listen, I have nothing against the homeless. They're just like you and me except they haven't got homes. *mean*  
 I met a lot of highly educated, homeless. Cultured people alot of them. And they're as American as you and me. I wanna be fair now and so I've got to tell you that these people are not just Americans. Some of them represent other countries as well. Some of them were looking for political freedom and some were just looking to improve their standard of living. *others*  
 So they left their homes and settled down in New York, in the Port Authority building, in the streets, in the parks. Wherever. They loved their newly adopted mother America and they were grateful for everything she did for them. *Let me give you a PP for instant*  
 Two years ago I was on patrol in the Lower East Side and there was a protest march against the Gulf War. First they walked up First Avenue, then they turned onto Seventh Street and wound up near Thompkins Square Park. Naturally they nailed out Old Glory and decided to burn it. And then they got aggressive. Towards me. Very aggressive. I'm a cop but I got scared. *I'm used to aggression*  
 I've only got seven bullets in this thing, right? But then, the homeless people started pouring out of that park. They were hungry. They were dirty but full of enthusiasm. They were sick with AIDS, with TB, with syphiliis, whatever. You name it. They had it. But they were bursting with patriotic fervor. *in a ego meal.*  
 They attacked the demonstrators and smothered the flames with their hands, with ~~tears~~, with whatever they could get...before that flag ever touched the ground. Then they put Her up, what was left of Her, and flew Her over the Park. And for this I respect them. And the other policemen respect them too. I mean the majority of policemen...Well, the majority anyway...Well, quite a lot of policemen respect them. *let me tell u*  
 Naturally, there have been misunderstandings. Tythese people have some weird sense of time., Like we're thinking about what's going to happen in ten years but they're thinking about the next two hours. Time's different. Don't ask me why. I'm not a philosoppher. I'm a cop. For instance, we sleep at night, right? That's normal. But they sleep during the day because they think it's safer. (shrugs) So a lot of the time they don't know what the hell is going on. Even if they aren't schizos. Well, anyway, so what's the point? The point is that we stand for the American work ethic. Not just us but a lot of generous people are trying to get them back on track. But it doesn't happen very often., Actually it hardly ever happens but if it does then we all get to feel good. *fish*  
 For instance, there was this homeless guy who lived updown in the Columbus Circle area. This guy was always drunk, never washed, never shaved. Stunk to high hell. And never spoke either. I spoke to him. Nothin. But then, one day, he wakes up and starts selling books. There are a few more homeless selling books in Columbus Circle you know but this guy was inventive. He got himself a chair. Some wood. Made a little desk. Had a place for people to read. So *he*

*I want to say from the outset that I will not.*

*? (mainly must call. let me tell u about one.*

*Let me give you a PP for instant*  
*I'm used to aggression*  
*in a ego meal.*  
*let me tell u*

Violence in street's a violent place 50

ANTIGONE IN NEW YORK

Act 1 Scene 1

page 3

everyone came to him first. And he had a bigger selection than anyone else. And not only the usual Playboy, Penthouse and Screw but literature. This guy had the big books. I myself bought a Stephen King from him that was that thick. And let me tell you, if some jealous bastard hadn't strangled him and thrown his body in the Hudson he'd have an apartment by now! One of the things I try to do is talk these people into moving to the shelters. There's a lot of shelters in this city. But they give me hard time about it. Like I told one guy this morning, move to the shelter. And what does he say? He says he's afraid. Jesus! About what I asks him. After all the number of rapes, robberies and murders in those places isn't much more than on the streets. And he'd be indoors. But he says why. (shrugs) Why. To be civilised I say. So again he says why. And I say lots of those places have TVs. He could participate in the culture a little. Again why? I say because sooner or later we're all gonna die and you know what he says? Why! ~~The fucker~~. What does he this is, a course in existentialism? I don't know why. I'm a cop. Jesus H. Christ.

to assist the problem

Excuse me.

*with*  
(walkie-talkie crackles and beeps.)

*one of*  
(he answers the call and talks on the phone)

Yeah. Murphy here. Yeah. Yeah. Okay.

(to audience)

Sorry. We've got a domestic on 11th Street. I'll be back.

Fig. 3-4: Atto I, scena 1 della prima bozza in inglese. Per gentile concessione di Joan Torres