

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

Komentovaný překlad divadelní hry
***Machinal* Sophie Treadwell**

Bc. Terezie Šípová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Eliška Kubartová, Ph.D.

Studijní obor: Divadelní studia / Filmová studia

Olomouc 2024

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Komentovaný překlad divadelní hry Machinal Sophie Treadwell* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum 8. 12. 2024

.....

Podpis

Tímto bych ráda poděkovala vedoucí mé diplomové práce Mgr. Elišce Kubartové, Ph.D. za odborné vedení, trpělivost, ochotu a cenné rady, které mi poskytla v průběhu vypracování této práce.

OBSAH

ÚVOD	5
1 PŘEKLAD DRAMATICKÉHO TEXTU	7
1.1 Teorie překladu	7
1.2 Specifika překladu dramatických textů	8
2 SOPHIE TREADWELL	10
3 DRAMATURGICKÁ ANALÝZA	12
3.1 Děj hry	12
3.2 Žánr	12
3.3 Témata a motivy	14
3.4 Čas a prostor	16
3.5 Postavy	17
4 PŘEKLAD HRY	20
5 KOMENTÁŘ K PŘEKLADU	99
5.1 Úvod	99
5.2 Překlad názvu hry	99
5.3 Jazyk hry	101
5.4 De-foreignizace originálu	103
5.5 Expresivní konotace	106
ZÁVĚR	109
Seznam použitých pramenů a literatury	111
Příloha – Originál překládaného textu	113

ÚVOD

Expresionistické drama *Machinal* (1928) americké autorky Sophie Treawell je feministickou kritikou patriarchátu, kde jsou na příkladu individuálního příběhu s univerzální platností zobrazeny společenské normy z něj odvozené a negativní vliv, které měly tyto normy na životy žen žijících v tehdejší (ale svým způsobem i v dnešní) společnosti. Tato diplomová práce je komentovaným překladem této divadelní hry, která zatím nebyla do českého jazyka přeložena, přestože se jedná o výjimečné dílo z hlediska feministických témat, jež jsou nadčasová a lze je tedy v mnoha ohledech vztáhnout i na dnešní dobu. Cílem této diplomové práce bylo zanalyzovat jazykovou i významovou rovinu divadelní hry *Machinal* společně s potenciálními překladatelsky obtížnými pasážemi a využít tato zjištění k vytvoření jejího překladu¹.

Kromě samotného překladu zahrnuje práce i uvedení do obecné problematiky teorie překladu, ve které bylo čerpáno primárně z překladatelské teorie Jiřího Levého (*Umění překladu*)². Z důvodů odlišností mezi literárním a divadelním překladem obsahuje vedle obecných tezí, jež je možné aplikovat na oba tyto textově-ontologické módy, také rozbor specifik překladu dramatického textu, opírající se převážně o Pavla Drábka a jeho publikaci *České pokusy o Shakespeara: dějiny českých překladů Shakespeara doplněné antologií neznámých a vzácných textů z let 1782–1922*³. Drábkova monografie nastiňuje překlad dramatu z historického, kulturního i praktického kontextu, přičemž v rámci této práce bylo čerpáno výhradně z první teoreticko-metodologické kapitoly této publikace, která je věnována specifické terminologii a požadavkům na překlad dramatu na příkladu Shakespeareových překladů do češtiny.

Samostatný oddíl je věnován i autorce hry Sophie Treadwell. O této americké autorce se v česky psaných publikacích doposud nepíše, avšak zahraničním autorem, který se hojně zabývá jejím životem a dílem, je americký divadelní teoretik Jerry Dickey, a to například v monografii *Susan Glaspell and Sophie Treadwell*,⁴ na které se spolupodílel s Barbarou Ozieblo a ze které je v této práci primárně čerpáno, ve výboru z díla *Broadway's Bravest Woman: Selected Writings of Sophie Treadwell*⁵ či v monografii *Sophie Treadwell: A Research and Production Sourcebook*⁶. Přestože je *Machinal* zřejmě nejznámějším dílem Sophie Treadwell, tato autorka má na svém kontě i mnoho novinových článků, románů a skoro čtyřicet divadelních her, přičemž několik z nich bylo uváděno na i Broadway. Treadwell lze označit za jednu z prvních autorů amerického expresionistického dramatu, v jejichž dílech jsou

¹ Překlad byl rovněž zaslán do anonymního recenzního řízení k publikaci v časopise *Divadelní revue*, doprovází jej i studie zabývající se koncepty těla a tělesnosti a jejich analýzou v divadelní hře *Machinal*.

² LEVÝ, Jirí. *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983.

³ DRÁBEK, Pavel. *České pokusy o Shakespeara: dějiny českých překladů Shakespeara doplněné antologií neznámých a vzácných textů z let 1782–1922*. Brno: Větrné mlýny, 2012.

⁴ OZIEBLO, Barbara, DICKEY, Jerry. *Susan Glaspell and Sophie Treadwell*. London: Routledge, 2008.

⁵ DICKEY, Jerry, LÓPEZ-RODRÍGUEZ, Miriam (eds.). *Broadway's Bravest Woman: Selected Writings of Sophie Treadwell*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2006.

⁶ DICKEY, Jerry. *Sophie Treadwell: A Research and Production Sourcebook*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997.

často akcentována ženská témata, která se zřejmě odvíjela mimo jiné i od autorčina osobního zájmu a angažovanosti v hnutí za práva žen.

Součástí práce je také dramaturgická analýza divadelní hry *Machinal* zabývající se historií a charakteristickými prvky expresionistického dramatu, tématy, postavami a časoprostorovou analýzou díla. Různé aspekty této divadelní hry byly již zanalyzovány například v monografii *Expressionism and Modernism in the American Theatre: Bodies, Voices, Words*⁷ od Judith A. Walker, která byla primárním zdrojem pro výklad o počátcích a formálním stylu amerického expresionistického dramatu. To je jednou z odnoží expresionismu, uměleckého směru z počátku dvacátého století, jehož vznik byl podmíněn strachem z nástupu nových technologií, který se v dramatech promítl například po tematické stránce či přítomností postav, které prochází vnitřní krizí. Mezi další studie soustředící se na analýzu hry z různých konkrétnějších hledisek lze zařadit například „Treadwell’s Neologism: ‚Machinal‘“⁸ od Ginger Strand, „Sophie Treadwell’s ‚Machinal‘: Electrifying the Female Body“⁹ od Katherine Weiss nebo „In Defense of Woman: Sophie Treadwell’s ‚Machinal‘“¹⁰ od Jennifer Jones. Tato práce přináší zatím nejúplnější analýzu hry *Machinal* nejen z hlediska jejích expresionistických aspektů, ale v komplexnosti všech jejích témat a použitých postupů; analýza především odkrývá důležitost tělesných metafor pro zobrazení nerovného postavení ženy v dobovém patriarchátu.

Poslední oddíl práce se zabývá komentářem k překladu, který vychází především z překladatelských teorií Jiřího Levého a Dagmar Knittlové (*K teorii a praxi překladu*),¹¹ pojednávajících o možných překladatelských řešeních například k překladu názvu díla, systémovým rozdílům mezi výchozím a cílovým jazykem či strategiím týkajících se převodu kulturních významů, přičemž aplikace těchto funkčních řešení byla podrobně zanalyzována a odůvodněna na příkladech překladatelsky obtížných pasáží, které vyvstaly při samotném překladatelském procesu.

⁷ WALKER, Julia A. *Expressionism and Modernism in the American Theatre: Bodies, Voices, Words*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

⁸ STRAND, Ginger. „Treadwell’s Neologism: ‚Machinal‘“. *Theatre Journal* 44, 1992, č. 2, s. 163–175.

⁹ WEISS, Katherine. „Sophie Treadwell’s ‚Machinal‘: Electrifying the Female Body“. *South Atlantic Review* 71, 2006, č. 3, s. 4–14.

¹⁰ JONES, Jennifer. „In Defense of Woman: Sophie Treadwell’s ‚Machinal‘“. *Modern Drama* 37, 1994, č. 3, s. 485–96.

¹¹ KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

1 PŘEKLAD DRAMATICKÉHO TEXTU

1.1 Teorie překladu

Z nejobecnějšího hlediska lze mezijazykový překlad považovat za proces, při kterém dochází k převodu textu z výchozího jazyka do jazyka cílového, avšak teorie překladu a její problematika je ve skutečnosti mnohem komplexnější. O teorii překladu pojednává například Jiří Levý ve své přelomové studii *Umění překladu* (1963), kde se vyjadřuje nejen k přístupům různých jiných teoretiků, ale s pomocí kritiky překladu i ke konkrétním praktickým překladatelským postupům. Levý a další teoretikové se přitom shodují, že mezi nutné předpoklady zdárného překladu patří nejen znalost výchozího a cílového jazyka, ale také znalost textu, který je překládán, což zahrnuje i povědomí o historickém a kulturním pozadí díla či autorském stylu.¹²

Na samotný překladatelský proces lze nahlížet v mnoha dílčích schématech. Pokud se rozhodneme soustředit se v rámci překladatelského procesu výhradně na práci překladatele, Levý rozděluje tuto část procesu na tři konkrétní fáze – jmenovitě pochopení předlohy, interpretaci předlohy a přestylizování předlohy.¹³ Ve své podstatě však překladatelský proces nekončí vytvořením finálního překladu, jelikož o další subjektivní pochopení a interpretaci textu – tzv. čtenářskou konkretizaci – se postará recipient, tedy čtenář cílového textu. Překladatel je samozřejmě také čtenář, nicméně s tím rozdílem, že svou čtenářskou konkretizaci vyjadřuje přestylizováním textu do cílového jazyka.¹⁴

V rámci samotného procesu přestylizování si překladatel snaží ke své práci zvolit nejvhodnější z různých překladatelských strategií, které lze kategorizovat dle několika hledisek. Například z lingvistického hlediska se při svém rozhodování pohybuje na stupnici mezi dvěma póly – konkrétně mezi překladem věrným a volným.¹⁵ Sirkku Aaltonen se ve své knize *Time-sharing on stage: drama translation in theatre and society* vyjadřuje nejen k překladu dramatických textů, ale také k této problematice, přičemž dodává, že určit, kde přesně se nachází konkrétní hranice mezi těmito dvěma metodami překladu, je obtížné, protože už samotným překladatelským procesem je ve své podstatě generován „nový“ text, čímž pádem nemůže být nikdy považován za absolutně věrný.¹⁶ Tímto „novým“ textem však není myšleno vytvoření textu, který by neměl svého předchůdce. Kvůli rozdílům mezi jazyky či kulturami sice nemůže být překlad úplně stejný jako originál, avšak hlavním cílem překladatele by měla být především významová a estetická reprodukce původního díla.¹⁷

Kromě lingvistického hlediska lze na překladatelské strategie nahlížet například i z hlediska estetického. V tomto případě se překladatel opět pohybuje ve výběru mezi dvěma protichůdnými přístupy – „normou reprodukční (tj. požadavkem věrnosti, výstižnosti) a

¹² LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 17.

¹³ Tamtéž, s. 53.

¹⁴ Tamtéž, s. 49.

¹⁵ Tamtéž, s. 33.

¹⁶ AALTONEN, Sirkku. *Time-sharing on stage: drama translation in theatre and society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000, s. 41.

¹⁷ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 85–90.

normou uměleckosti (požadavkem krásy),¹⁸ které jsou kladeny do protikladu stejně jako věrnost a volnost v rámci hlediska lingvistického, avšak jak sám Levý namítá, tyto dvě normy nelze skloubit pouze tehdy, je-li rozuměna „krásou líbivost a pravdivostí doslovnost.“¹⁹ Ať už překladatel přistupuje k dílu z kteréhokoliv z výše zmíněných hledisek, obecně by se dalo konstatovat, že při výběru překladatelských strategií je nejdůležitější mít především ustálenou koncepci, tj. jednotný pohled na dané dílo a na přístup k jeho překladu.²⁰

1.2 Specifika překladu dramatických textů

Na teorii překladu lze nahlížet i z hlediska různých typů textů, které jsou překládány. Levý ve své knize rozděluje překlad literárních druhů na tři hlavní typy, kterým se dále podrobněji věnuje – konkrétně na uměleckou prózu, drama a poezii.²¹ O překladu dramatických textů kromě Levého a Aaltonen pojednává i teatrolog a překladatel Pavel Drábek v publikaci *České pokusy o Shakespeara: dějiny českých překladů Shakespeara doplněné antologií neznámých a vzácných textů z let 1782–1922*, kde na konkrétních překladech Shakespeareových děl od českých překladatelů poukazuje na specifika tohoto typu překladu.

Zřejmě nejzásadnějším rozdílem mezi překladem literárním a překladem dramatickým je fakt, že u dramatického překladu později dochází „ke změně média,“²² čímž u něj tedy není kladen důraz pouze na text, ale i na divadelní akci a herce coby zobrazovatele dění.²³ Čtením i hraním nabývá tento typ textu dvou důležitých kvalit – „kvality literární a kvality divadelní“²⁴ – přičemž ve vztahu mezi výchozím a cílovým jazykem dochází díky důrazu na divadelní akci také k emerzi „třetího jazyka, jevištního a hereckého.“²⁵ Drábek ale uvádí, že názor na to, co je považováno za divadelní a co za literární, je značně proměnlivý a nelze tedy tyto kvality brát jako ustálené normy.²⁶ Z toho vyplývá, že kromě znalosti kulturního pozadí díla, jak je tomu u překladu jiných typů textů, je u překladu dramatu nutno být obeznámen i s kulturou divadelní a to jak z dobového prostředí originálu, tak i ze současného prostředí jazyka, do kterého je text překládán.²⁷

Drábek v rámci dramatického překladu vyzdvihuje také skutečnost, že každý překlad je vlastně překladatelovou „dramaturgií“²⁸ s užitím jeho vlastního „překladatelského stylu,“²⁹ který je podmíněn například jeho chápáním daných dobových, jazykových či divadelních reálií, přičemž uměleckou formu, do které je překlad stylizován nazývá „maskou.“³⁰ Subjektivní významová interpretace je v případě tohoto typu překladu mnohdy rozhodujícím faktorem při

¹⁸ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 88.

¹⁹ Tamtéž, s. 93.

²⁰ Tamtéž, s. 97.

²¹ Tamtéž, s. 25.

²² AALTONEN, Sirkku. *Time-sharing on stage*, s. 41.

²³ DRÁBEK, Pavel. *České pokusy o Shakespeara*, s. 23.

²⁴ Tamtéž, s. 14.

²⁵ Tamtéž s. 45.

²⁶ Tamtéž, s. 46–47.

²⁷ Tamtéž, s. 14.

²⁸ Tamtéž, s. 27.

²⁹ Tamtéž, s. 27.

³⁰ Tamtéž, s. 27.

volbě překladatelských strategií, jelikož kromě doslovných významů se v divadelních hrách objevují v hojné míře i významy nedoslovené a mnohoznačné.³¹ Levý vztahuje tuto mnohoznačnost také na významové kontexty replik, kdy se promluva nemusí vztahovat pouze k explicitně vyslovenému, ale také například k rekvizitám na scéně, k osloveným osobám či dramatické akci.³² Také fakt, že replika originálu byla překladatelem koncipována s předem zamýšleným typem přednesu, se může jevit jako problematický, jelikož písmo „není schopno zachytit tzv. suprasegmentální prozodické kvality, k nimž patří tempo, intonace, pokud není dána syntaxí, atd.“³³

V devatenáctém století byly v Evropě dominantní dva překladatelské přístupy k dramatickému překladu – „překlad komerční“,³⁴ u kterého byl překlad textu vyhotoven za účelem a s vidinou provedené inscenace, a „překlad estetický“,³⁵ kdy byl překládaný text vyhotoven primárně pro čtenáře, z čehož si lze odvodit, že tyto dva typy překladů generovaly cílové texty s odlišnými formálními i estetickými vlastnostmi. U některých typů dramatických textů je také nutné brát v potaz informaci, kdy byl text vyhotoven, konkrétně zda byl (jako například v případě Shakespearových her) sepsán až při či po genezi představení, nebo naopak zda byl nejdříve sepsán a až později inscenován. Je předvídatelné, že i tyto dva typy textů se budou mezi sebou lišit a tedy i nároky na jejich překlad.³⁶

Stejně jako u překladu literárního i nad kvalitou dramatického překladu lze uvažovat hned z několika hledisek – Drábek navrhuje rozdělení kritérií na dvě hlavní kategorie – „kategorii vnější a kategorii vnitřní“,³⁷ do kterých zahrnuje například posouzení souvislosti překladu z dějinného, sociálního či divadelního hlediska, zkoumání kvantitativních vlastností překladu v poměru k originálu nebo vyhodnocení překladu coby samostatně stojícího díla. Drábek se ve své monografii zabývá také stěžejní oblastí pro překlad dramatu, konkrétně dynamikou dramatického textu, pro kterou sám definoval celou škálu kritérií, na jejímž základě je možné o této kvalitě uvažovat. Jeho škála obsahuje celkem pět kategorií, které se mohou i částečně překrývat, přičemž první dvě z nich lze zařadit jak do sféry literární, tak té dramatické – konkrétně se jedná o kritéria literární a kulturní. Další tři kategorie se vztahují již výhradně k dramatu – jmenovitě se jedná o kritéria akustická, která se soustředí na zvukové kvality, jako je akustický temporytmus či barva hlasu, kritéria herecká vztahující se k herci a tudíž například k mluvnosti, dechovosti či gestičnosti a v neposlední řadě kritéria jevištní, která souvisí například s dynamikou promluv, dialogičností a monologičností či včleněním textu do herecké akce. Do poslední kategorie jevištní se dle Drábka také projektují všechny ostatní kategorie, které ale nabývají na vlastním významu, přičemž užití a výraznost jednotlivých kategorií se bude odvíjet od stylu a funkčních řešení každého překladatele.³⁸

³¹ DRÁBEK, Pavel. *České pokusy o Shakespeara*, s. 12.

³² LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 173–174.

³³ Tamtéž, s. 180.

³⁴ Orig.: „commercial translation“. AALTONEN, Sirkku. *Time-sharing on stage*, s. 38. Není-li uvedeno jinak, všechny citace cizojazyčných zdrojů byly přeloženy autorkou této práce.

³⁵ Orig.: „aesthetic translation“. Tamtéž, s. 38.

³⁶ Tamtéž, s. 34.

³⁷ DRÁBEK, Pavel. *České pokusy o Shakespeara*, s. 46.

³⁸ Tamtéž, s. 54–69.

2 SOPHIE TREADWELL

Sophie Treadwell, celým jménem Sophie Anita Treadwell, byla americká novinářka a dramatička, která se narodila v roce 1885 ve městě Stockton v americkém státě Kalifornie. Kromě novinových článků a celkem třiceti devíti divadelních her, z nichž sedm bylo mezi lety 1922–1941 uváděno na Broadway, je autorkou i několika románů, přičemž některé z nich byly publikovány na pokračování v periodickém tisku. Jerry Dickey ve své knize *Susan Glaspell and Sophie Treadwell*, na které se spolupodílel s Barbarou Ozieblo, poutavým způsobem zanalyzoval mnoho děl a zmapoval osobní i profesní život této americké autorky.³⁹

Sophiin zájem o umění a divadlo údajně odstartoval její otec Alfred, když ji jako malou vzal do divadla na představení *Kupce benátského*, ve kterém účinkovala i polská herečka Helena Modjeská, která o několik let později dokonce požádala Sophie Treadwell o sepsání svých pamětí a byla považována za její mentorku. Přestože Sophie nikdy oficiálně nevystudovala obor psaní divadelních her, znalost a praxi v dramatickém umění získala již na Kalifornské univerzitě v Berkeley, kde v roce 1906 nakonec získala svůj bakalářský titul z oboru francouzského jazyka. Během studia na univerzitě také napsala svou první jednoaktovku s názvem *A Man's Own* (1905) a dozvěděla se o rostoucím hnutí za práva žen, což značně ovlivnilo její raný profesní život i její osobní zájem o boj za ženská volební práva.⁴⁰ Autoři výše uvedené knihy k tomu píší: „Hry Treadwellové z tohoto raného období, 1905–1921, se vyznačují širokou škálou námětů a stylů, včetně krátkých komediálních skečů, psychologických a historických studií postav, nerealistických jednoaktovek a celovečerních komedií a dramát.“⁴¹

V roce 1909 získala Sophie Treadwell pracovní pozici v novinách *San Francisco Bulletin* – nejprve jako sekretářka, později se jí však podařilo začít pracovat i na pozici reportérky. Během první světové války se stejně jako ostatní ženy i Sophie snažila aktivně zapojit do dění a jakožto novinářka informovat společnost o probíhajícím válečném konfliktu. Odcestovala tedy do Evropy, avšak nakonec jí byl kvůli jejímu pohlaví odepřen přístup na frontu. I přesto se rozhodla v Evropě zůstat a začala zpovídat zraněné vojáky a civilní obyvatelstvo, jejichž výpovědi odrážely následky této válečné krize.⁴²

Již v roce 1910 uzavřela Sophie Treadwell sňatek se známým sportovním publicistou Williamem O. McGeehanem – veřejně i profesně nicméně i nadále používala pouze své rodné příjmení, a to i před rokem 1926, respektive 1927, kdy se Lucy Stone League – organizace za práva žen, jejíž členkou se stala i Sophie Treadwell – úspěšně zasloužila o to, aby ženy mohly mít autorská práva na svá díla vedená pod rodným příjmením, a nikoliv pod příjmením svých manželů. Obecně se Treadwell hojně věnovala ženským tématům i ve svých divadelních hrách – například v dílech jako *Constance Darrow* (asi 1908–09), *O Nightingale* (1925) či *Machinal*

³⁹ OZIEBLO, Barbara, DICKEY, Jerry. *Susan Glaspell and Sophie Treadwell*, s. 93 a 188.

⁴⁰ Tamtéž, s. 98–112 a 188.

⁴¹ Orig.: „Treadwell's plays from this early period, 1905–21, display a wide range of subjects and styles, including short comedic sketches, psychological and historical character studies, nonrealistic one-acts, and full-length comedies and dramas“. Tamtéž, s. 111.

⁴² Tamtéž, s. 103 a 188.

se v případě všech hlavních postav jedná o poněkud naivní pracující ženy, které se na svém pracovišti snaží nějak vypořádat s dominantním zastoupením mužů a mají prakticky totožné názory (například na kontrolu porodnosti), přestože jejich životní rozhodnutí bývají rozdílná. Nejznámějším ze spisovatelských počínů Treadwell je právě výše zmíněná divadelní hra *Machinal* z roku 1928 – expresionistické drama o mladé ženě utlačované patriarchální společností, jež nakonec vyústí ve spáchání vraždy. Toto drama je volně inspirováno soudním procesem Snyder–Gray z roku 1927, kterého se jako reportérka tehdy zúčastnila právě i Sophie Treadwell.⁴³

Za svůj život prodělala Sophie Treadwell několik nervových kolapsů a vyčerpání, kvůli kterým musela být dokonce hospitalizována v sanatoriu. Zemřela v roce 1970 – tři roky po vydání své poslední divadelní hry s názvem *Now He Doesn't Want to Play* – po prodělání mrtvice ve věku 70 let ve městě Tucson v Arizoně. Přestože je v současné době stále nejvíce diskutovaná a inscenačně oblíbená její divadelní hra *Machinal*, která je i hlavním tématem této diplomové práce, se začátkem dvacátého prvního století začala ve Spojených státech amerických znovu přitahovat pozornost a být inscenována i další díla z pera této autorky.⁴⁴

⁴³ OZIEBLO, Barbara, DICKEY, Jerry. *Susan Glaspell and Sophie Treadwell*, s. 100–102 a 136–146.

⁴⁴ Tamtéž, s. 95–99 a 188–191.

3 DRAMATURGICKÁ ANALÝZA

3.1 Děj hry

Divadelní hra *Machinal* začíná příchodem úzkostlivé MLADÉ ŽENY do kanceláře, v níž pracuje jako stenografka, kde je požádána o ruku svým nadřízeným JONESEM, kterého však ona sama nemiluje. Po přemlouvání ze strany své MATKY, se kterou je do té doby nucena bydlet, nakonec JONESOVU nabídku k sňatku přijme a odjede s ním po svatbě na líbánky, kde je nucena mít s JONESEM pohlavní styk. Z těchto manželských povinností se MLADÉ ŽENĚ po nějakém čase narodí dítě, které však citově nepřijme, jelikož cítí odpor ke své nově nabyté roli matky, do které jí její okolí nutí. Jednou se MLADÁ ŽENA se svou bývalou kolegyní ocitne v baru, kde narazí na MUŽE, který ji přitahuje, a naváže s ním milenecký vztah. Ve vztahu s tímto MUŽEM se cítí osvobozená od povinností a nároků společnosti, které jí jindy dusí, avšak když s ní MUŽ po nějaké době vztah ukončí, MLADÁ ŽENA se opět ocitne v každodenní rutině manželství bez lásky. Úzkost, kterou zažívá již od počátku hry, se v tomto okamžiku vystupňuje natolik, že je MLADÁ ŽENA pod vidinou svobody dohnána k vraždě vlastního manžela. MLADÁ ŽENA je následně zatčena a podrobena výslechu u soudu, kde se pod tíhou okolností, nakonec přizná, je odsouzena k smrti a následně popravena.

3.2 Žánr

Divadelní hra *Machinal* již byla zanalyzována například Julií A. Walker, která ji ve své knize *Expressionism and Modernism in the American Theatre: Bodies, Voices, Words* žánrově kategorizuje jako expresionistické drama, přičemž autorku hry, Sophie Treadwell, považuje za jednu z prvních autorů expresionistického dramatu ve Spojených státech amerických.⁴⁵ Expresionistické drama, jak už může napovídat samotný název, je projevem expresionismu – uměleckého směru, který se objevil v evropském malířství na počátku dvacátého století především jako odmítnutí a estetická reakce na impresionismus. Expresionistická díla již neměla kopírovat a imitovat okolní svět a realitu jako ta impresionistická, ale měla se soustředit především na umělce samotného, jeho vlastní já, a tedy i jeho vlastní realitu.⁴⁶ V expresionistické literatuře se tato autorská introspekce odráží například v přítomnosti obecně pojmenovaných postav procházejících krizí a rozvratem osobnosti či užitím abstraktnosti a metaforičnosti k popisu snových obrazů a halucinačních stavů těchto postav.⁴⁷

Americké expresionistické drama lze z historického hlediska zařadit do rané fáze modernismu, přičemž počátky tohoto typu dramatu jsou neodvratně spojeny s přelomem devatenáctého a dvacátého století a „revolucí v komunikační technologii s objevením psacího stroje, bezdrátového telegrafu, telefonu, fonografu, kinematografu a rádia.“⁴⁸ Tyto objevy měli

⁴⁵ WALKER, Julia A. *Expressionism and Modernism in the American Theatre*, s. 2.

⁴⁶ RICHARD, Lionel. *The Concise Encyclopedia of Expressionism*. Secaucus: Chartwell Books, 1978, s. 7–10.

⁴⁷ LEHÁR, Jan, STICH, Alexandr, JANÁČKOVÁ, Jaroslava, HOLÝ, Jiří. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006, s. 528–532.

⁴⁸ Orig.: „a revolution in communications technology, with the typewriter, wireless telegraph, telephone, phonograph, cinematographe, and radio appearing“. WALKER, Julia A. *Expressionism and Modernism in the American Theatre*, s. 1.

totiž značný vliv nejen na lidské vnímání vzdálenosti a času, ale i na nově se objevivší strach z toho, že zmíněné technologie nebudou kompatibilní s uměním – například tím divadelním, u kterého je podstatou živé představení s herci, a tudíž i jejich „těla, hlasy a slova.“⁴⁹ Není tedy překvapením, že strach ze změny mediálního pole vyústil v tomto uměleckém odvětví ve velmi silnou reakci, a to nejen tematicky, ale i formálně – konkrétně expresivní výstavbou samotného dramatického textu, kdy jsou témata hry či rozpolcenost hlavních postav a jejich konflikt s fikčním světem, ve kterém žijí, zobrazována zejména prostřednictvím jazyka, například stylistickými (ale i jinými) prostředky.⁵⁰ Americké expresionistické drama bylo do jisté míry ovlivněno také „teorií ‚expresie‘“⁵¹ amerického profesora přednesu a vokálního projevu S. S. Curryho, která je založená na tezi, že komunikace je procesem celého těla (nikoliv jen hlasu) a je proto závislá na koordinaci „tří ‚jazyků‘ těla – verbálního, hlasového a pantomimického.“⁵² Tato teorie byla inspirací ke vzniku amerického „expresivního kulturního hnutí“,⁵³ jehož členové se za pomoci harmonického užití Curryho tří jazyků ve scénickém umění snažili překonat odcizující aspekty modernity. Naproti tomu pro dramatiky posloužili tyto jazyky coby podklad k vytvoření nového a odlišného formálního stylu – amerického expresionistického dramatu – kde „spíše kontrastně, než koordinovaně představují duševní nevyrovnanost, kterou prožívá ústřední postava každé hry, když se vyrovnává s průmyslovými rytmy, které se vnucují do jeho nebo jejího života.“⁵⁴

Pokud pomineme kontrastní užití Curryho tří jazyků, za charakteristické prvky tohoto žánru lze považovat například stylizovanost vnitřního světa, redukci větné skladby, karikaturnost či epizodický děj,⁵⁵ přičemž všechny z nich lze najít právě i v divadelní hře *Machinal*. Konkrétně je děj této hry rozdělen do devíti epizodických jednání, jejichž epizodičnost je podmíněna také delšími časovými skoky mezi jednotlivými jednáními, mnoho vedlejších postav má až karikaturní povahové rysy – například postava TELEFONISTKY, která je vykreslena jako „mladá, povrchní koketa“ (s. 23) nebo postava JONESE (později jako postava jménem MANŽEL), neskrývaného materialisty a misogyny – přičemž tato karikaturnost je v neustálém kontrastu s postavou MLADÉ ŽENY, již „lze vnímat jako kteroukoliv jinou ženu, která chodí denně do zaměstnání“ (s. 23). Větná skladba v replikách postav i ve scénických poznámkách je ve většině případů redukována tak, aby působila dojmem až telegrafické strohosti a strojovosti. To se odráží například v dlouhých fragmentarizovaných monolozích, které má jako jediná ve hře postava MLADÉ ŽENY a které ztělesňují její konflikt s ostatními postavami, ale i její vnitřní konflikt se sebou samou, čímž dochází k akcentaci jejího vnitřního světa a především tedy její duševní nevyrovnanosti. Kromě promluv se tato

⁴⁹ Orig.: „bodies, voices, and words“. WALKER, Julia A. *Expressionism and Modernism in the American Theatre*, s. 1.

⁵⁰ Tamtéž, s. 1–6.

⁵¹ Orig.: „theory of ‚expression‘“. Tamtéž, s. 5.

⁵² Orig.: „three ‚languages‘ of the body – verbal, vocal, and pantomimic“. Tamtéž, s. 5.

⁵³ Orig.: „expressive culture movement“. Tamtéž, s. 5.

⁵⁴ Orig.: „counterpointed, rather than coordinated, they represent the spiritual malaise experienced by each play’s central character as he or she comes to terms with the imposition of industrial rhythms on his or her life“.

Tamtéž, s. 5–6.

⁵⁵ Tamtéž, s. 4.

nevyrovnanost projevuje také v neurotických pohybech této postavy, jako je například její zvyk „*neustále si upravovat vlasy přes uši*“ (s. 23), kterými v nekomfortních a napjatých situacích tělesně vyjadřuje své emoční rozpoložení.

Expresionistický důraz na nové technologie je v díle dále reflektován již v samotné tematizaci mechanizace v názvu hry a v dramatickém prostoru, kdy je děj hry zasazen výlučně do člověkem vytvořených, často výrazně mechanizovaných prostředí – konkrétně do uzavřených prostorů místností, ve kterých je výrazným vizuálním i akustickým prvkem právě přítomnost industriálních kulís v podobě různých strojů a jejich zvuků, jako jsou „*psací stroje, kalkulačtor, kopírovací stroj, zvonění telefonu, bzučení*“ (s. 22) v prvním jednání, zvuk sbíjení kovu provázející poporodní pobyt MLADÉ ŽENY v nemocnici ve čtvrtém jednání či popravčí stroj z posledního jednání, který není blíže specifikován, avšak z kontextu hry lze vyčíst, že se zřejmě jedná o elektrické křeslo. Zároveň je téma mechanizace možné vnímat i skrze užití telegrafického stylu (jak bylo řečeno výše) v rámci replik vedlejších postav, který je patrný již od prvního jednání hry odehrávajícího se v kanceláři, kde ženini spolupracovníci a spolupracovnice poměrně věcně a úsporně opakují a reagují na promluvy ostatních postav určitými ustálenými frázemi, čímž jsou vyobrazeni spíše jako mechanické stroje, namísto živých bytostí.

3.3 Témata a motivy

Machinal vypráví (jak už bylo popsáno výše) příběh pracující MLADÉ ŽENY, která se pod nátlakem společnosti rozhodne vdát za svého nadřízeného, přičemž její nespokojenost v manželství a touha po lásce a svobodě nakonec vyústí v nevěru, zabití vlastního manžela a její následné odsouzení a popravu. Na ženin příběh lze v rámci hry nahlížet nejen jako na pouhý příběh individua, ale jako na obecně platnou feministickou kritiku patriarchátu a jeho společenských norem, jejichž cílem bylo ženy v tehdejší společnosti především svazovat a usměrňovat k obrazu mužského pohlaví. Osobní konflikty hlavní postavy, které pramení ze vztahu mezi ní a ostatními dramatickými postavami, lze tedy chápat i jako problémy nadosobní, jelikož přesahují do společenské roviny.⁵⁶ Je to právě ženina touha po svobodě a kontrole nad vlastním tělem a vlastním životem pramenící z konfliktu s patriarchální společností a jejími společenskými normami, kterou lze považovat za hlavní téma hry, jež je ale úzce provázáno i s dalšími tématy – například mateřstvím či mechanizací, které toto hlavní téma pomáhají ještě více akcentovat a konkretizovat. MLADÁ ŽENA se v průběhu děje snaží osvobodit různými způsoby, což lze vidět již v prvních dvou jednáních hry, když se s vidinou finančního zajištění a osvobození se od rutinní práce stenografky (tedy odosobněného a mechanizovaného pracovního prostředí) i od soužití s vlastní MATKOU, které ji „*dusí*“, rozhodne vdát za svého nadřízeného JONESE:

MLADÁ ŽENA (*přemýšlí nahlas – za doprovodu tlumených kancelářských zvuků a hlasů*). (...) pozdě – práce – žádná práce – vyhazov – pozdě – budík – budík – budík – rychle – práce – matka – rýpe – rýpe – rýpe – matka – rychle – práce – žádná práce –

⁵⁶ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo, drama, divák*. Brno: JAMU, 2008, s. 92–93.

bez peněz – splátky – bez peněz – peníze – George H. Jones – peníze – paní Jonesová – peníze – žádná práce – žádné obavy – volná! – klid – v posteli do devíti – v posteli do desíti – v posteli do oběda – dnes si můžeš přispat – spát, dokud budeš chtít – (...) (s. 33)

Již toto rozhodnutí je pro MLADOU ŽENU velmi těžké a generuje u postavy výrazný vnitřní konflikt, jelikož vždy doufala především v nalezení pravé lásky, která by byla základem jejího manželství i potenciálního mateřství. Konkrétně JONESE žena zjevně nemiluje a ani jej neshledává přitažlivým, ba naopak jí připadá až fyzicky odpudivý („MLADÁ ŽENA. [...] George H. Jones – Tlusté ruce – ochablé ruce – nedotýkejte se mě – prosím – tlusté ruce, neúnavné – prosím ne – [...]“ [s. 33]), avšak k rozhodnutí vdát se je nakonec nátlakem ze strany MATKY a přítomností společenských konvencí, kdy se od žen očekává, aby nabyly sociálních rolích manželek a matek, jistým způsobem donucena. Sňatkem se MLADÁ ŽENA sice osvobodí od svých pracovních povinností i od neustálých slovních urážek neurotické MATKY, avšak nyní musí žít pod nátlakem misogynního JONESE, který ji sexuálně objektivizuje a přehlíží její potřeby. Po narození dítěte, které symbolizuje vynucené mateřství a tedy neschopnost žen mít v patriarchální mocenské struktuře slovo nad vlastním tělem, se žena ve čtvrtém jednání při svém pobytu v nemocnici snaží utvrdit ve své tělesné integritě, když se odmítá se svým nově narozeným dítětem fyzicky setkat. Její požadavky a potřeby jsou však opět postavou JONESE a tentokrát i postavou DOKTORA neustále znevažovány, což vede k amplifikaci ženina zoufalství a její touze po útěku od manželských i mateřských povinností („MLADÁ ŽENA [o samotě]. Nechte mě být – nechte mě být – nechte mě být – podřídila jsem se už dost – už se nepodřídím – odplazit se – odplazit se do tmy – [...]“ [s. 49]).

Její útěk (alespoň od reality) se nakonec dostaví v podobě setkání s MUŽEM v pátém jednání, který se vzápětí stane jejím milencem. V tomto případě žena opět dosáhne svých tužeb po svobodě, přestože jen částečně, a to alespoň formou nově nabitě sexuální svobody a vytvořením láskyplného vztahu, který ona sama považuje za opravdový, nicméně její úsudek se zdá být touto láskou zaslepený, protože není schopna vidět, že muž ženiny city plně neopětuje a z jeho strany se jedná spíše o krátkodobé povyražení („ŽENA. Ano. [pauza] Už nás nikdy nic nerozdělí – nikdy – vid', že ne? MUŽ [upřímně]. Budu se muset pohnout zase o kus dál, zlato – časem, víš.“ [s. 66]). Muž jí během tohoto vztahu často vypráví o svých dobrodružstvích v Mexiku, přičemž za příběh, který nejvíce rezonuje s ženiným životem, lze považovat ten, jak se násilným způsobem osvobodil ze svého zajetí. Když se po ukončení jejich vztahu ze strany muže žena opět ocitne pouze v každodenní rutině napjatého manželství, ve kterém není šťastná, pod tlakem narůstajícího zoufalství je nakonec dohnána k drastickému a (sebe)destruktivnímu činu – vraždě vlastního manžela:

HLAS JEJÍHO MILENCE. Byla tam tlupa *bandidos* – banditů, chápeš – drželi mě tam – co jsem měl dělat – musel jsem se osvobodit, chápeš? Musel jsem se osvobodit –
HLASY. Osvobodit – osvobodit – osvobodit –
MILENEC. Naplnil jsem prázdnou lahev kameny –

HLASY. Kameny – kameny – drahé kameny – mlýnské kameny – kameny – kameny – mlýnské kameny – (s. 76)

Symbolické vězení MLADÉ ŽENY v podobě života v patriarchální společnosti, ze kterého se celý život snažila dostat, se v tuto chvíli až tragicky ironickým způsobem promění ve vězení opravdové, když je zatčena, držena ve vazbě, odsouzena k smrti a následně popravena. V posledním jednání je těsně před ženinou smrtí opět nastoleno téma patriarchátu, a to skrze postavu KNĚZE zastupujícího patriarchální instituci církve, který i v tomto kritickém okamžiku přehlíží ženiny potřeby a nastoluje svou autoritu skrze mechanické opakování ustálených pastoračních frází, přičemž se jí snaží vštípit, že nebyla dostatečně dobrá křesťanka („KNĚZ. Tvůj život byl peklem, dcero, protože jsi nikdy nepoznala Boha. *Gloria in excelsis Deo*“ [s. 95]). Tato postava je jistým způsobem v kontrastu s ženinou představou Boha, na kterého ona sama do té doby nazírala jako někoho, kdo je laskavý („MLADÁ ŽENA. [...] Bůh má hodné ruce – vkládá je – hodné – a něžné – [...]“ [s. 50]), avšak z interpretace dialogu mezi KNĚZEM a MLADOU ŽENOU by se dalo argumentovat, že i tato ženina představa byla nakonec činy patriarchální společnosti v zastoupení KNĚZE zpochybněna, jelikož se jí kromě „frází“ nedostalo žádného upřímného rozhřešení. Absurdním vysvobozením je pro ženu nakonec smrt, a přestože se může zdát, že MLADÁ ŽENA měla od samého začátku alespoň svobodu volby nad svými činy, opak je pravdou, jelikož všechna její rozhodnutí byla přímo nebo nepřímo ovlivněna nátlakem patriarchální společnosti, ve které musela žít, a následně i zemřít.

3.4 Čas a prostor

Děj hry je strukturovaný do devíti epizodických jednání s přítomným časem vyprávění, a přestože je syžet chronologický, mezi jednotlivými jednáními dochází ke skokům v čase v rádech dnů, týdnů, ale i měsíců. Místy lze syžet považovat i za částečně achronologický, kdy některé repliky mohou pro všímavého recipienta sloužit jako předzvěsti událostí, které se teprve odehrají:

MANŽEL. Mně se nikdy nic nezdá. (MLADÁ ŽENA *dál zírá do novin*) O čem čteš?

MLADÁ ŽENA. O ničem.

MANŽEL. O něčem číst musíš.

MLADÁ ŽENA. Žena našla svého manžela mrtvého. (s. 74)

Díky několika monologům MLADÉ ŽENY, v nichž reflektuje své vzpomínky, obavy a emoční rozpoložení, dochází dokonce ke zpomalení syžetového času, jelikož tyto monology odráží její myšlenkové pochody, které by v reálném čase zřejmě zabraly podstatně kratší dobu, díky čemuž nabývá na důležitosti také rovina introspekce, tedy expresionistický důraz kladený na duševní stavy této postavy.

V rámci chronotopu je dramatický prostor v jednotlivých jednáních bez výjimky statický a vždy se jedná o uzavřený prostor místností, na které lze nazírat nejen jako na prostory akcentující téma mechanizace (jak bylo popsáno výše), ale také jako na převážně symbolické ztvárnění společenského uvěznění MLADÉ ŽENY (s výjimkou toho reálného v posledním

jednání), přestože se v jednotlivých jednáních mění – konkrétně se jedná o prostory kanceláře, kuchyně, hotelového a nemocničního pokoje, baru, jednopokojového bytu, obývacího pokoje, soudní síň a vězeňské cely. Z některých replik si lze odvodit, že se příběh odehrává ve Spojených státech amerických, avšak například konkrétní místo pobytu MLADÉ ŽENY, a tedy i pravděpodobné místo konání děje se recipient dozvídá až v jednání osmém, a to v rámci jediné repliky:

STÁTNÍ ZÁSTUPCE (*čte*). Ve věci Stát – – – vs. Helen Jonesová, já, Richard Roe, při plném vědomí tímto prohlašuji, že obviněnou Helen Jonesovou znám, a to po dobu více než jednoho roku předcházející datu podpisu tohoto přísežného prohlášení. Dále prohlašuji, že jsem se s uvedenou Helen Jonesovou poprvé setkal v ilegálním baru na čtyřicáté západní avenue v New Yorku a že v den, kdy jsem se s ní setkal, se mnou následně šla do mého bytu, rovněž na čtyřicáté západní avenue v New Yorku, kde jsme měli intimní vztah – (s. 91)

Zároveň jedinou další postavou, v jejíž replikách je nějaký odkaz na specifickou geografickou lokaci, přestože se nejedná o místo konání děje, je postava PRVNÍHO MUŽE, milence MLADÉ ŽENY, když jí vypráví o svém rodném městě „Frisco“ (San Francisco), řece Rio Grandu či zážitcích z Mexika. Tato skoro až úplná absence geografické konkretizace, stejně jako je tomu v případě „pomyslného jeviště“,⁵⁷ které je utvářeno nejen iluzí okna a dveří do jiných prostor, ale i promluvami postav, které jsou pouze slyšet, ale nejsou vidět, nebo naopak, přispívá k zobecnění příběhu, který má spíše než jako individuální příběh fungovat jako politická a společensko-kritická výpověď o tehdejší patriarchální společnosti.

3.5 Postavy

Jména postav jsou obecná, ale v mnoha případech z nich vyplývá alespoň pohlaví či profese postavy, což konkretizuje jejich socioekonomický status. Jména některých postav se na základě vztahů s postavou MLADÉ ŽENY dokonce v průběhu hry proměňují – například postava JONESE, která je od třetího jednání označena už pouze jako MANŽEL – čímž dochází k akcentaci sociálních rolí, které stejně jako pohlaví a profese odkazují na společenskou hierarchii a subordinaci mezi jednotlivými postavami. Toto neužívání vlastních jmen v rámci prefixů i neoslovování vlastními jmény v rámci replik (až na pár výjimek) lze vnímat jako další z expresionistických prvků – absencí vlastních jmen je potlačena individualita jednotlivých postav a do jisté míry opět dochází i ke generalizaci prostředí, ve kterém žijí.

Jedinou hlavní postavou hry je postava MLADÉ ŽENY, která byla volně inspirována vražedkyní Ruth Snyder, jež byla společně se svým milencem Juddem Grayem odsouzena k trestu smrti za vraždu svého manžela. Přestože Treadwell nikdy inspiraci touho vražedkyní přímo nepřiznala, kromě těchto hlavních podobností mezi postavou MLADÉ ŽENY a Ruth Snyder jsou tu dle Walker i další – například fakt, že Ruth Snyder měla stejně jako Treadwellina hlavní postava zvyk uhlašovat si vlasy, často jí bylo na omdlení nebo se vdala za svého

⁵⁷ BUNDÁLEK, Karel. „K otázce dramatického prostoru a jeho jevištní konkretizace“. In *Na křižovatce umění: sborník k poctě šedesátin prof. dr. Artura Závodského*. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1973, s. 57.

nadřazeného. Walker zároveň uvažuje, že ty dějové linie, které se s životním příběhem Snyderové neshodují, mohly být inspirovány životem samotné autorky díla Sophie Treadwell.⁵⁸

Zatímco pocity MLADÉ ŽENY jsou reflektovány v jejích fragmentarizovaných monolozích (které byly již popsány výše), pocity ostatních postav si recipient může pouze domýšlet (pokud nejsou explicitně vyřčeny v replikách, což se děje spíše zřídka). Tato skutečnost vytváří mezi postavami určité napětí a komunikační blok – motiv, který se ve hře často opakuje – jelikož postavy nejsou ochotny jedna druhé naslouchat a jako stroje opakují primárně své vlastní, naučené či vědomě nereflektované fráze. Tato neochota naslouchat je patrná také v promluvách vedlejších postav, které mají často apelativní či fatickou funkci řeči, když se MLADÉ ŽENĚ snaží něco přikazovat, o něčem ji přesvědčit či ji ukotvit v realitě. V porovnání s postavou MLADÉ ŽENY, která využívá primárně spisovný jazyk, jsou vedlejší postavy také mnohem expresivnější – například postava JONESE, který mluví spíše hovorově až nespisovně a rád vypráví vtipy, přestože se jedná o vysoce postaveného zástupce ředitele, což může odkazovat na jeho bezstarostnost pramenící z pocitu (mužské) nadřazenosti a z toho, že si takové jednání může dovolit:

MANŽEL (*sedne si*). Tak pojď sem a dej mi pusu. (*posadí si ji na koleno*) Hodná holka. (*sehne jí hlavu a začne ji líbat zezadu na krk*) Líbí se ti to? (*ona se snaží postavit*) Hele – nechod' nikam! Proč sebou tak šiješ? Koukej – měla by ses naučit trochu se uvolnit, holčičko – (*tanečníci odejdou; nastane přítmí; štípne ji nad kolenem*) Hele, co pod tím máš?

MLADÁ ŽENA. Nic.

MANŽEL. Nic. (*směje se*) To se ti povedlo! Tak nic, jo? Hm? To mi připomíná ten příběh o stevardovi ve vlaku a – co se děje – už jsem ti ho vyprávěl? (*hudba slábne do úplného ticha*)

MLADÁ ŽENA. Já nevím.

MANŽEL. O stevardovi ve vlaku a děvce?

MLADÁ ŽENA. Ne. (s. 43)

Mezi nejdůležitější vedlejší postavy ve hře lze zařadit JONESE, MATKU a PRVNÍHO MUŽE, jelikož tyto postavy přímo ovlivňují životní rozhodnutí MLADÉ ŽENY a jsou tedy hlavními strůjci konfliktních dramatických situací coby nositeli motivů k dramatickému jednání.⁵⁹ Postava JONESE ztělesňuje manželství bez lásky a zároveň je jako zástupce mužského pohlaví také zástupcem patriarchální společnosti, jehož sociální role nadřazeného a později manžela reflektují ve hře mužskou společenskou nadřazenost nad ženami obecně. Tato postava je důležitá nejen z hlediska své pozice ve společnosti, ale také proto, že se jakožto její zástupce snaží MLADOU ŽENU neustále usměrňovat a vyvíjet na ni nátlak, ze kterého pramení její vnitřní konflikt a touha po osvobození provázející celý děj této hry. Postava MATKY je ztělesněním vynuceného mateřství, což se také odráží ve vztahu, který má se svou vlastní dcerou. Tento vztah není nijak vřelý a je jakýmsi odrazovým můstkem pro rozhodnutí MLADÉ

⁵⁸ WALKER, Julia A. *Expressionism and Modernism in the American Theatre*, s. 222–223.

⁵⁹ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo, drama, divák*, s. 78.

ŽENY vzít si JONESE, jelikož již nechce dál žít v domácnosti se svou MATKOU, která jí jen slovně uráží a relativizuje tělesné projevy jejího neklidu namísto toho, aby ji uklidnila a snažila se jí pomoci. Postava PRVNÍHO MUŽE, která je v mnoha ohledech pravým opakem postavy JONESE, ztělesňuje ženinu touhu po opravdové lásce a svobodě. I tato postava však nakonec zradí důvěru MLADÉ ŽENY, když u soudu zprostředkovaně svědčí proti ní, což vede ke zničení jejích ideálů a kapitulaci v podobě doznání se k vraždě, kterou spáchala.

Kromě těchto postav se hře objevují i další vedlejší postavy – například DOKTOR, SOUDCE či KNĚZ – které významným způsobem ovlivňují děj hry, protože coby představitelé patriarchy také omezují život hlavní postavy a jsou nositeli nastavených společenských norem, ze kterých se nemůže vymanit. Zároveň se ve hře objevuje i mnoho epizodních postav jako jsou POSLÍČCI, NOVINÁŘI, postavy z pátého jednání – MUŽ a ŽENA, MUŽ a CHLAPEC – či postavy, které jsou pouze slyšet, ale nejsou vidět, nebo naopak. Přestože tyto postavy přímo neinteragují s postavou MLADÉ ŽENY, mají v příběhu důležitou funkci spočívající v dokreslení dramatického světa a především v zexplicitnění nastolených témat a problémů s nimi spojených, jako je například mateřství a otázka kontroly porodnosti či touha po lásce a její ideální představa na jedné straně a realistická podoba v životě a daném společenském kontextu na straně druhé.

Téma mateřství a otázka kontroly porodnosti se odráží například v dialogu MUŽE a ŽENY v pátém jednání, kdy se MUŽ snaží ŽENU přesvědčit, aby šla na potrat, konkrétně taktikou znevažování důležitosti takového životního rozhodnutí, čímž je opět zdůrazněn nátlak na ženské tělo ze strany patriarchy („MUŽ. No, jak bys mohla? [*ticho*] Nic to není – většina žen nad tím ani nepřemýšlí – prostě to – Bert mi doporučil jednoho doktora – dal mi jeho adresu –“ [s. 52]). Realita lásky je pak v kontrastu s ideální představou MLADÉ ŽENY zpodobněna například dialogem mezi postavami MUŽE a CHLAPCE (také v pátém jednání), ve kterém je ze strany MUŽE patrná především sexuální touha po mladém CHLAPCI a jeho sexuální objektivizace, přestože MUŽ v daném momentu mluví o „lásce“ coby vznešeném romantickém citu. MUŽ si tímto způsobem a neustálým nabádáním objektu svého zájmu k pozření alkoholu, podobně jako je tomu v případě situace, kdy PRVNÍ MUŽ hovoří o lásce k MLADÉ ŽENĚ, pouze snaží získat náklonost adresované osoby, aby vyhověla jeho nátlaku a odešla s ním někde do soukromí („MUŽ. On nepije. Tohle ani není pití! Právě amontillado chutná jako slunce a pomerančový sad – je jako středomořská krajina a modrý měsíční svit a – láska? Už jsi někdy někoho miloval?“ [s. 51]).

Přestože by bylo možné se v rámci dramaturgické analýzy zabývat rozborem této divadelní hry z mnoha dalších hledisek, tato analýza je pro účely práce dostačující, jelikož obsáhla základní významové (například témata a jejich nositele) a formální (například expresionistický jazyk hry) stránky díla, které jsou pro jeho pochopení a tedy i pro následný překladatelský proces nezbytné. Podrobná analýza překladatelských řešení vyplývajících z této dramaturgické analýzy a specifik překladu dramatických textů z pododdílu 1.2 bude podrobněji popsána v oddílu 5 „Komentář k překladu“.

4 PŘEKLAD HRY

Vlastníkem autorských práv k překladu hry je Terezie Šípová a Univerzita Palackého v Olomouci. Text ani jeho části není možné žádným způsobem dále šířit.

SOPHIE TREADWELL

MAŠINÉRIE

Postavy

MLADÁ ŽENA
TELEFONISTKA
STENOGRAFKA
ÚŘEDNÍK
ÚČETNÍ
MATKA
MANŽEL
POSLÍČEK
SESTRA
DOKTOR
MLADÝ MUŽ
DÍVKA
MUŽ
CHLAPEC
MUŽ
JINÝ MUŽ
ČÍŠNÍK
SOUDCE
OBHÁJCE
STÁTNÍ ZÁSTUPCE
SOUDNÍ ZAPISOVATEL
SOUDNÍ ZŘÍZENEC
NOVINÁŘ
DRUHÝ NOVINÁŘ
TŘETÍ NOVINÁŘ
VĚZEŇSKÁ STRÁŽ
DOZORKYNĚ
KNĚZ

I. JEDNÁNÍ Do práce
II. JENÁNÍ Doma
III. JENÁNÍ Libánky
IV. JEDNÁNÍ Mateřství
V. JEDNÁNÍ Zakázané ovoce
VI. JEDNÁNÍ Intimita
VII. JEDNÁNÍ Domov

VIII. JEDNÁNÍ Zákon

IX. JEDNÁNÍ Stroj

Děj vypráví příběh ženy – obyčejné mladé ženy, jakékoliv ženy – která zavraždí svého manžela.

Plánem je vyprávět tento příběh za pomoci ukázek různých životních fází, jimiž žena prochází, ale v nichž nenachází své místo ani klid. Zatímco žena je v podstatě jemná a něžná, život kolem ní je v zásadě tvrdý a zmechanizovaný. Práce, domov, manželství, dítě, hledání potěšení – to vše je pro ni obtížné, mechanické, nervy drásající. Jedinou životní radost nakonec nachází v zakázané lásce, a když ji ztratí, zoufalá snaha osvobodit se, aby ji znovu našla, se stane její zkázkou.

Příběh je vyprávěn v devíti scénách. V dialozích těchto scén je snaha zachytit rytmus naší běžné městské řeči, její kovový zvuk, repetitivnost, atd.

Dále je ve hře také užito mnoha různých zvuků, které byly vybrány především kvůli jejich působení na emoce (sbíjení kovu, liturgický zpěv kněze, černošský spirituál, jazzová kapela atd.), ale zároveň se podílí na dotváření atmosféry, pozadí děje.

Nadějí je vytvořit hru, která bude mít „styl“ a zároveň díky dramatickosti příběhu, přímočarosti vyprávění, rozmanitosti a rychlým změnám scén a vzrušujícím zvukům vytvoří zajímavé představení.

Scénograficky se má hra odehrávat ve dvou základních scénériích (nebo v jedné scénérii se dvěma rozdílnými pozadími)

V první scénérii – pro první čtyři jednání – je zapotřebí jeden boční vchod a v zadní stěně jedny dveře a velké okno. Dveře vedou

V prvním jednání – do kanceláře zástupce ředitele.

V druhém jednání – do vstupní haly.

Ve třetím jednání – do koupelny.

Ve čtvrtém jednání – na chodbu.

Oknem je vidět na

V prvním jednání – kancelář naproti.

V druhém jednání – dvůr bytového domu.

Ve třetím jednání – okno sálu naproti, kde se tančí.

Ve čtvrtém jednání – ocelové nosníky. (Z výše zmíněných je důležitý pouze výhled na taneční sál. V ostatních případech může být výhled na oblohu.)

Ve druhé scénérii – pro posledních pět jednání – je stejný boční vchod, ale v zadní stěně je jen jeden otvor – pro malé okno (s mříží).

V pátém jednání je okno zastíněné elektrickým pianem.

Jednání 6, okno je vidět (venku chodník).

Jednání 7, na okně jsou zatažené závěsy.

Jednání 8, okno je zastíněné lavicí soudce.

Jednání 9, okno je vidět (venku obloha).

V každé epizodě se mění nábytek a rekvizity – jedná se pouze o nezbytnosti, jež mají za úkol charakterizovat. Na deváté jednání je jeviště z obou bočních stran uzavřeno a je do něj v přední části po celé délce umístěna menší místnost s mřížemi a dveřmi umístěná ve středu předního plánu jeviště (natolik daleko od rampy, aby byl před ní umožněn volný průchod).

Osvětlení je koncentrované a intenzivní. – Světlo a stín – jasné světlo a tma. – Tato tma, přítomná v každé scéně, při přestavbách roste a zcela nahrazuje světlo.

Hlasy zvenku: postavy jsou slyšet, ale nejsou vidět:

Domovník
Dítě
Chlapec a Dívka
Manžel a Manželka
Manžel a Manželka
Hlasatel
Černošský zpěvák

Mechanické zvuky mimo jeviště

Malá jazzová kapela
Harmonika
Sbíjení kovu
Telegraf
Motor letadla

Mechanické zvuky na jevišti

Kancelářské stroje (psací stroje, telefony atd.)
Elektrické piano.

Postavy: postavy jsou vidět, ale nejsou slyšet

(Jsou vidět z jeviště, tj. skrz okno nebo dveře)

Muži a ženy tančící v párech
Žena v županu
Žena v kolečkovém křesle
Sestra s umyvadlem
Sestra s tácem
Nohy mužů a žen chodících po ulici.

JEDNÁNÍ PRVNÍ

Do práce

Scéna: kancelář: telefonní ústředna, kartotéka, kalkulačka, psací stroj a stůl, kopírovací stroj.

Zvuky: kancelářské stroje: psací stroje, kalkulačka, kopírovací stroj, zvonění telefonu, bzučení.

Postavy a jejich stroje

MLADÁ ŽENA (psací stroj)
STENOGRAFKA (psací stroj)

ÚŘEDNÍK (*kartotéka a kopírovací stroj*)
ÚČETNÍ (*kalkulátor*)
TELEFONISTKA (*telefonní ústředna*)
JONES

Při otevření opony

Všechny stroje i postavy jsou na jevišti s výjimkou MLADÉ ŽENY.

K postavám: MLADOU ŽENU lze vnímat jako kteroukoliv jinou ženu, která chodí denně do zaměstnání. Všední. Vnitřní zmatek jejích myšlenek, emocí, tužeb a snů jí zabraňuje jakkoliv se skutečně přizpůsobit pracovní rutině. Tato rutina zaměstnává jen velmi malou část jejího vědomí. Není domácká a není hezká. Je zaneprázdněná sama sebou – svojí osobou. Má dobře udržované ruce a potřebu neustále si upravovat vlasy přes uši.

STENOGRAFKA je nevýrazná, schopná kancelářská pracovnice. Suchá, usychající.

ÚČETNÍ je její mužský protějšek.

ÚŘEDNÍK je chlapec, ještě nedospělý, nezralý mladíček.

TELEFONISTKA je mladá, povrchní koketa.

Prostor kanceláře se rozsvítí. Dva stoly napravo a nalevo.

Telefonní ústředna je vzadu napravo. Kartotéka vzadu uprostřed. Kalkulátor vzadu nalevo.

ÚČETNÍ (monotónním hlasem, který odpovídá jeho monotónním myšlenkám, od kalkulátoru). 2490, 28, 76, 123, 36842, 1, 1/4, 37, 804, 23 1/2, 982.

ÚŘEDNÍK (stejně – od svého pracovního stolu). Akcie – A. Bilance – B. Clo – C. Dluhopisy – D. Export – E.

STENOGRAFKA (stejně – vlevo). Vážený pane – v reakci – váš dopis – datum – bude uvedeno –

TELEFONISTKA. Haló – Haló – Společnost George H. Jonese, dobrý den – haló haló – Společnost George H. Jonese, dobrý den – haló.

*ÚŘEDNÍK. Mzdy – M. Náklady – N. Obrat – O. Penále – P –!
(náhle) Co je s Q?*

TELEFONISTKA. Co je s – Pane J. – chce s vámi mluvit pan K. – Jak to myslíš? Co je s čím?

ÚŘEDNÍK. Co je s Q.

TELEFONISTKA. No – cože? Klapka 1726?

ÚŘEDNÍK. Ptám se –

TELEFONISTKA. NO?

ÚŘEDNÍK. Nic u něj není –

TELEFONISTKA. No a?

ÚŘEDNÍK. U A něco je. U B taky. Ale co je s Q?

TELEFONISTKA. Není v kurzu. Haló – Haló – Společnost George H. Jonese.

ÚŘEDNÍK. Božíčku. Proč ne?

ÚČETNÍ. Nemá osobnost?

STENOGRAFKA. Má zkažené zuby?

TELEFONISTKA. Má je vůbec?

ÚŘEDNÍK. Božíčku!

TELEFONISTKA. Kam vás mohu přepojit? (*pozná volajícího, bez nadšení*) Ach – haló – jistě, že vím, kdo volá – dnes večer? Aha, aha – (*nepříjemně, pokaždé trochu jinak*) Už jsem řekla – Ne!

ÚŘEDNÍK. Nelíbí se ti?

STENOGRAFKA. Té se líbí všichni.

TELEFONISTKA. Nelíbí!

STENOGRAFKA. No – tak skoro všichni.

TELEFONISTKA. Kam Vás mohu přepojit? To máte špatné číslo. Haló – haló – Společnost George H. Jonese. Haló, haló –

STENOGRAFKA. Memorandum – pro pana Smitha – na jednání –

ÚČETNÍ. 125 – 83 3/4 – 22 – 908 – 34 – 1/4 – 28593.

ÚŘEDNÍK. Rozvoj – R, Smlouvy – S, Trh – T.

TELEFONISTKA. Pšt –! Ano, pane J. –? Ne – slečna A. tu ještě není – řeknu jí to, pane J. – hned jak dorazí.

STENOGRAFKA. Zase má zpoždění, co?

TELEFONISTKA. Asi měla včera rande, co?

ÚŘEDNÍK. Božíčku.

ÚČETNÍ. Ta nikoho nemá.

STENOGRAFKA. Jak to víš?

ÚČETNÍ. Víím to.

ÚŘEDNÍK. Božíčku.

ÚČETNÍ. Žije sama s matkou.

TELEFONISTKA. Klapka 1876? Haló – klapka 1876. Klapka!

Haló, klapka 1876? 1876! Špatné číslo! Haló?! Haló?!

STENOGRAFKA. Pololetní zpráva ze zasedání ředitele.

ÚŘEDNÍK. Sankce – Slevy – Smlouvy – S.

ÚČETNÍ. Ona do kanceláře nepatří.

TELEFONISTKA. A kdo ano?

STENOGRAFKA. Já!

ÚČETNÍ. Když to říkáš.

ÚŘEDNÍK. Božíčku.

TELEFONISTKA. Haló – haló – Společnost George H. Jonese –
haló – haló –

STENOGRAFKA. Jsem schopná. Ona je neschopná.

ÚŘEDNÍK. Ona je neschopná.

TELEFONISTKA. J. je zní hotovej.

STENOGRAFKA. Hotovej?

TELEFONISTKA. Hotovej, a úplně celej.

ÚŘEDNÍK. Božíčku.

Přichází JONES.

JONES. Dobré ráno všem.

TELEFONISTKA. Dobré ráno.

ÚŘEDNÍK. Dobré ráno.

ÚČETNÍ. Dobré ráno.

STENOGRAFKA. Dobré ráno, pane J.

JONES. Slečna A. tu ještě není?

TELEFONISTKA. Ještě ne, pane J.

ÚŘEDNÍK. Ještě ne.

ÚČETNÍ. Ještě ne.

STENOGRAFKA. Má zpoždění.

JONES. Jen jsem chtěl, aby přepsala jeden dopis.

STENOGRAFKA. Já ho přepíšu.

JONES. Jedno po druhém a hlavně pečlivě.

ÚČETNÍ (*přítakává*). Pečlivě.

STENOGRAFKA. Dokončím to později.

JONES. Držte se plánu.

ÚČETNÍ. Držte se plánu.

STENOGRAFKA. Tak si pospíším.

JONES. Práce kvapná málo platná.

ÚČETNÍ. Málo.

STENOGRAFKA. Ale když máte naspěch.

JONES. Nikdy nemám na spěch – To je můj postup. (*zasměje se; všichni se zasmějí*) Nejdřív se ujistit a pak teprve jít na to.

ÚČETNÍ. Na to.

JONES (*k TELEFONISTCE*). Až dorazí slečna A., řekněte jí, že chci, aby přepsala jeden dopis (*otočí se k odchodu – v tom se otočí zpět*) Je to důležité.

TELEFONISTKA (*píše si poznámku*). Slečna A. – důležité.

JONES (*je na odchodu – v tom se otočí*). A nechci být rušen.

TELEFONISTKA. Máte jednání?

JONES. Mám jednání. (*otočí se znovu k odchodu – náhle*) Pokud to nebude A. B. – samozřejmě.

TELEFONISTKA. Samozřejmě – A. B.

JONES (*začne odcházet – znovu se otočí zpět, snaží se být vtipný*). Vyřídte slečně A., že ranní ptáče dál doskáče.

JONES *odejde*.

TELEFONISTKA. Ranní ptáče si to odskáče.

ÚČETNÍ. Už doskákalo.

TELEFONISTKA. Lapené.

ÚČETNÍ. Na pekáči.

ÚŘEDNÍK. Božíčku.

STENOGRAFKA. Dovolujeme si vám oznámit, že –

Přichází MLADÁ ŽENA. Projde za telefonní ústřednou k pravému stolu.

STENOGRAFKA. Jdeš pozdě!

ÚŘEDNÍK. Jdeš pozdě!

ÚČETNÍ. Jdeš pozdě.

STENOGRAFKA. Jako včera!

ÚŘEDNÍK. A předevečírem.

ÚČETNÍ. A předpředevečírem.

STENOGRAFKA. Přijdeš o práci.

MLADÁ ŽENA. Ne!

STENOGRAFKA. Ne?

Všichni si vymění pohledy.

MLADÁ ŽENA. To nejde!

STENOGRAFKA. Nejde?

Situace se opakuje.

ÚŘEDNÍK. Nájem – účty – splátky – a tak dále.

ÚČETNÍ. Dolar deset – devadesát pět – 3,40 – 35 – 12,60.

STENOGRAFKA. Tak proč jdeš pozdě?

MLADÁ ŽENA. Proč?

STENOGRAFKA. Omluvu!

ÚČETNÍ. Omluvu!

ÚŘEDNÍK. Omluvu.

TELEFONISTKA. Prosím, omluvte mě.

STENOGRAFKA. Proč?

MLADÁ ŽENA. Metro?

TELEFONISTKA. Dojíždění?

ÚŘEDNÍK. Pořád to samé!

ÚČETNÍ. Zastávka.

STENOGRAFKA. Stávka?

MLADÁ ŽENA. Ne –

STENOGRAFKA. Tak co?

MLADÁ ŽENA. Musela jsem ven!

ÚČETNÍ. Ven.

ÚŘEDNÍK. Ven?

STENOGRAFKA. Kam ven?

MLADÁ ŽENA. Na vzduch.

STENOGRAFKA. Vzduch?

MLADÁ ŽENA. Ta namačkaná těla všude okolo.

ÚŘEDNÍK. Božíčku!

MLADÁ ŽENA. Myslela jsem, že omdlím. Musela jsem na vzduch!

ÚŘEDNÍK. Dejte jí vzduch.

ÚČETNÍ. Vzduch zdarma –

STENOGRAFKA. Horký vzduch.

MLADÁ ŽENA. Jako bych umírala.

STENOGRAFKA. Stejně jako včera. (*zarazí se*) A předevcírem.

MLADÁ ŽENA. Ano – jenže co můžu dělat?

ÚČETNÍ. Jeď taxíkem. (*všichni se zasmějí*)

ÚŘEDNÍK. Volej policii.

TELEFONISTKA. Chce tě pan J.

MLADÁ ŽENA. Mě?

TELEFONISTKA. Tebe!

MLADÁ ŽENA (*vstane*). Pan J.?!

STENOGRAFKA. Pan J.

TELEFONISTKA. Už se po tobě ptal.

MLADÁ ŽENA *si naposledy upraví vlasy a odchází k zadním dveřím.*

STENOGRAFKA (*za jejími zády*). Hodná holka.

ÚŘEDNÍK. To s těmi vlasy dělá pořád.

TELEFONISTKA. Vlasy – to známe –

ÚŘEDNÍK. Božíčku.

ÚČETNÍ. Je to umělkyně.

STENOGRAFKA. Je neschopná.

ÚŘEDNÍK. Je neschopná.

STENOGRAFKA. Pan J. ví, že je neschopná.

ÚČETNÍ. 46 – 23 – 84 – 2 – 2 – 2 – 1,492 – 678.

TELEFONISTKA. Haló – haló – Společnost George H. Jonese – haló – pan J.? Má jednání.

STENOGRAFKA (*sarkasticky*). Jednání!

ÚČETNÍ. Jednání.

ÚŘEDNÍK. Božíčku.

TELEFONISTKA. Myslíte, že si ji vezme?

ÚČETNÍ. Když ho bude chtít.

STENOGRAFKA. Když ho bude chtít.

ÚŘEDNÍK. Myslíte, že si ho vezme?

TELEFONISTKA. Kolik vydělává?

ÚČETNÍ. Hodně – 5,000 – 10,000 – 15,000 – 20,000 – 25,000.

STENOGRAFKA. A hodně utrácí.

ÚČETNÍ. Benzín – čtverky – ocel – pětky – nafta – šestky.

ÚŘEDNÍK. Božíčku.

STENOGRAFKA. Vezme si ho? Vezme si ho? Smlouva byla zadána – poskytovatel – příjemce – vezme si ji?

TELEFONISTKA. No, já bych s ním spát nechtěla. *(famiálně)*
Haló – hmhm – hm – hm – vydrž mi na lince – můžeš – hm hm.
(profesionálním hlasem) Ha... haló – A. B., chvílku strpení, pane A. B. – Pane J.? Pan A. B. – hned Vás přepojím, pane A. B.
(koketně) Kde jsme to přestali – aha – aha – aha – ahahah – hm – hm.

Přichází MLADÁ ŽENA – jde ke své židli, sedá si se založenýma rukama.

ÚŘEDNÍK. Ty říkáš chlapům jenom –

STENOGRAFKA. Hm – hm – nebo aha aha – *(odmítavě)*

TELEFONISTKA. Nic jinýho taky není potřeba. *(do telefonu)*
Hm – hm – hm hm – hm hm –

STENOGRAFKA. Hlavně hm hm.

ÚČETNÍ. Přesně!

ÚŘEDNÍK. Božíčku.

TELEFONISTKA. Hm hm aha hm hmhmhm – dnes večer? Má rande – včera to říkala – hmhm aha – hm – dobře. *(zavěsí)* To je smůla – můj přítel má kamaráda – ale moje kamarádka už má rande.

MLADÁ ŽENA. Ty se umíš bavit.

TELEFONISTKA. Hodně.

STENOGRAFKA. Málo.

ÚČETNÍ. Hodně i z mála.

TELEFONISTKA. Vzala bych tě s sebou, ale byla bys v tom až po uši.

STENOGRAFKA. Oblizovači!

ÚČETNÍ. Ochmatávači!

ÚŘEDNÍK. Bohatí páprdové.

TELEFONISTKA. Chceš se přidat?

MLADÁ ŽENA. Nemůžu.

TELEFONISTKA. Rande?

MLADÁ ŽENA. Matka.

STENOGRAFKA. Má o tebe strach?

TELEFONISTKA. Rýpe – haló – Společnost George H. Jonese –
Á, dobrý den –

MLADÁ ŽENA *si sedne ke svému stroji – ruce má v klíně, dívá se na ně.*

STENOGRAFKA. Proč nepracuješ?

MLADÁ ŽENA (*zasněně*). Cože?

ÚČETNÍ. Práce!

MLADÁ ŽENA. Nemůžu.

STENOGRAFKA. Nemůžeš?

MLADÁ ŽENA. Nefunguje mi stroj.

STENOGRAFKA. No, tak ho sprav.

MLADÁ ŽENA. Nemůžu – musím někoho zavolat.

STENOGRAFKA. Někoho. Vždycky někoho. Na, tak roztříd' poštu!

MLADÁ ŽENA (*vstane*). Dobře.

STENOGRAFKA. A spěchej! Máš zpoždění.

MLADÁ ŽENA (*třídí poštu*). Společnost George H. Jonese –
George H. Jones a spol. George H. Jones –

STENOGRAFKA. Vždycky jsi pozadu.

ÚČETNÍ. Přijdeš o práci.

MLADÁ ŽENA (*spěšně*). George H. Jones – George H. Jones,
osobní –

TELEFONISTKA. Nenech si to líbit, holka – ukaž jim, kde je

jejich místo.

MLADÁ ŽENA. Cože?

TELEFONISTKA. Není to hotová věc?

MLADÁ ŽENA. Co?

TELEFONISTKA. Ty a pan J.

STENOGRAFKA. Ty a šéf.

ÚŘEDNÍK. Ty a velké kápo.

ÚČETNÍ. Ty a velký zvíře.

MLADÁ ŽENA. On něco říkal?

TELEFONISTKA. Říkala jsem to!

ÚČETNÍ. Říkal jsem to!

STENOGRAFKA. Tomu nevěřím.

ÚČETNÍ. 5,000 – 10,000 – 15,000.

ÚŘEDNÍK. Božíčku.

MLADÁ ŽENA. Ne – tak to není.

STENOGRAFKA. Není?

MLADÁ ŽENA. Ne.

TELEFONISTKA. Ještě ne.

ÚČETNÍ. Ale brzy.

ÚŘEDNÍK. Božíčku.

Přichází JONES.

TELEFONISTKA (*zanepřázdňně*). Společnost George H. Jonese
– Haló – Haló.

STENOGRAFKA. Čeká na odpověď –

ÚČETNÍ. 5,000 – 10,000 – 15,000 –

JONES (*dojde k MLADÉ ŽENĚ – položí ji ruku na rameno, všichni se zastaví a zírají*). Už je ten dopis přepsaný?

MLADÁ ŽENA. Ne. (*odtáhne se*)

JONES. Děje se něco?

STENOGRAFKA. Ještě nezačala.

JONES. Dobře – chci provést několik změn.

MLADÁ ŽENA. Nefunguje mi stroj.

JONES. Dobře – použijte ten v mé kanceláři.

MLADÁ ŽENA. Třídím poštu.

STENOGRAFKA (*sarkasticky*). Jedno po druhém.

JONES (*ustupuje zpět do středu místnosti*). Dobře. (*k MLADÉ ŽENĚ*) Tak až to dokončíš. (*jde zpět ke dveřím své kanceláře*)

STENOGRAFKA. Práce kvapná málo platná.

JONES (*ve dveřích*). Dobře – nespěchejte.

Odejde.

STENOGRAFKA. Držte se plánu.

TELEFONISTKA. Ten se drží.

ÚŘEDNÍK. Božíčku.

TELEFONISTKA. Proč jsi ucukla?

MLADÁ ŽENA. Ucukla?

TELEFONISTKA. Štípnul tě?

MLADÁ ŽENA. Ne!

TELEFONISTKA. Tak co?

MLADÁ ŽENA. Nic! – Jen jsem se lekla jeho ruky.

TELEFONISTKA. Aha – jeho ruky – (*zavrtí zamýšleně hlavou*)
Hmm. (*nesouhlasně*) Aha. (*rozhodně*) Ne! Řekni mu ne.

STENOGRAFKA. Když to udělá, přijde o práci.

ÚČETNÍ. Vyhazov.

ÚŘEDNÍK. Padák!

TELEFONISTKA (*na její obranu*). A když to neudělá?

ÚČETNÍ. Bude jezdit do práce taxíkem.

TELEFONISTKA. Do práce?

ÚŘEDNÍK. Žádná práce.

STENOGRAFKA. Žádné obavy.

ÚČETNÍ. Snídaně do postele.

STENOGRAFKA (*sarkasticky*). Madam volala?

ÚŘEDNÍK. Oběd do postele.

TELEFONISTKA. Do manželské postele! (*do telefonu*) Ano, pane
J. (*k MLADÉ ŽENĚ*) Chce tě J.

MLADÁ ŽENA (*chystá se vstát – ale nevstane*). Nemůžu –

Nejssem připravená – Ještě minutku. (*sedí a zírá před sebe*)

ÚČETNÍ. 5,000 – 10,000 – 15,000 –

ÚŘEDNÍK. Prodeje – plány – platby –

STENOGRAFKA. Upozorňujeme, že naše ceny jsou fixní.

TELEFONISTKA. Haló – haló – Společnost George H. Jonese – haló – haló –

MLADÁ ŽENA (*přemýšlí nahlas – za doprovodu tlumených kancelářských zvuků a hlasů*). Vzít si mě – chce si mě vzít – George H. Jones – George H. Jones a spol. – paní Jonesová – paní Jonesová. Vážená paní – vzít – berete si tohoto muže za svého manžela – ano – budete ctít a milovat – polibky – ne – nemůžu – George H. Jones – Vezmeš si mě – Co ty na to – Proč já, pane Jonesi – ukaž mi své ruce – máš tak hezké malé ruce – nech mě vzít je do svých, ty hezké malé ruce – George H. Jones – Tlusté ruce – ochablé ruce – nedotýkejte se mě – prosím – tlusté ruce, neúnavné – prosím ne – vdaná – všechny ženy – většina žen – vdaná – děti – dítě – vlásky – lokýnky po celé hlavě – George H. Jones – přímočarý – hubený – plešatý – nedotýkejte se mě – prosím – ne – nemůžu – musím – někoho – něco – žádný klid – chci klid – žádný klid – chci klid – žádný klid – dnes pozdě – včera – předtím – pozdě – metro – vzduch – tlačence těl – těla – chvění – vzduch – dost – vzduch – pozdě – práce – žádná práce – vyhazov – pozdě – budík – budík – budík – rychle – práce – matka – rýpe – rýpe – rýpe – matka – rychle – práce – žádná práce – bez peněz – splátky – bez peněz – peníze – George H. Jones – peníze – paní Jonesová – peníze – žádná práce – žádné obavy – volná! – klid – v posteli do devíti – v posteli do desíti – v posteli do oběda – dnes si můžeš přispat – spát, dokud budeš chtít – děkuji – moc děkuji – to ne! – prosím nedotýkejte se mě – chci klid – žádný klid – vydělávat – musím vydělávat – vdaná – vydělávat – ne – ano – vydělávat – všechny dívky – většina dívek – matka – otec – matka – všechny ženy – většina žen – nemůžu – musím – možná – musím – někoho – něco – matka – otec – matka – můžu, mami? – Řekni, mami – řekněte něco – někdo.

Scéna potemní. Zvuky strojů pokračují, dokud se scéna nerozsvítí na začátek dalšího jednání – zvuky strojů se změni ve zvuk rádia, které hraje mimo jeviště.

JEDNÁNÍ DRUHÉ

Doma

Scéna: kuchyně: stůl, židle, talíře s jídlem, odpadkový koš, gumové rukavice. Dveře vzadu nyní vedou do vstupní haly – okno do dvora bytového domu.

Zvuky: zvonek, rádio (hlas hlasatele, hudba a hlas zpěváka).

Postavy

MLADÁ ŽENA
MATKA

Hlasy zvenku: postavy jsou slyšet, ale nejsou vidět

DOMOVNÍK
DÍTĚ
MATKA a MALÝ KLUK
CHLAPEC a DÍVKA
MANŽEL a MANŽELKA
JINÝ MANŽEL a MANŽELKA

Začátek jednání: MLADÁ ŽENA a MATKA jedí – zvuk rádia za scénou – rádio přestane hrát.

MLADÁ ŽENA. Mami – chci s tebou o něčem mluvit.

MATKA. Nedáš si bramboru?

MLADÁ ŽENA. Ne.

MATKA. Proč ne?

MLADÁ ŽENA. Nechci bramboru.

MATKA. To není žádný důvod. Na! Vezmi si.

MLADÁ ŽENA. Nechci ji.

MATKA. Brambory se k dušenému masu hodí – na!

MLADÁ ŽENA. Mami, já nechci!

MATKA. Chceš. Vezmi si!

MLADÁ ŽENA. Ale já – no dobře. *(vezme si – pak)* Mami, chci se tě na něco zeptat.

MATKA. Sněž tu bramboru.

MLADÁ ŽENA *(sní sousto – náhle)*. Mami, chci se tě na něco zeptat – na něco důležitého.

MATKA. Je moučná?

MLADÁ ŽENA. Je dobrá. Mami – řekni mi.

MATKA. Kilo a půl za čtvrták.

MLADÁ ŽENA. Mami – řekni mi – *(zvonek)*

MATKA *(její mdlý hlas se rozjasní)*. To budou popeláři. *(jde ke dveřím – nebo ke kuchyňskému výtahu – a otevře je/ho; rádio přestane hrát)*

HLAS DOMOVNÍKA *(mimo jeviště)*. Odpadky.

MATKA (*spokojeně – zaneprázdněně*). Jistě. (*vezme odpadkový koš – vynese ho; MLADÁ ŽENA začne přecházet sem a tam*)
Co je s tebou?

MLADÁ ŽENA. Nic.

MATKA. Zmizíš od stolu pokaždé, když se vynáší odpadky!
Chováš se jako blázen.

MLADÁ ŽENA. Mami, jsou všechny ženy –

MATKA. Taková dáma jako ty si asi myslí, že se jí něco tak obyčejného netýká! No dovol mi, milostivá slečno, abych ti připomněla, že i tohle je důležitá součást života.

MLADÁ ŽENA. To já vím, mami, ale ty –

MATKA. Kde bychom byli, kdyby nebylo odpadkových košů?
Kde bychom všichni byli? Žili bychom ve špíně – přesně tak.
Ve špíně! Myslela bych, že budeš ráda. Myslela bych, že budeš vděčná!

MLADÁ ŽENA. Ale, mami!

MATKA. No, a jsi?

MLADÁ ŽENA. Jsem co?

MATKA. Ráda. Vděčná.

MLADÁ ŽENA. Ano!

MATKA. Ale nechováš se tak!

MLADÁ ŽENA. Ach, mami, už nemluv!

MATKA. Vždyť jsi říkala, že chceš mluvit.

MLADÁ ŽENA. No ale teď – chci přemýšlet. Musím přemýšlet.

MATKA. Ty tu bramboru nedojíš?

MLADÁ ŽENA. Mami!

MATKA. Je s ní něco v nepořádku?

MLADÁ ŽENA. Ne –

MATKA. Tak proč ji nedojíš?

MLADÁ ŽENA. Protože ji nechci.

MATKA. A proč ji nechceš?

MLADÁ ŽENA. Mami! Dej mi už pokoj!

MATKA. No, ale jíst se musí. Když nebudeš jíst –

MLADÁ ŽENA. Mami! Nerýpej!

MATKA. Nerýpej?! Jen proto, že mám o tebe starost – tak hned rýpu?! Jen proto, že mi na tobě záleží – rýpu?! Vždyť ty se sama ani nenajíš! Zajímalo by mě, jak bys dopadla – bez mého rýpání.

Mimo jeviště – je slyšet otevírání okna – všechny zvuky zvenjšku přicházejí z okna do dvora v zadní části jeviště.

HLAS ŽENY. Johnny – Johnny – pojd' už dovnitř!

HLAS MALÉHO KLUKA. Ale, mami.

HLAS ŽENY. Ochlazuje se.

HLAS MALÉHO KLUKA. Ale, mami!

HLAS ŽENY. Něco jsem řekla! (*ozve se zabouchnutí okna*)

MLADÁ ŽENA. Jsem už dospělá, mami.

MATKA. Dospělá. A co tím myslíš?!

MLADÁ ŽENA. Nic moc – asi. (*mimo jeviště se ozve dětský pláč; MATKA vstane, začne rachotit s nádobím*) Počkej s tím nádobím, mami. Promluvíme si – potřebuju to.

MATKA. No, já opravdu nedokážu mluvit, když je kolem tolik špinavého nádobí – ty možná ano, ale já – (*rachotí – pořád*)

MLADÁ ŽENA. Mami! Poslouchej. Poslouchej mě! – Jeden muž si mě chce vzít.

MATKA (*přestane rachotit – sedá si*). Jaký muž?

MLADÁ ŽENA. Říká, že se zamiloval do mých rukou.

MATKA. Zamiloval. Zase s tím začínáš?! Myslela jsem, že s tím je už konec!

Mimo jeviště CHLAPCŮV hlas – zapíská – DÍVČIN hlas mu odpoví.

HLAS CHLAPCE. Pojd' ven.

HLAS DÍVKY. Nemůžu.

HLAS CHLAPCE. Nikdo tě neuvidí.

HLAS DÍVKY. Nemůžu.

HLAS CHLAPCE. Už je tma – no tak pojd'.

HLAS DÍVKY. Dobře – ale jen na chvíli.

HLAS CHLAPCE. Počkám tě za rohem.

MLADÁ ŽENA. Musím se vdát, mami.

MATKA. Jak to myslíš?

MLADÁ ŽENA. Já musím.

MATKA. Nezapletla ses s někým, nebo snad ano?

MLADÁ ŽENA. Jak to můžeš říct?

MATKA. No, ty říkáš, že se musíš vdát – jak to myslíš?

MLADÁ ŽENA. Nijak.

MATKA. Odpověz mi!

MLADÁ ŽENA. Každá žena se musí vdát, nebo snad ne?

MATKA. Nesmysl!

MLADÁ ŽENA. Ty ses taky vdala, nebo ne?

MATKA. Ano, vdala.

Hlasy mimo jeviště.

HLAS ŽENY. Kam jdeš?

HLAS MUŽE. Ven.

HLAS ŽENY. Venku jsi byl včera večer.

HLAS MUŽE. Vážně?

HLAS ŽENY. Ty pořád jenom chodíš ven.

HLAS MUŽE. Vážně?

HLAS ŽENY. Kam jdeš?

HLAS MUŽE. Ven.

Konec rozhovoru mimo jeviště.

MATKA. Kdo je to? Odkud ho znáš?

MLADÁ ŽENA. Z kanceláře.

MATKA. Z kanceláře?!

MLADÁ ŽENA. Je to pan J.

MATKA. Pan J.?

MLADÁ ŽENA. Zástupce ředitele.

MATKA. Zástupce ředitele?! Ten musí mít příjem – Ví, že máš matku, kterou musíš živit?

MLADÁ ŽENA. Ano.

MATKA. A co na to říká?

MLADÁ ŽENA. Nevadí mu to.

MATKA. Kdy si ho vezmeš?

MLADÁ ŽENA. Nevezmu.

MATKA. Nevezmeš?!

MLADÁ ŽENA. Ne! Nevezmu.

MATKA. Ale vždyť jsi říkala –

MLADÁ ŽENA. Nevezmu si ho.

MATKA. Zešílela jsi?

MLADÁ ŽENA. Nemůžu, mami. Já nemůžu!

MATKA. Jaktože nemůžeš?

MLADÁ ŽENA. Nemiluju ho.

MATKA. Láska – k čemu je?! Obleče tě snad? Nakrmí? Nebo ti zaplatí účty?

MLADÁ ŽENA. Ne! Ale taky je důležitá!

MATKA. Důležitá?!

MLADÁ ŽENA. Pokud není – tak na co se může člověk ještě v životě spolehnout?

MATKA. Řeknu ti, na co se můžeš spolehnout. Můžeš se spolehnout na to, že musíš jíst a spát a vstát a něco si obléct a zase se vysvléct – že musíš zestárnout – a že musíš zemřít. Na to se můžeš spolehnout! Všechno ostatní je jen ve tvé hlavě!

MLADÁ ŽENA. Ale mami – copak jsi tátu nemilovala?

MATKA. Asi ano – já nevím – už jsem to zapoměla – není to už jedno – teď?

MLADÁ ŽENA. Ale tenkrát – řekni, mami!

MATKA. Co ti mám říct?

MLADÁ ŽENA. O té – lásce!

Hlasy mimo jeviště.

HLAS MANŽELKY. Přestaň.

HLAS MANŽELA. Copak – ty nechceš, abych ti dal pusu?

HLAS MANŽELKY. Takovou nechci.

HLAS MANŽELA. Jakou?

HLAS MANŽELKY. Takovou hloupou pusu!

HLAS MANŽELA. Hloupou pusu?

HLAS MANŽELKY. Vypadáš tak hloupě – ach, vždycky vím, co přijde, když se takhle díváš – a když mě takhle líbáš – přestaň – jdi pryč –

Konec hlasů mimo jeviště.

MATKA. Je to slušný chlap, ne?

MLADÁ ŽENA. Já nevím. Jak bych to mohla vědět.

MATKA. Je to zástupce ředitele – ten bude určitě slušný.

MLADÁ ŽENA. Je mi jedno, jestli je nebo není slušný. Já si ho nevezmu.

MATKA. Ale říkala jsi, že se chceš vdát –

MLADÁ ŽENA. Za něj ne.

MATKA. A za koho?

MLADÁ ŽENA. Já nevím – nevím – ještě jsem ho nenašla!

MATKA. Mluvíš jako blázen!

MLADÁ ŽENA. Ach, mami – řekni mi!

MATKA. Co ti mám říct?

MLADÁ ŽENA. Řekni mi – *(náhle ze sebe začne chrlit)* Přece není normální – nebo je – mít husí kůži, když se k tobě jen přiblíží – nebo je? To není normální, vid'? Na to si nikdy nezvyknu, nebo ano – jednou, jednou ano? Jak je to, mami – jednou ano?

MATKA. Jednou co?

MLADÁ ŽENA. Zvyknu si na to – časem se přes to přenesu? Nebo ne? Nepřenesu? Měla bych být zamilovaná, nebo ne, mami? Musím být zamilovaná, mami, nebo nemusím? Pak je všechno jiné, vid' – nebo není? Nebo možná stačí, aby se ti ten někdo líbil, vid'? Když se mě dotkne, zamrzne mi krev v žilách. Ale to by tak nemělo být, ne? Jeho ruce jsou – tlusté, mami – copak to nechápeš – má tlusté ruce – sahá jimi na mě – jsou tlusté – copak to nechápeš? – Copak to nechápeš?

MATKA *(zmateně na ni hledí)*. Nechápu co?

MLADÁ ŽENA *(spěšně pokračuje)*. Vždycky jsem myslela, že si někoho najdu – někoho mladého – a – a přitažlivého s vlnitými vlasy – vlnité vlasy – pořád myslím na děti s vlnitými vlásy – lokýnkami po celé hlavě – někoho mladého – a přitažlivého – kdo by se mi líbil – koho bych milovala – Ale ještě jsem nikoho takového nenašla – nenašla jsem nikoho – skoro nikoho neznám – nikdy mě s nikým nepustíš a –

MATKA. Zase mi tu chceš předhazovat, že –

MLADÁ ŽENA. Ne – nech mě domluvit, mami Nech mě domluvit! Jen chci říct, že jsem ještě nikdy nenašla nikoho – nikoho – nikdo mě ještě nepožádal – až teď – on jediný mě požádal – Asi bych se měla vdát – jako všechny ostatní dívky –

MATKA. Nesmysl.

MLADÁ ŽENA. Ale já už takhle dál nemůžu, mami – nevím proč – ale nemůžu – cítím uvnitř takový tlak – jako bych se někdy dusila! – Ty ten pocit neznáš – jako bych se dusila. (*přechází sem a tam*) Už to moc dlouho nevydržím – chodit do práce – chodit zpátky domů – chodit do práce – chodit zpátky domů – už nemůžu – Někdy si v metru připadám, že umřu – někdy si tak připadám i v kanceláři, jestli se něco nestane – musím něco udělat – já nevím – cítím uvnitř takový tlak.

MATKA. Jsi šílená.

MLADÁ ŽENA. Mami!

MATKA. Jsi šílená!

MLADÁ ŽENA. Mami – jestli mi to řekneš ještě jednou, tak tě zabiju. Zabiju tě!

MATKA. Jestli tohle není šílené!

MLADÁ ŽENA. Zabiju tě – Možná jsem blázen – Já nevím. Někdy mi přijde, že jsem – ty myšlenky, co se mi honí hlavou – někdy mi přijde, že jsem – jestli ano, tak si nemůžu pomoci – dělám, co můžu – dělám, co můžu a skoro z toho šílím! (MATKA *vstane a opět si sedá*) Jdi pryč! Jdi pryč! Ty vůbec ničemu nerozumíš! Nemáš vůbec soucit – žádný soucit – bereš jako samozřejmost, že chodím každý den do práce – a večer zpátky domů a každý týden nosím výplatu – bereš to jako samozřejmost – navěky bys mě v tom nechala – a nikdy neměla žádný soucit –

Zvuk rádia mimo jeviště – hlas zpívá sentimentální píseň o mateřství nebo populární píseň o šťastném domově. MATKA začne plakat – přejde k židli nalevo – sedá si.

Ach, mami – odpusť. Odpusť mi to!

MATKA. Moje vlastní dítě. Aby se mnou takhle mluvilo moje vlastní dítě!

MLADÁ ŽENA. Já to tak nemyslela, mami – nemyslela jsem to tak! (*jde k matce – vlevo*)

MATKA (*chytí ji za ruku*). Jsi všechno, co na světě mám – ale ty mě nechceš – chceš mě zabít.

MLADÁ ŽENA. Ne – ne, to nechci, mami. Jen jsem to řekla!

MATKA. Já pro tebe taky chodila do práce a dřela!

MLADÁ ŽENA. Já vím, mami.

MATKA. Přivedla jsem tě na svět.

MLADÁ ŽENA. Já vím, mami.

MATKA. Jsi krev mé krve a –

MLADÁ ŽENA. Já vím, mami. Já vím.

MATKA. A –

MLADÁ ŽENA. Teď si odpočiň, mami – odpočiň si –

MATKA (*s obtížemi vstává*). Musím umýt nádobí.

MLADÁ ŽENA. Já to umyju – Ty poslouchej hudbu, mami – Já to umyju.

MATKA *si sedá*. MLADÁ ŽENA *zajde za zástěnu. Vezme si pár gumových rukavic a začne si je nasazovat*. MATKA *to uvidí – rukavice ji iritují – vrací se její charakteristické chování*.

MATKA. Tyhle rukavice. Já umývám nádobí už čtyřicet let a nikdy jsem nenosila rukavice. Ale ruce milostivé slečny! Slečniny ručičky!

MLADÁ ŽENA. Někdy se mi zdá, jako bys žárlila, mami.

MATKA. Žárlila?

MLADÁ ŽENA. Tyhle ruce mi zajistily manžela.

MATKA. Manžela? Takže si ho přece jen vezmeš?!

MLADÁ ŽENA. Asi ano.

MATKA. Jestli ty nejsi ta nejšílenější –

Scéna potemní. Ve tmě přechází píseň o mateřství ve slabě znějící jazz – než se scéna rozsvítí na

JEDNÁNÍ TŘETÍ

Líbánky

Scéna: hotelový pokoj: postel, židle, zrcadlo. Zadní dveře nyní vedou do koupelny; okno, výhled na sál naproti, kde se tančí.

Zvuky: malá jazzová kapela (housle, klavír, saxofon – zpočátku velmi slabě, poté hlasitěji)

Postavy

MLADÁ ŽENA

MANŽEL

POSLÍČEK

Za scénou: MUŽI a ŽENY tančící v párech, jsou vidět, ale nejsou slyšet

Začátek jednání: ve tmě. Vstoupí POSLÍČEK, MANŽEL, a MLADÁ ŽENA. POSLÍČEK nese zavazadla. Rozsvítí světlo u dveří. Hudba ustane.

MANŽEL: Tak jsme tady. *(odhodí klobouk na postel; POSLÍČEK odloží zavazadla na zem a přejde k oknu; povytáhne roletu; trochu pootevře okno; jazzová hudba zesílí; za scénou)*

POSLÍČEK *(jde k muži pro spropitné)*. Ještě něco, pane? *(dostane spropitné; odejde)*

MANŽEL. No, tak jsme tady.

MLADÁ ŽENA. Ano, jsme tady.

MANŽEL. Nechceš si sundat klobouk – udělat si pohodlí?
(MLADÁ ŽENA se rozhlíží kolem sebe, jako by hledala cestu ven, pak si sundá klobouk, automaticky si přihladí vlasy za uši)
Ujde to, nemyslíš? Hm? Hm?

MLADÁ ŽENA. Je to moc pěkné.

MANŽEL. Dvanáct babek za noc! V těchhle rekreačních střediscích ví, jak z hostů vytřískat peníze. Dvanáct babek!
(hudba) Ale – určitě to bude stát za to. *(jde směrem ke koupelně)* Půjdu se opláchnout. *(zastaví se u dveří)* Ty nepůjdeš?

MLADÁ ŽENA *zavrtí hlavou*.

Já ano. Po takové cestě. Musím se trochu opláchnout.

Odejde – zavře dveře; zpívá si ve sprše. MLADÁ ŽENA *jde k oknu – vytáhne roletu – uvidí tanečnický, jak tančí v párech. Hudba zesílí. Opět vstoupí MANŽEL.*

Hele, zatáhni tu roletu! Jde vidět dovnitř!

MLADÁ ŽENA. Myslela jsem, že jsi říkal, že budeme mít výhled na oceán.

MANŽEL. Však tam je.

MLADÁ ŽENA. Vidím jen lidi – jak tančí.

MANŽEL. Oceán je někde za nimi.

MLADÁ ŽENA *(zoufale)*. Doufala jsem, že ho uvidím!

MANŽEL. Uvidíš ho zítra – co tě žere? Půjďme se projít po promenádě – Nechceš se opláchnout?

MLADÁ ŽENA. Ne.

MANŽEL. Byla to dlouhá cesta. Vážně nechceš? *(MLADÁ ŽENA zavrtí hlavou; MANŽEL si sundá kabát – dá ho přes židli)* Měla by sis tu udělat pohodlí. Já to mám v plánu.

(dívá se na něj – odstoupí od okna) Hele, zatáhni tu roletu!
(přejde k židli nalevo – posadí se)

MLADÁ ŽENA. Je zatažená – nepřipadá ti zatažená?

MANŽEL. No – nechceš přece, aby na nás bylo vidět, nebo ano?
(zasměje se) Co – co?

MLADÁ ŽENA. Ne.

MANŽEL *(směje se)*. Co jsem říkal. No tak? *(sundá si boty;*
MLADÁ ŽENA *odejde od okna a přejde k posteli)* Hele – jsi
bílá jako stěna. Co je s tebou?

MLADÁ ŽENA. Nic.

MANŽEL. Vypadáš vystrašeně.

MLADÁ ŽENA. Ne.

MANŽEL. Nemáš se čeho bát. Jsi tu s manželem, víš. *(odvádí ji*
k židli nalevo)

MLADÁ ŽENA. Já vím.

MANŽEL. Jsi šťastná?

MLADÁ ŽENA. Ano.

MANŽEL *(sedne si)*. Tak pojď sem a dej mi pusu. *(posadí si*
ji na koleno) Hodná holka. *(sehne jí hlavu a začne ji líbat zezadu*
na krk) Líbí se ti to? *(ona se snaží postavit)* Hele – nechod'
nikam! Proč sebou tak šiješ? Koukej – měla by ses naučit trochu
se uvolnit, holčičko – *(tanečníci odejdou; nastane přítmí; štípne*
ji nad kolenem) Hele, co pod tím máš?

MLADÁ ŽENA. Nic.

MANŽEL. Nic. *(směje se)* To se ti povedlo! Tak nic, jo? Hm? To
mi připomíná ten příběh o stevardovi ve vlaku a – co se děje –
už jsem ti ho vyprávěl? *(hudba slábně do úplného ticha)*

MLADÁ ŽENA. Já nevím.

MANŽEL. O stevardovi ve vlaku a děvce?

MLADÁ ŽENA. Ne.

MANŽEL. Ten je ale dobrý – no – vlak se zrovna rozjíždí a ta
děvka –

MLADÁ ŽENA. Ten už jsi mi vyprávěl!

MANŽEL. O tom –

MLADÁ ŽENA. Ano. Ano. Už si vzpomínám!

MANŽEL. O tom –

MLADÁ ŽENA. Ano!

MANŽEL. Tak dobře – asi jsem ti ho už vyprávěl. Jsi si jistá, že to byl ten o –

MLADÁ ŽENA. Jsem si jistá.

MANŽEL. Jak se jí zeptá, co to má pod sedadlem, a ona mu povídá –

MLADÁ ŽENA. Ano. Ano. Ten to byl!

MANŽEL. Tak dobře – Ale to se mi nechce věřit (*snaží se znovu vstát, ale on ji pevně drží*) Hele, a co ty to pod tím máš – co to je?

MLADÁ ŽENA. Nic – jen – jen podvazek.

MANŽEL. Podvazek. Prý podvazek! Hele – už jsem ti vyprávěl o tom –

MLADÁ ŽENA. Ano! Ano!

MANŽEL (*vážně*). Jak víš, který jsem myslel?

MLADÁ ŽENA. Vyprávěl jsi mi je všechny!

MANŽEL (*posadí si ji zpět na koleno*). Ne, nevyprávěl. Tak to ani zdaleka. Mám jich v záloze ještě spoustu – jeden z mých klíčů k úspěchu – jsem dobrý vypravěč – Víš – měla by ses naučit trochu se uvolnit, holčičko – nemám pravdu?

MLADÁ ŽENA. Ano.

MANŽEL. To by měl umět každý. Tomu já vděčím za svůj úspěch. Teď si běž odložit ty nepohodlné věci – a uvolni se.

MLADÁ ŽENA. Nejsou nepohodlné.

MANŽEL. Beztak toho na sobě moc nemáš – vid'?' Ale budeš se bez toho cítit líp. (*vstane*) Mám ti s tím pomoci?

MLADÁ ŽENA. Ne.

MANŽEL. Já jsem tvůj manžel, víš.

MLADÁ ŽENA. Já vím.

MANŽEL. Nemáš snad strach z vlastního manžela, nebo ano?

MLADÁ ŽENA. Ne – samozřejmě, že ne – ale myslela jsem, jestli se na chvíli nepůjdeme projít ven?

MANŽEL. Ven? A co tam?

MLADÁ ŽENA. Na čerstvý vzduch – trochu se projít – popovídat si.

MANŽEL. Mluvit můžeme i tady – řeknu ti o sobě všechno. Tak už běž. (MLADÁ ŽENA jde ke dveřím do koupelny; vezme si tašku) Kam jdeš?

MLADÁ ŽENA. Do koupelny.

MANŽEL. Říkal jsem, že se budeš chtít opláchnout.

MLADÁ ŽENA. Jen se chci trochu – připravit.

MANŽEL. Nemusíš chodit do koupelny, aby sis sundala oblečení.

MLADÁ ŽENA. Ale já chci.

MANŽEL. Proč?

MLADÁ ŽENA. Vždycky to tak dělám.

MANŽEL. A co?

MLADÁ ŽENA. Svlékám se o samotě.

MANŽEL. Ty jsi ještě nikdy nebyla vdaná – vid'?' (*zasměje se*)
Nebo to na mě jen zkoušíš?

MLADÁ ŽENA. Ne.

MANŽEL. Chápu – trochu stydlivá – co? Nemám pravdu?

MLADÁ ŽENA. Ano.

MANŽEL. Já se v ženských vyznám – (*shovívavě*) No tak běž.

MLADÁ ŽENA *odejde a zavře za sebou dveře.*

Nezavírej ty dveře – myslel jsem, že si chceš povídat.

Rozhlíží se spokojeně po pokoji – po chvíli vstane a rozepne si límeček.

Jsi nějak potichu – co tam děláš?

MLADÁ ŽENA. Jen – se připravuju.

MANŽEL (*pořád spokojeně*). Odted' už si budu život jen užívat – neměl jsem to vždycky snadné. Vypracoval jsem se díky tvrdé práci a sebezapření – a teď si budu užívat – vynahradím si všechno, co jsem prošvihl – ty ještě nejsi hotová?

MLADÁ ŽENA. Ještě ne.

MANŽEL. Příští rok bychom mohli jet do Paříže. Můžeš si koupit spoustu toho jejich francouzského prádla – a do Švýcarska – vždycky jsem chtěl mít švýcarské hodinky – koupené přímo tam – mohl bych si je koupit i tady, ale chci jsem je mít přímo odtamtud – Není to směšné – co? No řekni? Není?

MLADÁ ŽENA. Je.

MANŽEL. Celý život si chci koupit švýcarské hodinky přímo ze Švýcarska. Celý život si představuju, že je jednou budu mít, víc než cokoli jiného – vlastně až na jednu věc – víš kterou?

MLADÁ ŽENA. Ne.

MANŽEL. Tak hádej.

MLADÁ ŽENA. Nemůžu.

MANŽEL. V tom případě jdu k tobě a povím ti to.

MLADÁ ŽENA. Ne! Prosím ne! To nedělej!

MANŽEL. No tak si už pospěš! Myslel jsem, že ženské toho dneska na sobě zas tak moc nemívají – co? Nemám pravdu? Jdu za tebou!

MLADÁ ŽENA. Ne – prosím! Dej mi minutku!

MANŽEL. Dobře. Tak ještě minutu. (MLADÁ ŽENA je potichu; MANŽEL se zasměje a vezme si hodinky) 13 – 14 – už ti to počítám – sama jsi to řekla, nebo snad ne – minutu! – 49 – 50 – 51 – 52 – 53 –

Vstoupí MLADÁ ŽENA.

MLADÁ ŽENA (*ode dveří*). Už jsem tu. (*je oblečená v bílé košilce, která na ní visí; je ztuhlá, ale oči má doširoka otevřené, zračí se v nich překvapená, bezbranná, zvířecí hrůza*)

MANŽEL (*rozejde se k ní – zastaví se. Místnost je potemnělá až na jednu slabě svítící lampu u postele. Ozve se dívčí pláč*). Ty brečíš? (*žena pláče*) Proč brečíš? (*jde k ní*)

MLADÁ ŽENA (*pláče*). Mami! Mami! Chci svou matku!

MANŽEL. Myslel bych, že budeš ráda, že máš od ní pokoj.

MLADÁ ŽENA. Teď ji chci – potřebuji tu někoho.

MANŽEL. Máš snad mě, nebo ne?

MLADÁ ŽENA. Někoho – někoho –

MANŽEL. Ty nemáš důvod brečet. Nemáš žádný důvod brečet.

Scéna potemní. Hudba pokračuje, dokud se nerozsvítí světla na JEDNÁNÍ ČTVRTÉ. Zvuk hudby je postupně nahrazen rytmem ocelového nýtování z dalšího jednání.

JEDNÁNÍ ČTVRTÉ

Mateřství

Scéna: nemocniční pokoj: lůžko, židle. Zadní dveře nyní vedou do chodby; za oknem je vidět rozestavěná výšková budova.

Zvuky: za oknem – sbíjení kovu.

Postavy ve scéně

MLADÁ ŽENA
DOKTOŘI
SESTRY
MANŽEL

Postavy, které jsou vidět, ale nejsou slyšet

ŽENA V KOLEČKOVÉM KŘESLE
ŽENA V ŽUPANU
ZŘÍZENEC S LŮŽKEM
SESTRA S TÁCEM
SESTRA S UMYVADLEM

Na začátku jednání leží MLADÁ ŽENA v posteli. Dveře jsou otevřené. Chodbou projede pojízdné lůžko. Vstoupí SESTRA.

SESTRA. Jak se dnes cítíte? (MLADÁ ŽENA *neodpovídá*) Už líp? (*neodpovídá*) Nic nebolí? (*neodpovídá*; SESTRA *vezme do ruky hodinky a sevře zápěstí MLADÉ ŽENY – stojí na místě, pak přejde k tabulce v nohách postele – píše*) Zotavujete se. (*neodpovídá*) A máte tak rozkošné miminko. (*neodpovídá*) Jste ráda, že je to děvče? (MLADÁ ŽENA *zavrtí hlavou*) Nejste?! Božičku! Ale to byste měla být! Muži chtějí chlapce – ženy by měly chtít holčičky. (*neodpovídá*) Chtěla jste vůbec mít miminko? (MLADÁ ŽENA *zavrtí hlavou*; *zvuk sbíjení kovu*) Počkejte, až začnete kojit. To se vám bude líbit, uvidíte. Máte už mléko? (*zavrtí hlavou*) To přijde. (*zavrtí hlavou*) To neznáte našeho pana doktora. (*jde ke dveřím – otočí se*) Potřebujete ještě něco? (MLADÁ ŽENA *ukáže na okno*) Zavřít okno? (*zavrtí hlavou*) Ten hluk? (MLADÁ ŽENA *přikývne*) S tím já nic neudělám. Nemocnice staví nové křídlo. Jsme největší porodnice na světě. Alespoň zavřu to okno. (MLADÁ ŽENA *zavrtí hlavou*) Ne?

MLADÁ ŽENA (*šeptem*). Všechno je tu cítit.

SESTRA (*vychází ze dveří – zvuk sbíjení kovu.*) Je tu váš manžel.

Vstoupí MANŽEL s velkou kyticí. Přejde k posteli.

MANŽEL. Jak se dneska máme? (MLADÁ ŽENA *mu neodpoví*)

SESTRA. Už je na tom líp.

MANŽEL. Samozřejmě, že je na tom líp!

SESTRA (*vezme kyticí*). Podívejte, co vám manžel přinesl.

MANŽEL. Radši je hned dejte do vody. (SESTRA *odejde*) Všechno dobrý? (MLADÁ ŽENA *zavrtí hlavou*) Podívej, moje drahá, musíš se vzchopit! A – a začít věcem čelit. To musí

v životě každý. Tak už to na světě chodí. Já vím, čím vším sis musela projít, ale – (MLADÁ ŽENA *zavrtí hlavou*) Ale ano, vím to! Víím to moc dobře. Čekal jsem celou tu dobu za dveřmi. (MLADÁ ŽENA *zavrtí divoce hlavou; manžel to ignoruje*) Ale ano! Teď se musíš vzchopit. Trochu se snažit. Dát se dohromady. Vyrovnat se s tím. Taky jsem byl v životě na dně – ale nezůstal jsem tam. Život mi dal nakládačku, ale nezlomil mě. Vyškrábal jsem se zpátky na nohy a ty musíš udělat přesně to samé. Chce to pořádnou vůli. Jen tak to dokážeš. Podívej se na mě. Teď se musíš vzchopit. A hrdě tomu čelit. Postavit se na nohy. Chytit býka za rohy. Hrdě tomu čelit! – Mít dítě je normální! Naprosto normální – proč bys –

MLADÁ ŽENA *se začne dusit – divoce ukazuje na okno.*
Vstoupí SESTRA *s kyticí ve váze.*

SESTRA. Co se děje?

MANŽEL. Zase se začala dávit – jako když jsem tu byl posledně.

MLADÁ ŽENA *ukazuje, ať odejde.*

SESTRA. Asi byste měl už jít.

MANŽEL *(ze dveří)*. Ještě se vrátím.

MLADÁ ŽENA *lapá po dechu a odhání ho.*

SESTRA. Potřebuje odpočívat.

MANŽEL. Tak zítra. Přijdu zase zítra – zítra a každý další den – neshledanou. *(odejde)*

SESTRA. Máte moc hodného muže, ale to vy určitě víte, že?
(zapisuje do tabulky) Dávení.

Na chodbě – ŽENA V ŽUPANU projde kolem dveří. Vstoupí DOKTOR, MLADÝ DOKTOR a SESTRA, která tlačí chirurgický vozík s lahvičkami, nástroji, atd.

DOKTOR. Tak jak se dnes má naše holčička? *(přejde k posteli)*

SESTRA. Už je jí lépe, pane doktore.

DOKTOR. Samozřejmě, že je jí lépe! Je v pořádku, nemám pravdu? (MLADÁ ŽENA *nereaguje*) Co je s Vámi?! Neumíte snad mluvit?! *(pustí její ruku; podívá se do tabulky)*

SESTRA. Je ještě trochu slabá, pane doktore.

DOKTOR *(dívá se do tabulky)*. Začala už laktace?

SESTRA. Ne, pane doktore.

DOKTOR. Přiložte dítě k prsu. (MLADÁ ŽENA *divoce vrtí hlavou – zvuk sbíjení kovu*) Ne? Vy snad nechcete nakrmit své dítě?

(MLADÁ ŽENA *zavrtí hlavou*) A proč ne? (*neodpovídá*) Ach, tyhle moderní neurotičky, vidíte, doktore? Co s nimi uděláme?
(MLADÝ DOKTOR *se rozesměje*; SESTRA *se usmívá*)
Přineste dítě!

MLADÁ ŽENA. Ne!

DOKTOR. No – to mi přišlo docela silné. Myslel jsem, že na mluvení jste moc slabá – tohle už je lepší. Vy nechcete vidět své dítě?

MLADÁ ŽENA. Ne.

DOKTOR. Tak co chcete?

MLADÁ ŽENA. Nechte mě být – nechte mě být.

DOKTOR. Přineste dítě.

SESTRA. Ano, pane doktore – ale pokaždé na ně reagovala dost špatně, pane doktore – podrážděně – možná to není dobrý nápad.

DOKTOR. Já tady rozhoduju, co je nebo není dobrý nápad, sestro!

SESTRA. Ano, pane doktore.

DOKTOR. Přineste to dítě.

SESTRA. Ano, pane doktore.

DOKTOR (*dívá se do tabulky*). Dávení – asi tím myslíte nevolnost.

SESTRA. Ano, pane doktore, ale –

DOKTOR. Žádné ale, sestro.

SESTRA. Ano, pane doktore.

DOKTOR. Nevolnost – Tak změním stravu – Jakou teď dostává?

SESTRA. Tekutou.

DOKTOR. Tak jí dejte pevnou.

SESTRA. Ano, pane doktore. Ale pevnou prý nemůže polknout.

DOKTOR. Dejte jí pevnou.

SESTRA. Ano, pane doktore. (*má se k odchodu – zvuk sbíjení kovu*)

DOKTOR. Ještě moment – změním jí medikaci. (*vezme blok a napíše předpis v latině; podá ho SESTŘE*) Po jídle. (*jde ke dveřím*) Přineste jí dítě.

Odejde DOKTOR, hned za ním MLADÝ DOKTOR a SESTRA s chirurgickým vozíkem.

SESTRA. Ano, pane doktore.

Odejde.

MLADÁ ŽENA (*o samotě*). Nechte mě být – nechte mě být –
nechte mě být – podřídila jsem se už dost – už se nepodřídím –
odplazit se – odplazit se do tmy – Āapka zalezlá pod postelí –
v jejím nejtemnějším koutě – všechny utopili – štěňátka nejdou
do nebe – nebe – zlaté schody – dlouhé schody – dlouhé – příliš
dlouhé – dlouhé zlaté schody – stoupat po těch zlatých schodech
– schody – schody – stoupat – unavená – příliš unavená – mrtvá
– jedno – je to jedno – mrtvá – schody – všichni mrtví jdou
po těch dlouhým schodech – nahoru – do nebe – zlaté schody
do nebe – všechny děti jdou dolů – jdou dolů, aby se narodily –
mrtví nahoru – děti dolů – nahoru – dolů – nahoru – dolů –
nahoru – dolů – nahoru – zastavte to – zastavte to – nikdo –
žádný policista – žádný – žádný policista v nebi – policista –
policista – proč se trochu neusměješ – unavená – moc unavená –
jedno – je to jedno – svatý Petře – svatý Petře u brány – nemůžu
dovnitř – jedno – je to jedno – odpočívát – na chvíli si lehnout –
lehnout – všechno je tam napsané – v té velké knize – jedno – je
to jedno – na chvíli si lehnout – tíží mě to – leží to na mě – je to
těžké – těžké – těžké – závaží – těžká kniha – jedno – lež klidně
– nehýbej se – nemůžu se hýbat – odpočívej – zapomeň – prý
zapomeneš – děvče – jste ráda, že je to děvče? – holčička –
bez vlásků – lokýnky po celé hlavě – plešatá holčička – lokýnky
– lokýnky po celé hlavě – jaké vlasy měl Bůh? to je jedno –
jedno – Boha všichni milují – musí – oni musí – musí milovat
Boha – Bůh je láska – i když je zlý, musí ho milovat – i když má
tlusté ruce – tlusté ruce – ne ne – neměl by být Bůh – Bůh má
hodné ruce – vkládá je – hodné – a něžné – jedno – je to jedno –
daleko – hodně daleko – unavená – příliš unavená Āapka zalezlá
pod postelí – osm – bylo jich osm – žena zalezlá pod postelí –
žena má jedno – dva tři čtyři – jedna dva tři čtyři – jedna dva tři
čtyři – dva krát dva jsou čtyři – dva krát dva jsou čtyři – dva krát
čtyři osm Āapka měla osm – jedna dva tři čtyři pět šest sedm
osm – osm – Kulička měla osm – všechny utopili – utopili –
utopili v krvi – krev – ach, Bože! Bůh – Bůh neměl ani jedno –
Marie měla jedno – v jeslích – ve špinavých jeslích – Bůh sedí
na trůnu – daleko – moc daleko – je to jedno – nemá to cenu –
Bůh Marie Marie Bůh Marie – Panenka Marie – Marie měla
jedno – Duch Svatý – Duch Svatý – George H. Jones – ach ne –
prosím ne! Nech mě odpočívát – teď můžu odpočívát – závaží je
 pryč – vnitřní tíha je pryč – je jen venku – venku – všude kolem
– tíha – ležím pod ní – Āapka zalezlá pod postelí – bylo jich osm
– už se nepodřídím – nepodřídím – nepodřídím –

Scéna potemní. Zvuk sbíjení kovu pokračuje, až přejde ve zvuk kláves a scéna se rozsvítí na JEDNÁNÍ PÁTÉ.

JEDNÁNÍ PÁTÉ

Zakázané ovoce

Scéna: bar: lahve, stoly, židle, elektrické piano.

Zvuky: elektrické piano.

Postavy

MUŽ za barem

POLICISTA na baru

ČÍŠNÍK

U prvního stolu: MUŽ a ŽENA

U druhého stolu: MUŽ a CHLAPEC

U třetího stolu: DVA MUŽI čekající na DVĚ DÍVKY – jedná se o TELEFONISTKU z Prvního jednání a MLADOU ŽENU.

Začátek jednání: na jevišti jsou všechny postavy kromě DÍVEK. Od pohledu vypadají MUŽ a ŽENA u prvního stolu zcela obyčejně, MUŽ u druhého stolu je gay ve středních letech; CHLAPEC je mladý, nezkušený. PRVNÍ MUŽ u třetího stolu je sympatický, obyčejný, statný. Má nepoddajné vlnité vlasy. DRUHÝ MUŽ je klasický obchodnický typ.

U třetího stolu.

PRVNÍ MUŽ. Asi už vypadnu.

DRUHÝ MUŽ. Ale, prokristapána.

PRVNÍ MUŽ. Stejně se neukážou.

DRUHÝ MUŽ. Jasně, že se ukážou.

PRVNÍ MUŽ. A jak ty to můžeš vědět?

DRUHÝ MUŽ. Říkám ti, že ta malá beze mě nemůže být – stačí, abych – (*luskne prsty*) – A už ke mně běží.

PRVNÍ MUŽ. To vidím.

DRUHÝ MUŽ (*ukáže dva prsty na ČÍŠNÍKA*). To samý. (ČÍŠNÍK odejde k baru)

U druhého stolu.

MUŽ. Ach, mrzí mě, že jsem tě sem vzal.

CHLAPEC. Proč?

MUŽ. Je tu takový hluk! A já tě chtěl potěšit – dát ti ochutnat potěšení. To sherry, co tu mají, chutná jako nebe – v lahvi. Jen počkej, až si dáš.

CHLAPEC. Ale já nepiju.

MUŽ. On nepije. Tohle ani není pití! Právě amontillado chutná jako slunce a pomerančový sad – je jako středomořská krajina a modrý měsíční svít a – láska? Už jsi někdy někoho miloval?

CHLAPEC. Ne.

MUŽ. Nikdy jsi nemiloval – nějakou ženu?

CHLAPEC. Ne – ne tak docela.

MUŽ. Jak to myslíš, ne tak docela?

CHLAPEC. Prostě – tak.

MUŽ. Aha! (*ukáže na ČÍŠNÍKA*) Dvakrát – víte, co myslím – Dvakrát. (*ČÍŠNÍK odejde k baru*)

U prvního stolu.

MUŽ. No tak, uděláš to, nebo ne?

ŽENA. Já to chci – chci to udělat.

MUŽ. Ale nedokážeš to.

ŽENA. Proč by ne?

MUŽ. No, jak bys mohla? (*ticho*) Nic to není – většina žen nad tím ani nepřemýšlí – prostě to – Bert mi doporučil jednoho doktora – dal mi jeho adresu –

ŽENA. Už o tom nemluv!

MUŽ. Musíme o tom mluvit – musíš to nějak vyřešit. (*ticho – MUŽ gestikuluje na ČÍŠNÍKA*) Co si dáš?

ŽENA. Nic – já nic nechci. Už jsem měla dost.

MUŽ. To ti pomůže. To samý?

ŽENA. Asi jo.

MUŽ (*ukáže dva prsty na ČÍŠNÍKA*). To samý. (*ČÍŠNÍK odejde k baru*)

U třetího stolu.

PRVNÍ MUŽ. Já padám.

DRUHÝ MUŽ. Ale nekecej, poslyš! Spoléhám na tebe, že zaměstnáš tu druhou.

PRVNÍ MUŽ. Já už padám.

DRUHÝ MUŽ. Prokristapána, měj trochu srdce! Poslyš – udělej to pro mě – do šesti musím být doma – slíbil jsem to ženě – fakt. To mi sotva zbyde nějaký čas, když tu budeme muset tvrdnout a – bavit nějakou dámičku. Musíš ji nějak zaměstnat, kvůli mně.

PRVNÍ MUŽ. Třeba se jí ani nebudu líbit.

DRUHÝ MUŽ. Jasně, že se jí budeš líbit! Ty se líbíš každý – dokonce i mojí ženě – namlouvá si, že je to tím, jaký jsi dobrodruh, ale já vím, čím to je – jasně, že se jí budeš líbit.

Vstoupí dvě dívky – TELEFONISTKA a MLADÁ ŽENA.

TELEFONISTKA (*přichází ke stolu*). Ahoj –

DRUHÝ MUŽ (*nabručeně*). Dobrou noc.

TELEFONISTKA. Dobrou noc? Co tě žere?

DRUHÝ MUŽ (*pořád stejně*). Mě nic nežere – zato tebe muselo něco sežrat.

TELEFONISTKA. Proč?

DRUHÝ MUŽ. Jdeš pozdě!

TELEFONISTKA (*nezaujatě*). Aha – (*přejde to*) Paní Jonesová – pan Smith.

DRUHÝ MUŽ. Tohle je můj přítel, Dick. (*všichni si sednou; na ČÍŠNÍKA*) To samý a ještě dva navíc. (*ČÍŠNÍK odejde*)

TELEFONISTKA. Takže jste na nás museli čekat?

DRUHÝ MUŽ. Asi jenom hodinu.

MLADÁ ŽENA. Opravdu tak dlouho?

DRUHÝ MUŽ. Už jsme tu hodinu – vid', Dicku?

PRVNÍ MUŽ. Je to tak, Harry.

DRUHÝ MUŽ. Pro lásku boží, co vám to tak trvalo?

TELEFONISTKA. Řekni ho Helen.

DRUHÝ MUŽ (*k MLADÉ ŽENĚ*). To se jde takhle jednou stará Irka poprvé podívat na závod a vsadí si na bruslaře, ale on dojede poslední – tak za ním pak jde a ptá se ho, „Pro lásku boží, co vám to tak trvalo“.

Všichni se rozesmějí.

MLADÁ ŽENA. Páni, to bylo docela vtipné!

DRUHÝ MUŽ. Docela?! – Jak to myslíš docela?

MLADÁ ŽENA. Jen že je spousta vtipů, co vtipné nejsou.

DRUHÝ MUŽ. To jsi asi neslyšela ty vtipný.

MLADÁ ŽENA. Slyšela jsem už všechny.

PRVNÍ MUŽ. Nejsi moc veselá kopa, co?

TELEFONISTKA. Nemáš cigaretu?

DRUHÝ MUŽ (*ukazuje krabičku*). Může být?

TELEFONISTKA (*jednu si vezme*). Mhm.

Nabídne i MLADÉ ŽENĚ.

MLADÁ ŽENA (*jednu si vezme*). Mhm.

DRUHÝ MUŽ (*k PRVNÍMU MUŽI*). Může být?

PRVNÍ MUŽ (*ukáže vlastní krabičku*). Díky – mám radši tyhle.

Zapálí MLADÉ ŽENĚ cigaretu.

DRUHÝ MUŽ (*připálí TELEFONISTCE*). Tak co, jakpak se má moje kočička?

TELEFONISTKA. Úžasně.

DRUHÝ MUŽ. Všechno v pořádku?

TELEFONISTKA. Úplně všecičko.

DRUHÝ MUŽ. Stýskalo se ti?

TELEFONISTKA. To bych řekla – kdy jsi sem přišel?

DRUHÝ MUŽ. Před pár hodinama.

TELEFONISTKA. Stýskalo se ti?

DRUHÝ MUŽ. Jestli se mi stýskalo? Nechtěj vědět, jak.

MLADÁ ŽENA (*netrpělivě je přeruší*). Dá se tu tančit?

DRUHÝ MUŽ. Tady se netančí.

MLADÁ ŽENA. Tak kam půjdeme?

DRUHÝ MUŽ. Kam půjdeme?! Vždyť jste sotva přišly!

PRVNÍ MUŽ. Kam ten spěch?

DRUHÝ MUŽ. Jo, kam ten spěch?

MLADÁ ŽENA. Já nevím.

TELEFONISTKA. Helen chce jít tančit.

MLADÁ ŽENA. Chci se prostě hýbat.

PRVNÍ MUŽ (*usmívá se*). Chceš se hýbat, jo?

DRUHÝ MUŽ. Ty jsi teda neposedná holka. Prý, kam půjdeme!

MLADÁ ŽENA. Občas mám takové dny – kdy chci být v pohybu.

PRVNÍ MUŽ. Chceš být v pohybu, jo? (*pozoruje ji s úsměvem na tváři*)

MLADÁ ŽENA (*přikývne*). Mhm.

PRVNÍ MUŽ (*tiše*). Zůstaň na chvíli.

DRUHÝ MUŽ. Kam půjdeme. Řekni, s kým se to vlastně stýkáš?

TELEFONISTKA. Helen se s nikým nestýká – vid', Helen?

MLADÁ ŽENA (*rozpačité*). Ne.

PRVNÍ MUŽ. No, já jsem nikdo – tak se stýkej se mnou.

DRUHÝ MUŽ (*spokojeně*). Hotová věc, co? – A Dick se už chystal vypadnout.

PRVNÍ MUŽ. To bylo předtím, než jsem potkal tuhle malou dámu.

ČÍŠNÍK *přináší pítí.*

PRVNÍ MUŽ. Na zdraví.

DRUHÝ MUŽ. Na tebe.

TELEFONISTKA. Na tvoje.

MLADÁ ŽENA. Na – šťastné dny.

Všichni se napijí.

PRVNÍ MUŽ. To je fakt dobrý!

DRUHÝ MUŽ. To je exkluzivní zboží.

PRVNÍ MUŽ. Exkluzivní?

DRUHÝ MUŽ. Všechno tady je exkluzivní.

TELEFONISTKA. To tvrdí *oni*.

DRUHÝ MUŽ. Ne. Fakt. Fakt exkluzivní. Fakt!

TELEFONISTKA. Však jo, jasně.

DRUHÝ MUŽ. Ale fakt je to exkluzivní. Fakt!

TELEFONISTKA. Já ti věřím, zlato!

DRUHÝ MUŽ. Stýskalo se ti po mně?

TELEFONISTKA. Mhm. (*přitakává*)

DRUHÝ MUŽ. A po nějaký jiným tatškovi?

TELEFONISTKA. Mm. (*nesouhlasně*)

DRUHÝ MUŽ. Máš ráda i jiný tatšky kromě tatšky?

TELEFONISTKA. Mm. (*nesouhlasně*)

DRUHÝ MUŽ. Tak vypadnem!

TELEFONISTKA (*trochu stydlivě před MLADOU ŽENOU*).
Sotva jsme přišly.

DRUHÝ MUŽ. Myslíš, že to nevím – Tak pojď!

TELEFONISTKA. Ale – (*ukáže na MLADOU ŽENU*)

DRUHÝ MUŽ (*nechápaně*). Oni jsou v pohodě – že jo?

PRVNÍ MUŽ (*k MLADÉ ŽENĚ*). Jsme? (*neodpovídá*)

DRUHÝ MUŽ. Musím být do šesti doma – tak pojď – (*vstává – k TELEFONISTCE*) Tak pojď, holka – vypadnem!
(*TELEFONISTKA znovu ukáže na MLADOU ŽENU; muž konečně pochopí – velmi ostentativně*) Práce je práce, však to znáte! Ještě toho dneska musím hodně stihnout – myslel jsem, že bys mohla jít se mnou – pomoci mi s tím – co ty na to?

TELEFONISTKA (*vstává, její důstojnost je zachována*). Jasně – půjdu s tebou – abych ti pomohla. (*oba se postaví*)

DRUHÝ MUŽ. Jste s tím v pohodě?

PRVNÍ MUŽ. Já jo.

DRUHÝ MUŽ. Ty jsi s tím taky v pohodě? (*k MLADÉ ŽENĚ*)

MLADÁ ŽENA. V pohodě.

DRUHÝ MUŽ. Tak pojď, holka. (*oba vstanou*) Kde máme účet?

PRVNÍ MUŽ. Jen běž.

DRUHÝ MUŽ. To ne!

PRVNÍ MUŽ. Říkám, běž!

DRUHÝ MUŽ. Hodíme si mincí.

MLADÁ ŽENA. Komu padne panna, vyhraje.

TELEFONISTKA. Panna a platíš ty – orel a platím já.

DRUHÝ MUŽ (*netrpělivě*). On soutěží se mnou.

PRVNÍ MUŽ. Já s tebou nebo ty se mnou?

DRUHÝ MUŽ. Já s tebou. (*hodí si mincí*) A dostal jsem tě!

PRVNÍ MUŽ (*spokojeně*). Ale nikdo to neviděl. (*usměje se na MLADOU ŽENU*)

TELEFONISTKA. To myslí tebe, Helen.

DRUHÝ MUŽ. Není přece blbá! Tak pojď.

TELEFONISTKA (*k PRVNÍMU MUŽI*). Buď na ni hodný. Je hodně křehká. – Mějte se.

DRUHÝ MUŽ a TELEFONISTKA *odejdou*.

MLADÁ ŽENA. Já vím, jak to myslel s tou prací.

PRVNÍ MUŽ. Víš to – jo?

MLADÁ ŽENA. Taky jsem pracovala v kanceláři než –

PRVNÍ MUŽ. Než co?

MLADÁ ŽENA. Než jsem skončila.

PRVNÍ MUŽ. Proč jsi skončila?

MLADÁ ŽENA. Prostě jsem skončila.

PRVNÍ MUŽ. Jsi vdaná, co?

MLADÁ ŽENA. Ano – jsem.

PRVNÍ MUŽ. To mi nevadí.

MLADÁ ŽENA. Někteří muži už nemají o ženu zájem, když se
vdá –

ČÍŠNÍK přijde ke stolu.

PRVNÍ MUŽ. Jaký je v tom rozdíl?

MLADÁ ŽENA. Někteří ho v tom asi vidí, hádám.

PRVNÍ MUŽ. U některých žen v tom asi není rozdíl, hádám.
*(na ČÍŠNÍKA, ukáže dva prsty) To samý. (ČÍŠNÍK odejde
k baru)*

U prvního stolu.

MUŽ. Pane Bože, vždyť na tom nic není! Většina žen prostě –

ŽENA. Já vím – já vím – já vím.

MUŽ. Ani nad tím nepřemýšlí. Prostě to –

ŽENA. Já vím – já vím – já vím.

*Znovu vstoupí DRUHÝ MUŽ a TELEFONISTKA. Přejdou
ke třetímu stolu.*

DRUHÝ MUŽ. Hele, málem bych zapomněl – chci tě požádat
o malou laskavost, můžu?

PRVNÍ MUŽ. Jasně – o co jde?

DRUHÝ MUŽ. Chci, abys zítra zavolal k nám domů –
a pozval mě do města – uděláš to pro mě?

PRVNÍ MUŽ. Jasně – proč by ne?

DRUHÝ MUŽ. To víš – práce – chápeš, ne?

PRVNÍ MUŽ. Chápu.

DRUHÝ MUŽ. Ta historka s telegrafem už je otřepaná a navíc –
moje žena tě má ráda.

PRVNÍ MUŽ. Jaký máte číslo?

DRUHÝ MUŽ. Napíšu ti ho. *(píše)*

PRVNÍ MUŽ. Jak se vlastně má tvoje žena?

DRUHÝ MUŽ. Ale jo, fajn.

PRVNÍ MUŽ. A dcera?

DRUHÝ MUŽ. Skvěle. *(podá mu vizitku; k TELEFONISTCE)* Tak
pojď, holka. *(obráti se k MLADÉ ŽENĚ)* Přiměj toho ptáčka
zpěváčka, ať ti taky zazpívá něco o sobě.

TELEFONISTKA. To bych nedělala.

DRUHÝ MUŽ. Ať ti řekne, jak zabil v Mexiku těch pár fazoláčů.

TELEFONISTKA. Tys byl v Mexiku?

DRUHÝ MUŽ. Zrovna se odtamtud vrátil.

TELEFONISTKA. Naučíš nás tango?

MLADÁ ŽENA. Ty jsi někoho zabil?

DRUHÝ MUŽ. Dokonce dva! A lahví! Jen ať ti to řekne – o tý
lahvi. Tak pojď, holka. Mějte se.

DRUHÝ MUŽ a TELEFONISTKA *odejdou.*

MLADÁ ŽENA. Proč jsi to udělal?

PRVNÍ MUŽ. Co?

MLADÁ ŽENA. Proč jsi je zabil?

PRVNÍ MUŽ. Abych se osvobodil.

MLADÁ ŽENA. Aha.

U druhého stolu.

MUŽ. Tohle musíš vážně ochutnat – jen to ochutnej. Je to pravé
amontillado, víš.

CHLAPEC. Jaktože ho tu mají?

MUŽ. V postranních uličkách se vždycky najde to největší
potěšení, nemyslíš?

CHLAPEC. To já nevím.

MUŽ. Tak se uč. No, ochutnej to! Amontillado! Nebo ty nemáš rád
amontillado?

CHLAPEC. Já nevím. Nikdy jsem ho neměl.

MUŽ. Takže to bude tvoje poprvé. Tak to ti závidím No, ochutnej to! Ochutnej! A umři blahem.

CHLAPEC *ochutná víno – je zklamany.*

MUŽ (*přikrašluje to*). Poe miloval amontillado. Zmiňuje ho ve svých knihách, jak určitě víš – máš rád Poea?

CHLAPEC. Četl jsem toho od něj hodně.

MUŽ. Ale máš ho rád?

U třetího stolu.

PRVNÍ MUŽ. Byla tam tlupa *bandidos* – banditů, chápeš, odvedli mě do kopců a drželi mě tam – co jsem měl dělat? Jednou v noci jsem opil ty dva ptáčky, co mě hlídali, a pak jsem tu prázdnou lahev naplnil kameny – a spočítal jsem jim to!

MLADÁ ŽENA. Aha?!

PRVNÍ MUŽ. Musel jsem se osvobodit, chápeš? Pořádně jsem jim to spočítal –

MLADÁ ŽENA. Aha – a co jsi udělal pak?

PRVNÍ MUŽ. Vypadl jsem odtamtud.

MLADÁ ŽENA. A kam –?

PRVNÍ MUŽ. Přímo sem. (*pauza*) Jsi ráda?

MLADÁ ŽENA (*přikývne*). Ano.

PRVNÍ MUŽ (*ukáže dva prsty na ČÍŠNÍKA*). To samý. (*ČÍŠNÍK odejde k baru*)

U prvního stolu.

MUŽ. Ty se prostě jen bojíš, protože je to poprvé a –

ŽENA. Já se nebojím.

MUŽ. Pro Kristovy rány, tak o co jde?

ŽENA. Já se nebojím. Já chci – chci si to nechat – to není strach, nebo je?

MUŽ. To je bláznivý.

ŽENA. To je mi jedno.

MUŽ. A co vaši?

ŽENA. To je mi jedno.

MUŽ. A co tvoje práce? (*ticho*) Nemůžeš teď přece přijít o práci, nebo jo? (*ticho*) Nebo jo?

ŽENA. Asi ne.

MUŽ. No – tak vidíš!

ŽENA (*ticho – náhle*). Dobře – tak půjdeme hned – Máš tu adresu?

MUŽ. Konečně jsi řekla něco rozumného.

MUŽ a ŽENA *vstanou a odejdou.*

U třetího stolu.

MLADÁ ŽENA. Takovou lahví? (*zvedne ji*)

PRVNÍ MUŽ. Jo – naplněnou oblázky.

MLADÁ ŽENA. Jakými oblázky?

PRVNÍ MUŽ. No, oblázky. Ze země.

MLADÁ ŽENA. Aha.

PRVNÍ MUŽ. Však to znáš, nutnost je matka vynalézavosti.

(MLADÁ ŽENA *stále drží lahev*) Není to špatná zbraň – nejdřív funguje jako kladivo – a pak z toho máš i nůž.

MLADÁ ŽENA. Aha. (*odloží lahev*)

PRVNÍ MUŽ. Ženy asi nemají nože moc v lásce, co? (*naleje pítí*)

MLADÁ ŽENA. Ne.

PRVNÍ MUŽ. Ale kladiva jim až tak moc nevadí, ne?

MLADÁ ŽENA. Ne –

PRVNÍ MUŽ. Samotnému se mi to nelíbilo – nic z toho – ale musel jsem se osvobodit, chápeš? Jasně, že jsem se musel osvobodit, no ne? (*napije se*) Zrovna teď jsem fakt rád, že jsem to udělal.

MLADÁ ŽENA. Proč?

PRVNÍ MUŽ. Ty víš proč. (*položí svoji ruku na její*)

U druhého stolu.

MUŽ. Tak pojďme ke mně – a já ti je ukážu – mám první vydání Verlaina, z toho budeš slintat. (*oba se postaví*) Na – mám ještě trošku na dně –

CHLAPEC *to dopije.*

Poslední doušek je nejsladší, vid'?

CHLAPEC (*směje se*). A já si vždycky myslel, že to jsou jen splašky. (*odejde MUŽ, za ním CHLAPEC*)

U třetího stolu.

MUŽ *drží přes stůl její ruku.*

MLADÁ ŽENA. Když mě držíš za ruku. Když se mě dotýkáš!

PRVNÍ MUŽ. Tak? (*pauza*) Tak jo, zlato, půjdeme.

MLADÁ ŽENA. Kam?

PRVNÍ MUŽ. Ty nechodíš moc ven, vid'?

MLADÁ ŽENA. Ne.

PRVNÍ MUŽ. Kouká to z tebe na první pohled.

MLADÁ ŽENA. Vážně?

PRVNÍ MUŽ. Vážně. Proč se vůbec taháš s tou druhou?

MLADÁ ŽENA. Já nevím. Zdá se, že ji to se mnou baví.

PRVNÍ MUŽ. Jen proto?

MLADÁ ŽENA. Nebo nebaví?

PRVNÍ MUŽ. A tebe to baví?

MLADÁ ŽENA. Ne.

PRVNÍ MUŽ. Nikdy?

MLADÁ ŽENA. Nikdy.

PRVNÍ MUŽ. Čím to je?

MLADÁ ŽENA. Ničím – asi je to mnou, hádám.

PRVNÍ MUŽ. Tebou to není.

MLADÁ ŽENA. Že ne?

PRVNÍ MUŽ. Ne. Jen jsi ještě nepotkala toho pravýho – v tom to je – holka jako ty – musí potkat toho pravýho.

MLADÁ ŽENA. Já vím.

PRVNÍ MUŽ. Jsi jiná než ty ostatní, než ta druhá – do tý půjde každěj chlap. Ty jsi jiná.

MLADÁ ŽENA. Možná.

PRVNÍ MUŽ. Neskočilas jim snad na tu historku o práci – jak se vypařili, nebo jo?

MLADÁ ŽENA. No, myslela jsem, že asi chtěli být sami, ale –

PRVNÍ MUŽ. A jak!

MLADÁ ŽENA. Aha – tak proto.

PRVNÍ MUŽ. Proto. No tak – jdeme –

MLADÁ ŽENA. Ale, to nejde! Takhle?

PRVNÍ MUŽ. Líbím se ti?

MLADÁ ŽENA. Ano.

PRVNÍ MUŽ. Tak v čem je problém?

MLADÁ ŽENA. A – já – se ti líbím?

PRVNÍ MUŽ. Jestli líbíš? Nemáš ani tušení – poslyš, víš, jak mi připadáš?

MLADÁ ŽENA. Jak?

PRVNÍ MUŽ. Jako anděl. Úplně jako anděl.

MLADÁ ŽENA. Vážně?

PRVNÍ MUŽ. Vždyť ti to říkám. Tak pojď!

MLADÁ ŽENA. Kam?

PRVNÍ MUŽ. Kde bydlíš?

MLADÁ ŽENA. To ne, ke mně domů jít nemůžeme.

PRVNÍ MUŽ. Tak půjdeme ke mně.

MLADÁ ŽENA. Ale, to nejde – je to daleko?

PRVNÍ MUŽ. Jen kousek – tak pojď –

MLADÁ ŽENA. Ale, to nejde – kde bydlíš – máš svůj pokoj?

PRVNÍ MUŽ. Ne – byt – jednopokojový byt.

MLADÁ ŽENA. Tak to by šlo.

PRVNÍ MUŽ. Je to v přízemí – nikdo tě neuvidí – přicházet ani odcházet.

MLADÁ ŽENA (*pomalů vstává*). To nejde.

PRVNÍ MUŽ (*postaví se*). Vydrž chvíli – zaplatím účet – a vezmu nějakou lahev s sebou.

MLADÁ ŽENA. Ne – to nedělej.

PRVNÍ MUŽ. Proč ne?

MLADÁ ŽENA. No – tak s sebou aspoň neber obálky.

PRVNÍ MUŽ. Hele – prostě na to zapomeň, ano?

MLADÁ ŽENA. Chtěla jsem jen říct, že nechci nic k pití.

PRVNÍ MUŽ (*dychtivě se k ní nakloní*). Líbím se ti – co, zlato?

MLADÁ ŽENA. A já tobě?

PRVNÍ MUŽ. Vydrž.

Muž přejde k baru. Žena zůstane na místě, ruce má položené na stole a hledí před sebe. Vstoupí MUŽ a DÍVKA. Posadí se u jednoho z prázdných stolů. Přijde k nim ČÍŠNÍK.

MUŽ (*k DÍVCE*). Co si dáš?

DÍVKA. To co vždycky.

MUŽ (*na ČÍŠNÍKA*). Jako obvykle. (*ukáže dva prsty*)

PRVNÍ MUŽ přejde k MLADÉ ŽENĚ se zabalenou lahví v podpaží. Žena vstane a společně vykročí ke dveřím. U klavíru se muž zastaví a vhodí do něj niklák – jak odcházejí, začne hrát hudba. Scéna potemní.

Zvuk elektrického klavíru zní, dokud se nerozsvítí světla na Jednání šesté. Elektrické piano nahradí flašinet, velmi, velmi slabě.

JEDNÁNÍ ŠESTÉ

Intimita

Scéna: temný pokoj.

Zvuky: harmonika; kroky kolemjdoucích.

Postavy

MUŽ

MLADÁ ŽENA

Začátek jednání: tma. Vše je nezřetelné. Zvenku je velmi slabě slyšet zvuk harmoniky a nepravidelný rytmus kolemjdoucích kroků. Harmonika hraje Cielito Lindo, španělskou písničku, kterou v poslední době vyhrávají všichni pouliční harmonikáři.

MUŽ. Jsi strašně potichu, zlato. Nad čím přemýšlíš?

ŽENA. Nad lasturami. (*její hlas zní měkce*)

MUŽ. Lastulami? Bože! Ani to neumím vyslovit!

ŽENA. Když jsem byla malá, moje babička měla velkou růžovou lasturu na krbové římse. Vždycky, když jsme přijeli na návštěvu, mohla jsem si ji vzít a poslouchat ji. Na to jsem teď myslela.

MUŽ. Jo?

ŽENA. Dá se v nich slyšet moře, víš.

MUŽ. Jo, já vím.

ŽENA. Zajímalo by mě proč?

MUŽ. Nemám tušení. (*pauza*)

ŽENA. Jdeš pryč? (*pohnul se*)

MUŽ. Ne. Chci jenom cigaretu.

ŽENA (*potěšeně, ulevilo se jí*). Aha.

MUŽ. Chceš taky?

ŽENA. Ne. (*bere si sirky*) Ale připálím ti.

MUŽ. Máš moc hezký ruce, zlato. (*zápalka zhasne*) Stejček Donald farmu měl. Hija hija hou. A na té farmě krávu měl –

ŽENA (*směje se*). Hija hija hou. (*znovu se zasměje*)

MUŽ. Máš strašně pěkný ruce.

ŽENA. Mívala jsem. Ale poslední dobou jsem se o ně moc nestarala. Ale odteď zase budu – (*pauza; hudba zesílí*) Co to je?

MUŽ. Co?

ŽENA. Ta hudba?

MUŽ. Přivandrovalec s harmonikou. Dal jsem mu dva čtvrtáky hned první den, co jsem přijel – a tak sem chodí každý den.

ŽENA. Myslela jsem – co to hraje?

MUŽ. *Cielito Lindo*.

ŽENA. Co to znamená?

MUŽ. Nebíčko.

ŽENA. Nebíčko?

MUŽ. Tak se ve Španělsku oslovují milenci.

ŽENA. Ve Španělsku – to je tam, jak jsou spousty hradů, že?

MUŽ. Jojo.

ŽENA. Nebíčko – zazpívej to.

MUŽ (*zpívá do hudby harmoniky*). *Da la sierra morena viene, bajando viene, bajando; un par de ojitos negros – cielito lindo – da contrabando.*

ŽENA. Co to znamená?

MUŽ. Z vysokých temných hor.

ŽENA. Z vysokých temných hor –?

MUŽ. Nic to neznámá. Nemá to dávat žádný smysl. Jako láska. (*zaposlouchá se do písně*) Aj-aj-aj-aj.

ŽENA. To vím, co to znamená.

MUŽ. Co?

ŽENA. Aj-aj-aj-aj. (*smějí se*)

MUŽ (*znovu se zaposlouchá*). *Canta non Ilores* – Zpívej
a neplakej –

ŽENA (*také se zaposlouchá*). La-la-la-la-la-la-la-la-la-la –
Nebíčko.

MUŽ. Máš pěkný hlas, zlato.

ŽENA. Vážně? (*směje se – polechtá ho*)

MUŽ. To se vsaď – hej!

ŽENA (*směje se*). Jsi lechtivý?

MUŽ. Jasně, že jsem! Hej! (*smějí se*) No tak, zlato, zazpívej ještě
něco.

ŽENA. To nejde.

MUŽ. Zpívej – máš krásnej hlas.

ŽENA (*směje se a zpívá*). Bude zima, bude mráz, kam se ptáčku,
kam schováš? Schovám se do javora, tam bude má komora.
Bude zima, bude mráz, kam se ptáčku, kam schováš? Schovám
se já do lesa, tam je moja potěcha –

Oba se smějí.

Nikdy předtím jsem v tom nehledala žádný význam – ale teď už
to chápu.

MUŽ. Tak tos mě dostala.

ŽENA. Je to o nás – La-lalalalalala – lalalalalalala – Nebíčko. Ty
jsi ten ptáček a já jsem ten les.

MUŽ. Jsi lesík.

ŽENA. A řekla bych, že jsem taky ten javor. (*pauza*) Věříš na něco
jako strážné anděly?

MUŽ. Na co?

ŽENA. Na strážné anděly?

MUŽ. Já nevím. Možná.

ŽENA. Já ano. (*znovu se zaposlouchá*) Lalalalala – lalalalala –
lalalala – Nebíčko. (*mluví*) Musí přece být někdo, kdo na tebe
dává pozor, a nakonec tě udělá šťastným – podívej se na nás
dva! Jak bychom se jinak dnes oba ocitli na stejném místě,
kdyby nic takového neexistovalo?!

MUŽ. Možná máš pravdu.

ŽENA. Podívej se na nás dva!

MUŽ. Pro tebe je teď všechno jen my dva, vid', zlato?

ŽENA. A není?

MUŽ. Mně to nevadí.

ŽENA. My dva k sobě patříme. Patříme k sobě! A už nás nikdy nic nerozdělí, vid'?

MUŽ. Zaspívej ještě něco.

ŽENA. Říkám, že neumím zpívat.

MUŽ. Ale jasně že umíš!

ŽENA. Viš, že mě ani nenapadlo zpívat od doby, co jsem byla malá?

MUŽ. Stejně něco zaspívej.

ŽENA (*zpívá*). Kolo kolo mlýnský – za čtyři rýnský – kolo se nám polámalo – mnoho škody nadělalo – udělalo báb. (*mluví*) Taký jsi to zpíval, když jsi byl malý?

MUŽ. Nene.

ŽENA. Ne? My ano – v první třídě – jako malí – točili jsme se pořád dokola v kruhu – a drželi se za ruce – mávali s nimi dopředu a dozadu. Vzpomínám si, jak mě to mátló – protože podobně jsme mávali rukama, i když jsme si hráli na anděly.

MUŽ. Jo?

ŽENA. Viš, proč jsem sem s tebou šla?

MUŽ. Mohl bych si tipnout.

ŽENA. Protože jsi řekl, že ti připadám jako anděl. Proto jsem s tebou šla.

MUŽ. Ježiš, zlato, mně připadá jako anděl každá ženská – teda každá bílá. Chápej, posledních pár let jsem viděl jen samý indiány. Pane jo, když jsem včera vystoupil z lodi – a uviděl všechny ty ženský – kristepane, málem jsem se zbláznil – jsou pro mě jak andělé všechny – viš –

ŽENA. Měl jsi hodně žen, vid'?

MUŽ. Zase tak moc ne – těch opravdovejch.

ŽENA. A měl jsi – nějakou z nich rád – víc než mě?

MUŽ. Nene – žádná z nich nebyla tak sladká jako ty, zlato – žádná z nich – ne – žádná z nich.

ŽENA. Líbí se mi, když to říkáš. Řekni to znovu –

MUŽ (*pobaveně se brání*). Ale –

ŽENA. No tak – řekni to znovu!

MUŽ. Tak. *(políbí jí)* Stačí ti to?

ŽENA. Ano. *(pauza)* Už nás nikdy nic nerozdělí – nikdy – vid', že ne?

MUŽ *(upřímně)*. Budu se muset pohnout zase o kus dál, zlato – časem, víš.

ŽENA. Kdy?

MUŽ. *Quien sabe?*

ŽENA. Co to znamená?

MUŽ. *Quien sabe?* To se budeš muset naučit, zlato, jestli chceš jít se mnou. To je odpověď na všechno – tam u Rio Grande.

ŽENA. A co to znamená?

MUŽ. To znamená – kdo ví?

ŽENA. Ken sabe?

MUŽ. Jojo – tak to nezapomeň.

ŽENA. Nikdy to nezapomenu.

MUŽ. *Quien sabe?*

ŽENA. I když to neumím vyslovit.

MUŽ. *Quien sabe.*

ŽENA. Nikdy se nepodívám k Rio Grande – nikdy se nedostanu – odtud.

MUŽ. *Quien sabe.*

ŽENA *(změna nálady)*. Máš pravdu! Ken sabe? Kdo ví?

MUŽ. Moje řeč.

ŽENA. Musíš to tam na jihu mít opravdu rád.

MUŽ. Nikde jinde nedokážu žít – moc dlouho.

ŽENA. Proč ne?

MUŽ. No – tam na jihu je člověk svobodný. Úplně svobodný!

Venku se rozsvítí pouliční osvětlení. V jeho světle jsou vidět obrysy okna. Jsou na něm mříže a zvenčí ho téměř úplně nahoře přetíná chodník. Je to sklepní pokoj. Neustálé míhání se odcházejících a přicházejících nohou, většinou párů, je vidět jen matně. Uvnitř stojí na římsě okna v misce s kameny a vodou rozkvetlá lilie.

ŽENA. Co je to?

MUŽ. Jenom se zapnuly pouliční lampy.

ŽENA. To už je tak pozdě?

MUŽ. Jak pozdě?

ŽENA. Tma.

MUŽ. Tma už je několik hodin – to sis nevšimla?

ŽENA. Ne! – Už musím jít! (*vstane*)

MUŽ. Počkej – za chvíli vyjde měsíc – úplněk.

ŽENA. To je jedno. Zpozdila jsem se. Už musím jít!

Přejde do světla. Na sobě má bílou košilku, která by mohla být tunikou tanečnice, a jak vchází do světla, zapíná si v pase spodničku. Má na sobě skoro přesně takové šaty, jaké dnes ženy obyčejně nosí, ale jejich dokonalý střih a ladnost a lehkost, s jakou si je obléká, dělají z onoho momentu metaforu, symbol oblékající se ženy. Všechna její gesta musí být nevědomá, nevinná, uvolněná, jistá a plná přirozeného půvabu. Sedí čelem k oknu a natahuje si punčochu.

Co to je?

MUŽ. Co?

ŽENA. Na parapetu.

MUŽ. Kytka.

ŽENA. Kdo ti ji dal?

MUŽ. Nikdo mi ji nedal. Koupil jsem ji.

ŽENA. Pro sebe?

MUŽ. Jo – Proč ne?

ŽENA. Nevím.

MUŽ. V čínské čtvrti – připomněla mi Frisco, kde jsem vyrůstal – tak jsem si ji koupil.

ŽENA. Tam ses narodil – ve Friscu?

MUŽ. Jojo. Pod Twin Peaks.

ŽENA. Co to je?

MUŽ. Pár kopců – vedle sebe.

ŽENA. Jeden pro tebe a jeden pro mě.

MUŽ. Vsaď se, že by se ti ve Friscu líbilo.

ŽENA. Znáám jednu ženu, která tam byla.

MUŽ. Záliv a kopce. Ježíš, to byl život! Každou neděli jsme přejeli přes záliv – vzali si pár koní a uháněli – přes kopce. Jeden měl

pod sedlem deku – a druhý vezl kus žvance. V noci jsme udělali malej oheň a najedli se – a pak se jen zachumlali do tý starý deky a –

ŽENA. S kým? S kým jsi tam byl?

MUŽ (*lhotejně*). S někým. (*nadšeně*) Ježiš, jak ta uschlá tráva v noci voněla – plná arniky – víš –

ŽENA. Voní hezky?

MUŽ. Arnika? Nikdys k ní nevoněla? (*zavrtí hlavou*) Jasně, že voní hezky. Jako záliv a kopce.

Jde k zrcadlu u prádelníku, aby se dostrojila. Zbývá jí už jen obléct si šaty, jednoduché – se zapínáním na straně. Než si je oblékne, postaví se před zrcadlo a protáhne se. Spokojeně, ale bez zájmu.

Jsi ve formě, zlato. Pár měsíců ježdění po horách a byla bys profík.

ŽENA. Můžu?

MUŽ. Co?

ŽENA. Jezdit s tebou po horách – jednou?

MUŽ. Jezdit po horách? Jezdit na oslech!

ŽENA. To je jedno! – s tebou! – Můžu – jednou? Vysoké temné hory?

MUŽ. Kdo ví?

ŽENA. Musí to být nádherné.

MUŽ. Už jsi takhle někde byla, zlato? – někde vysoko?
Na vrcholku světa?

ŽENA. Ano.

MUŽ. Kdy?

ŽENA. Dnes.

MUŽ. Ty jsi vážně sladká.

ŽENA. Nikdy jsem nic takového nezažila. Ani mě nenapadlo, že bych se takhle mohla cítit. Tak – tak čistá! Nesměj se mi!

MUŽ. Já se ti nesměju, zlato.

ŽENA. Čistá.

MUŽ. To je silný slovo – ale vím, jak to myslíš. Někdy se tak člověk cítí – občas.

ŽENA (*nasadí si na hlavu klobouček a otočí se k němu*). Tak tedy – sbohem.

MUŽ. Nezapomněla sis něco? (*vstane*)

Podívá se na něj, pak pomalu zakloní hlavu a zvedne pravou ruku v gestu soch, jež představují ženu jako Voluptas. On vystoupí ze stínu, obejmě ji a políbí. Ona ještě víc zakloní hlavu a natáhne paže dozadu – pak je širokým gestem přitáhne zpět a obejmě jeho hlavu roztaženými prsty. Ochranitelsky, zoufale. Když ji pustí, její oči se lesknou slzami. Odvrátí se od něj. Znovu se na něj ohlédne – očima přejeđe pokoj – a její pohled se zastaví na lilii.

ŽENA. Můžu si ji vzít?

MUŽ. Jasně – proč ne?

Vezme si ji – odchází. Jak otevře dveře, hudba zesílí. Na jevišti se zhasne.

ŽENA. Sbohem. A – (*zaváhá*) A – děkuji.

Opona

Hudba pokračuje až do otevření opony na Jednání sedmé. Nahradí ji ticho.

JEDNÁNÍ SEDMÉ

Domov

Scéna: obývací pokoj: pohovka, telefon, okno.

Postavy

MANŽEL

MLADÁ ŽENA

Sedí na opačných stranách pohovky a čtou noviny – pro sebe.

MANŽEL. Rekordní produkce.

MLADÁ ŽENA. Dívka si pustila plyn.

MANŽEL. Výnosy přesáhly milion dolarů –

MLADÁ ŽENA. Žena opustila vše pro lásku –

MANŽEL. Trhy jsou stabilní –

MLADÁ ŽENA. Zmizela mladá manželka –

MANŽEL. Doživotní výnosy z akcií –

Zazvoní telefon. MLADÁ ŽENA se na něj podívá.

To je pro mě. (do telefonu) Haló – á, dobrý den, pane A. B. Je všechno vyřízené? – Všechno podepsané? Výborně. Výborně!

Řeknete R. A., ať mi zavolá. (*zavěsí – k MLADÉ ŽENĚ*) No, a je to vyřízené. Podepsali! – tebe to nezajímá? Nezeptáš se mě, o co jde?

MLADÁ ŽENA (*rutinně*). Zvládnul jsi to?

MANŽEL. Jasně, že jsem to zvládnul.

MLADÁ ŽENA. Dopadlo to dobře?

MANŽEL. Jasně, že to dopadlo dobře.

MLADÁ ŽENA. Už je ruka v rukávu?

MANŽEL. Jasně, že je v rukávu.

MLADÁ ŽENA. Podepsali?

MANŽEL. To si piš, že podepsali.

MLADÁ ŽENA. Černé na bílém?

MANŽEL. Černé na bílém.

MLADÁ ŽENA. Pozemek je tvůj?

MANŽEL. Pozemek je můj. Dostal jsem první hypotéku, dostal jsem druhou hypotéku a pozemek je můj. Spokojená?

MLADÁ ŽENA (*mechanicky*). Spokojená.

MANŽEL (*jde se k ní*). Ten pozemek je můj. A to není jediná věc, co je moje! (*štípne ji do tváře – šťastně, spokojeně*) Dostal jsem na ni jednu hypotéku – dostal jsem na ni druhou hypotéku – a teď je moje!

MLADÁ ŽENA *rychle ucukne*.

Co se děje?

MLADÁ ŽENA. Nic – co by?

MANŽEL. Ucukla jsi, když jsem se tě dotkl.

MLADÁ ŽENA. Ne.

MANŽEL. To jsi už dlouho neudělala.

MLADÁ ŽENA. Ne?

MANŽEL. Dřív jsi to dělávala vždycky, když jsem se tě dotkl.

MLADÁ ŽENA. Vážně?

MANŽEL. To jsi nevěděla, vid'?

MLADÁ ŽENA (*nečekaně*). Ale ano. Věděla.

MANŽEL. Stydlivost, já vím.

MLADÁ ŽENA. Ne.

MANŽEL. Mně se to líbilo. Ta stydlivost.

MLADÁ ŽENA. Ne.

MANŽEL. Jsi jedna z nejcudnějších žen na světě.

MLADÁ ŽENA. Jsem úplně stejná jako ostatní, jenom – (*zarazí se*)

MANŽEL. Jenom co?

MLADÁ ŽENA (*pauza*). Nic.

MANŽEL. Něco jsi musela myslet.

Zazvoní telefon. Ona vstane a přejde k oknu.

MANŽEL (*do telefonu*). Haló – haló, R. A. – ne, dopadlo to dobře – jo, dopadlo to dobře – už je ruka v rukávu – jestli podepsali? Černé na bílém! Ten pozemek je můj. Já přišel s nabídkou. A prodal jim ten nápad. Tohle se mi povedlo. Řekni M. D., ať mi zavolá. (*zavěsí*) To byl R. A. Na co se to díváš?

MLADÁ ŽENA. Na nic.

MANŽEL. Na něco se dívat musíš.

MLADÁ ŽENA. Na nic – na měsíc.

MANŽEL. Měsíc něco je, nemám pravdu?

MLADÁ ŽENA. Ano.

MANŽEL. A co dělá?

MLADÁ ŽENA. Nic.

MANŽEL. Něco přece dělat musí.

MLADÁ ŽENA. Hýbe se – posouvá – (*přejde dopředu, neklidně*)

MANŽEL. Zatáhni žaluzie, drahá.

MLADÁ ŽENA. Proč?

MANŽEL. Lidi vidí dovnitř.

Zazvoní telefon.

Haló – haló M. D. – Ano – zvládnul jsem to – už je ruka v rukávu – povedlo se mi je přesvědčit – jo – jo – jo – to si piš – jo – černé na bílém – Je to úspěch – jo. Jojo. Řekni B. M., ať se mi ozve. (*zavěsí*) To byl M. D. (*k MLADÉ ŽENĚ, která mezitím přejde ke gauči a vezme do ruky noviny*) Posloucháš mě?

MLADÁ ŽENA. Čtu si.

MANŽEL. A o čem čteš?

MLADÁ ŽENA. O ničem.

MANŽEL. Musí to být o něčem. *(sedne si a vezme do ruky svoje noviny)*

MLADÁ ŽENA *(čte)*. Útěk z vězení – doživotně odsouzený uprchl – prostřílel se na svobodu –

MANŽEL. Nečti takové věci – poslouvej – tohle je prvotřídní úvodník. S tím úplně souhlasím. Naprosto souhlasím. Posloucháš mě?

MLADÁ ŽENA. Poslouchám.

MANŽEL *(důležitě)*. Všichni lidé se rodí jako sobě rovní a mají stejné právo usilovat o štěstí. *(MLADÁ ŽENA vstane)* Panečku, ty jsi mi dnes nějaká nervózní.

MLADÁ ŽENA. Snažím se nebýt.

MANŽEL. To máš po své matce. Dnes byla u mě v kanceláři.

MLADÁ ŽENA. Opravdu?

MANŽEL. Přišla si pro příspěvek.

MLADÁ ŽENA. Aha –

MANŽEL. Copak jsi zapomněla, že je prvního.

MLADÁ ŽENA. Chudák máma.

MANŽEL. Co by si beze mě počala?

MLADÁ ŽENA. Já vím. Jsi dobrák.

MANŽEL. Aspoň – je vděčná.

MLADÁ ŽENA. Chudinka – chudinka máma.

MANŽEL. Potřebuje zaopatření.

MLADÁ ŽENA. Ano. Potřebuje zaopatření.

MANŽEL. Matka je důležitá – dobrá matka.

MLADÁ ŽENA *(vzrušeně)*. Já se snažím být dobrá matka.

MANŽEL. Ale jistě, že jsi dobrá matka.

MLADÁ ŽENA. Já se snažím. Snažím se!

MANŽEL. Matka je nedocenitelná – *(pokračuje ve čtení)* A děti jsou nedocenitelné. Nedocenitelné jako šperky.

MLADÁ ŽENA *(čte)*. Výprodej šperků a drahých kamenů.

MLADÁ ŽENA *se chytne za hrdlo*.

MANŽEL. Co se děje?

MLADÁ ŽENA. Mám pocit, jako bych se topila.

MANŽEL. Topila?

MLADÁ ŽENA. Jako bych měla kámen kolem krku.

MANŽEL. To se ti jen zdá.

MLADÁ ŽENA. Dusím se.

MANŽEL. Nedýcháš dost zhluboka – no tak, nadechni se – podívej se na mě. (*ukazuje, jak se dýchá*) Dýchání je život. A život je dýchání.

MLADÁ ŽENA (*náhle*). A co je smrt?

MANŽEL (*důležitě*). Prostě – nedostatek dechu.

MLADÁ ŽENA (*sama pro sebe*). Prostě nedostatek dechu.

Vezme si noviny.

MANŽEL. V pořádku?

MLADÁ ŽENA. V pořádku.

MANŽEL (*čte, zatímco ona jen zírá do novin. Po chvíli vzhledne.*)
Je tu nějak zima, drahá.

MLADÁ ŽENA. Zima?

MANŽEL. Běž zavřít okno, ano?

MLADÁ ŽENA. Není otevřené.

MANŽEL. Ty necítíš tu zimu?

MLADÁ ŽENA. Ne – to se ti jen zdá.

MANŽEL. Mně se nikdy nic nezdá. (MLADÁ ŽENA *dál zírá do novin*) O čem čteš?

MLADÁ ŽENA. O ničem.

MANŽEL. O něčem číst musíš.

MLADÁ ŽENA. Žena našla svého manžela mrtvého.

MANŽEL (*lhostejně*). Aha. (*se zaujetím*) Tady jeden muž tvrdí,
„Za svůj úspěch vděčím jednomu kynutému koláči denně – mám
dobré zažívání – slušně spím – a – (*manželka vstane, rozejde se
ke dveřím*) Kam jdeš?

MLADÁ ŽENA. Nikam.

MANŽEL. Musíš někam jít.

MLADÁ ŽENA. Jenom – do postele.

MANŽEL. Ještě není jedenáct. Počkej.

MLADÁ ŽENA. Na co mám čekat?

MANŽEL. Je teprve deset čtyřicet šest – počkej! (*natáhne k ní ruku*) Pojď sem!

MLADÁ ŽENA (*popojde o krok k němu – couvne*). Ne – chci jít pryč!

MANŽEL. Pryč? Kam?

MLADÁ ŽENA. Kamkoli – pryč.

MANŽEL. Proč, co se děje?

MLADÁ ŽENA. Mám strach.

MANŽEL. A z čeho?

MLADÁ ŽENA. Nemůžu spát – nespím.

MANŽEL. To nic není.

MLADÁ ŽENA. A ten měsíc – v úplňku.

MANŽEL. To nic není.

MLADÁ ŽENA. Nemůžu spát.

MANŽEL. Jistěže nemůžeš. Je světlo.

MLADÁ ŽENA. Nevidím světlo. Cítím to! A mám strach.

MANŽEL (*laskavě*). Nesmysl – pojď sem.

MLADÁ ŽENA. Já chci jít pryč.

MANŽEL. Ale já teď nemůžu jít pryč.

MLADÁ ŽENA. Sama!

MANŽEL. Nikdy jsi nikde sama nebyla.

MLADÁ ŽENA. Já vím.

MANŽEL. Co bys tam dělala?

MLADÁ ŽENA. Možná bych spala.

MANŽEL. Počkej.

MLADÁ ŽENA (*zoufale*). Nemůžu čekat!

MANŽEL. Pojedeme na výlet – pojedem do Evropy – já si koupím hodinky – švýcarské – vždycky jsem chtěl mít švýcarské hodinky – koupené přímo tam – není to směšné? Počkej – jenom počkej. (MLADÁ ŽENA *přejde k pohovce – sedne si; manžel pokračuje ve čtení*) Další revoluce u Rio Grande.

MLADÁ ŽENA. U Rio Grande?

MANŽEL. Ano – další –

MLADÁ ŽENA. Nějací – zranění?

MANŽEL. Ne.

MLADÁ ŽENA. Nějací vězni?

MANŽEL. Ne.

MLADÁ ŽENA. Všichni volní?

MANŽEL. Všichni volní.

Pokračuje ve čtení. MLADÁ ŽENA sedí a zírá se před sebe. Zdátky zní tlumeně zvuk harmoniky, hraje Cielito Lindo. Přidají se hlasy, zpívají – „Aj-aj-aj-aj“ – pak slova – hudba i hlasy zesílí.

HLAS JEJÍHO MILENCE. Byla tam tlupa *bandidos* – banditů, chápeš – drželi mě tam – co jsem měl dělat – musel jsem se osvobodit, chápeš? Musel jsem se osvobodit –

HLASY. Osvobodit – osvobodit – osvobodit –

MILENEC. Naplnil jsem prázdnou lahev kameny –

HLASY. Kameny – kameny – drahé kameny – mlýnské kameny – kameny – kameny – mlýnské kameny –

MILENEC. Láhev s kameny, nic víc.

HLASY. Kameny – kameny – kamínky –

MILENEC. Stačí lahev s kamínky.

HLASY. Kameny – kameny – kamínky –

HLAS POULIČNÍHO PRODAVAČE. Kameny na prodej – kameny – kameny – kamínky – drahé kameny –

HLASY. Kameny – kamínky – drahé kameny –

MILENEC. Musel jsem se osvobodit, chápeš? Osvobodit?

HLASY. Osvobodit? Osvobodit?

MILENEC. *Quien sabe?* Kdo ví? Kdo ví?

HLASY. Kdo by mohl? Kdo by mohl? Kdo by mohl?

POULIČNÍ PRODAVAČ. Kameny – kameny – kamínky – velké kameny – mlýnské kameny – studené kameny – náhrobní kameny –

HLASY. Náhrobní kameny – náhrobní kameny – náhrobní kameny.

Hudba a hlasy – prolínají se – zesílí – MLADÁ ŽENA vyskočí a vykřikne hrůzou.

MLADÁ ŽENA. Ach! Ach!

Scéna potemní – hudba a tlumené hlasy opakující „Kameny – kameny – kameny“ zní dál, až dokud se nerozsvítí světlo na Jednání osmé.

JEDNÁNÍ OSMÉ

Zákon

Scéna: soudní síň.

Zvuky: cvakání telegrafních přístrojů mimo scénu.

Postavy

SOUDCE
POROTA
OBHÁJCE A STÁTNÍ ZÁSTUPCE
DIVÁCI
NOVINÁŘI
POSLÍČCI
SOUDNÍ ÚŘEDNÍCI
SOUDNÍ ZŘÍZENEC
SOUDNÍ ZAPISOVATEL
MLADÁ ŽENA

Slova a pohyby všech postav kromě MLADÉ ŽENY jsou rutinní – mechanické. Všichni se řídí svým obvyklým scénářem.

Na začátku jednání jsou přítomní všichni kromě SOUDCE.

Vstoupí SOUDCE.

SOUDNÍ ZŘÍZENEC (*mumlá*). Povstaňte, přichází soudce!
(*všichni povstanou; SOUDCE si sedne; všichni se posadí; OBHÁJCE vstane – je to typický upovídaný, „výmluvný“ obhájce v trestních věcech; SOUDCE mu naznačí, aby počkal – otočí se na SOUDNÍ ÚŘEDNÍKY, kteří čekají u jeho stolu.*)

PRVNÍ ÚŘEDNÍK (*podá soudci papír – rutinním hlasem*). Stát versus Kling – odložení poprav.

SOUDCE. Zamítá se.

PRVNÍ ÚŘEDNÍK *odejde*.

DRUHÝ ÚŘEDNÍK. Bing vs. Ding – odvolání.

SOUDCE *podepíše*. DRUHÝ ÚŘEDNÍK *odejde*.

TŘETÍ ÚŘEDNÍK. Případ Johna Kinga – *habeas corpus*.

SOUDCE *podepíše*. TŘETÍ ÚŘEDNÍK *odejde*. SOUDCE *pokyne* SOUDNÍMU ZŘÍZENCI.

SOUDNÍ ZŘÍZENEC (*mumlá*). Lid státu – – – versus Helen Jonesová.

SOUDCE (*k OBHÁJCI*). Je obhajoba připravena pokračovat v přelíčení?

OBHÁJCE. Jsme připraveni, ctihodnosti.

SOUDCE. Tak pokračujte.

OBHÁJCE. Helen Jonesová.

SOUDNÍ ZŘÍZENEC. HELEN JONESOVÁ!

MLADÁ ŽENA *vstane*.

OBHÁJCE. Paní Jonesová, jste ochotná svědčit?

MLADÁ ŽENA *přejde k lavici svědků*.

PRVNÍ NOVINÁŘ (*rychle si píše*). Obhajoba překvapuje hned v začátku soudního jednání předvoláním obžalované na lavici svědků. Obžaloba se zdá být touto odvážnou strategií značně zaskočena a – (*zvuky přístrojů zesílí*)

DRUHÝ NOVINÁŘ. Třásla se a skoro se nedokázala udržet na nohou, Helen Jonesová, obviněná z vraždy, musela být málem odnesena na lavici svědků poté, co dnes ráno její obhájce –

SOUDNÍ ZŘÍZENEC (*mumlá – s Bibli v ruce*). Přisaháte, že budete mluvit pravdu, celou pravdu a nic než pravdu – k tomu vám dopomáhej Bůh?

MLADÁ ŽENA. Přisahám.

SOUDCE. Můžete se posadit.

Sedá si na lavici svědků.

SOUDNÍ ZAPISOVATEL. Jak se jmenujete?

MLADÁ ŽENA. Helen Jonesová.

SOUDNÍ ZAPISOVATEL. Kolik je vám let?

MLADÁ ŽENA (*zaváhá – poté*). Dvacet devět.

SOUDNÍ ZAPISOVATEL. Vaše bydliště?

MLADÁ ŽENA. Vězení.

OBHÁJCE. Zde je adresa bydliště mé klientky.

Podá zapisovateli kus papíru.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE (*vyskočí na nohy*). Námitka. Právní zástupce naznačuje protiprávní jednání ve věci držení obžalované ve vazbě, přestože zákon –

OBHÁJCE. Nic jsem nenaznačoval.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Naznačil jste to –

OBHÁJCE. Nenaznačil!

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Jste –

SOUDCE. Klid!

SOUDNÍ ZŘÍZENEC. Klid!

OBHÁJCE. Ctihodnosti, námitka proti neustálé snaze státního zástupce –

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Protestuji – já –

SOUDCE. Klid!

SOUDNÍ ZŘÍZENEC. Klid!

SOUDCE. Pokračujte ve výslechu.

OBHÁJCE. Paní Jonesová, jste vdova po zesnulém panu Georgi H. Jonesovi?

MLADÁ ŽENA. Ano.

OBHÁJCE. Jak dlouho jste byla za zesnulého pana George H. Jonese před jeho skolem vdaná?

MLADÁ ŽENA. Šest let.

OBHÁJCE. Šest let! A bylo to šťastné manželství, ne? (MLADÁ ŽENA *zaváhá*) Hádali jste se?

MLADÁ ŽENA. Ne.

OBHÁJCE. Pak to muselo být šťastné manželství, vidíte?

MLADÁ ŽENA. Ano.

OBHÁJCE. Za těch šest let, co jste byla vdaná za vašeho zesnulého manžela, pana George H. Jonese, došlo mezi vámi vůbec NĚKDY k nějaké hádce?

MLADÁ ŽENA. Ne, nedošlo.

OBHÁJCE. Ani jednou?

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Svědkyně už řekla –

OBHÁJCE. Šest let bez jediné hádky. Šest let. Páni porotci, žádám vás, abyste tuto skutečnost zvážili! Šest let v manželství bez jediné hádky. (POROTA *se směje*) Jen to raďte uvážit. Se vši vážností. Kdo z nás – a nemyslím to jako úvahu nad těžkostmi posvátného svazku manželství – ne – ale!

SOUDCE. Pokračujte ve výslechu.

OBHÁJCE. Máte jedno dítě – vidíte, paní Jonesová?

MLADÁ ŽENA. Ano, mám.

OBHÁJCE. Holčičku, že?

MLADÁ ŽENA. Ano.

OBHÁJCE. Jak je stará?

MLADÁ ŽENA. Je jí pět let – přes pět.

OBHÁJCE. Pětiletá holčička. A vy jste po skonu pana Jonese její nejbližší žijící příbuzná, že je to tak?

MLADÁ ŽENA. Ano.

OBHÁJCE. Před tím, než jste se vdala za zesnulého pana Jonese, jste chodila do práce a živila svou matku, že ano?

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Námitka, ctihodnosti! Irelevantní – nepodstatné – a –

SOUDCE. Námitka se přijímá.

OBHÁJCE. Abyste mohla za svobodna uživit sebe i svou matku, chodila jste do práce, je to tak?

MLADÁ ŽENA. Ano.

OBHÁJCE. Co jste dělala?

MLADÁ ŽENA. Pracovala jsem jako stenografka.

OBHÁJCE. A poté, co jste se vdala, jste i nadále byla jediná, kdo ji podporoval, že?

MLADÁ ŽENA. Ano.

OBHÁJCE. Oddaná dcera, páni porotci. A stejně tak i oddaná manželka a matka!

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Vaše ctihodnosti!

OBHÁJCE (*rychle*). A nyní, se vás, paní Jonesová, ptám – zákon to vyžaduje – musím se vás tedy zeptat, zda jste – v noci druhého června – nebo ráno třetího června – zabila svého manžela, zesnulého pana George H. Jonese – zabila jste ho, nebo nezabila?

MLADÁ ŽENA. Nezabila.

OBHÁJCE. Nezabila jste ho?

MLADÁ ŽENA. Nezabila jsem ho.

OBHÁJCE. Paní Jonesová, slyšela jste výpovědi svědků obžaloby – Nebylo jich mnoho – a neměli moc co říct –

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Námitka.

SOUDCE. Přijímá se.

OBHÁJCE. Slyšela jste několik svědků z řad policie i z řad doktorů. Žádný z nich ale nebyl přímým svědkem zločinu. Obžaloba nedokázala najít žádného takového svědka – ani jednoho!

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Ctihodnosti!

OBHÁJCE. Ani žádný motiv.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Ctihodnosti – protestuji! Já –

SOUDCE. Přijímá se.

OBHÁJCE. Přesto jste slyšela, jak se vás tito svědci snažili obvinít z úmyslné vraždy vašeho manžela, manžela, se kterým jste se, dle svých vlastních slov, ani jednou nepohádali – ani jednou za šest let manželství, oni ale tvrdí, že jste ho zavraždila – nebo tedy – že jste ho, zatímco spal, brutálně udeřila do hlavy lahví – lahví naplněnou kamínky – Udělala jste to, ptám se znovu, nebo ne?

MLADÁ ŽENA. Neudělala.

OBHÁJCE. Neudělala. Samozřejmě, že jste to neudělala! (*rychle*)
A nyní, paní Jonesová, můžete porotě vlastními slovy popsat, co přesně se odehrálo v noci druhého nebo nad ránem třetího června v době, kdy byl váš manžel zavražděn.

MLADÁ ŽENA. Probudil mě zvuk někoho – něčeho – v pokoji, a pak jsem uviděla dva muže, jak stojí u manželovy postele.

OBHÁJCE. U manželovy postele – byla to ale i vaše postel, nebo ne, paní Jonesová?

MLADÁ ŽENA. Ano.

OBHÁJCE. Vy jste neměli to moderní uspořádání v podobě oddělených postelích, že ne, paní Jonesová?

MLADÁ ŽENA. Můj manžel byl proti.

OBHÁJCE. Mám na mysli, že jste oba spali spolu ve stejné posteli, že je to tak?

MLADÁ ŽENA. Ano.

OBHÁJCE. Vysvětlete tedy, co jste myslela výrokem „u manželovy postele“.

MLADÁ ŽENA. No – já –

OBHÁJCE. Měla jste na mysli jeho stranu postele, vidíte?

MLADÁ ŽENA. Ano. Jeho stranu.

OBHÁJCE. Myslel jsem si to, ale chtěl jsem, abyste to vysvětlila i porotě. (*k POROTĚ*) Pan a paní Jonesovi spali ve stejné posteli. (*k ní*) Pokračujte, paní Jonesová. (*ona mlčí*) Slyšela jste hluk a pak –

MLADÁ ŽENA. Slyšela jsem hluk a probudila jsem se a uviděla jsem dva muže stát u manželovy strany postele.

OBHÁJCE. Dva muže?

MLADÁ ŽENA. Ano.

OBHÁJCE. Můžete je popsat?

MLADÁ ŽENA. Ne moc dobře – nebylo je moc dobře vidět.

OBHÁJCE. Můžete říct, zda byli velcí nebo malí – světlí nebo tmaví, hubení –

MLADÁ ŽENA. Byli to velcí tmaví muži.

OBHÁJCE. Velcí tmaví muži?

MLADÁ ŽENA. Ano.

OBHÁJCE. A co jste udělala, paní Jonesová, když jste se náhle vzbudila a uviděla jste dva velké tmavé muže stát u vaší postele?

MLADÁ ŽENA. Nic jsem neudělala!

OBHÁJCE. Ani jste neměla čas nic udělat – nebo ano?

MLADÁ ŽENA. Ne. Než jsem stihla něco udělat – jeden z nich zvedl – něco v ruce a udeřil s tím manžela do hlavy.

OBHÁJCE. A co udělal pan Jones?

DIVÁCI *se zasmějí.*

SOUDCE. Ticho.

SOUDNÍ ZŘÍZENEC. Ticho.

OBHÁJCE. Co udělal pan Jones, paní Jonesová?

MLADÁ ŽENA. On jakoby zasténal a snažil se vstát.

OBHÁJCE. Snažil se vstát.

MLADÁ ŽENA. Ano!

OBHÁJCE. A co se stalo pak?

MLADÁ ŽENA. Ten muž ho znovu udeřil a on upadl na záda.

OBHÁJCE. Rozumím. Co pak udělali ti muži? Ti velcí tmaví muži.

MLADÁ ŽENA. Otočili se a utekli z pokoje.

OBHÁJCE. Rozumím. Co jste pak udělala vy, paní Jonesová?

MLADÁ ŽENA. Viděla jsem, jak pan Jones krvácí ze spánku.
Vzala jsem ručníky a snažila se to zastavit, a pak jsem zjistila,
že – je mrtvý.

OBHÁJCE. Rozumím. Co jste dělala potom?

MLADÁ ŽENA. Nevěděla jsem, co mám dělat. Ale připadalo mi,
že nejlepší bude, když zavolám policii. Tak jsem šla k telefonu
a zavolala jsem policii.

OBHÁJCE. Co se dělo dál.

MLADÁ ŽENA. Nic. Nic se nedělo.

OBHÁJCE. Policie přijela, nebo ne?

MLADÁ ŽENA. Ano – přijela.

OBHÁJCE (*rychle*). A to je vše, co víte o smrti svého manžela
v pozdních nočních hodinách druhého června nebo brzkých
ranních hodinách třetího června, je to tak?

MLADÁ ŽENA. Ano, je.

OBHÁJCE. Vše?

MLADÁ ŽENA. Ano.

OBHÁJCE (*k STÁTNÍMU ZÁSTUPCI*). Svědkyně je vaše.

PRVNÍ NOVINÁŘ (*píše si*). Obžalovaná věrohodně popsala, co –

DRUHÝ NOVINÁŘ. Obžalovaná nesouvisle a rozporuplně
popsala, co –

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Vy jste se vůbec nesnažila křičet, paní
Jonesová, když jste uviděla ty dva tmavé muže, jak stojí
nad vaším bezbranným manželem, je to tak?

MLADÁ ŽENA. Ne, nesnažila. Já –

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. A když se otočili a utekli z pokoje,
nesnažila jste se je pronásledovat ani křičet o pomoc, že?

MLADÁ ŽENA. Ne.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Proč ne?

MLADÁ ŽENA. Viděla jsem, že je manžel zraněný.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Aha! Viděla jste, že váš manžel je zraněný.
Viděla jste to – ale jak?

MLADÁ ŽENA. Prostě jsem to viděla.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Takže v tom pokoji bylo světlo?

MLADÁ ŽENA. Trochu ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Jak to myslíte – trochu? Lampička u postele?

MLADÁ ŽENA. Ne. Ne, žádné světlo nesvítilo.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Tak odkud se tam vzala – ta trocha světla?

MLADÁ ŽENA. To já nevím.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Možná – skrz okno.

MLADÁ ŽENA. Ano – skrz okno.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Aha, takže byly zvednuté žaluzie?!

MLADÁ ŽENA. Ne – ne, žaluzie byly zatažené.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Tím jste si jistá?

MLADÁ ŽENA. Ano. Manžel vždycky chtěl, aby byly zatažené.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Žaluzie byly zatažené – v pokoji nebylo rozsvícené žádné světlo – ale bylo v něm světlo – jak si to vysvětlujete?

MLADÁ ŽENA. Já nevím.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Vy nevíte?!

MLADÁ ŽENA. Myslím, že bylo otevřené okno – za těmi žaluziemi – dovnitř šlo trochu světla –

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Máte před domem pouliční lampu?

MLADÁ ŽENA. Ne – žádná lampa tam není.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Tak odkud se vzalo to světlo – co šlo dovnitř pod těmi žaluziemi?

MLADÁ ŽENA (*zoufale*). Z měsíce!

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Z měsíce?!

MLADÁ ŽENA. Ano! Byl úplněk!

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Byl úplněk – tím jste si jistá.

MLADÁ ŽENA. Ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Proč jste si tak jistá?

MLADÁ ŽENA. Nemohla jsem spát – nikdy nemůžu spát, když je úplněk. Nikdy.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Byl úplněk. Ale vy jste pořádně neviděla ty dva tmavé muže – zato jste viděla, jak váš manžel krvácí ze spánku.

MLADÁ ŽENA. Ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. A zavolala jste doktora?

MLADÁ ŽENA. Ne.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Proč jste ho nezavolala?

MLADÁ ŽENA. Zavolala ho policie.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Ale vy sama ne?

MLADÁ ŽENA. Ne.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Proč ne? *(Bez odpovědi.)* Proč ne?

MLADÁ ŽENA *(šeptem)*. Viděla jsem, že je to – zbytečné.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Aha! Takže to jste viděla! Viděla jste to – jasně.

MLADÁ ŽENA. Ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. A nezavolala jste doktora.

MLADÁ ŽENA. Bylo to – zbytečné.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Co jste dělala?

MLADÁ ŽENA. Bylo to zbytečné – bylo by to k ničemu.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Ptám se vás, co jste dělala?

MLADÁ ŽENA. Nic.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Nic?!

MLADÁ ŽENA. Jen jsem tam seděla.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Seděla jste tam. Celkem dlouho, že?

MLADÁ ŽENA. To já nevím.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Vy nevíte? *(ukáže jí uražené hrdlo lahve)*
Paní Jonesová, viděla jste už někdy předtím tohle?

MLADÁ ŽENA. Myslím, že ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Myslíte, že ano.

MLADÁ ŽENA. Ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Co si myslíte, že to je?

MLADÁ ŽENA. Myslím, že je to ta lahev, kterou byl zabit můj manžel.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Kterou byl zabit – ano – to je pravda.
Uhodla jste. Toto uražené hrdlo, střepy a kamínky byly nalezeny na podlaze a na posteli. Na té lahvi, paní Jonesová, nejsou žádné otisky. Ani jeden. Nepřijde vám to divné?

MLADÁ ŽENA. Ne.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Nepřijde vám divné, že na této lahvi, kterou držel ve své velké tmavé ruce jeden z těch velkých tmavých mužů nezůstaly žádné stopy?! Ani jediný otisk! To vám nepřijde divné?

MLADÁ ŽENA. Ne.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Vy máte ve zvyku nosit na spaní gumové rukavice, paní Jonesová – že? Jako ochranu – na zjemnění vašich rukou – je to tak?

MLADÁ ŽENA. Nosívala jsem je.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Nosívala jste je – a to bylo kdy?

MLADÁ ŽENA. Než jsem se vdala.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. A když jste se vdala, tak už jste je nenosila?

MLADÁ ŽENA. Ne.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Proč?

MLADÁ ŽENA. Můj manžel neměl rád, když se jich dotknul.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Vždycky jste dělala všechno, jak to chtěl váš manžel?

MLADÁ ŽENA. Snažila jsem se – Navíc už mi na nich tolik nezáleželo – na mých rukou.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Rozumím – takže jste po sňatku už nikdy rukavice na noc nenosila?

MLADÁ ŽENA. Ne.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Paní Jonesová, není tedy pravda, že jste znovu začala na noc nosit gumové rukavice – přestože se to vašemu manželovi nelíbilo – asi rok zpátky – zhruba loni na jaře?

MLADÁ ŽENA. Ne.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Nezačala jste se znovu starat o své ruce – zhruba loni na jaře?

MLADÁ ŽENA. Ne.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Jste si tím naprosto jistá?

MLADÁ ŽENA. Ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Naprosto jistá?

MLADÁ ŽENA. Ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Pak jste tedy v noci druhého června neměla u sebe pár gumových rukavic?

MLADÁ ŽENA (*zavrtí hlavou*). Ne.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE (*k* SOUDCI). Rád bych nyní předložil tyto rukavice jako důkazní materiál, ctihodnosti.

SOUDCE. Důkaz 24.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Vráťím se k nim později – nyní, paní Jonesová – tato noční košile – poznáváte ji, že ano?

MLADÁ ŽENA. Ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Je vaše, vidíte?

MLADÁ ŽENA. Ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Měla jste ji na sobě tu noc, kdy byl váš manžel zavražděn, je to tak?

MLADÁ ŽENA. Tu noc, kdy zemřel – ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Ale není to ta, kterou jste měla na sobě pod neglizé – říká se tomu tak, že ano? Neglizé? Když k vám přijela policie – ale ta, kterou jste měla na sobě předtím, je to tak?

MLADÁ ŽENA. Ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Tato noční košile byla nalezena – ne tam, kde rukavice – ne – ale pod hromadou špinavého oblečení v koši na prádlo v koupelně – zmačkaná a mokrá – proč byla mokrá, paní Jonesová?

MLADÁ ŽENA. Snažila jsem se ji vyprat.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Vyprat? Myslél jsem, že jste jen seděla?

MLADÁ ŽENA. Nejdřív – jsem se snažila všechno vyčistit.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Proč jste se snažila tu košili – vyčistit – jak sama říkáte?

MLADÁ ŽENA. Byla na ní krev.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Byla postříkaná od krve?

MLADÁ ŽENA. Ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Jak se to stalo?

MLADÁ ŽENA. Lahev byla rozbitá – a okraj ostrý.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Aha, lahev byla rozbitá a okraj ostrý!

MLADÁ ŽENA. Ano. Tak mi to pak říkali.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Kdo vám to říkal?

MLADÁ ŽENA. Policie – říkali, že tak se to stalo.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Paní Jonesová, proč jste se tak zoufale snažila vyčistit tu krev – než jste zavolala policii?

OBHÁJCE. Námitka!

SOUDCE. Námitka se zamítá.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Proč, paní Jonesová?

MLADÁ ŽENA. Já nevím. To by udělal každý, nebo ne?

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. To záleží, nemyslíte? (*náhle zvedne lahev*)
Paní Jonesová – kdy jste poprvé viděla tohle?

MLADÁ ŽENA. Tu noc, co můj manžel – skonal.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Skonal?! Myslíte, co byl zavražděn?

MLADÁ ŽENA. Ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Proč jste neřekla zavražděn?

MLADÁ ŽENA. Zní to tak brutálně.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. A předtím jste tohle nikdy neviděla?

MLADÁ ŽENA. Ne, neviděla.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Jste si tím naprosto jistá?

MLADÁ ŽENA. Ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. A tyto kameny – ty jste viděla poprvé kdy?

MLADÁ ŽENA. Tu noc, co můj manžel skonal.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Až do té noci, kdy byl váš manžel
zavražděn – jste je nikdy neviděla? Nikdy předtím?

MLADÁ ŽENA. Ne.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Jste si tím naprosto jistá?!

MLADÁ ŽENA. Ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Paní Jonesová, vzpomínáte si, když jste si
zhruba před rokem, vloni na jaře, přinesla domů – leknín, čínský
leknín?

MLADÁ ŽENA. Ne – na to si nevzpomínám.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Nevzpomínáte si na to, jak jste si domů
přinesla leknín v misce plné malých kamínků?

MLADÁ ŽENA. Ne – Ne, nevzpomínám.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Ukážu vám tuhle misku, paní Jonesová.
Osvěží to vaši paměť?

MLADÁ ŽENA. Na tu misku si vzpomínám – ale nevzpomínám si
na – ten leknín.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Takže tu misku poznáváte?

MLADÁ ŽENA. Ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Patří vám, nebo ne?

MLADÁ ŽENA. Byla u nás doma – ano.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. A jak se tam dostala?

MLADÁ ŽENA. Jak se tam dostala?

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Ano – odkud ji máte?

MLADÁ ŽENA. To si nepamatuji.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Nepamatujete?

MLADÁ ŽENA. Ne.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Nepamatujete si na to, že jste si zhruba před rokem přinesla domů do ložnice tuhle misku plnou kamínků a vody s leknínem? Nepamatujete si, jak jste se o něj velmi pečlivě starala, dokud nezvadl? A když zvadl, nevzpomínáte si, že jste tu misku plnou kamínků schovala v horní polici vaší skříně – a nechala jste ji tam, dokud – nevzpomínáte si na to?

MLADÁ ŽENA. Ne, na to si nevzpomínám.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Je možné, že jste to vše takto udělala?

MLADÁ ŽENA. Ne – ne – neudělala jsem to! Neudělala! Vůbec nic o tom nevím.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Ale na tu misku si vzpomínáte?

MLADÁ ŽENA. Ano. Byla u nás doma – našli jste ji v našem domě.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Ale na ten leknín ani kameny si nevzpomínáte?

MLADÁ ŽENA. Ne – Ne, nevzpomínám!

STÁTNÍ ZÁSTUPCE *se otočí a hledá v papírech ve svém kufříku.*

PRVNÍ NOVINÁŘ *(píše)*. Pod palbou brilantního křížového výsledku státního zástupce se výpověď obžalované rozpadla na kousky. Bledá a třesoucí se obžalovaná –

DRUHÝ NOVINÁŘ *(píše)*. Kulometná palba státního zástupce ji nevykolejila, obžalovaná si obhájila svou nevinnost i tváří v tvář ostrému výsledku, který se bez úspěchu snažil zkompromitovat její obhajobu. Uzardělá, ale klidná –

STÁTNÍ ZÁSTUPCE *(vytáhne list papíru)*. Vaše ctihodnosti, rád bych předložil tento dokument jako důkazní materiál.

SOUDECE. Co je to?

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Jedná se o přísežné prohlášení učiněné ve státě Guanajuato v Mexiku.

OBHÁJCE. V Mexiku? Vaše ctihodnosti, já protestuji. Prohlášení z Mexika?! Jsme snad ve Spojených státech amerických, nebo ne?

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Je řádně vyhotovené – potvrzené notářem – a ověřené americkým konzulem.

OBHÁJCE. Ctihodnosti! Já protestuji! Ve jménu Spojených států amerických – protestuji – dovolíme snad, aby naše posvátné instituce byly takto –

SOUDCE. Jaký je účel toho dokumentu – kdo ho podepsal?

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Podepsal ho jistý Richard Roe a jeho účelem je osvěžit paměť zde vyslýchané svědkyně – a zároveň poskytnout motiv pro tuto vraždu – tuto brutální a chladnokrevnou vraždu spáchanou na spící oběti, kterou –

OBHÁJCE. Protestuji, ctihodnosti! Námitka!

SOUDCE. Námitka se přijímá. Ukažte mi ten dokument. *(vezme si papír, který mu státní zástupce podá – prohlédne si ho)* Zdá se být v pořádku. Navrhujete tedy nyní předložit toto přísežné prohlášení jako důkaz za účelem osvěžení paměti zde vyslýchané svědkyně?

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Ano, ctihodnosti.

SOUDCE. Můžete předložit důkaz.

OBHÁJCE. Námitka! Protestuji proti předložení tohoto důkazu, jedná se o irelevantní, nepodstatné, nezákonné, neobjektivní, předpojaté a –

SOUDCE. Námitka se zamítá.

OBHÁJCE. Procesní námitka.

SOUDCE. Zaprotokolováno. Pokračujte.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Rád bych tento důkazní materiál nyní přečetl porotě.

SOUDCE. Pokračujte.

OBHÁJCE. Námitka.

SOUDCE. Námitka se zamítá.

OBHÁJCE. Procesní námitka.

SOUDCE. Zaprotokolováno.

OBHÁJCE. Proč nebyl tento svědek předvolán k soudu – aby mohl být podroben křížovému výslechu?

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Svědek je residentem federativní republiky Mexiko a jako takový nepodléhá předvolání k soudu Spojených států.

OBHÁJCE. Pokud svědek nepodléhá jurisdikci tohoto soudu, jak jste od něj získal přísežné prohlášení?

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Toto přísežné prohlášení bylo učiněno dobrovolně, aby bylo usnadněno dosažení spravedlnosti.

OBHÁJCE. Předpokládám, že jste mu nevyhrožoval vydáním na základě nějakého jiného účelově vykonstruovaného obvinění, abyste –

SOUDCE. Klid!

SOUDNÍ ZŘÍZENEC. Klid!

SOUDCE. Pokračujte s představením důkazního materiálu.

STÁTNÍ ZÁSTUPCE (*čte*). Ve věci Stát – – – vs. Helen Jonesová, já, Richard Roe, při plném vědomí tímto prohlašuji, že obviněnou Helen Jonesovou znám, a to po dobu více než jednoho roku předcházející datu podpisu tohoto přísežného prohlášení. Dále prohlašuji, že jsem se s uvedenou Helen Jonesovou poprvé setkal v ilegálním baru na čtyřicáté západní avenue v New Yorku a že v den, kdy jsem se s ní setkal, se mnou následně šla do mého bytu, rovněž na čtyřicáté západní avenue v New Yorku, kde jsme měli intimní vztah –

MLADÁ ŽENA (*zasténá*). Ach!

STÁTNÍ ZÁSTUPCE (*pokračuje ve čtení*). – a kde jsem jí dal modrou misku naplněnou oblázky s kvetoucím leknínem. Dále prohlašuji, že od toho dne, kdy jsme se poprvé setkali, až do mého odjezdu do Mexika na podzim mě zmíněná Helen Jonesová navštěvovala téměř každodenně v mém bytě, kde jsme i nadále –

MLADÁ ŽENA. Ne! Ne! (*sténá*)

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Co se děje, paní Jonesová – co se děje?

MLADÁ ŽENA. Už to dál nečtěte! Už ne!

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Proč ne?!

MLADÁ ŽENA. Udělala jsem to. Udělala! Udělala!

STÁTNÍ ZÁSTUPCE. Doznáváte se?

MLADÁ ŽENA. Ano – udělala jsem to!

OBHÁJCE. Námitka, ctihodnosti.

SOUDCE. Doznáváte se, že jste zavraždila svého manžela?

MLADÁ ŽENA. Odstranila jsem ho z cesty – ano.

SOUDCE. Proč?

MLADÁ ŽENA. Abych byla volná.

SOUDCE. Abyste byla volná? To je jediný důvod?

MLADÁ ŽENA. Ano.

SOUDCE. Pokud jste chtěla být volná – proč jste se s ním nerozvedla?

MLADÁ ŽENA. To bych nemohla udělat. Nemohla bych mu takhle ublížit!

Všichni v soudní síni se rozesmějí. MLADÁ ŽENA na ně chvíli nechápavě zírá a pak se jakoby stáhne do sebe.

SOUDCE. Ticho!

SOUDNÍ ZŘÍZENEC. Ticho!

Postupně nastane ticho.

SOUDCE. Paní Jonesová, proč –

MLADÁ ŽENA Náhle začne náříkat – jako by si uvědomila obrovskou samotu, která na ni právě dolehla. Je to nářek opuštěnosti, agónie, velikého lidského utrpení. Pokračuje až do konce scény.

Proč –?

MLADÁ ŽENA není schopná odpovědět.

OBHÁJCE. Vaše ctihodnosti, žádám o přestávku na –

SOUDCE. Soudní jednání se odročuje.

DIVÁCI začínají odcházet. MLADÁ ŽENA dál náříká na lavici svědků, nic nevidí, nic nevnímá.

PRVNÍ NOVINÁŘ. Vražedkyně se doznala.

DRUHÝ NOVINÁŘ. Milenec promluvil.

TŘETÍ NOVINÁŘ. Udělala jsem to – vykřikla žena!

Cvakání telegrafních přístrojů se zrychluje. Tvoří pozadí ŽENINA neustávajícího nářku. Soudní síň se vyprazdňuje, dva policisté se postaví k ženě a scéna potemní. Zvuk telegrafních přístrojů se ozývá dál, dokud se světla nerozsvítí na Jednání deváté – a modlíciho se KNĚZE.

JEDNÁNÍ DEVÁTÉ

Stroj

Scéna: vězeňská cela. V přední části jeviště čelem do publika mříže. Jsou dostatečně vzadu, aby umožňovaly volný průchod přes jeviště.

Je slyšet zpěv ČERNOŠSKÉHO ZPĚVÁKA, hučení prolétajícího letadla.

Postavy

MLADÁ ŽENA

KNĚZ

VĚZEŇSKÁ STRÁŽ

DVA HOLIČI

DOZORKYNĚ

MATKA

DVA STRÁŽNÍ

Začátek jednání: před mřížemi sedí na jedné straně MUŽ, na druhé straně ŽENA – VĚZEŇSKÁ STRÁŽ a DOZORKYNĚ.

Za mřížemi MUŽ a ŽENA – MLADÁ ŽENA a KNĚZ. MLADÁ ŽENA sedí nehybně s rukama složenýma v klíně. KNEŽ se modlí.

KNĚZ. Hospodine, vyslyš mou modlitbu, kéž k tobě pronikne moje volání! Neukryvej přede mnou tvář v den soužení mého, nakloň ke mně své ucho. V den, kdy k tobě volám, pospěš a odpověz mi. Mé dny se rozplývají jako dým, mé kosti jsou rozpálené jak ohniště. Jak zlomená bylina schne moje srdce, i svůj chléb jíst zapomínám. Od samého naříkání jsem vyzáblý na kost. Podobám se pelikánu v poušti, jsem jak sova v rozvalinách. Probdím celé noci, jsem jak ptáče, jež na střeše osamělo. Celé dny mě moji nepřátelé tupí, klnou mi a za potřeštěnce mě mají. Mé dny jsou jak stín, který se prodlužuje, usychám jako bylina. Ty však, Hospodine, ty zůstáváš věčně. Ty povstaneš a slituješ se, je čas smilovat se, nastala ta chvíle!

Hlas ČERNOŠSKÉHO ZPĚVÁKA mimo jeviště – začíná zpívat černošský spirituál.

KNĚZ. Hospodin pohlédl na zemi, aby vyslyšel sténání těch, kdož jsou v okovech, aby propustil děti –

ZPĚVÁKŮV hlas zesílí.

VĚZEŇSKÁ STRÁŽ. Přestaň s tím negřím vřiskáním.

MLADÁ ŽENA. Ne, nechte ho zpívat. Pomáhá mi to.

DOZORKYNĚ. Neslyšíš pak otce.

MLADÁ ŽENA. Pomáhá mi to.

KNĚZ. A já ti nepomáhám, dcero?

MLADÁ ŽENA. Jemu rozumím. On je zatracený, tomu rozumím.

*Hlas ČERNOŠSKÉHO ZPĚVÁKA je stále hlasitější,
přehlušuje hlas kněze.*

KNĚŽ (*zpívá v latině*). *Gratiam tuum, quaesumus, Domine,
metibus nostris infunde, ut qui, angelo nuntiante, Christifilii tui
incarnationem cognovimus, per passionem eius et crucem ad
ressurrectionis gloriam perducamus. Per eudem Christum
Dominum nostrum.*

Vstoupí DVA HOLIČI. Ozve se chrastění klíčů.

PRVNÍ HOLIČ. Jak je na tom?

DOZORKYNĚ. Je klidná.

VĚZEŇSKÁ STRÁŽ. Je tichá.

MLADÁ ŽENA (*vstává*). Jsem připravená.

PRVNÍ HOLIČ. Tak si sedněte.

MLADÁ ŽENA (*vyrovnaně*). Vy nejste ti strážní, co mě
odvedou na popravu?

PRVNÍ HOLIČ. Ne, my nejsme strážní. Jsme holiči.

MLADÁ ŽENA. Holiči.

DOZORKYNĚ. Musí vám ostříhat vlasy.

VĚZEŇSKÁ STRÁŽ. Oholit.

HOLIČ. Jenom kousek.

HOLIČI se přiblíží k ženě.

MLADÁ ŽENA. Ne!

KNĚŽ. Dcero, jsi připravena. Víš, že jsi připravena.

MLADÁ ŽENA (*křičí*). Na tohle ne! Na tohle ne!

DOZORKYNĚ. Pravidla.

VĚZEŇSKÁ STRÁŽ. Regule.

HOLIČ. Rutina.

HOLIČI chytí ženu za paže.

MLADÁ ŽENA. Ne! Ne! Nesahejte na mě – nesahejte!

Odvedou ji a posadí na židli, začnou jí holit vlasy na temeni.

Odmítám se podřídít – takové ponížení! Ne! Odmítám se
podřídít – Nechte mě na pokoji! Ach můj Bože, to mě nikdy
nenecháte na pokoji?! Vždycky se musím podřídít – podřídít se!
Už ne – teď ne – brzy zemřu – nepodřídím se! Teď už ne!

HOLIČ (*dokončuje holení*). Podřídíte se, paní. Budete se podřizovat až do konce. Hotovo – a vypadá to dobře.

VĚZEŇSKÁ STRÁŽ. Moc dobře.

DOZORKYNĚ. Moc dobře.

HOLIČI *odejdou*.

MLADÁ ŽENA (*vyvedená z míry*). Otče, otče! Proč jsem se narodila?

KNĚZ. Vyšel jsem od Otce a přišel jsem na svět – teď svět opouštím a navracím se k Otci.

MLADÁ ŽENA (*pláče*). Podřídít se! Podřídít se! Copak mi nic nepatří? Ani vlasy na hlavě?! Ani vlasy na mé vlastní hlavě –

KNĚZ. Chvalme Boha.

MLADÁ ŽENA. Copak mě nikdy nenechají na pokoji?! Nebudu mít nikdy klid?! Nebudu mít klid ani, až budu mrtvá?

KNĚZ. Můj kalich budeš pít.

MLADÁ ŽENA. Budu mít už zítra klid?

KNĚZ. A já ho vzkřísím v poslední den.

MLADÁ ŽENA. Zítra! Otče! Kde budu zítra?

KNĚZ. Hle, přichází hodina, a už přišla, kdy se rozprchnete každý svou cestou.

MLADÁ ŽENA. V pekle! Otče! Budu snad v pekle?!

KNĚZ. Já jsem vzkříšení i život.

MLADÁ ŽENA. Můj život byl peklo, otče!

KNĚZ. Tvůj život byl peklem, dcero, protože jsi nikdy nepoznala Boha. *Gloria in excelsis Deo*.

MLADÁ ŽENA. Jak jsem ho mohla poznat, otče. Nikdy se mnou nebyl!

KNĚZ. Nehledala jsi ho, dcero. Hledej a nalezněš.

MLADÁ ŽENA. Ale já hledala – vždycky jsem hledala.

KNĚZ. Co? Co jsi hledala?

MLADÁ ŽENA. Klid. Klid a mír. Najdu ho dnes, otče? Najdu ho?

KNĚZ. Důvěřuj Bohu.

Do prostoru před mřížemi padne stín – a ozve se hučení.

MLADÁ ŽENA. Co to je? Otče! Strážný! Co je to?

VĚZEŇSKÁ STRÁŽ. Letadlo.

DOZORKYNĚ. Letadlo.

KNĚZ. Bůh na nebesích.

MLADÁ ŽENA. Podívejte, otče! Muž, co se vznáší a má křídla!
Ale není to anděl.

VĚZEŇSKÁ STRÁŽ. Je slyšet motor.

DOZORKYNĚ. Je slyšet motor.

MLADÁ ŽENA. Má křídla – ale není volný. Já volná byla, otče.
Alespoň na okamžik – tady na zemi – byla jsem volná. Když
jsem to udělala, byla jsem volná. Volná a neměla jsem strach!
Jak je to možné, otče? Jak je to možné? Tak velký hřích –
smrtný hřích – kvůli kterému teď zemřu a půjdu do pekla – ale
byla jsem volná! Na okamžik jsem byla volná! Jak je to možné,
otče? Řekněte?

KNĚZ. Tvé hříchy jsou ti odpuštěny.

MLADÁ ŽENA. A ten druhý hřích – ten druhý hřích – hřích lásky
– To bylo jediné nebe, které jsem poznala – nebe na zemi!
Jak je to možné, otče? Jak může být – hřích – smrtný hřích –
to jediné nebe, které znám?

KNĚZ Vyzpovídej se Bohu všemohoucímu.

MLADÁ ŽENA. Ach, otče, modlete se za mě – modlitbou – které
porozumím.

KNĚZ. Budu se za tebe modlit, dcero, modlitbou touhy. Za Králem
nebes uzří svého Vykupitele a Boha, který i nyní přichází.
Připrav se na to, abys Ho s láskou přijala, pozvi jej k sobě
s vroucí touhou. Přijď, ó můj Ježíši, přijď k duši, která po Tobě
touží. Dříve než se mi dáš Ty sám, chci Ti dát své ubohé srdce.
Přijmi ho a vezmi si je celé. Přijď, můj Bože, pospěš si! Již
neotálej! Mé jediné a Nekonečné Dobro, můj Poklade, můj
Živote, můj Ráji, má Lásko, jsi vším, mým přáním je přijmout
Tě s láskou, s jakou –

Vstoupí MATKA. Projde přes jeviště a zastaví se před mřížemi.

MLADÁ ŽENA (*ucouvne*). Kdo je ta žena?

VĚZEŇSKÁ STRÁŽ. Vaše matka.

DOZORKYNĚ. Vaše matka.

MLADÁ ŽENA. Neznám ji – odved'te ji pryč – neznám ji.

VĚZEŇSKÁ STRÁŽ. Přišla se s vámi rozloučit –

DOZORKYNĚ. Rozloučit se.

MLADÁ ŽENA. Nikdy mě opravdu neznala – neznala mě – nikdy – (k MATCE) Jdi pryč! Neznám tě. Neznám! Neznám!
(MATKA *se otočí a začne odcházet; žena k ní náhle napřáhne ruce*) Ach, mami! Mami! (*obejmou se skrz mříže*)

Vstoupí DVA STRÁŽNÍ.

KNĚZ. Pojd', dcero.

PRVNÍ STRÁŽNÝ. Už je čas.

DRUHÝ STRÁŽNÝ. Je čas.

MLADÁ ŽENA. Počkejte! Mami, moje dítě, mé malé nepoznané dítě. Nikdy jsem ji opravdu nepoznala. A ona nikdy nepozná mě. Nech ji žít, mami. Nech ji žít! Žít! Řekni jí –

KNĚZ. Pojd', dcero.

MLADÁ ŽENA. Počkejte! Počkejte! Řekni jí –

VĚZEŇSKÁ STRÁŽ *odvádí* MATKU pryč.

STRÁŽNÝ. Už je čas.

MLADÁ ŽENA. Počkejte! Počkejte! Řekni jí! Počkejte! Jenom chvílku! Chci jí toho tolik říct – Počkejte –

VĚZEŇSKÁ STRÁŽ odvede MATKU pryč. DVA STRÁŽNÍ *chyti* MLADOU ŽENU *pod rameny a dveřmi v mříži s ní vychází ven a přes jeviště pryč:*

KNĚZ jde za nimi, DOZORKYNĚ následuje KNĚZE, KNĚZ se modlí. Scéna potemní. Hlas KNĚZE je stále slabší a slabší.

KNĚZ. Pane, smiluj se – Kriste, smiluj se – Pane, smiluj se – Kriste, vyslyš nás! Bože, nebeský Otče! Synu boží, Spasiteli světa, Duchu svatý – Svatý Bože trojjediný – Panno Maria – Matko Boží – Panno všech panen – Sv. Michaeli – Sv. Gabrieli – Sv. Rafaeli –

Jeho hlas utichne. Z temnoty se ozvou hlasy NOVINÁŘŮ.

PRVNÍ NOVINÁŘ. Kolik je hodin?

DRUHÝ NOVINÁŘ. Už je čas.

TŘETÍ NOVINÁŘ. Ticho.

PRVNÍ NOVINÁŘ. Už jdou.

TŘETÍ NOVINÁŘ. Ticho.

KNĚZ (*jeho hlas zní nejdřív tlumeně – poté zesiluje – tak až do konce*). Sv. Petře, oroduj za nás – Sv. Pavle, oroduj za nás – Sv. Jakube Veliký, oroduj za nás – Sv. Jane Evangelisto, oroduj za nás – všichni svatí andělé a archandělé – všechny požehnané zástupy – Sv. Josefe – Sv. Jane Křtiteli – Sv. Tomáši –

PRVNÍ NOVINÁŘ. Už jsou tady!

DRUHÝ NOVINÁŘ. Je tak drobná. Vypadá menší než předtím.

TŘETÍ NOVINÁŘ. Ticho.

KNĚZ. Svátý Filipe, oroduj za nás. Všichni svatí patriarchové
a proroci – Sv. Filipe – Sv. Matouši – Sv. Šimone – Sv. Tadeáši
– Všichni svatí apoštolové – všichni svatí učedníci – všechna
neviňátka – Orodujte za nás – Orodujte za nás – Orodujte
za nás –

PRVNÍ NOVINÁŘ. Třeba ten stroj nebude fungovat.

DRUHÝ NOVINÁŘ. Bude fungovat – Vždycky funguje!

TŘETÍ NOVINÁŘ. Ticho!

KNĚZ. Všichni svatí a světice Boží, přimluvte se za nás – Bud'
milosrdný – Ušetři nás, ó, Pane – bud' milosrdný –

PRVNÍ NOVINÁŘ. Ona pohybuje ústy – co to říká?

DRUHÝ NOVINÁŘ. Nic.

TŘETÍ NOVINÁŘ. Ticho!

KNĚZ. Ó, Pane, vysvobod' nás od zlého – ode všech hříchů –
od svého hněvu – od nástrah ďábla – od hněvu a nenávisti a vší
zlé vůle – od –

PRVNÍ NOVINÁŘ. Viděli jste to? Upravila si vlasy pod helmou –
vytáhla si je ven.

TŘETÍ NOVINÁŘ. Ticho!

KNĚZ. – Prosíme tě – vyslyš nás – abys nás ušetřil – abys nám
odpustil – Panno Marie – modli se za nás –

DRUHÝ NOVINÁŘ. Už –

MLADÁ ŽENA (*vykřikne*). Někdo! Něk –

Její hlas umlkne.

KNĚZ. Kriste, smiluj se – Pane, smiluj se – Kriste, smiluj se –

Opona

5 KOMENTÁŘ K PŘEKLADU

5.1 Úvod

Potenciální překážky pro překlad vznikají především v důsledku systémových rozdílů mezi dvěma jazyky, se kterými překladatel pracuje.⁶⁰ „Angličtina a čeština jsou jazyky typologicky, ale i kulturně historicky, společensky a geograficky odlišné a vzdálené,“⁶¹ z čehož vyplývá, že se tato rozdílnost může odrážet hned v několika rovinách – ať už se jedná o rovinu formální, sémantickou či pragmatickou. Právě z formálního hlediska lze angličtinu označit za analytický jazyk, což mluvčím umožňuje například užití víceslovných nominálních řetězců. Naproti tomu čeština je jazyk syntetický, který pracuje s flexí,⁶² což znamená, že je založený na ohebnosti afixů (tj. na skloňování jmen a časování sloves). Ze sémantického hlediska lze mezijazykové problémy rozdělit na denotační, které vyplývají z různých stupňů abstrakce, znakovosti a úhlů pohledu na danou výpověď, a na konotační, které se týkají míry expresivity a subjektivního hodnocení ve vztahu k jmenované skutečnosti.⁶³ Nakonec, i pragmatická rovina je úzce spojena s obsahovou stránkou sdělení, přičemž může být ovlivněna jak jazykovými rozdíly, tak i rozdílnými kulturními zkušenostmi mluvčích obou jazyků.⁶⁴

Jelikož se v případě překladu divadelní hry *Machinal* jedná o překlad dramatického textu, nikoliv pouze textu literárního, bylo možné předpokládat, že budou sémantická i pragmatická rovina hrát v překladatelském procesu důležitou roli. Divadelní text je totiž tvořen dvěma pragmaticky odlišnými rovinami, a sice scénickými poznámkami, které představují určitý typ komentáře týkající se herecké akce, scénografie či interpretace, a hlavním textem, tedy replikami, které jsou kromě čtení určeny primárně k živému přednesu a mohou obsahovat mnoho implicitních i explicitních významů, týkajících se sémantiky, stejně jako potenciální jevištní realizace díla či jeho kulturně-historického kontextu, jejichž odhalení a funkční překlad je pro pochopení hry klíčový. Při překladu jakéhokoliv textu je nutno brát v potaz také fakt, že jazyk originálu funguje jako systém, přičemž cílem překladu není doslovně kopírovat tento výchozí systém, ale naopak jej substituovat systémem cílového jazyka (CJ) a použít ty prvky a konstrukce, které jsou nejvíce ekvivalentní a nejlépe vyjadřují funkci systému výchozího.⁶⁵ V následujících pododdílech budou popsány obtížné pasáže, které vyvstaly napovrch v rámci překladatelského procesu divadelní hry *Machinal* a primárně souvisí právě s výše zmíněnými rozdíly mezi jazyky a specifiky překladu dramatického textu, které byly již podrobněji rozebrány v pododdílu 1.2, a způsob jejich řešení.

5.2 Překlad názvu hry

Názvy děl lze obecně rozdělit na dva typy – názvy popisné, které pracují s explicitním jmenováním hlavní postavy či literárního druhu, a názvy symbolizující, které naopak obrazně

⁶⁰ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 23.

⁶¹ KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*, s. 35.

⁶² Tamtéž, s. 34–36.

⁶³ Tamtéž, s. 41 a 55.

⁶⁴ Tamtéž, s. 81.

⁶⁵ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 27–28.

odkazují na výrazná témata či otázky vyplývající z díla.⁶⁶ V rámci tohoto rozdělení lze název divadelní hry *Machinal* (v doslovném překladu *mechanický*) považovat právě za zástupce symbolizující kategorie, jelikož s použitím poměrně obecného výrazu poukazuje na jedno z hlavních témat hry, kterým je nejen mechanizace prostředí v podobě nejrůznějších strojů, které člověk používá k práci (psací stroje, stroje na stavbě apod.), ale především společnosti ve smyslu odosobněného, „mechanického“ přístupu k jedinci a jeho potřebám. Kvůli obecnosti výrazu si však čtenář tuto spojitost bez předešlé znalosti děje zřejmě neuvědomí, samotný název díla jej tedy vybízí k subjektivním asociacím a zapojení jeho vlastní fantazie.

V případě slova *machinal* se jedná o kulturní výpůjčku výrazu z francouzského jazyka, který kromě významu *mechanický*, znamená i *automatický* či *fragmentarizovaný*.⁶⁷ Ke zvolení funkčního řešení překladu názvu díla však není ani tak důležitá jeho etymologie, jako právě významové a asociační roviny, které v sobě samotný výraz může reflektovat.⁶⁸ Názvy děl (stejně jako jiné parametry překladu) jsou spojeny s určitými kulturními zvyklostmi, které se v překladu budou odrážet především po jeho formální stránce.⁶⁹ Název díla ve výchozím jazyce (VJ) je uveden ve formě adjektiva, avšak potenciální řešení přeložit název díla doslovně a tedy ponechat jej v cílovém textu (CT) pouze jako adjektivum bez konkretizujícího substantiva by bylo kvůli kulturním zvyklostem považováno za netradiční a nepřirozený způsob řešení. Nejvhodnější strategií k vyřešení tohoto problému byla substituce, tedy odklonit se od adjektivní formy výchozího textu (VT) a nahradit název díla jiným slovním druhem, v tomto případě pouze substantivem či substantivem s předložkou, přičemž v úvahu připadala slova či slovní spojení, která nějak souvisela s původním názvem díla, tématem či symbolikou ve hře použitou – například *stroj*, *v chodu*, *sbíjení kovu*, *bez milosti* či *mašinerie*. Jako nejlepší funkční řešení bylo nakonec zvoleno slovo *mašinerie*, jelikož, přestože ostatní výrazy nějak asociačně souvisely s původním názvem hry, v porovnání s *mašinerií* by v konečném důsledku nebyly dostatečně úderné a výrazné a neodpovídaly by tak ani celkové atmosféře a napětí, které generuje nejen děj díla, ale i jeho samotný název.

Mašinerie, stejně jako původní slovo *machinal*, odkazuje k mechanizaci, která tematicky provází celý děj této divadelní hry a je patrná nejen z prostředí, ve kterém se příběh odehrává, ale i ustrojením a fungováním samotné společnosti, v níž hlavní postava hledá – a nenachází – své sebeurčení právě kvůli její odlistěné, strojové povaze. Zároveň se v případě tohoto funkčního řešení jednalo o nejmenší zásah do názvu z hlediska jeho formální stránky, kdy bylo adjektivum nahrazeno substantivem bez nutnosti jakékoliv předložkové vazby. To stejné by platilo i v případě funkčního řešení *stroj*, avšak toto řešení by již explicitně poukazovalo na konkrétní prvek, který je ve hře použit k expresionistickému vyjádření daného tématu, zatímco *mašinerie* odkazuje k rozměru „strojovosti“ ve hře spíše asociačním způsobem

⁶⁶ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 154.

⁶⁷ OZIEBLO, Barbara, DICKY, Jerry. *Susan Glaspell and Sophie Treadwell*, s. 147.

⁶⁸ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 158.

⁶⁹ Tamtéž, s. 155.

(podobně jako je tomu v případě názvu originálu), který je stejně jako zachování významové a stylistické stránky u názvu děl jedním z důležitých faktorů.⁷⁰

5.3 Jazyk hry

Jak již bylo popsáno v oddílu 3, samotný jazyk hry je vysoce expresivní, čímž sám ztělesňuje i žánr expresionistického dramatu. Promluvy jsou často psány až stroze telegrafickým stylem, který je ještě zdůrazňován přítomností pomlček, jež se nachází nejen na konci vět k signalizaci „skákání do řeči“ jiným mluvčím, ale i mezi větami či slovy v rámci jednotlivých replik. Z tohoto důvodu bylo důležité vyvarovat se nadužívání upřesňujících „deiktických výrazů“ (tedy výrazů, jimiž text odkazuje na konkrétní objekt v prostoru, například *zde*, *tento*, *vy*),⁷¹ jelikož takové výrazy by narušily úspornou strukturu dialogů, která však v tomto díle vytváří dynamiku a napětí a je pro jazyk této hry zásadní, jako například v následující replice:

MOTHER. Well, you say you got to get married – what do you mean?

MATKA. No, ty říkáš, že se musíš vdát – jak to myslíš?

(s možnými deiktickými výrazy: No, ty mi tu říkáš, že se musíš vdát – jak to myslíš?)

Důležitou oblastí překladu dramatického textu, která také zprostředkovává dynamiku jevištního dění, je překlad scénických poznámek. Přestože si divák v rámci představení pochopitelně nebude schopen tyto poznámky přečíst, pro inscenační tým a herce jsou nejen možným zdrojem informací o různých aspektech postav, ale i zdrojem informací o autorském záměru a zamýšleném způsobu inscenování.⁷² Ve hře *Machinal* se scénické poznámky týkají především pohybu a dalších způsobů existence herců hrajících postavy na scéně. Tento rozměr divadelního díla je důležitý pochopitelně zejména s ohledem na jeho recepci. Jak říká Auslander, „tím, že si je herec vědom vlastního těla může manipulovat s afektivním stavem diváka.“⁷³ Tato dynamika a tělesnost byla z VT do CT převedena dvěma hlavními způsoby – buď přetvořením nominální struktury do struktury verbální, která je pro cílový jazyk přirozenější:

(použití strategie v rámci scénických poznámek)

NURSE: How are you feeling today? (No response from YOUNG WOMAN.) Better?

(No response.) No pain? (...)

SESTRA. Jak se dnes cítíte? (MLADÁ ŽENA neodpovídá) Už líp? (neodpovídá) (...)

(použití strategie v rámci replik)

YOUNG WOMAN. But she's never known me – never known me – ever – (To the MOTHER.) Go away! You're a stranger! Stranger! Stranger! (...)

⁷⁰ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 158.

⁷¹ DRÁBEK, Pavel. *České pokusy o Shakespeara*, s. 44.

⁷² LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987, s. 44.

⁷³ Orig.: „by being aware of the use of the body, the actor can manipulate the spectator's affective condition“. AUSLANDER, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge, 2002, s. 22.

MLADÁ ŽENA. Nikdy mě opravdu neznala – neznala mě – nikdy – (k MATCE) Jdi pryč! Neznám tě. Neznám! Neznám! (...)

nebo naopak strategií specifikace, tj. substituce hyponymem, jelikož CJ má díky tendenci k verbálnosti bohatší zásobu sloves, na čemž se podílí třeba i jejich vidová kategorie, kterou VJ vůbec nemá.⁷⁴ Například sloveso *go* se ve VT objevuje opravdu hojně, nicméně je možné (samozřejmě ve vztahu ke kontextu) jej přeložit hned několika českými ekvivalenty jako jsou *jít, jet, dojít, odjet* apod., přičemž při výběru funkčního řešení překladu slovesa *go* se nejednalo ani tak o nutnost variování při každé jeho zmínce, jako spíše o konkretizaci složkou směřovou s použitím předpony – nejčastěji prefixem *pře-* ve slovesu *přejít* – čímž dochází jednak k odkazu na vektorový pohyb herců ve směru k určitému objektu či místu a zároveň i na dynamičtější a rychlejší pohyb po scéně: *he goes to the bar – muž přejde k baru*. Kromě aplikace na slovesné tvary byla strategie specifikace použita také například na slovní druh podstatných jmen: *and the kid – a dcera*, přičemž v tomto konkrétním případě, přestože se jedná o konkretizaci, která z VT nijak nevyplývá a musela být tedy čistě subjektivním rozhodnutím, v případě zachování slova v CT pouze jako *dítě*, které je proneseno v rámci dialogu mezi dvěma přáteli, by takové řešení působilo příliš odcizeně a nepřirozeně.

Za stejným účelem co nejlepšího vyjádření slovesné dynamiky byla i většina sloves VT, která se objevovala v čase přítomném průběhovém, převedena v rámci CT do času přítomného prostého, přestože těchto výskytů příliš nebylo: *HUSBAND (sitting) – MANŽEL (sedne si)*. K amplifikaci dynamiky tělesnosti a pohybu pak byl v některých případech použit také příslovečný slovní druh – například *náhle: reaching out her hands to her – žena k ní náhle napřáhne ruce*. Tělesnost v překladu se ale nemusela týkat pouze verbálních konstrukcí – i konstrukce nominální, které odkazovaly na různé části těla či činnost, byly převedeny ve snaze je zachovat v co největší míře. Jako konkrétní příklad lze uvést slovní spojení *passing feet*, které odkazuje nejen k zvukové složce inscenace, ale také k již zmíněné tělesnosti pohybu:

*At rise: (...) From the outside comes the sound of a hand organ, very faint, and the irregular rhythm of **passing feet**. (...)*

*Začátek jednání: (...) Zvenku je velmi slabě slyšet zvuk harmoniky a nepravidelný rytmus **kolemjdoucích kroků**. (...)*

V některých pasážích VT se objevují také prvky aliterace na počátku replik či rýmy na jejich konci, jejichž přítomnost může být interpretována jako ozvláštnění VT. Tyto prvky bohužel nebylo v rámci překladatelského procesu možné zachovat, v opačném případě by došlo k jejich zachování na úkor významové složky a expresivity textu:

(příklad aliterace)

FILING CLERK. Hot dog! Why ain't it?

ADDING CLERK. Has it personality?

STENOGRAPHER. Has it Halitosis?

⁷⁴ KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*, s. 41–42.

TELEPHONE GIRL. *Has it got it?*

FILING CLERK. *Hot dog!*

ÚŘEDNÍK. *Božíčku. Proč ne?*

ÚČETNÍ. *Nemá osobnost?*

STENOGRAFKA. *Má zkažené zuby?*

TELEFONISTKA. *Má je vůbec?*

ÚŘEDNÍK. *Božíčku!*

(příklad rýmu)

TELEPHONE GIRL. *Why did you flinch, kid?*

YOUNG WOMAN. *Flinch?*

TELEPHONE GIRL. *Did he pinch?*

YOUNG WOMAN. *No!*

TELEFONISTKA. *Proč jsi ucukla?*

MLADÁ ŽENA. *Ucukla?*

TELEFONISTKA. *Štípnul tě?*

MLADÁ ŽENA. *Ne!*

5.4 De-foreignizace originálu

Kulturní transpozice je proces, při kterém dochází k převodu prvku z jedné kultury do kultury jiné, přičemž mezi překladatelské strategie, které si lze pro převod těchto prvků zvolit, patří například exotismus, kalk, kulturní výpůjčka či kulturní transplantace.⁷⁵ Lze se domnívat, že stejně jako dochází k zprostředkování významové stránky díla recipientovi CT, by měl překladatel usilovat i o zprostředkování stránky kulturní (alespoň do určité míry), nicméně pouze za předpokladu, že recipient bude těmto kulturním reáliím schopen porozumět a nebudou v CT působit příliš rušivě. V divadelní hře *Machinal* se objevuje mnoho prvků odkazujících na americkou kulturu, přičemž ale velká část z nich by bez rozhodnutí k de-foreignizování originálu recipientovi CT nemusela dávat žádný smysl.

Jedním z mála kulturních prvků, který byl v rámci překladu skoro bez výjimky zachován v původním znění s použitím strategie exotismu (tj. úplně doslovným či částečně pozměněným převzetím z VT) v kombinaci s počestěním, byla kategorie vlastních jmen osob a míst: *George H. Jones – George H. Jones, Richard Roe – Richard Roe, Helen Jones – Helen Jonesová, Volupte – Voluptas, in Frisco – ve Frisco, below the Rio Grande – tam u Rio Grande, in New York City – v New Yorku*. V rámci jmen osob se změny týkaly výhradně ženského příjmení *Jones – Jonesová*, které bylo v textu přechýleno, jelikož se jedná o typický rys slovotvorného systému CJ, přičemž u příkladu *Volupte – Voluptas* byla použita kulturní výpůjčka z latinského jazyka, jelikož v tomto tvaru je v CJ známější. V rámci jmen míst byly změny provedeny za účelem přizpůsobení se skloňování větých členů. U názvu *New York City* bylo navíc v CT odstraněno slovo *city*, jelikož toto vlastní jméno je v CJ tradičněji používáno

⁷⁵ KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*, s. 22.

pouze v podobě *New York* a jeho doslovný přepis z VT by nemusel působit přirozeně. Přestože na jména postav ani geografickou specifikaci místa konání děje či původu postav není ve hře příliš upozorňováno, jedná se o hru z amerického prostředí a změnou těchto vlastních jmen by tato skutečnost nemusela být už vůbec patrná. Recipient naopak nemusí znát žádné z výše uvedených konkrétních míst, aby z kontextu replik pochopil, že se jedná o zeměpisný název, přičemž stejné tvrzení je platné i pro jména postav.

Toto tvrzení ani zvolená strategie naopak neplatí pro problematiku překladu vlastních jmen zvířat, přestože se ve VT objevují pouze dvě: *Vixen – Ďapka*, *Puffie – Kulička*. V tomto případě byla uplatněna strategie kulturní transplantace (tj. nahrazení jménem z CJ s podobnou kulturní konotací), jelikož u těchto jmen by z kontextu recipientovi nemuselo být vůbec patrné, že se jedná o zvířecí jména, která konkrétně odkazují na psy. Strategie kulturní transplantace byla obdobně použita i u překladu dětských říkadel, které se ve VT objevují:

WOMAN (laughs and sings). Hey, diddle, diddle, the cat and the fiddle, The cow jumped over the moon, The little dog laughed to see the sport, And the dish ran away with the spoon –

(...)

WOMAN. It's you and me – La-lalalalalala – lalalalalalala – Little Heaven. You're the dish and I'm the spoon.

MAN. You're a little spoon all right.

ŽENA (směje se a zpívá). Bude zima, bude mráz, kam se ptáčku, kam schováš? Schovám se do javora, tam bude má komora. Bude zima, bude mráz, kam se ptáčku, kam schováš? Schovám se já do lesa, tam je moja potěcha –

(...)

ŽENA. Je to o nás – La-lalalalalala – lalalalalalala – Nebíčko. Ty jsi ten ptáček a já jsem ten les.

MUŽ. Jsi lesík.

Tyto textové úseky mají jakožto dětská říkadla intertextuální odkaz a zároveň i symbolický význam – úryvek uvedený výše lze například chápat jako symbolické vyznání lásky. V rámci funkčního překladatelského řešení musel být tedy podobně jako ve VT zvolen text, jehož vznik nelze konkrétně datovat, má určité kořeny v lidové slovesnosti a obsahuje zmínku nejlépe o neživých předmětech či zvířatech, které lze dosadit do všech situačních kontextů z VT. Nakonec byl zvolen text lidové písně *Bude zima, bude mráz*, který všechny výše zmíněné požadavky splňuje, a přestože se nejedná o říkadlo, je také součástí lidové slovesnosti, přičemž s jeho použitím byl zachován i rytmický aspekt VT.

Intertextuální odkazy či dokonce intertextuální humor se objevoval na více místech v textu, avšak ne vždy jej bylo možné zachovat z důvodu neexistujícího významového a zároveň i formálního ekvivalentu, například v případě fráze *not a laugh in a carload* se zřejmě jedná o intertextuální odkaz na slogan značky cigaret Old Gold z roku 1926, ve kterém byla tato fráze použita ve znění *not a cough in a carload*. Jako funkční řešení tohoto problému byla

nakonec zvolena ustálená fráze *nejsi moc veselá kopa*, která je alespoň významově ekvivalentní, avšak intertextuální hodnota původní repliky musela být na úkor významu potlačena.

Kulturní transplantace byla nutná také například v případě odkazu na hru „matching pennies,“ která není v prostředí CJ vůbec známá, jelikož nemá ani řádný český ekvivalent. Přestože principiálně jsou pravidla hry podobná spíše hře „kámen, nůžky, papír,“ toto řešení by v rámci replik, ve kterých se odkazuje na jednotlivé strany mince a sázku, nefungovalo, a pokud by bylo použito, musela by s tím být spojená i výrazná formální a významová transformace. Proto bylo jako funkční řešení nakonec vybráno nahrazení „hodem mincí,“ díky kterému mohly být alespoň částečně zachovány jednotlivé významy a odkazy z VT:

SECOND MAN. I'll match you.

YOUNG WOMAN. Heads win!

GIRL. Heads I win – tails you lose.

SECOND MAN (impatiently). He's matching me.

FIRST MAN. Am I matching you or you matching me?

SECOND MAN. I'm matching you. (They match.) You're stung!

DRUHÝ MUŽ. Hodíme si mincí.

MLADÁ ŽENA. Komu padne panna, vyhraje.

TELEFONISTKA. Panna a platíš ty – orel a platím já.

DRUHÝ MUŽ (netrpělivě). On soutěží se mnou.

PRVNÍ MUŽ. Já s tebou nebo ty se mnou?

DRUHÝ MUŽ. Já s tebou. (hodí si mincí) A dostal jsem tě!

Ve VT se objevily i kulturní prvky, na které, přestože měly v CJ funkční ekvivalent, byla nakonec také použita strategie kulturní transplantace, jelikož jejich ekvivalenty nebyly v prostředí CJ příliš známé. To se týká například překladu výrazu: *full of tar weed – plná arniky*. Český ekvivalent této rostliny nese název *madie* (latinsky *madia*), jelikož však roste převážně ve Spojených státech amerických, nemusel by ji recipient CT znát, a přestože by si význam mohl z kontextu odvodit, v tomto případě byl s cílem ulehčit mu od případné kontextuální interpretace nakonec zvolen název květiny ze stejné čeledi, která je však v CJ známější – konkrétně název *arnika*.

V případě výrazů, které nebylo možné nahradit strategií kulturní transplantace, jelikož neměly v CJ žádný zaužívaný výraz se stejným či podobným významem, byl použit vysvětlující opis: *in a so-called speak-easy – v ilegálním baru, on a dancing casino opposite – výhled na sál naproti, kde se tančí*. Výraz *speak-easy* se ve VJ používá k označení „tajných“ podniků, kde se v době americké prohibice (tj. ve dvacátých a třicátých letech), prodával alkohol – proto byl použit vysvětlující opis *ilegální bar*, ve kterém sice není zmíněna konkrétně prohibice, avšak recipient, který je obeznámen s americkou historií, si tuto spojitost může odvodit, čímž mu dojde i v jaké době se hra odehrává. Jelikož je však hra z tematického hlediska nadčasová, nebylo ani tak důležité zachovat tento implicitní odkaz na dobu konání dramatického děje, jako spíše fakt, že se jedná o *ilegální bar*, tedy něco, co je zakázané. V jednání, na které tato replika odkazuje, je recipientovi totiž poprvé představena hlavní postava v jiném prostředí, než v tom,

keré ji „svazuje,“ a právě na tomto místě se zdá být opravdu uvolněná a šťastná, což může být způsobeno i tím, že dělá něco, co je považováno za „zakázané“ a mimo přijatelné společenské normy. U výrazu *dancing casino* se jedná o zastaralé pojmenování budovy/místnosti, která sloužila ke společenských aktivitám, přičemž *dancing* je užito ke konkretizaci této aktivity. Jako funkční ekvivalent slova *casino* byl zvolen *sál* coby prostorná místnost, ve které lze tančit a nabízí i dostatek prostoru k umístění malé jazzové kapely, která je v textu zmíněna jako doprovodná zvuková složka tohoto obrazu. V rámci vysvětlujícího opisu bylo řešením namísto překladu ve stejném tvaru jako ve VT – tedy *taneční sál* – přetvořit tento tvar na vazbu s vedlejší větou, tj. *sál, kde se tančí* který explicitněji vyjadřuje, že se v daném prostoru v okamžiku zmínky odehrává konkrétní aktivita, protože toto slovní spojení je ve VT použito v rámci scénické poznámky ke konkretizaci prostředí na začátku jednoho z jednání.

Za vysvětlující opis by se dalo považovat i řešení fráze *Spring 1876* v podobě *klapka 1876*. *Spring 1876* totiž stejně jako v případě *speak-easy* či *dancing casino* odkazuje k specifickým historickým reáliím, zde konkrétně k fungování pevných linek v rámci spojování přes telefonní ústřednu. Slovo *Spring* je vlastně „šifra“ určitého číselného kódu dle písmen uváděných pod čísly na starých telefonních přístrojích, který musel být zadán, aby mohl být volající přepojen. Řešení *klapka* je sice do jisté míry generalizační, avšak významově odkazuje také na nutnost nějakého kroku/úkonu, bez kterého nemohl být volající přepojen:

TELEPHONE GIRL. Spring 1876? Hello – Spring 1876. Spring! Hello, Spring 1876? 1876! Wrong number! Hello! Hello!

TELEFONISTKA. Klapka 1876? Haló – klapka 1876. Klapka! Haló – klapka 1876? 1876! Špatné číslo! Haló?! Haló?!

5.5 Expresivní konotace

Oslovení a citoslovce lze zařadit mezi expresivní konotace, tedy výrazy, které mají nějaké citové zabarvení, ať už se jedná o to pozitivní či negativní. V rámci oslovení je nutné hledat překladatelská řešení z funkčního hlediska dle kontextu, jelikož se však jedná o slova s emocionální konotací, překladatelská řešení v této oblasti budou vždy podmíněna značnou mírou subjektivity. Citoslovce mají podobně jako oslovení výrazné emocionální konotace, přičemž mnoho z nich nemá v druhém jazyce svůj daný protějšek, lze je tedy překládat i s pomocí modálních částic či zvolání.⁷⁶

Ve VT používají některé postavy často k oslovení ženských postav familiární výraz *kid*, který lze s různými emocionálními konotacemi doslovně přeložit jako *děťátko*, *dítě* nebo *děčko*, avšak ani jeden z těchto překladů nelze použít v CT. Z kontextu hry sice vyplývá, že ve všech případech je oslovení neutrálně či pozitivně citově zabarvené, avšak slovo *děťátko* či *dítě* by mohlo navozovat dojem značného věkového rozdílu mezi postavami a v určitém kontextu působit dokonce posměšně. Jelikož je tímto výrazem vždy oslovována nějaká žena, jako překladové řešení bylo tedy zvoleno slovo *holka*, které v CT není variováno, pokud hlavní

⁷⁶ KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*, s. 58 a 62–63.

postavu neoslovuje její milenec, v jehož replikách byl použit mnohem důvěrnější výraz *zlato*, ať už v originálním znění odkazuje k ženě výrazy *kid* či *honey*:

TELEPHONE GIRL. *Don't let 'em get your goat, kid* – (...)

TELEFONISTKA. *Nenech si to líbit, holka* – (...)

SECOND MAN. *Come on, kid. (They rise.)* (...)

DRUHÝ MUŽ. *Tak pojd', holka. (oba vstanou)* (...)

SECOND MAN. *Great. (Hands him the card. To girl.) Come on, kid.* (...)

DRUHÝ MUŽ. *Skvěle. (podá mu vizitku; k TELEFONISTCE) Tak pojd', holka.* (...)

FIRST MAN (*leaning to her eagerly*). *You like me – don't you, kid?*

PRVNÍ MUŽ (*dychtivě se k ní nakloní*). *Líbím se ti – co, zlato?*

MAN. *You're awful still, honey.* (...)

MUŽ. *Jsi strašně potichu, zlato.* (...)

Při překladu oslovení je také nutné zachovávat určité společenské konvence, které se týkají především specifického užití zdvořilostních frází, jako je v případě VJ například *Sir*,⁷⁷ které se hojně vyskytovalo ve VT v rámci osmého jednání, odehrávajícího se u soudu. Toto oslovení bylo kvůli úzu CJ skoro ve všech případech vypuštěno: *no, Sir – ne, yes, sir – ano*. Naopak v některých případech bylo oslovení *pane* zachováno, jednak protože odkazovalo na hierarchické postavení (např. v pracovním prostředí) a zároveň by jeho vypuštěním došlo k přílišné redukci znaků v některých replikách a text by nezněl dobře foneticky:

TELEPHONE GIRL. *Mr. J. wants you.*

YOUNG WOMAN. *Me?*

TELEPHONE GIRL. *You!*

YOUNG WOMAN (*rises*). *Mr. J.!*

STENOGRAPHER. *Mr. J.*

TELEFONISTKA. *Chce tě pan J.*

MLADÁ ŽENA. *Mě?*

TELEFONISTKA. *Tebe!*

MLADÁ ŽENA (*vstane*). *Pan J.?!*

STENOGRAFKA. *Pan J.*

V některých replikách bylo zároveň oslovení *pane* přidáno, přestože se ve VT nevyskytovalo, tato strategie byla nutná pro vysvětlení jmen psaných pouze ve formě iniciály: *hello, A.B. – dobrý den, pane A. B.* Podobně tomu bylo i u odkazu na formu oslovení *Doctor*, u kterého je územ užívat titul ve spojení s výrazy *paní* nebo *pane*: *oh, you don't know Doctor – to neznáte našeho pana doktora.*

Na užití citoslovcí lze v rámci divadelní hry *Machinal* nazírat jako na další důležitou rytmickou a zvukovou složku evokující expresionistickou stránku díla, nebylo by tedy

⁷⁷ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 122.

funkčním řešením nahrazovat je modálními částicemi či záměnou za jiné slovní druhy. Místo toho byly vybrány zaužívané citoslovce z prostředí CJ, které budou v CT na recipienta působit s podobnou emocionální konotací, čímž zůstane zachována jak významová, tak i formální stránka díla. Nutno ale zdůraznit, že v tomto případě nedošlo k nahrazení v ekvivalentním poměru, jelikož významy citoslovcí jsou v obou jazycích rozdílné a některé mohou mít jak negativní, tak i pozitivní konotace, či se naopak nachází pouze na jedné straně této škály:

TELEPHONE GIRL. Oh – just his hand – (Shakes her head thoughtfully.) Uhhuh. (Negative.) Uhhuh. (Decisively.) (...)

TELEFONISTKA. Aha – jeho ruky – (zavrtí zamyšleně hlavou) Hmm. (nesouhlasně) Aha. (rozhodně) (...)

TELEPHONE GIRL. Hum hum huh hum humhumhum – tonight? She’s got a date – she told me last night – humhumhuh – hum – all right. (Disconnects.) (...)

TELEFONISTKA. Hm hm aha hm hmhmhm – dnes večer? Má rande – včera to říkala – hmhm aha – hm – dobře. (zavěsí) (...)

Lze také rozlišovat sekundární, odvozené citoslovce, které, jak napovídá jejich název, jsou po významové stránce částečně odvozeny od slov či slovních spojení, ze kterých vznikly. Typickým příkladem této podkategorie jsou citoslovce obsahující jména církevních postav, nejčastěji se jedná o výrazy *God* či *Jesus Christ*.⁷⁸ Ve VT se tyto výrazy objevily v různých podobách a bylo tedy poměrně přirozeným řešením je variovat i v CT, nicméně i pokud by k jejich variaci ve VT nedocházelo, podobně jako tomu bylo například u oslovení *kid*, CJ nabízí v případě těchto typů citoslovcí mnoho podob, ze kterých si může překladatel vybírat a jejich případná neměnnost by tedy mohla působit příliš repetitivně a nepřirozeně:

MAN. Then what are you for Christ’s sake?

MUŽ. Pro Kristovy rány, tak o co jde?

MAN. It don’t amount to nothing. God! Most women just –

MUŽ. Pane Bože, vždyť na tom nic není! Většina žen prostě –

SECOND MAN. For the love of God what delayed yuh?

DRUHÝ MUŽ. Pro lásku boží, co vám to tak trvalo?

MAN. Jeez, honey, all women look like angels to me – all white women. (...) Gee, when I got off the boat here the other day – and saw all the women – gee I pretty near went crazy – (...)

MUŽ. Ježíš, zlato, mně připadá jako anděl každá ženská – teda každá bílá. (...) Pane jo, když jsem včera vystoupil z lodi – a uviděl všechny ty ženský – kristepane, málem jsem se zbláznil – (...)

⁷⁸ KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*, s. 63–64.

ZÁVĚR

Cílem této diplomové práce bylo zanalyzovat jazykovou i významovou rovinu expresionistického dramatu *Machinal* (1928) americké autorky Sophie Treadwell společně s potenciálními překladatelsky obtížnými pasážemi a využít tato zjištění k vytvoření překladu. V dramaturgické analýze překládané divadelní hry, jejíž vyhotovení bylo pro pochopení originálního textu klíčové, byl zahrnut rozbor žánru, témat a motivů, postav a časoprostorových údajů.

Za charakteristické prvky žánru expresionistického dramatu, které je odnoží uměleckého expresionismu, lze považovat například přítomnost obecně pojmenovaných postav procházejících krizí a rozvratem osobnosti, užití abstraktnosti a metaforičnosti ke stylizaci jejich vnitřního světa, epizodický děj či redukci větné skladby, přičemž přítomnost všech těchto prvků až předpisově splňuje divadelní hra *Machinal*, jejíž expresionistická forma se odráží i v tematizaci mechanizace, která byla spojena s tehdejší strachem z nástupu nových technologií na počátku dvacátého století. Toto téma je reflektováno již v samotném názvu díla, který odkazuje na strojovou stránku prostředí děje hry, ale i společnosti, jež je pak v díle akcentováno například přítomností mnoha strojů a jejich zvuků v dramatickém prostoru či telegrafickým stylem textu, který je použit jak v hlavním, tak i vedlejším textu hry, a jehož převod byl pro zachování napětí a atmosféry díla klíčový.

Dalším nosným tématem ve hře je téma mateřství související například s otázkou kontroly porodnosti, které je ztělesněno vedlejší postavou MATKY a dialogy mezi některými epizodními postavami, a společně s tématem mechanizace akcentuje hlavní téma hry, kterým je touha po osvobození se od konvencí patriarchální společnosti a jejich společenských norem. Tato patriarchátem akceptovaná mužská nadřazenost nad ženami se projevila například v užití expresivních konotací, konkrétně oslovení, a ve způsobu, jak a komu jsou ve hře adresována.

Machinal je feministicky orientovanou kritikou patriarchálního mocenského uskupení, které je reflektováno primárně konfliktem mezi vedlejšími postavami s hlavní postavou MLADÉ ŽENY a zároveň i jejím niterným konfliktem se sebou samou. Hra vypráví v devíti epizodických jednáních životní příběh této anonymizované ženy, která má být ztělesněním žen obecně a na jejímž osudu jsou vyobrazeny možné negativní následky z života v takové společnosti, přičemž tato generalizace prostředí se odrazila i v překladu kulturně specifických reálií této hry do češtiny. Ve výchozím textu je pak zobecnění prostředí ztělesněno například obecnými jmény samotných postav, ze kterých je však stále možné získat informace alespoň o jejich pohlaví, zaměstnání či sociální roli, přičemž všechny tyto kategorie odkazují na hierarchii jednotlivých postav ve společnosti.

V souvislosti s analýzou výchozího textu (jak bylo již zmíněno výše) a následným překladatelským procesem byly za překladatelsky obtížné pasáže v rámci komentáře k překladu určeny celkem čtyři oblasti, a to konkrétně překlad názvu hry, jazyk hry týkající se především expresionistické výstavby textu související se žánrem expresionistického dramatu, nutnost de-foreignizace originálu a převedení expresivních konotací zahrnující převážně oslovení a citoslovce. Obecně bylo v rámci překladu hry nutno brát v potaz základní systémové rozdíly

mezi jazyky, jako je například tendence k nominálnosti v anglickém a naopak tendence k verbálnosti v českém jazyce, ale také kulturními zkušenostmi jejich mluvčích.

V rámci překladu názvu hry šlo především o zachování stylistické a zároveň i významově asociační roviny, která je pro překlad tohoto aspektu díla důležitá. U jazyka hry byla funkční řešení volena především s ohledem na zachování dynamiky, která souvisí s expresionistickou formou díla, a míru důležitosti formální versus významové stránky textu, kdy například v případě aliterace či rýmování, bylo upuštěno od formální stránky výchozího textu ve prospěch té sémantické, která byla v rámci převodu tohoto dramatu přednější. Z hlediska kulturní transpozice byl často volen přístup směřující k de-foreignizování originálu, kdy byly s pomocí překladatelských strategií, jako jsou kulturní transplantace či vysvětlující opis, kulturně specifické informace z výchozího jazyka nahrazeny těmi z jazyka cílového. Přesto se ve hře objevily i oblasti, u kterých bylo naopak zvoleno úplné nebo částečné zachování výrazů z výchozího textu s pomocí strategie exotismu, jelikož byly pro cílového recipienta dostatečně známé, takže jejich zachování nebrání porozumění cílového textu. U překladu expresivních konotací byly brány v potaz především dvě konkrétní kategorie – oslovení, která často odkazovala na autoritu mužských postav a naopak znevažování ženských postav v prostředí hry, a citoslovce, jejichž užití se váže na kulturní úzus každého jazyka.

Při překladatelském procesu byl také kladen důraz na Drábkova kritéria související s dynamikou dramatického textu, jako jsou například jeho zvuková kvalita, mluvnost či gestičnost, které jsou pro zachování divadelního aspektu a potenciální inscenování díla zásadní. Pro posouzení úspěšnosti převedení této kvality by byla optimální konzultace překladu s profesionálními herci, kterou však harmonogram tvorby této diplomové práce neumožnil. Testovací čtení je nicméně plánováno před časopiseckým vydáním překladu v *Divadelní revue*, kterou doprovází také studie o těle a tělesnosti zabývající se analýzou těchto konceptů v divadelní hře *Machinal*, jež se ukázaly být její klíčovou součástí coby konkrétní výrazové prostředky reflektující podřízené postavení žen v patriarchální společnosti. Tělo a tělesnost mají svůj veřejný a performativní rozměr (z kterého mohou vyplývat i úvahy o genderu a pohlaví) a jejich užití se tak po výrazové stránce zdá být rovněž nedílnou součástí expresionistického umění.

Věřím, že překladem této divadelní hry, je rejstřík divadelních her v českém jazyce rozšířen o stěžejní dílo epochy expresionistického dramatu, jež je hodnotné nejen po své formální stránce, ale i z hlediska feministicky orientovaných témat, které mohou být zajímavé jak pro čtenáře, tak i pro potenciální inscenátory tohoto dramatu.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

TREADWELL, Sophie. *Machinal*. London: Nick Hern Books, 2016.

Literatura

AALTONEN, Sirkku. *Time-sharing on stage: drama translation in theatre and society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.

AUSLANDER, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge, 2002.

BUNDÁLEK, Karel. „K otázce dramatického prostoru a jeho jevištní konkretizace“. In *Na křižovatce umění: sborník k počtě šedesátin prof. dr. Artura Závodského*. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1973, s. 55-62

DICKEY, Jerry. *Sophie Treadwell: A Research and Production Sourcebook*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997.

DICKEY, Jerry, LÓPEZ-RODRÍGUEZ, Miriam (eds.). *Broadway's Bravest Woman: Selected Writings of Sophie Treadwell*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2006.

DRÁBEK, Pavel. *České pokusy o Shakespeara: dějiny českých překladů Shakespeara doplněné antologií neznámých a vzácných textů z let 1782–1922*. Brno: Větrné mlýny, 2012.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo, drama, divák*. Brno: JAMU, 2008.

JONES, Jennifer. „In Defense of Woman: Sophie Treadwell's ‚Machinal‘“. *Modern Drama* 37, 1994, č. 3, s. 485–96.

KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

LEHÁR, Jan, STICH, Alexandr, JANÁČKOVÁ, Jaroslava, HOLÝ, Jiří. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983.

LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987.

OZIEBLO, Barbara, DICKEY, Jerry. *Susan Glaspell and Sophie Treadwell*. London: Routledge, 2008.

RICHARD, Lionel. *The Concise Encyclopedia of Expressionism*. Secaucus: Chartwell Books, 1978.

STRAND, Ginger. „Treadwell’s Neologism: ‚Machinal‘“. *Theatre Journal* 44, 1992, č. 2, s. 163–175.

WALKER, Julia A. *Expressionism and Modernism in the American Theatre: Bodies, Voices, Words*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

WEISS, Katherine. „Sophie Treadwell’s ‚Machinal‘: Electrifying the Female Body“. *South Atlantic Review* 71, 2006, č. 3, s. 4–14.

Příloha – Originál překládaného textu

Vlastníkem autorských práv ke hře Machinal Sophie Treadwell je Římskokatolická církev diecéze Tucson. Je zakázáno text nebo jeho části bez souhlasu vlastníka jakýmkoli způsobem šířit.

SOPHIE TREADWELL

MACHINAL

Characters

YOUNG WOMAN
TELEPHONE GIRL
STENOGRAPHER
FILING CLERK
ADDING CLERK
MOTHER
HUSBAND
BELLBOY
NURSE
DOCTOR
YOUNG MAN
GIRL
MAN
BOY
MAN
ANOTHER MAN
WAITER
JUDGE
LAWYER FOR DEFENSE
LAWYER FOR PROSECUTION
COURT REPORTER
BAILIFF
REPORTER
SECOND REPORTER
THIRD REPORTER
JAILER
MATRON
PRIEST

EPISODE I To Business
EPISODE II At Home
EPISODE III Honeymoon
EPISODE IV Maternal
EPISODE V Prohibited
EPISODE VI Intimate

EPISODE VII Domestic
EPISODE VIII The Law
EPISODE IX A Machine

The Plot is the story of a woman who murders her husband – an ordinary young woman, any woman.

The Plan is to tell this story by showing the different phases of life that the woman comes in contact with, and in none of which she finds any place, any peace. The woman is essentially soft, tender, and the life around her is essentially hard, mechanized. Business, home, marriage, having a child, seeking pleasure – all are difficult for her – mechanical, nerve nagging. Only in an illicit love does she find anything with life in it for her, and when she loses this, the desperate effort to win free to it again is her undoing.

The story is told in nine scenes. In the dialogue of these scenes there is the attempt to catch the rhythm of our common city speech, its brassy sound, its trick of repetition, etc.

Then there is, also, the use of many different sounds chosen primarily for their inherent emotional effect (steel riveting, a priest chanting, a Negro singing, jazz band, etc.), but contributing also to the creation of a background, an atmosphere.

The Hope is to create a stage production that will have 'style,' and at the same time, by the story's own innate drama, by the directness of its telling, by the variety and quick changingness of its scenes, and the excitement of its sounds, to create an interesting play.

Scenically this play is planned to be handled in two basic sets (or in one set with two backs)

The first division – the first Four Episodes – needs an entrance at one side, and a back having a door and a large window. The door gives, in

Episode 1 – to Vice President's office.

Episode 2 – to hall.

Episode 3 – to bathroom.

Episode 4 – to corridor.

And the window shows, in

Episode 1 – An opposite office.

Episode 2 – An inner apartment court.

Episode 3 – Window of a dance casino opposite.

Episode 4 – Steel girders. (Of these, only the casino window is important. Sky could be used for the others.)

The second division – the last Five Episodes – has the same side entrance, but the back has only one opening – for a small window (barred).

Episode 5, window is masked by electric piano.

Episode 6, window is disclosed (sidewalk outside).

Episode 7, window is curtained.

Episode 8, window is masked by Judge's bench.

Episode 9, window is disclosed (sky outside).

There is a change of furniture, and props for each episode – only essential things, full of character. For Episode 9, the room is closed in from the sides, and there is a place with bars and a door in it, put straight across stage down front (back far enough to leave a clear passageway in front of it).

Lighting concentrated and intense. – Light and shadow – bright light and darkness. – This darkness, already in the scene, grows and blacks out the light for dark stage when the scene changes are made.

Offstage Voices: Characters in the Background Heard, but Unseen:

A Janitor

A Baby

A Boy and a Girl

A Husband and Wife

A Husband and Wife

A Radio Announcer

A Negro Singer

Mechanical Offstage Sounds

A small jazz band

A hand organ

Steel riveting

Telegraph instruments

Aeroplane engine

Mechanical Onstage Sounds

Office Machines (typewriters, telephones, etc.)

Electric piano.

Characters: in the Background Seen, Not Heard

(Seen, of the main set; i.e., through a window or door)

Couples of men and women dancing

A Woman in a bathrobe

A Woman in a wheel chair

A Nurse with a covered basin

A Nurse with a tray

The feet of men and women passing in the street.

EPISODE ONE

To Business

Scene: an office: a switchboard, filing cabinet, adding machine, typewriter and table, manifold machine.

Sounds: office machines: typewriters, adding machine, manifold, telephone bells, buzzers.

Characters and their machines

A YOUNG WOMAN (*typewriter*)
A STENOGRAPHER (*typewriter*)
A FILING CLERK (*filing cabinet and manifold*)
AN ADDING CLERK (*adding machine*)
TELEPHONE OPERATOR (*switchboard*)
JONES

Before the curtain

Sounds of machines going. They continue throughout the scene, and accompany the YOUNG WOMAN's thoughts after the scene is blacked out.

At the rise of the curtain

All the machines are disclosed, and all the characters with the exception of the YOUNG WOMAN.

Of these characters, the YOUNG WOMAN, going any day to any business. Ordinary. The confusion of her own inner thoughts, emotions, desires, dreams cuts her off from any actual adjustment to the routine of work. She gets through this routine with a very small surface of her consciousness. She is not homely and she is not pretty. She is preoccupied with herself – with her person. She has well kept hands, and a trick of constantly arranging her hair over her ears.

The STENOGRAPHER is the faded, efficient woman office worker. Drying, dried.

The ADDING CLERK is her male counterpart.

The FILING CLERK is a boy not grown, callow adolescence.

The TELEPHONE GIRL, young, cheap and amorous.

Lights come up on office scene. Two desks right and left.

Telephone booth back right center. Filing cabinet back of center. Adding machine back left center.

ADDING CLERK (in the monotonous voice of his monotonous thoughts; at his adding machine). 2490, 28, 76, 123, 36842, 1, 1/4, 37, 804, 23, 1/2, 982.

FILING CLERK (in the same way – at his filing desk). Accounts – A. Bonds – B. Contracts – C. Data – D. Earnings – E.

STENOGRAPHER (in the same way – left). Dear Sir – in re – your letter – recent date – will state –

TELEPHONE GIRL. Hello – Hello – George H. Jones Company good morning – hello hello – George H. Jones Company good morning – hello.

FILING CLERK. Market – M. Notes – N. Output – O. Profits –
P. – ! (*Suddenly.*) What’s the matter with Q?

TELEPHONE GIRL. Matter with it – Mr. J. – Mr. K. wants you –
What you mean matter? Matter with what?

FILING CLERK. Matter with Q.

TELEPHONE GIRL. Well – what is? Spring 1726?

FILING CLERK. I’m asking yuh –

TELEPHONE GIRL. WELL?

FILING CLERK. Nothing filed with it –

TELEPHONE GIRL. Well?

FILING CLERK. Look at A. Look at B. What’s the matter with Q?

TELEPHONE GIRL. Ain’t popular. Hello – Hello – George H.
Jones Company.

FILING CLERK. Hot dog! Why ain’t it?

ADDING CLERK. Has it personality?

STENOGRAPHER. Has it Halitosis?

TELEPHONE GIRL. Has it got it?

FILING CLERK. Hot dog!

TELEPHONE GIRL. What number do you want? (*Recognizing but
not pleased.*) Oh – hello – sure I know who it is – tonight? Uh,
uh – (*Negative, but each with a different inflection.*) You heard
me – No!

FILING CLERK. Don’t you like him?

STENOGRAPHER. She likes ’em all.

TELEPHONE GIRL. I do not!

STENOGRAPHER. Well – pretty near all!

TELEPHONE GIRL. What number do you want? Wrong number.
Hello – hello – George H. Jones Company. Hello, hello –

STENOGRAPHER. Memorandum – attention Mr. Smith – at a
conference of –

ADDING CLERK. 125 – 83 3/4 – 22 – 908 – 34 – 1/4 – 28593.

FILING CLERK. Report – R, Sales – S, Trade – T.

TELEPHONE GIRL. Shh – ! Yes, Mr. J. – ? No – Miss A. ain’t in
yet – I’ll tell her, Mr. J. – just the minute she gets in.

STENOGRAPHER. She’s late again, huh?

TELEPHONE GIRL. Out with her sweetie last night, huh?

FILING CLERK. Hot dog.

ADDING CLERK. She ain't got a sweetie.

STENOGRAPHER. How do you know?

ADDING CLERK. I know.

FILING CLERK. Hot dog.

ADDING CLERK. She lives alone with her mother.

TELEPHONE GIRL. Spring 1876? Hello – Spring 1876. Spring!
Hello, Spring 1876? 1876! Wrong number! Hello! Hello!

STENOGRAPHER. Director's meeting semi-annual report card.

FILING CLERK. Shipments – Sales – Schedules – S.

ADDING CLERK. She doesn't belong in an office.

TELEPHONE GIRL. Who does?

STENOGRAPHER. I do!

ADDING CLERK. You said it!

FILING CLERK. Hot dog!

TELEPHONE GIRL. Hello – hello – George H. Jones Company –
hello – hello –

STENOGRAPHER. I'm efficient. She's inefficient.

FILING CLERK. She's inefficient.

TELEPHONE GIRL. She's got J. going.

STENOGRAPHER. Going?

TELEPHONE GIRL. Going and coming.

FILING CLERK. Hot dog.

Enter JONES.

JONES. Good morning, everybody.

TELEPHONE GIRL. Good morning.

FILING CLERK. Good morning.

ADDING CLERK. Good morning.

STENOGRAPHER. Good morning, Mr. J.

JONES. Miss A. isn't in yet?

TELEPHONE GIRL. Not yet, Mr. J.

FILING CLERK. Not yet.

ADDING CLERK. Not yet.

STENOGRAPHER. She's late.

JONES. I just wanted her to take a letter.

STENOGRAPHER. I'll take the letter.

JONES. One thing at a time and that done well.

ADDING CLERK (*yessing*). Done well.

STENOGRAPHER. I'll finish it later.

JONES. Hew to the line.

ADDING CLERK. Hew to the line.

STENOGRAPHER. Then I'll hurry.

JONES. Haste makes waste.

ADDING CLERK. Waste.

STENOGRAPHER. But if you're in a hurry.

JONES. I'm never in a hurry – That's how I get ahead! (*Laughs. They all laugh.*) First know you're right – then go ahead.

ADDING CLERK. Ahead.

JONES (*to TELEPHONE GIRL*). When Miss A. comes in tell her I want her to take a letter. (*Turns to go in – then.*) It's important.

TELEPHONE GIRL (*making a note*). Miss A. – important.

JONES (*starts up – then*). And I don't want to be disturbed.

TELEPHONE GIRL. You're in conference?

JONES. I'm in conference. (*Turns – then.*) Unless its A.B. – of course.

TELEPHONE GIRL. Of course – A.B.

JONES (*starts – turns again; attempts to be facetious*). Tell Miss A. the early bird catches the worm.

Exit JONES.

TELEPHONE GIRL. The early worm gets caught.

ADDING CLERK. He's caught.

TELEPHONE GIRL. Hooked.

ADDING CLERK. In the pan.

FILING CLERK. Hot dog.

STENOGRAPHER. We beg leave to announce –

Enter YOUNG WOMAN. Goes behind telephone booth to desk right.

STENOGRAPHER. You're late!

FILING CLERK. You're late.

ADDING CLERK. You're late.

STENOGRAPHER. And yesterday!

FILING CLERK. The day before.

ADDING CLERK. And the day before.

STENOGRAPHER. You'll lose your job.

YOUNG WOMAN. No!

STENOGRAPHER. No?

Workers exchange glances.

YOUNG WOMAN. I can't!

STENOGRAPHER. Can't?

Same business.

FILING CLERK. Rent – bills – installments – miscellaneous.

ADDING CLERK. A dollar ten – ninety-five – 3.40 – 35 – 12.60.

STENOGRAPHER. Then why are you late?

YOUNG WOMAN. Why?

STENOGRAPHER. Excuse!

ADDING CLERK. Excuse!

FILING CLERK. Excuse.

TELEPHONE GIRL. Excuse it, please.

STENOGRAPHER. Why?

YOUNG WOMAN. The subway?

TELEPHONE GIRL. Long distance?

FILING CLERK. Old stuff!

ADDING CLERK. That stall!

STENOGRAPHER. Stalled?

YOUNG WOMAN. No –

STENOGRAPHER. What?

YOUNG WOMAN. I had to get out!

ADDING CLERK. Out!

FILING CLERK. Out?

STENOGRAPHER. Out where?

YOUNG WOMAN. In the air!

STENOGRAPHER. Air?

YOUNG WOMAN. All those bodies pressing.

FILING CLERK. Hot dog!

YOUNG WOMAN. I thought I would faint! I had to get out in the air!

FILING CLERK. Give her the air.

ADDING CLERK. Free air –

STENOGRAPHER. Hot air.

YOUNG WOMAN. Like I'm dying.

STENOGRAPHER. Same thing yesterday. *(Pause.)* And the day before.

YOUNG WOMAN. Yes – what am I going to do?

ADDING CLERK. Take a taxi! *(They laugh.)*

FILING CLERK. Call a cop!

TELEPHONE GIRL. Mr. J. wants you.

YOUNG WOMAN. Me?

TELEPHONE GIRL. You!

YOUNG WOMAN *(rises)*. Mr. J.!

STENOGRAPHER. Mr. J.

TELEPHONE GIRL. He's bellowing for you!

YOUNG WOMAN *gives last pat to her hair – goes off into door – back.*

STENOGRAPHER *(after her)*. Get it just right.

FILING CLERK. She's always doing that to her hair.

TELEPHONE GIRL. It gives a line – it gives a line –

FILING CLERK. Hot dog.

ADDING CLERK. She's artistic.

STENOGRAPHER. She's inefficient.

FILING CLERK. She's inefficient.

STENOGRAPHER. Mr. J. knows she's inefficient.

ADDING CLERK. 46 – 23 – 84 – 2 – 2 – 2 – 1,492 – 678.

TELEPHONE GIRL. Hello – hello – George H. Jones Company –
Hello – Mr. Jones? He's in conference.

STENOGRAPHER (*sarcastic*). Conference!

ADDING CLERK. Conference.

FILING CLERK. Hot dog!

TELEPHONE GIRL. Do you think he'll marry her?

ADDING CLERK. If she'll have him.

STENOGRAPHER. If she'll have him!

FILING CLERK. Do you think she'll have him?

TELEPHONE GIRL. How much does he get?

ADDING CLERK. Plenty – 5,000 – 10,000 – 15,000 – 20,000 –
25,000.

STENOGRAPHER. And plenty put away.

ADDING CLERK. Gas Preferred – 4's – steel – 5's – oil – 6's.

FILING CLERK. Hot dog.

STENOGRAPHER. Will she have him? Will she have him? This
agreement entered into – party of the first part – party of the
second part – will he have her?

TELEPHONE GIRL. Well, I'd hate to get into bed with him.
(*Familiar melting voice.*) Hello – humhum – hum – hum – hold
the line a minute – will you – hum hum. (*Professional voice.*)
Hell, hello – A.B., just a minute, Mr. A.B. – Mr. J.? Mr. A.B. –
go ahead, Mr. A.B. (*Melting voice.*) We were interrupted – huh –
huh – huh – huhuh – hum – hum.

*Enter YOUNG WOMAN – she goes to her chair, sits with
folded hands.*

FILING CLERK. That's all you ever say to a guy –

STENOGRAPHER. Hum – hum – or uh huh – (*Negative.*)

TELEPHONE GIRL. That's all you have to. (*To phone.*) Hum –
hum – hum hum – hum hum –

STENOGRAPHER. Mostly hum hum.

ADDING CLERK. You've said it!

FILING CLERK. Hot dog.

TELEPHONE GIRL. Hum hum huh hum humhumhum – tonight?

She's got a date – she told me last night – humhumhuh – hum – all right. (*Disconnects.*) Too bad – my boy friend's got a friend – but my girl friend's got a date.

YOUNG WOMAN. You have a good time.

TELEPHONE GIRL. Big time.

STENOGRAPHER. Small time.

ADDING CLERK. A big time on the small time.

TELEPHONE GIRL. I'd ask you, kid, but you'd be up to your neck!

STENOGRAPHER. Neckers!

ADDING CLERK. Petters!

FILING CLERK. Sweet papas.

TELEPHONE GIRL. Want to come?

YOUNG WOMAN. Can't.

TELEPHONE GIRL. Date?

YOUNG WOMAN. My mother.

STENOGRAPHER. Worries?

TELEPHONE GIRL. Nags – hello – George H. Jones Company – Oh hello –

YOUNG WOMAN *sits before her machine – hands in lap, looking at them.*

STENOGRAPHER. Why don't you get to work?

YOUNG WOMAN (*dreaming*). What?

ADDING CLERK. Work!

YOUNG WOMAN. Can't.

STENOGRAPHER. Can't?

YOUNG WOMAN. My machine's out of order.

STENOGRAPHER. Well, fix it!

YOUNG WOMAN. I can't – got to get somebody.

STENOGRAPHER. Somebody! Somebody! Always somebody!
Here, sort the mail, then!

YOUNG WOMAN (*rises*). All right.

STENOGRAPHER. And hurry! You're late.

YOUNG WOMAN (*sorting letters*). George H. Jones and
Company – George H. Jones Inc. George H. Jones –

STENOGRAPHER. You're always late.

ADDING CLERK. You'll lose your job.

YOUNG WOMAN (*hurrying*). George H. Jones – George H. Jones
Personal –

TELEPHONE GIRL. Don't let 'em get your goat, kid – tell 'em
where to get off.

YOUNG WOMAN. What?

TELEPHONE GIRL. Ain't it all set?

YOUNG WOMAN. What?

TELEPHONE GIRL. You and Mr. J.

STENOGRAPHER. You and the boss.

FILING CLERK. You and the big chief.

ADDING CLERK. You and the big cheese.

YOUNG WOMAN. Did he tell you?

TELEPHONE GIRL. I told you!

ADDING CLERK. I told you!

STENOGRAPHER. I don't believe it.

ADDING CLERK. 5,000 – 10,000 – 15,000.

FILING CLERK. Hot dog.

YOUNG WOMAN. No – it isn't so.

STENOGRAPHER. Isn't it?

YOUNG WOMAN. No.

TELEPHONE GIRL. Not yet.

ADDING CLERK. But soon.

FILING CLERK. Hot dog.

Enter JONES.

TELEPHONE GIRL (*busy*). George H. Jones Company – Hello –
Hello.

STENOGRAPHER. Awaiting your answer –

ADDING CLERK. 5,000 – 10,000 – 15,000 –

JONES (*crossing to YOUNG WOMAN – puts hand on her shoulder, all stop and stare*). That letter done?

YOUNG WOMAN. No. (*She pulls away.*)

JONES. What's the matter?

STENOGRAPHER. She hasn't started.

JONES. O.K. – want to make some changes.

YOUNG WOMAN. My machine's out of order.

JONES. O.K. – use the one in my room.

YOUNG WOMAN. I'm sorting the mail.

STENOGRAPHER (*sarcastic*). One thing at a time!

JONES (*retreating – goes back center*). O.K. (*To YOUNG WOMAN.*) When you're finished. (*Starts back to his room.*)

STENOGRAPHER. Haste makes waste.

JONES (*at door*). O.K. – don't hurry.

Exits.

STENOGRAPHER. Hew to the line!

TELEPHONE GIRL. He's hewing.

FILING CLERK. Hot dog.

TELEPHONE GIRL. Why did you flinch, kid?

YOUNG WOMAN. Flinch?

TELEPHONE GIRL. Did he pinch?

YOUNG WOMAN. No!

TELEPHONE GIRL. Then what?

YOUNG WOMAN. Nothing! – Just his hand.

TELEPHONE GIRL. Oh – just his hand – (*Shakes her head thoughtfully.*) Uhhuh. (*Negative.*) Uhhuh. (*Decisively.*) No! Tell him no.

STENOGRAPHER. If she does she'll lose her job.

ADDING CLERK. Fired.

FILING CLERK. The sack!

TELEPHONE GIRL (*on the defensive*). And if she doesn't?

ADDING CLERK. She'll come to work in a taxi!

TELEPHONE GIRL. Work?

FILING CLERK. No work.

STENOGRAPHER. No worry.

ADDING CLERK. Breakfast in bed.

STENOGRAPHER (*sarcastic*). Did Madame ring?

FILING CLERK. Lunch in bed!

TELEPHONE GIRL. A double bed! (*In phone.*) Yes, Mr. J. (*To YOUNG WOMAN.*) J. wants you.

YOUNG WOMAN (*starts to get to her feet – but doesn't*). I can't – I'm not ready – In a minute. (*Sits staring ahead of her.*)

ADDING CLERK. 5,000 – 10,000 – 15,000 –

FILING CLERK. Profits – plans – purchase –

STENOGRAPHER. Call your attention our prices are fixed.

TELEPHONE GIRL. Hello – hello – George H. Jones Company – hello – hello –

YOUNG WOMAN (*thinking her thoughts aloud – to the subdued accompaniment of the office sounds and voices*). Marry me – wants to marry me – George H. Jones – George H. Jones and Company – Mrs. George H. Jones – Mrs. George H. Jones. Dear Madame – marry – do you take this man to be your wedded husband – I do – to love honor and to love – kisses – no – I can't – George H. Jones – How would you like to marry me – What do you say – Why Mr. Jones I – let me look at your little hands – you have such pretty little hands – let me hold your pretty little hands – George H. Jones – Fat hands – flabby hands – don't touch me – please – fat hands are never weary – please don't – married – all girls – most girls – married – babies – a baby – curls – little curls all over its head – George H. Jones – straight – thin – bald – don't touch me – please – no – can't – must – somebody – something – no rest – must rest – no rest – must rest – no rest – late today – yesterday – before – late – subway – air – pressing – bodies pressing – bodies – trembling – air – stop – air – late – job – no job – fired – late – alarm clock – alarm clock – alarm clock – hurry – job – ma – nag – nag – nag – ma – hurry – job – no job – no money – installments due – no money – money – George H. Jones – money – Mrs. George H. Jones – money – no work – no worry – free! – rest – sleep till nine – sleep till ten – sleep till noon – now you take a good rest this morning – don't get up till you want to – thank you – oh thank you – oh don't! – please don't touch me – I want to rest – no rest – earn – got to earn – married – earn – no – yes – earn – all girls – most girls – ma – pa – ma – all women – most women – I can't – must – maybe – must – somebody – something – ma – pa – ma – can I, ma? Tell me, ma – something – somebody.

The scene blacks out. The sounds of the office machines continue until the scene lights into Episode Two – and the office sounds become the sound of a radio, offstage.

EPISODE TWO

At Home

Scene: a kitchen: table, chairs, plates and food, garbage can, a pair of rubber gloves. The door at the back now opens on a hall – the window, on an apartment house court.

Sounds: buzzer, radio (voice of announcer; music and singer).

Characters

YOUNG WOMAN

MOTHER

Outside voices: characters heard, but not seen

A JANITOR

A BABY

A MOTHER *and a* SMALL BOY

A YOUNG BOY *and* YOUNG GIRL

A HUSBAND *and a* WIFE

ANOTHER HUSBAND *and a* WIFE

At rise: YOUNG WOMAN and MOTHER eating – radio off-stage – radio stops.

YOUNG WOMAN. Ma – I want to talk to you.

MOTHER. Aren't you eating a potato?

YOUNG WOMAN. No.

MOTHER. Why not?

YOUNG WOMAN. I don't want one.

MOTHER. That's no reason. Here! Take one.

YOUNG WOMAN. I don't want it.

MOTHER. Potatoes go with stew – here!

YOUNG WOMAN. Ma, I don't want it!

MOTHER. Want it! Take it!

YOUNG WOMAN. But I – oh, all right. *(Takes it – then.)* Ma, I want to ask you something.

MOTHER. Eat your potato.

YOUNG WOMAN *(takes a bite – then)*. Ma, there's something I want to ask you – something important.

MOTHER. Is it mealy?

YOUNG WOMAN. S'all right. Ma – tell me.

MOTHER. Three pounds for a quarter.

YOUNG WOMAN. Ma – tell me – (*Buzzer.*)

MOTHER (*her dull voice brightening*). There's the garbage. (*Goes to door – or dumbwaiter – opens it. Stop radio.*)

JANITOR'S VOICE (*offstage*). Garbage.

MOTHER (*pleased – busy*). All right. (*Gets garbage can – puts it out. YOUNG WOMAN walks up and down.*) What's the matter now?

YOUNG WOMAN. Nothing.

MOTHER. That jumping up from the table every night the garbage is collected! You act like you're crazy.

YOUNG WOMAN. Ma, do all women –

MOTHER. I suppose you think you're too nice for anything so common! Well, let me tell you, my lady, thar it's a very important part of life.

YOUNG WOMAN. I know, but, Ma, if you –

MOTHER. If it weren't for garbage cans where would we be?
Where would we all be? Living in filth – that's what! Filth!
I should think you'd be glad! I should think you'd be grateful!

YOUNG WOMAN. Oh, Ma!

MOTHER. Well, are you?

YOUNG WOMAN. Am I what?

MOTHER. Glad! Grateful.

YOUNG WOMAN. Yes!

MOTHER. You don't act like it!

YOUNG WOMAN. Oh, Ma, don't talk!

MOTHER. You just said you wanted to talk.

YOUNG WOMAN. Well now – I want to think. I got to think.

MOTHER. Aren't you going to finish your potato?

YOUNG WOMAN. Oh, Ma!

MOTHER. Is there anything the matter with it?

YOUNG WOMAN. No –

MOTHER. Then why don't you finish it?

YOUNG WOMAN. Because I don't want it.

MOTHER. Why don't you?

YOUNG WOMAN. Oh, Ma! Let me alone!

MOTHER. Well, you've got to eat! If you don't eat –

YOUNG WOMAN. Ma! Don't nag!

MOTHER. Nag! Just because I try to look out for you – nag! Just because I try to care for you – nag! Why, you haven't sense enough to eat! What would become of you I'd like to know – if I didn't nag!

Offstage – a sound of window opening – all these offstage sounds come in through the court window at the back.

WOMAN'S VOICE. Johnny – Johnny – come in now!

A SMALL BOY'S VOICE. Oh, Ma!

WOMAN'S VOICE. It's gelling cold.

A SMALL BOY'S VOICE. Oh, Ma!

WOMAN'S VOICE. You heard me! (*Sound of window slamming.*)

YOUNG WOMAN. I'm grown up, Ma.

MOTHER. Grown up! What do you mean by that?

YOUNG WOMAN. Nothing much – I guess. (*Offstage sound of baby crying. MOTHER rises. clatters dishes.*) Let's not do the dishes right away, Ma. Let's talk – I gotta.

MOTHER. Well, I can't talk with dirty dishes around – you may be able to but – (*Clattering – clattering.*)

YOUNG WOMAN. Ma! Listen! Listen! – There's a man wants to marry me.

MOTHER (*stops clattering – sits*). What man?

YOUNG WOMAN. He says he fell in love with my hands.

MOTHER. In love! Is that beginning again! I thought you were over that!

Offstage BOY's voice – whistles – GIRL's voice answers.

BOY'S VOICE. Come on out.

GIRL'S VOICE. Can't.

BOY'S VOICE. Nobody'll see you.

GIRL'S VOICE. I can't.

BOY'S VOICE. It's dark now – come on.

GIRL'S VOICE. Well – just for a minute.

BOY'S VOICE. Meet you round the corner.

YOUNG WOMAN. I got to get married, Ma.

MOTHER. What do you mean?

YOUNG WOMAN. I gotta.

MOTHER. You haven't got in trouble, have you?

YOUNG WOMAN. Don't talk like that!

MOTHER. Well, you say you got to get married – what do you mean?

YOUNG WOMAN. Nothing.

MOTHER. Answer me!

YOUNG WOMAN. All women get married, don't they?

MOTHER. Nonsense!

YOUNG WOMAN. You got married, didn't you?

MOTHER. Yes, I did!

Offstage voices.

WOMAN'S VOICE. Where you going?

MAN'S VOICE. Out.

WOMAN'S VOICE. You were out last night.

MAN'S VOICE. Was I?

WOMAN'S VOICE. You're always going out.

MAN'S VOICE. Am I?

WOMAN'S VOICE. Where you going?

MAN'S VOICE. Out.

End of offstage voices.

MOTHER. Who is he? Where did you come to know him?

YOUNG WOMAN. In the office.

MOTHER. In the office!

YOUNG WOMAN. It's Mr. J.

MOTHER. Mr. J.?

YOUNG WOMAN. The Vice-President.

MOTHER. Vice-President! His income must be – Does he know you've got a mother to support?

YOUNG WOMAN. Yes.

MOTHER. What does he say?

YOUNG WOMAN. All right.

MOTHER. How soon you going to marry him?

YOUNG WOMAN. I'm not going to.

MOTHER. Not going to!

YOUNG WOMAN. No! I'm not going to.

MOTHER. But you just said –

YOUNG WOMAN. I'm not going to.

MOTHER. Are you crazy?

YOUNG WOMAN. I can't, Ma! I can't!

MOTHER. Why can't you?

YOUNG WOMAN. I don't love him.

MOTHER. Love! – what does that amount to! Will it clothe you? Will it feed you? Will it pay the bills?

YOUNG WOMAN. No! But it's real just the same!

MOTHER. Real!

YOUNG WOMAN. If it isn't – what can you count on in life?

MOTHER. I'll tell you what you can count on! You can count that you've got to eat and sleep and get up and put clothes on your back and take 'em off again – that you got to get old – and that you got to die. That's what you can count on! All the rest is in your head!

YOUNG WOMAN. But Ma – didn't you love Pa?

MOTHER. I suppose I did – I don't know – I've forgotten – what difference does it make – now?

YOUNG WOMAN. But then! – oh Ma, tell me!

MOTHER. Tell you what?

YOUNG WOMAN. About all that – love!

Offstage voices.

WIFE'S VOICE. Don't.

HUSBAND'S VOICE. What's the matter – don't you want me to kiss you?

WIFE'S VOICE. Not like that.

HUSBAND'S VOICE. Like what?

WIFE'S VOICE. That silly kiss!

HUSBAND'S VOICE. Silly kiss?

WIFE'S VOICE. You look so silly – oh I know what's coming when you look like that – and kiss me like that – don't – go away –

End of offstage voices.

MOTHER. He's a decent man, isn't he?

YOUNG WOMAN. I don't know. How should I know – yet.

MOTHER. He's a Vice-President – of course he's decent.

YOUNG WOMAN. I don't care whether he's decent or not. I won't marry him.

MOTHER. But you just said you wanted to marry –

YOUNG WOMAN. Not him.

MOTHER. Who?

YOUNG WOMAN. I don't know – I don't know – I haven't found him yet!

MOTHER. You talk like you're crazy!

YOUNG WOMAN. Oh, Ma – tell me!

MOTHER. Tell you what?

YOUNG WOMAN. Tell me – (*Words suddenly pouring out.*) Your skin oughtn't to curl – ought it – when he just comes near you – ought it? That's wrong, ain't it? You don't get over that, do you – ever, do you or do you? How is it, Ma – do you?

MOTHER. Do you what?

YOUNG WOMAN. Do you get used to, it – so after a while it doesn't matter? Or don't you? Does it always matter? You ought to be in love, oughtn't you, Ma? You must be in love, mustn't you, Ma? That changes everything, doesn't it – or does it? Maybe if you just like a person it's all right – is it? When he puts a hand on me, my blood turns cold. But your blood oughtn't to turn cold, ought it? His hands are – his hands are fat, Ma – don't you see – his hands are fat – and they sort of press – and they're fat – don't you see? – Don't you see?

MOTHER (*stares at her bewildered*). See what?

YOUNG WOMAN (*rushing on*). I've always thought I'd find somebody – somebody young – and – and attractive – with wavy hair – wavy hair – I always think of children with curls – little curls all over their head – somebody young – and attractive – that I'd like – that I'd love – But I haven't found anybody like that yet – I haven't found anybody – I've hardly known anybody – you'd never let me go with anybody and –

MOTHER. Are you throwing it up to me that –

YOUNG WOMAN. No – let me finish, Ma! No – let me finish! I just mean I've never found anybody – anybody – nobody's ever asked me – till now – he's the only man that's ever asked me – And I suppose I got to marry somebody – all girls do –

MOTHER. Nonsense.

YOUNG WOMAN. But, I can't go on like this, Ma – I don't know why – but I can't – it's like I'm all tight inside – sometimes I feel like I'm stifling! – You don't know – stifling. (*Walks up and down.*) I can't go on like this much longer – going to work – coming home – going to work – coming home – I can't – Sometimes in the subway I think I'm going to die – sometimes even in the office if something don't happen – I got to do something – I don't know – it's like I'm all tight inside.

MOTHER. You're crazy.

YOUNG WOMAN. Oh, Ma!

MOTHER. You're crazy!

YOUNG WOMAN. Ma – if you tell me that again I'll kill you! I'll kill you!

MOTHER. If that isn't crazy!

YOUNG WOMAN. I'll kill you – Maybe I am crazy – I don't know. Sometimes I think I am – the thoughts that go on in my mind – sometimes I think I am – I can't help it if I am – I do the best I can – I do the best I can and I'm nearly crazy! (MOTHER *rises and sits.*) Go away! Go away! You don't know anything about anything! And you haven't got any pity – no pity – you just take it for granted that I go to work every day – and come home every night and bring my money every week – you just take it for granted – you'd let me go on forever – and never feel any pity –

Offstage radio – a voice singing a sentimental mother song or popular home song. MOTHER begins to cry – crosses to chair left – sits.

Oh Ma – forgive me! Forgive me!

MOTHER. My own child! To be spoken to like that by my own child!

YOUNG WOMAN. I didn't mean it, Ma – I didn't mean it! (*She goes to her mother – crosses to left.*)

MOTHER (*clinging to her hand*). You're all I've got in the world – and you don't want me – you want to kill me.

YOUNG WOMAN. No – no, I don't, Ma! I just said that!

MOTHER. I've worked for you and slaved for you!

YOUNG WOMAN. I know, Ma.

MOTHER. I brought you into the world.

YOUNG WOMAN. I know. Ma.

MOTHER. You're flesh of my flesh and –

YOUNG WOMAN. I know, Ma, I know.

MOTHER. And –

YOUNG WOMAN. You rest, now, Ma – you rest –

MOTHER (*struggling*). I got to do the dishes.

YOUNG WOMAN. I'll do the dishes – You listen to the music, Ma – I'll do the dishes.

MOTHER *sits*. YOUNG WOMAN *crosses to behind screen. Takes a pair of rubber gloves and begins to put them on. The MOTHER sees them – they irritate her – there is a return of her characteristic mood.*

MOTHER. Those gloves! I've been washing dishes for forty years and I never wore gloves! But my lady's hands! My lady's hands!

YOUNG WOMAN. Sometimes you talk to me like you're jealous, Ma.

MOTHER. Jealous?

YOUNG WOMAN. It's my hands got me a husband.

MOTHER. A husband? So you're going to many him now!

YOUNG WOMAN. I suppose so.

MOTHER. If you ain't the craziest –

The scene blacks out. In the darkness, the mother song goes into jazz – very faint – as the scene lights into

EPISODE THREE

Honeymoon

Scene: hotel bedroom: bed, chair, mirror. The door at the back now opens on a bathroom; the window, on a dancing casino opposite.

Sounds: a small jazz band (violin, piano, saxophone – very dim, at first, then louder).

Characters

YOUNG WOMAN

HUSBAND

BELLBOY

Offstage: seen but not heard, MEN and WOMEN dancing in couples

At rise: set dark. BELLBOY, HUSBAND, and YOUNG WOMAN enter. BELLBOY carries luggage. He switches on light by door. Stop music.

HUSBAND: Well, here we are. *(Throws hat on bed; BELLBOY puts luggage down, crosses to window; raises shade three inches. Opens window three inches. Sounds of jazz music louder. Offstage.)*

BELLBOY *(comes to man for tip)*. Anything else, Sir? *(Receives tip. Exits.)*

HUSBAND. Well, here we are.

YOUNG WOMAN. Yes, here we are.

HUSBAND. Aren't you going to take your hat off – stay a while? *(YOUNG WOMAN looks around as though looking for a way out, then takes off her hat, pulls the hair automatically around her ears.)* This is all right, isn't it? Huh? Huh?

YOUNG WOMAN. It's very nice.

HUSBAND. Twelve bucks a day! They know how to soak you in these pleasure resorts. Twelve bucks! *(Music.)* Well – we'll get our money's worth out of it all right. *(Goes toward bathroom.)* I'm going to wash up. *(Stops at door.)* Don't you want to wash up?

YOUNG WOMAN *shakes head 'No'*.

I do! It was a long trip! I want to wash up!

Goes off – closes door; sings in bathroom. YOUNG WOMAN goes to window – raises shade – sees the dancers going round and round in couples. Music is louder. Re-enter HUSBAND.

Say, pull that blind down! They can see in!

YOUNG WOMAN. I thought you said there'd be a view of the ocean!

HUSBAND. Sure there is.

YOUNG WOMAN. I just see people – dancing.

HUSBAND. The ocean's beyond.

YOUNG WOMAN (*desperately*). I was counting on seeing it!

HUSBAND. You'll see it tomorrow – what's eating you? We'll take in the boardwalk – Don't you want to wash up?

YOUNG WOMAN. No!

HUSBAND. It was a long trip. Sure you don't? (YOUNG WOMAN *shakes her head 'No'*. HUSBAND *takes off his coat – puts it over chair.*) Better make yourself at home. I'm going to. (*She stares at him – moves away from the window.*) Say, pull down that blind! (*Crosses to chair down left – sits.*)

YOUNG WOMAN. It's close – don't you think it's close?

HUSBAND. Well – you don't want people looking in, do you? (*Laughs.*) Huh – huh?

YOUNG WOMAN. No.

HUSBAND (*laughs*). I guess not. Huh? (*Takes off shoes. YOUNG WOMAN leaves the window, and crosses down to the bed.*) Say – you look a little white around the gills! What's the matter?

YOUNG WOMAN. Nothing.

HUSBAND. You look like you're scared.

YOUNG WOMAN. No.

HUSBAND. Nothing to be scared of. You're with your husband, you know. (*Takes her to chair, left.*)

YOUNG WOMAN. I know.

HUSBAND. Happy?

YOUNG WOMAN. Yes.

HUSBAND (*sitting*). Then come here and give us a kiss. (*He puts her on his knee.*) That's the girlie. (*He bends her head down, and kisses her along the back of her neck.*) Like that? (*She tries to get to her feet.*) Say – stay there! What you moving for? – You know – you got to learn to relax, little girl – (*Dancers go off. Dim lights. Pinches her above knee.*) Say, what you got under there?

YOUNG WOMAN. Nothing.

HUSBAND. Nothing! (*Laughs.*) That's a good one! Nothing, huh?
Huh? That reminds me of the story of the pullman porter and the
– what's the matter – did I tell you that one? (*Music dims off and
out.*)

YOUNG WOMAN. I don't know.

HUSBAND. The pullman porter and the tart?

YOUNG WOMAN. No.

HUSBAND. It's a good one – well – the train was just pulling out
and the tart –

YOUNG WOMAN. You did tell that one!

HUSBAND. About the –

YOUNG WOMAN. Yes! Yes! I remember now!

HUSBAND. About the –

YOUNG WOMAN. Yes!

HUSBAND. All right – if I did. You're sure it was the one about
the –

YOUNG WOMAN. I'm sure.

HUSBAND. When he asked her what she had underneath her seat
and she said –

YOUNG WOMAN. Yes! Yes! That one!

HUSBAND. All right – But I don't believe I did. (*She tries to get
up again, as he holds her.*) You know you have got something
under there – what is it?

YOUNG WOMAN. Nothing – just – just my garter.

HUSBAND. Your garter! Your garter! Say did I tell you the one
about –

YOUNG WOMAN. Yes! Yes!

HUSBAND (*with dignity*). How do you know which one I meant?

YOUNG WOMAN. You told me them all!

HUSBAND (*pulling her back to his knee*). No, I didn't! Not by a
jugful! I got a lot of 'em up my sleeve yet – that's part of what I
owe my success to – my ability to spring a good story – You
know – you got to learn to relax, little girl – haven't you?

YOUNG WOMAN. Yes.

HUSBAND. That's one of the biggest things to learn in life. That's
part of what I owe my success to. Now you go and get those
heavy things off – and relax.

YOUNG WOMAN. They're not heavy.

HUSBAND. You haven't got much on – have you? But you'll feel better with 'em off. (*Gets up.*) Want me to help you?

YOUNG WOMAN. No.

HUSBAND. I'm your husband, you know.

YOUNG WOMAN. I know.

HUSBAND. You aren't afraid of your husband, are you?

YOUNG WOMAN. No – of course not – but I thought maybe – can't we go out for a little while?

HUSBAND. Out? What for?

YOUNG WOMAN. Fresh air – walk – talk.

HUSBAND. We can talk here – I'll tell you all about myself. Go along now. (YOUNG WOMAN *goes toward bathroom door. Gets bag.*) Where are you going?

YOUNG WOMAN. In here.

HUSBAND. I thought you'd want to wash up.

YOUNG WOMAN. I just want to – get ready.

HUSBAND. You don't have to go in there to take your clothes off!

YOUNG WOMAN. I want to.

HUSBAND. What for?

YOUNG WOMAN. I always do.

HUSBAND. What?

YOUNG WOMAN. Undress by myself.

HUSBAND. You've never been married till now – have you? (*Laughs.*) Or have you been putting something over on me?

YOUNG WOMAN. No.

HUSBAND. I understand – kind of modest – huh? Huh?

YOUNG WOMAN. Yes.

HUSBAND. I understand women – (*Indulgently.*) Go along.

She goes off – starts to close door. YOUNG WOMAN exits.

Don't close the door – thought you wanted to talk.

He looks around the room with satisfaction – after a pause – rises – takes off his collar.

You're awful quiet – what are you doing in there?

YOUNG WOMAN. Just – getting ready –

HUSBAND (*still in his mood of satisfaction*). I'm going to enjoy life from now on – I haven't had such an easy time of it. I got where I am by hard work and self denial – now I'm going to enjoy life – I'm going to make up for all I missed – aren't you about ready?

YOUNG WOMAN. Not yet.

HUSBAND. Next year maybe we'll go to Paris. You can buy a lot of that French underwear – and Switzerland – all my life I've wanted a Swiss watch – that I bought right there – I coulda' got a Swiss watch here, but I always wanted one that I bought right there – Isn't that funny – huh? Isn't it? Huh? Huh?

YOUNG WOMAN. Yes.

HUSBAND. All my life I've wanted a Swiss watch that I bought right there. All my life I've counted on having that some day – more than anything – except one thing – you know what?

YOUNG WOMAN. No.

HUSBAND. Guess.

YOUNG WOMAN. I can't.

HUSBAND. Then I'm coming in and tell you.

YOUNG WOMAN. No! Please! Please don't.

HUSBAND. Well hurry up then! I thought you women didn't wear much of anything these days – huh? Huh? I'm coming in!

YOUNG WOMAN. No – no! Just a minute!

HUSBAND. All right. Just a minute. (YOUNG WOMAN *is silent*. HUSBAND *laughs and takes out watch*.) 13 – 14 – I'm counting the seconds on you – that's what you said, didn't you – just a minute! – 49 – 50 – 51 – 52 – 53 –

Enter YOUNG WOMAN.

YOUNG WOMAN (*at the door*). Here I am. (*She wears a little white gown that hangs very straight. She is very still, but her eyes are wide with a curious, helpless, animal terror.*)

HUSBAND (*starts toward her – stops. The room is in shadow except for one dim light by the bed. Sound of girl weeping. You crying? (Sound of weeping.) What you crying for? (Crosses to her.)*)

YOUNG WOMAN (*crying out*). Ma! Ma! I want my mother!

HUSBAND. I thought you were glad to get away from her.

YOUNG WOMAN. I want her now – I want somebody.

HUSBAND. You got me, haven't you?

YOUNG WOMAN. Somebody – somebody –

HUSBAND. There's nothing to cry about. There's nothing to cry about.

The scene blacks out. The music continues until the lights go up for Episode Four. Rhythm of the music is gradually replaced by the sound of steel riveting for Episode Four.

EPISODE FOUR

Maternal

Scene: a room in a hospital: bed, chair. The door in the back now opens on a corridor; the window on a tall building going up.

Sounds: outside window – riveting.

Characters in the scene

YOUNG WOMAN
DOCTORS
NURSES
HUSBAND

Characters seen but not heard

WOMAN IN WHEEL CHAIR
WOMAN IN BATHROBE
STRETCHER WAGON
NURSE WITH TRAY
NURSE WITH COVERED BASIN

At rise YOUNG WOMAN lies still in bed. The door is open. In the corridor, a stretcher wagon goes by. Enter NURSE.

NURSE: How are you feeling today? *(No response from YOUNG WOMAN.)* Better? *(No response.)* No pain? *(No response.)* NURSE takes her watch in one hand, YOUNG WOMAN's wrist in the other – stands, then goes to chart at foot of bed – writes.) You're gelling along fine. *(No response.)* Such a sweet baby you have, too. *(No response.)* Aren't you glad it's a girl? *(YOUNG WOMAN makes sign with her head 'No'.)* You're not! Oh, my! That's no way to talk! Men want boys – women ought to want girls. *(No response.)* Maybe you didn't want either, eh? *(YOUNG WOMAN signs 'No'. Riveting machine.)* You'll feel different when it begins to nurse. You'll just love it then. Your milk hasn't come yet – has it? *(Sign – 'No'.)* It will! *(Sign – 'No'.)* Oh, you don't know Doctor! *(Goes to door – turns.)* Anything else you want? *(YOUNG WOMAN points to window.)* Draft? *(Sign – 'No'.)* The noise? *(YOUNG WOMAN signs 'Yes'.)* Oh, that can't be helped. Hospital's got to have a

new wing. We're the biggest Maternity Hospital in the world.
I'll close the window, though. YOUNG WOMAN *signs 'No'.*)
No?

YOUNG WOMAN (*whispers*). I smell everything then.

NURSE (*starting out the door – riveting machine.*) Here's your
man!

Enter HUSBAND with large bouquet. Crosses to bed.

HUSBAND. Well, how are we today? (YOUNG WOMAN – *no
response.*)

NURSE. She's getting stronger!

HUSBAND. Of course she is!

NURSE (*taking flowers*). See what your husband brought you.

HUSBAND. Better put 'em in water right away. (*Exit NURSE.*)
Everything O.K.? (YOUNG WOMAN *signs 'No'.*) Now see
here, my dear, you've got to brace up, you know! And – and
face things! Everybody's got to brace up and face things! That's
what makes the world go round. I know all you've been through
but – (YOUNG WOMAN *signs 'No'.*) Oh, yes I do! I know all
about it! I was right outside all the time! (YOUNG WOMAN
makes violent gestures of 'No'. Ignoring.) Oh yes! But you've
got to brace up now! Make an effort! Pull yourself together!
Start the up-hill climb! Oh I've been down – but I haven't
stayed down. I've been licked but I haven't stayed licked! I've
pulled myself up by my own bootstraps, and that's what you've
got to do! Will power! That's what conquers! Look at me! Now
you've got to brace up! Face the music! Stand the gaff! Take life
by the horns! Look it in the face! Having a baby's natural!
Perfectly natural thing – why should –

YOUNG WOMAN *chokes – points wildly to door. Enter
NURSE with flowers in a vase.*

NURSE. What's the matter?

HUSBAND. She's got that gagging again – like she had the last
time I was here.

YOUNG WOMAN *gestures him out.*

NURSE. Better go, sir.

HUSBAND (*at door*). I'll be back.

YOUNG WOMAN *gasping and gesturing.*

NURSE. She needs rest.

HUSBAND. Tomorrow then. I'll be back tomorrow – tomorrow and every day – goodbye. (*Exits.*)

NURSE. You got a mighty nice husband, I guess you know that? (*Writes on chart.*) Gagging.

Corridor life – WOMAN IN BATHROBE passes door. Enter DOCTOR, YOUNG DOCTOR, NURSE, wheeling surgeon's wagon with bottles, instruments, etc.

DOCTOR. How's the little lady today? (*Crosses to bed.*)

NURSE. She's better, Doctor.

DOCTOR. Of course she's better! She's all right – aren't you? (*YOUNG WOMAN does not respond.*) What's the matter? Can't you talk? (*Drops her hand. Takes chart.*)

NURSE. She's a little weak yet, Doctor.

DOCTOR (*at chart*). Milk hasn't come yet?

NURSE. No, Doctor.

DOCTOR. Put the child to breast. (*YOUNG WOMAN – 'No – no!' – Riveting machine.*) No? Don't you want to nurse your baby? (*YOUNG WOMAN signs 'No'.*) Why not? (*No response.*) These modern neurotic women, eh, Doctor? What are we going to do with 'em? (*YOUNG DOCTOR laughs. NURSE smiles.*) Bring the baby!

YOUNG WOMAN. No!

DOCTOR. Well – that's strong enough. I thought you were too weak to talk – that's better. You don't want your baby?

YOUNG WOMAN. No.

DOCTOR. What do you want?

YOUNG WOMAN. Let alone – let alone.

DOCTOR. Bring the baby.

NURSE. Yes, Doctor – she's behaved very badly every time, Doctor – very upset – maybe we better not.

DOCTOR. I decide what we better and better not here, Nurse!

NURSE. Yes, Doctor.

DOCTOR. Bring the baby.

NURSE. Yes, Doctor.

DOCTOR (*with chart*). Gagging – you mean nausea.

NURSE. Yes, Doctor, but –

DOCTOR. No butts, nurse.

NURSE. Yes, Doctor.

DOCTOR. Nausea! – Change the diet! – What is her diet?

NURSE. Liquids.

DOCTOR. Give her solids.

NURSE. Yes, Doctor. She says she can't swallow solids.

DOCTOR. Give her solids.

NURSE. Yes, Doctor. *(Starts to go – riveting machine.)*

DOCTOR. Wail – I'll change her medicine. *(Takes pad and writes prescription in Latin. Hands it to NURSE.)* After meals. *(To door.)* Bring her baby.

Exit DOCTOR, followed by YOUNG DOCTOR and NURSE with surgeon's wagon.

NURSE. Yes, Doctor.

Exits.

YOUNG WOMAN *(alone)*. Let me alone – let me alone – let me alone – I've submitted to enough – I won't submit to any more – crawl off – crawl off in the dark – Vixen crawled under the bed – way back in the corner under the bed – they were all drowned – puppies don't go to heaven – heaven – golden stairs – long stairs – long – too long – long golden stairs – climb those golden stairs – stairs – stairs – climb – tired – too tired – dead – no matter – nothing matters – dead – stairs – long stairs – all the dead going up – going up – to be in heaven – heaven – golden stairs – all the children coming down – coming down to be born – dead going up – children coming down – going up – coming down – going up – coming down – going up – coming down – going up – stop – stop – no – no traffic cop – no – no traffic cop in heaven – traffic cop – traffic cop – can't you give us a smile – tired – too tired – no matter – it doesn't matter – St. Peter – St. Peter at the gate – you can't come in – no matter – it doesn't matter – I'll rest – I'll lie down – down – all written down – down in a big book – no matter – it doesn't matter – I'll lie down – it weighs me – it's over me – it weighs – weighs – it's heavy – it's a heavy book – no matter – lie still – don't move – can't move – rest – forget – they say you forget – a girl – aren't you glad it's a girl – a little girl – with no hair – none – little curls all over his head – a little bald girl – curls – curls all over his head – what kind of hair had God? no matter – it doesn't matter – everybody loves God – they've got to – got to – got to love God – God is love – even if he's bad they got to love him – even if he's got fat hands – fat hands – no no – he

wouldn't be God – His hands make you well – He lays on his hands – well – and happy – no matter – doesn't matter – far – too far – tired – too tired Vixen crawled off under bed – eight – there were eight – a woman crawled off under the bed – a woman has one – two three four – one two three four – one two three four – two plus two is four – two times two is four – two times four is eight Vixen had eight – one two three four five six seven eight – eight – Puffie had eight – all drowned – drowned – drowned in blood – blood – oh God! God – God never had one – Mary had one – in a manger – the lowly manger – God's on a high throne – far – too far – no matter – it doesn't matter – God Mary Mary God Mary – Virgin Mary – Mary had one – the Holy Ghost – the Holy Ghost – George H. Jones – oh don't – please don't! Let me rest – now I can rest – the weight is gone – inside the weight is gone – it's only outside – outside – all around – weight – I'm under it – Vixen crawled under the bed – there were eight – I'll not submit any more – I'll not submit – I'll not submit –

The scene blacks out. The sound of riveting continues until it goes into the sound of an electric piano and the scene lights up for Episode Five.

EPISODE FIVE

Prohibited

Scene: bar: bottles, tables, chairs, electric piano.

Sound: electric piano.

Characters

MAN *behind the bar*

POLICEMAN *at bar*

WAITER

At Table 1: a MAN and a WOMAN

At Table 2: a MAN and a BOY

At Table 3: TWO MEN waiting for TWO GIRLS, who are TELEPHONE GIRL of Episode One and YOUNG WOMAN.

At rise: everyone except the GIRLS on. Of the characters, the MAN and WOMAN at Table 1 are an ordinary man and woman. THE MAN at Table 2 is a middle-aged fairy; the BOY is young, untouched. At Table 3, FIRST MAN is pleasing, common, vigorous. He has coarse wavy hair. SECOND MAN is an ordinary salesman type.

At Table 3.

FIRST MAN. I'm going to beat it.

SECOND MAN. Oh, for the love of Mike.

FIRST MAN. They ain't going to show.

SECOND MAN. Sure they'll show.

FIRST MAN. How do you know they'll show?

SECOND MAN. I tell you you can't keep that baby away from me – just got to – (*Snaps fingers.*) – She comes running.

FIRST MAN. Looks like it.

SECOND MAN (*to WAITER makes sign '2' with his fingers*). The same. (*WAITER goes to the bar.*)

At Table 2.

MAN. Oh. I'm sorry I brought you here.

BOY. Why?

MAN. This Purgatory of noise! I brought you here to give you pleasure – let you taste pleasure. This sherry they have here is bottled – heaven. Wail till you taste it.

BOY. But I don't drink.

MAN. Drink! This isn't drink! Real amontillado is sunshine and orange groves – it's the Mediterranean and blue moonlight and – love? Have you ever been in love?

BOY. No.

MAN. Never in love with – a woman?

BOY. No – not really.

MAN. What do you mean really?

BOY. Just – that.

MAN. Ah! (*Makes sign to WAITER.*) Two – you know what I want – Two. (*WAITER goes to the bar.*)

At Table 1.

MAN. Well, are you going through with it, or ain't you?

WOMAN. Thai's what I want to do – go through with it.

MAN. But you can't.

WOMAN. Why can't I?

MAN. How can yuh? (*Silence.*) It's nothing – most women don't think anything about it – they just – Bert told me a doctor to go to – gave me the address –

WOMAN. Don't talk about it!

MAN. Got to talk about it – you got to get out of this. (*Silence – MAN makes sign to WAITER.*) What you having?

WOMAN. Nothing – I don't want anything. I had enough.

MAN. Do you good. The same?

WOMAN. I suppose so.

MAN (*makes sign '2' to WAITER*). The same. (*WAITER goes to the bar.*)

At Table 3.

FIRST MAN. I'm going to beat it.

SECOND MAN. Oh say, listen! I'm counting on you to take the other one off my hands.

FIRST MAN. I'm going to beat it.

SECOND MAN. For the love of Mike have a heart! Listen – as a favor to me – I got to be home by six – I promised my wife – sure. That don't leave me no time at all if we got to hang around – entertain some dame. You got to take her off my hands.

FIRST MAN. Maybe she won't fall for me.

SECOND MAN. Sure she'll fall for you! They all fall for you – even my wife likes you – tries to kid herself it's your brave exploits, but I know what it is – sure she'll fall for you.

Enter two girls – TELEPHONE GIRL and YOUNG WOMAN.

GIRL (*coming to table*). Hello –

SECOND MAN (*grouch*). Good night.

GIRL. Good night? What's eatin' yuh?

SECOND MAN (*same*). Nothin's eatin' me – thought somethin' musta swallowed you.

GIRL. Why?

SECOND MAN. You're late!

GIRL (*unimpressed*). Oh – (*Brushing it aside.*) Mrs. Jones – Mr. Smith.

SECOND MAN. Meet my friend, Mr. Roe. (*They all sit. To the WAITER.*) The same and two more. (*WAITER goes.*)

GIRL. So we kept you waiting, did we?

SECOND MAN. Only about an hour.

YOUNG WOMAN. Was it that long?

SECOND MAN. We been here that long – ain't we Dick?

FIRST MAN. Just about, Harry.

SECOND MAN. For the love of God what delayed yuh?

GIRL. Tell Helen that one.

SECOND MAN (*to YOUNG WOMAN*). The old Irish woman that went to her first race? Bet on the skate that came in last – she went up to the jockey and asked him, 'For the love of God, what delayed yuh'.

All laugh.

YOUNG WOMAN. Why, that's kinda funny!

SECOND MAN. Kinda! – What do you mean kinda?

YOUNG WOMAN. I just mean there are not many of 'em that are funny at all.

SECOND MAN. Not if you haven't heard the funny ones.

YOUNG WOMAN. Oh I've heard 'em all.

FIRST MAN. Not a laugh in a carload, eh?

GIRL. Got a cigarette?

SECOND MAN (*with package*). One of these?

GIRL (*taking one*). Uhhuh.

He offers the package to YOUNG WOMAN.

YOUNG WOMAN (*taking one*). Uhhuh.

SECOND MAN (*to FIRST MAN*). One of these?

FIRST MAN (*showing his own package*). Thanks – I like these.

He lights YOUNG WOMAN's cigarette.

SECOND MAN (*lighting GIRL's cigarette.*) Well – baby – how they comin', huh?

GIRL. Couldn't be better.

SECOND MAN. How's every little thing?

GIRL. Just great.

SECOND MAN. Miss me?

GIRL. I'll say so – when did you get in?

SECOND MAN. Just a coupla hours ago.

GIRL. Miss me?

SECOND MAN. Did I? You don't know the half of it.

YOUNG WOMAN (*interrupting restlessly*). Can we dance here?

SECOND MAN. Not here.

YOUNG WOMAN. Where do we go from here?

SECOND MAN. Where do we go from here! You just got here!

FIRST MAN. What's the hurry?

SECOND MAN. What's the rush?

YOUNG WOMAN. I don't know.

GIRL. Helen wants to dance.

YOUNG WOMAN. I just want to keep moving.

FIRST MAN (*smiling*). You want to keep moving, huh?

SECOND MAN. You must be one of those restless babies! Where do we go from here!

YOUNG WOMAN. It's only some days – I want to keep moving.

FIRST MAN. You want to keep moving, huh? (*He is staring at her smilingly.*)

YOUNG WOMAN (*nods*). Uhhuh.

FIRST MAN (*quietly*). Stick around a while.

SECOND MAN. Where do we go from here! Say, what kind of a crowd do you run with, anyway?

GIRL. Helen don't run with any crowd – do you, Helen?

YOUNG WOMAN (*embarrassed*). No.

FIRST MAN. Well, I'm not a crowd – run with me.

SECOND MAN (*gratified*). All set, huh? – Dick was about ready to beat it.

FIRST MAN. That's before I met the little lady.

WAITER *serves drinks.*

FIRST MAN. Here's how.

SECOND MAN. Here's to you.

GIRL. Here's looking at you.

YOUNG WOMAN. Here's – happy days.

They all drink.

FIRST MAN. That's good stuff!

SECOND MAN. Off a boat.

FIRST MAN. Off a boat?

SECOND MAN. They get all their stuff here – off a boat.

GIRL. That's what *they* say.

SECOND MAN. No! Sure! Sure they do! Sure!

GIRL. It's all right with me.

SECOND MAN. But they do! Sure!

GIRL. I believe you, darling!

SECOND MAN. Did you miss me?

GIRL. Uhhuh. (*Affirmative.*)

SECOND MAN. Any other daddies?

GIRL. Uhhuh. (*Negative.*)

SECOND MAN. Love any daddy but daddy?

GIRL. Uhhuh. (*Negative.*)

SECOND MAN. Let's beat it!

GIRL (*a little self-conscious before YOUNG WOMAN*). We just got here.

SECOND MAN. Don't I know it – Come on!

GIRL. But – (*Indicates YOUNG WOMAN.*)

SECOND MAN (*not understanding*). They're all set – aren't you?

FIRST MAN (*to YOUNG WOMAN*). Are we? (*She doesn't answer.*)

SECOND MAN. I got to be out to the house by six – come on – (*Rising – to GIRL*) Come on, kid – let's us beat it! (*GIRL indicates YOUNG WOMAN. Now understanding – very elaborate.*) Business is business, you know! I got a lot to do yet this afternoon – thought you might go along with me – help me out – how about it?

GIRL (*rising, her dignity preserved*). Sure – I'll go along with you – help you out. (*Both rise.*)

SECOND MAN. All right with you folks?

FIRST MAN. All right with me.

SECOND MAN. All right with you? (*To YOUNG WOMAN.*)

YOUNG WOMAN. All right with me.

SECOND MAN. Come on, kid. *(They rise.)* Where's the damage?

FIRST MAN. Go on!

SECOND MAN. No!

FIRST MAN. Go on!

SECOND MAN. I'll match you.

YOUNG WOMAN. Heads win!

GIRL. Heads I win – tails you lose.

SECOND MAN *(impatiently)*. He's matching me.

FIRST MAN. Am I matching you or you matching me?

SECOND MAN. I'm matching you. *(They match.)* You're stung!

FIRST MAN *(contentedly)*. Not so you can notice it. *(Smiles at YOUNG WOMAN.)*

GIRL. That's for you, Helen.

SECOND MAN. She ain't dumb! Come on.

GIRL *(to FIRST MAN)*. You be nice to her now. She's very fastidious. – Goodbye.

Exit SECOND MAN and GIRL.

YOUNG WOMAN. I know what business is like.

FIRSTMAN. You do – do yuh?

YOUNG WOMAN. I used to be a business girl myself before –

FIRST MAN. Before what?

YOUNG WOMAN. Before I quit.

FIRST MAN. What did you quit for?

YOUNG WOMAN. I just quit.

FIRST MAN. You're married, huh?

YOUNG WOMAN. Yes – I am.

FIRST MAN. All right with me.

YOUNG WOMAN. Some men don't seem to like a woman after she's married –

WAITER comes to the table.

FIRST MAN. What's the difference?

YOUNG WOMAN. Depends on the man, I guess.

FIRST MAN. Depends on the woman, I guess. *(To WAITER, makes sign of '2'.)* The same. *(WAITER goes to the bar.)*

At Table 1.

MAN. It don't amount to nothing. God! Most women just –

WOMAN. I know – I know – I know.

MAN. They don't think nothing of it. They just –

WOMAN. I know – I know – I know.

Re-enter SECOND MAN and GIRL. They go to Table 3.

SECOND MAN. Say, I forgot – I want you to do something for me, will yuh?

FIRST MAN. Sure – what is it?

SECOND MAN. I want you to telephone me out home tomorrow – and ask me to come into town – will yuh?

FIRST MAN. Sure – why not?

SECOND MAN. You know – business – get me?

FIRST MAN. I get you.

SECOND MAN. I've worked the telegraph gag to death – and my wife likes you.

FIRST MAN. What's your number?

SECOND MAN. I'll write it down for you. *(Writes.)*

FIRST MAN. How is your wife?

SECOND MAN. She's fine.

FIRST MAN. And the kid?

SECOND MAN. Great. *(Hands him the card. To girl.)* Come on, kid. *(Turns back to YOUNG WOMAN.)* Get this bird to tell you about himself.

GIRL. Keep him from it.

SECOND MAN. Get him to tell you how he killed a couple of spig down in Mexico.

GIRL. You been in Mexico?

SECOND MAN. He just came up from there.

GIRL. Can you teach us the tango?

YOUNG WOMAN. You killed a man?

SECOND MAN. Two of 'em! With a bottle! Get him to tell you – with a bottle. Come on, kid. Goodbye.

Exit SECOND MAN and GIRL.

YOUNG WOMAN. Why did you?

FIRST MAN. What?

YOUNG WOMAN. Kill 'em?

FIRST MAN. To get free.

YOUNG WOMAN. Oh.

At Table 2.

MAN. You really must taste this – just taste it. It's a real amontillado, you know.

BOY. Where do they get it here?

MAN. It's always down the side streets one finds the real pleasures, don't you think?

BOY. I don't know.

MAN. Learn. Come, taste this! Amontillado! Or don't you like amontillado?

BOY. I don't know. I never had any before.

MAN. Your first taste! How I envy you! Come, taste it! Taste it! And die.

BOY tastes wine – finds it disappointing.

MAN (*gilding it*). Poe was a lover of amontillado. He returns to it continually, you remember – or are you a lover of Poe?

BOY. I've read a lot of him.

MAN. But are you a lover?

At Table 3.

FIRST MAN. There were a bunch of bandidos – bandits, you know, took me into the hills – holding me there – what was I to do? got the two birds that guarded me drunk one night, and then I filled the empty bottle with small stones – and let 'em have it!

YOUNG WOMAN. Oh!

FIRST MAN. I had to get free, didn't I? I let 'em have it –

YOUNG WOMAN. Oh – then what did you do?

FIRST MAN. Then I beat it.

YOUNG WOMAN. Where to – ?

FIRST MAN. Right here. *(Pause.)* Glad?

YOUNG WOMAN *(nods)*. Yes.

FIRST MAN *(makes sign to WAITER of '2')*. The same. *(WAITER goes to the bar.)*

At Table 1.

MAN. You're just scared because this is the first time and –

WOMAN. I'm not scared.

MAN. Then what are you for Christ's sake?

WOMAN. I'm not scared. I want it – I want to have it – that ain't being scared, is it?

MAN. It's being goofy.

WOMAN. I don't care.

MAN. What about your folks?

WOMAN. I don't care.

MAN. What about your job? *(Silence.)* You got to keep your job, haven't you? *(Silence.)* Haven't you?

WOMAN. I suppose so.

MAN. Well – there you are!

WOMAN *(silence – then)*. All right – let's go now – You got the address?

MAN. Now you're coming to.

They get up and go off. Exit MAN and WOMAN.

At Table 3.

YOUNG WOMAN. A bottle like that? *(She picks it up.)*

FIRST MAN. Yeah – filled with pebbles.

YOUNG WOMAN. What kind of pebbles?

FIRST MAN. Pebbles! Off the ground.

YOUNG WOMAN. Oh.

FIRST MAN. Necessity, you know, mother of invention. *(As YOUNG WOMAN handles the bottle.)* Ain't a bad weapon – first you got a sledge hammer – then you got a knife.

YOUNG WOMAN. Oh. *(Puts bottle down.)*

FIRST MAN. Women don't like knives, do they? (*Pours drink.*)

YOUNG WOMAN. No.

FIRST MAN. Don't mind a hammer so much, though, do they?

YOUNG WOMAN. No –

FIRST MAN. I didn't like it myself – any of it – but I had to get free, didn't I? Sure I had to get free, didn't I? (*Drinks.*) Now I'm damn glad I did.

YOUNG WOMAN. Why?

FIRST MAN. You know why. (*He puts his hand over hers.*)

At Table 2.

MAN. Let's go to my rooms – and I'll show them to you – I have a first edition of Verlaine that will simply make your mouth water. (*They stand up.*) Here – there's just a sip at the bottom of my glass –

BOY *takes it.*

That last sip's the sweetest – Wasn't it?

BOY (*laughs*). And I always thought that was dregs. (*Exit MAN followed by BOY.*)

At Table 3.

The MAN is holding her hand across the table.

YOUNG WOMAN. When you put your hand over mine! When you just touch me!

FIRST MAN. Yeah? (*Pause.*) Come on, kid, let's go!

YOUNG MAN. Where?

FIRST MAN. You haven't been around much, have you, kid?

YOUNG WOMAN. No.

FIRST MAN. I could tell that just to look at you.

YOUNG WOMAN. You could?

FIRST MAN. Sure I could, What are you running around with a girl like that other one for?

YOUNG WOMAN. I don't know. She seems to have a good time.

FIRST MAN. So that's it?

YOUNG WOMAN. Don't she?

FIRST MAN. Don't you?

YOUNG WOMAN. No.

FIRST MAN. Never?

YOUNG WOMAN. Never.

FIRST MAN. What's the matter?

YOUNG WOMAN. Nothing – just me, I guess.

FIRST MAN. You're all right.

YOUNG WOMAN. Am I?

FIRST MAN. Sure. You just haven't met the right guy – that's all – girl like you – you got to meet the right guy.

YOUNG WOMAN. I know.

FIRST MAN. You're different from girls like that other one – any guy'll do her. You're different.

YOUNG WOMAN. I guess I am.

FIRST MAN. You didn't fall for that business gag – did you – when they went off?

YOUNG WOMAN. Well, I thought they wanted to be alone probably, but –

FIRST MAN. And how!

YOUNG WOMAN. Oh – so that's it.

FIRST MAN. That's it. Come along – let's go –

YOUNG WOMAN. Oh, I couldn't! Like this?

FIRST MAN. Don't you like me?

YOUNG WOMAN. Yes.

FIRST MAN. Then what's the matter?

YOUNG WOMAN. Do – you – like me?

FIRST MAN. Like yuh? You don't know the half of it – listen – you know what you seem like to me?

YOUNG WOMAN. What?

FIRST MAN. An angel. Just like an angel.

YOUNG WOMAN. I do?

FIRST MAN. That's what I said! Let's go!

YOUNG WOMAN. Where?

FIRST MAN. Where do you live?

YOUNG WOMAN. Oh, we can't go to my place.

FIRST MAN. Then come to my place.

YOUNG WOMAN. Oh I couldn't – is it far?

FIRST MAN. Just a step – come on –

YOUNG WOMAN. Oh I couldn't – what is it – a room?

FIRST MAN. No – an apartment – a one room apartment.

YOUNG WOMAN. That's different.

FIRST MAN. On the ground floor – no one will see you – coming or going.

YOUNG WOMAN (*getting up*). I couldn't.

FIRST MAN (*rises*). Wait a minute – I got to pay the damage – and I'll get a bottle of something to take along.

YOUNG WOMAN. No – don't.

FIRST MAN. Why not?

YOUNG WOMAN. Well – don't bring any pebbles.

FIRST MAN. Say – forget that! Will you?

YOUNG WOMAN. I just meant I don't think I'll need anything to drink.

FIRST MAN (*leaning to her eagerly*). You like me – don't you, kid?

YOUNG WOMAN. Do you me?

FIRST MAN. Wait!

He goes to the bar. She remains, her hands outstretched on the table, staring ahead. Enter a MAN and a GIRL. They go to one of the empty tables. The WAITER goes to them.

MAN (*to GIRL*). What do you want?

GIRL. Same old thing.

MAN (*to the WAITER*). The usual. (*Makes a sign '2'.*)

The FIRST MAN crosses to YOUNG WOMAN with a wrapped bottle under his arm. She rises and starts out with him. As they pass the piano, he stops and puts in a nickle – the music starts as they exit. The scene blacks out.

The music of the electric piano continues until the lights go up for Episode Six, and the music has become the music of a hand organ, very very faint.

EPISODE SIX

Intimate

Scene: a dark room.

Sounds: a hand organ; footbeats, of passing feet.

Characters

MAN

YOUNG WOMAN

At rise: darkness. Nothing can be discerned. From the outside comes the sound of a hand organ, very faint, and the irregular rhythm of passing feet. The hand organ is playing Cielito Lindo, that Spanish song that has been on every hand organ lately.

MAN. You're awful still, honey. What you thinking about?

WOMAN. About sea shells. *(The sound of her voice is beautiful.)*

MAN. Sheshells? Gee! I can't say it!

WOMAN. When I was little my grandmother used to have a big pink sea shell on the mantle behind the stove. When we'd go to visit her they'd let me hold it, and listen. That's what I was thinking about now.

MAN. Yeah?

WOMAN. You can hear the sea in 'em, you know.

MAN. Yeah, I know.

WOMAN. I wonder why that is?

MAN. Search me. *(Pause.)*

WOMAN. You going? *(He has moved.)*

MAN. No. I just want a cigarette.

WOMAN *(glad, relieved)*. Oh.

MAN. Want one?

WOMAN. No. *(Taking the match.)* Let me light it for you.

MAN. You got mighty pretty hands, honey. *(The match is out.)* This little pig went to market. This little pig stayed home. This little pig went –

WOMAN *(laughs)*. Diddle diddle dee. *(Laughs again.)*

MAN. You got awful pretty hands.

WOMAN. I used to have. But I haven't taken much care of them lately. I will now – *(Pause. The music gets clearer.)* What's that?

MAN. What?

WOMAN. That music?

MAN. A dago hand organ I gave him two bits the first day I got here – so he comes every day.

WOMAN. I mean – what’s that he’s playing?

MAN. *Cielito Lindo*.

WOMAN. What does that mean?

MAN. Little Heaven.

WOMAN. Lillie Heaven?

MAN. That’s what lovers call each other in Spain.

WOMAN. Spain’s where all the castles are, ain’t it?

MAN. Yeah.

WOMAN. Little Heaven – sing it!

MAN (*singing to the music of the hand organ*). Da la sierra morena viene, bajando viene, bajando; un par de ojitos negros – cielito lindo – da contrabando.

WOMAN. What does it mean?

MAN. From the high dark mountains.

WOMAN. From the high dark mountains – ?

MAN. Oh it doesn’t mean anything. It doesn’t make sense. It’s love. (*Taking up the song.*) Ay-ay-ay-ay.

WOMAN. I know what that means.

MAN. What?

WOMAN. Ay-ay-ay-ay. (*They laugh.*)

MAN (*taking up the song*). Canta non Ilores – Sing don’t cry –

WOMAN (*taking up song*). La-la-la-la-la-la-la-la-la – Little Heaven!

MAN. You got a nice voice, honey.

WOMAN. Have I? (*Laughs – tickles him.*)

MAN. You bet you have – hey!

WOMAN (*laughing*). You ticklish?

MAN. Sure I am! Hey! (*They laugh.*) Go on, honey, sing something.

WOMAN. I couldn’t.

MAN. Go on – you got a fine voice.

WOMAN (*laughs and sings*). Hey, diddle, diddle, the cat and the fiddle, The cow jumped over the moon, The little dog laughed to see the sport, And the dish ran away with the spoon –

Both laugh.

I never thought that had any sense before – now I get it.

MAN. You got me beat.

WOMAN. It's you and me – La-lalalalalala – lalalalalalala – Little Heaven. You're the dish and I'm the spoon.

MAN. You're a little spoon all right.

WOMAN. And I guess I'm the little cow that jumped over the moon. (*A pause.*) Do you believe in sorta guardian angels?

MAN. What?

WOMAN. Guardian angels?

MAN. I don't know. Maybe.

WOMAN. I do. (*Taking up the song again.*) Lalalalala – lalalalala – lalalalala – Little Heaven. (*Talking.*) There must be something that looks out for you and brings you your happiness, at last – look at us! How did we both happen to go to that place today if there wasn't something!

MAN. Maybe you're right.

WOMAN. Look at us!

MAN. Everything's us to you, kid – ain't it?

WOMAN. Ain't it?

MAN. All right with me.

WOMAN. We belong together! We belong together! And we're going to stick together, ain't we?

MAN. Sing something else.

WOMAN. I tell you I can't sing!

MAN. Sure you can!

WOMAN. I tell you I hadn't thought of singing since I was a little bit of a girl.

MAN. Well sing anyway.

WOMAN (*singing*). And every little wavelet had its night cap on – its night cap on – its night cap on – and every little wave had its night cap on – so very early in the morning. (*Talking.*) Did you used to sing that when you were a little kid?

MAN. Nope.

WOMAN. Didn't you? We used to – in the first grade – little kids – we used to go round and round in a ring – and flop our hands up and down – supposed to be the waves. I remember it used to confuse me – because we did just the same thing to be little angels.

MAN. Yeah?

WOMAN. You know why I came here?

MAN. I can make a good guess.

WOMAN. Because you told me I looked like an angel to you!
That's why I came.

MAN. Jeez, honey, all women look like angels to me – all white women. I ain't been seeing nothing but Indians, you know for the last couple a years. Gee, when I got off the boat here the other day – and saw all the women – gee I pretty near went crazy – talk about looking like angels – why –

WOMAN. You've had a lot of women, haven't you?

MAN. Not so many – real ones.

WOMAN. Did you –like any of 'em – better than me?

MAN. Nope – there wasn't one of 'em any sweeter than you, honey – not as sweet – no – not as sweet.

WOMAN. I like to hear you say it. Say it again –

MAN (*protesting good humoredly*). Oh –

WOMAN. Go on – tell me again!

MAN. Here! (*Kisses her.*) Does that tell you?

WOMAN. Yes. (*Pause.*) We're going to stick together – always – aren't we?

MAN (*honestly*). I'll have to be moving on, kid – some day, you know.

WOMAN. When?

MAN. Quien sabe?

WOMAN. What does that mean?

MAN. Quien sabe? You got to learn that, kid, if you're figuring on coming with me. It's the answer to everything – below the Rio Grande.

WOMAN. What does it mean?

MAN. It means – who knows?

WOMAN. Keen sabe?

MAN. Yep – don't forget – now.

WOMAN. I'll never forget it!

MAN. Quien sabe?

WOMAN. And I'll never get to use it.

MAN. Quien sabe.

WOMAN. I'll never get below the Rio Grande – I'll never get out of here.

MAN. Quien sabe.

WOMAN (*change of mood*). That's right! Keen sabe? Who knows?

MAN. That's the stuff.

WOMAN. You must like it down there.

MAN. I can't live anywhere else – for long.

WOMAN. Why not?

MAN. Oh – you're free down there! You're free!

A streetlight is lit outside. The outlines of a window take form against this light. There are bars across it, and from outside it, the sidewalk cuts across almost at the top. It is a basement room. The constant going and coming of passing feet, mostly feet of couples, can be dimly seen. Inside, on the ledge, there is a lily blooming in a bowl of rocks and water.

WOMAN. What's that?

MAN. Just the street light going on.

WOMAN. Is it as late as that?

MAN. Late as what?

WOMAN. Dark.

MAN. It's been dark for hours – didn't you know that?

WOMAN. No! – I must go! (*Rises.*)

MAN. Wait – the moon will be up in a little while – full moon.

WOMAN. It isn't that! I'm late! I must go!

She comes into the light. She wears a white chemise that might be the tunic of a dancer, and as she comes into the light she fastens about her waist a little skirt. She really wears almost exactly the clothes that women wear now, but the finesse of their cut, and the grace and ease with which she puts them on, must

turn this episode of her dressing into a personification, an idealization of a woman clothing herself. All her gestures must be unconscious, innocent, relaxed, sure and full of natural grace. As she sits facing the window pulling on a stocking.

What's that?

MAN. What?

WOMAN. On the window ledge.

MAN. A flower.

WOMAN. Who gave it to you?

MAN. Nobody gave it to me. I bought it.

WOMAN. For yourself,

MAN. Yeah – Why not?

WOMAN. I don't know.

MAN. In Chinatown – made me think of Frisco where I was a kid – so I bought it.

WOMAN. Is that where you were born – Frisco?

MAN. Yep. Twin Peaks.

WOMAN. What's that?

MAN. A couple of hills – together.

WOMAN. One for you and one for me.

MAN. I bet you'd like Frisco.

WOMAN. I know a woman went out there once!

MAN. The bay and the hills! Jeez, that's the life! Every Saturday we used to cross the Bay – get a couple nags and just ride – over the hills. One would have a blanket on the saddle – the other, the grub. At night, we'd make a little fire and eat – and then roll up in the old blanket and –

WOMAN. Who? Who was with you?

MAN (*indifferently*). Anybody. (*Enthusiastically*.) Jeez, that dry old grass out there smells good at night – full of tar weed – you know –

WOMAN. Is that a good smell?

MAN. Tar weed? Didn't you ever smell it? (*She shakes her head 'No'.*) Sure it's a good smell! The Bay and the hills.

She goes to the mirror of the dresser, to finish dressing. She has only a dress to put on that is in one piece – with one fastening

on the side. Before slipping it on, she stands before the mirror and stretches. Appreciatively but indifferently.

You look in good shape, kid. A couple of months riding over the mountains with me, you'd be great.

WOMAN. Can I?

MAN. What?

WOMAN. Some day – ride mountains with you?

MAN. Ride mountains? Ride donkeys!

WOMAN. It's the same thing! – with you! – Can I – some day?
The high dark mountains?

MAN. Who knows?

WOMAN. It must be great!

MAN. You ever been off like that, kid? – high up? On top of the world?

WOMAN. Yes.

MAN. When?

WOMAN. Today.

MAN. You're pretty sweet.

WOMAN. I never knew anything like this way! I never knew that I could feel like this! So, – so purified! Don't laugh at me!

MAN. I ain't laughing, honey.

WOMAN. Purified.

MAN. It's a hell of a word – but I know what you mean. That's the way it is – sometimes.

WOMAN (*she puts on a little hat, then turns to him*). Well – goodbye.

MAN. Aren't you forgetting something? (*Rises.*)

She looks toward him, then throws her head slowly back, lifts her right arm – this gesture that is in so many statues of women – Volupte. He comes out of the shadow, puts his arm around her, kisses her. Her head and arm go further back – then she brings her arm around with a wide encircling gesture, her hand closes over his head, her fingers spread. Her fingers are protective, clutching. When he releases her, her eyes are shining with tears. She turns away. She looks back at him – and the room – and her eyes fasten on the lily.

WOMAN. Can I have that?

MAN. Sure – why not?

*She takes it – goes. As she opens the door, the music is louder.
The scene blacks out.*

WOMAN. Goodbye. And – (*Hesitates.*) And – thank you.

Curtain

*The music continues until the curtain goes up for Episode
Seven. It goes up on silence.*

EPISODE SEVEN

Domestic

Scene: a sitting room: a divan, a telephone, a window.

Characters

HUSBAND

YOUNG WOMAN

*They are seated on opposite ends of the divan. They are both
reading papers – to themselves.*

HUSBAND. Record production.

YOUNG WOMAN. Girl turns on gas.

HUSBAND. Sale hits a million –

YOUNG WOMAN. Woman leaves all for love –

HUSBAND. Market trend steady –

YOUNG WOMAN. Young wife disappears –

HUSBAND. Owns a life interest –

Phone rings. YOUNG WOMAN looks toward it.

That's for me. (*In phone.*) Hello – oh hello, A.B. It's all
settled? – Everything signed? Good. Good! Tell R.A. to call
me up. (*Hangs up phone – to YOUNG WOMAN.*) Well, it's all
settled. They signed! – aren't you interested? Aren't you going
to ask me?

YOUNG WOMAN (*by rote*). Did you put it over?

HUSBAND. Sure I put it over.

YOUNG WOMAN. Did you swing it?

HUSBAND. Sure I swung it.

YOUNG WOMAN. Did they come through?

HUSBAND. Sure they came through.

YOUNG WOMAN. Did they sign?

HUSBAND. I'll say they signed.

YOUNG WOMAN. On the dotted line?

HUSBAND. On the dotted line.

YOUNG WOMAN. The property's yours?

HUSBAND. The property's mine. I'll put a first mortgage. I'll put a second mortgage and the property's mine. Happy?

YOUNG WOMAN (*by rote*). Happy.

HUSBAND (*going to her*). The property's mine! It's not all that's mine! (*Pinching her cheek – happy and playful.*) I got a first mortgage on her – I got a second mortgage on her – and she's mine!

YOUNG WOMAN *pulls away swiftly*.

What's the matter?

YOUNG WOMAN. Nothing – what?

HUSBAND. You flinched when I touched you.

YOUNG WOMAN. No.

HUSBAND. You haven't done that in a long time.

YOUNG WOMAN. Haven't I?

HUSBAND. You used to do it every time I touched you.

YOUNG WOMAN. Did I?

HUSBAND. Didn't know that, did you?

YOUNG WOMAN (*unexpectedly*). Yes. Yes, I know it.

HUSBAND. Just purity.

YOUNG WOMAN. No.

HUSBAND. Oh, I liked it. Purity.

YOUNG WOMAN. No.

HUSBAND. You're one of the purest women that ever lived.

YOUNG WOMAN. I'm just like anybody else only – (*Stops.*)

HUSBAND. Only what?

YOUNG WOMAN (*pause*). Nothing.

HUSBAND. It must be something.

Phone rings. She gets up and goes to window.

HUSBAND (*in phone*). Hello – hello, R.A. – well, I put it over – yeah, I swung it – sure they came through – did they sign? On the dotted line! The property’s mine. I made the proposition. I sold them the idea. Now watch me. Tell D.D. to call me up. (*Hangs up.*) That was R.A. What are you looking at?

YOUNG WOMAN. Nothing.

HUSBAND. You must be looking at something.

YOUNG WOMAN. Nothing – the moon.

HUSBAND. The moon’s something, isn’t it?

YOUNG WOMAN. Yes.

HUSBAND. What’s it doing?

YOUNG WOMAN. Nothing.

HUSBAND. It must be doing something.

YOUNG WOMAN. It’s moving – moving – (*She comes down, restlessly.*)

HUSBAND. Pull down the shade, my dear.

YOUNG WOMAN. Why?

HUSBAND. People can look in.

Phone rings.

Hello – hello D.D. – Yes – I put it over – they came across – I put it over on them – yep – yep – yep – I’ll say I am – yep – on the dotted line – Now you watch me – yep. Yep yep. Tell B.M. to phone me. (*Hangs up.*) That was D.D. (*To YOUNG WOMAN who has come down to davenport and picked up a paper.*) Aren’t you listening?

YOUNG WOMAN. I’m reading.

HUSBAND. What you reading?

YOUNG WOMAN. Nothing.

HUSBAND. Must be something. (*He sits and picks up his paper.*)

YOUNG WOMAN (*reading*). Prisoner escapes – lifer breaks jail – shoots way to freedom –

HUSBAND. Don’t read that stuff – listen – here’s a first rate editorial. I agree with this. I agree absolutely. Are you listening?

YOUNG WOMAN. I’m listening.

HUSBAND (*importantly*). All men are born free and entitled to the pursuit of happiness. (*YOUNG WOMAN gets up.*) My, you’re nervous tonight.

YOUNG WOMAN. I try not to be.

HUSBAND. You inherit that from your mother. She was in the office today.

YOUNG WOMAN. Was she?

HUSBAND. To get her allowance.

YOUNG WOMAN. Oh—

HUSBAND. Don't you know it's the *first*.

YOUNG WOMAN. Poor Ma.

HUSBAND. What would she do without me?

YOUNG WOMAN. I know. You're very good.

HUSBAND. One thing – she's grateful.

YOUNG WOMAN. Poor Ma – poor Ma.

HUSBAND. She's got to have care.

YOUNG WOMAN. Yes. She's got to have care.

HUSBAND. A mother's a very precious thing – a good mother.

YOUNG WOMAN (*excitedly*). I try to be a good mother.

HUSBAND. Of course you're a good mother.

YOUNG WOMAN. I try! I try!

HUSBAND. A mother's a very precious thing – (*Resuming his paper.*) And a child's a very precious thing. Precious jewels.

YOUNG WOMAN (*reading*). Sale of jewels and precious stones.

YOUNG WOMAN *puts her hand to throat*.

HUSBAND. What's the matter?

YOUNG WOMAN. I feel as though I were drowning.

HUSBAND. Drowning?

YOUNG WOMAN. With stones around my neck.

HUSBAND. You just imagine that.

YOUNG WOMAN. Stifling.

HUSBAND. You don't breathe deep enough – breathe now – look at me. (*He breathes.*) Breath is life. Life is breath.

YOUNG WOMAN (*suddenly*). And what is death?

HUSBAND (*smartly*). Just – no breath!

YOUNG WOMAN (*to herself*). Just no breath.

Takes up paper.

HUSBAND. All right?

YOUNG WOMAN. All right.

HUSBAND (*reads as she stares at her paper. Looks up after a pause.*) I feel cold air, my dear.

YOUNG WOMAN. Cold air?

HUSBAND. Close the window, will you?

YOUNG WOMAN. It isn't open.

HUSBAND. Don't you feel cold air?

YOUNG WOMAN. No – you just imagine it.

HUSBAND. I never imagine anything. (YOUNG WOMAN *is staring at the paper.*) What are you reading?

YOUNG WOMAN. Nothing.

HUSBAND. You must be reading something.

YOUNG WOMAN. Woman finds husband dead.

HUSBAND (*uninterested*). Oh. (*Interested.*) Here's a man says
'I owe my success to a yeast cake a day – my digestion is
good – I sleep very well – and – (*His wife gets up, goes toward
door.*) Where you going?

YOUNG WOMAN. No place.

HUSBAND. You must be going some place.

YOUNG WOMAN. Just – to bed.

HUSBAND. It isn't eleven yet. Wait.

YOUNG WOMAN. Wait?

HUSBAND. It's only ten-forty-six – wait! (*Holds out his arms to
her.*) Come here!

YOUNG WOMAN (*takes a step toward him - recoils*). Oh –
I want to go away!

HUSBAND. Away? Where?

YOUNG WOMAN. Anywhere – away.

HUSBAND. Why, what's the matter?

YOUNG WOMAN. I'm scared.

HUSBAND. What of?

YOUNG WOMAN. I can't sleep – I haven't slept.

HUSBAND. That's nothing.

YOUNG WOMAN. And the moon – when it's full moon.

HUSBAND. That's nothing.

YOUNG WOMAN. I can't sleep.

HUSBAND. Of course not. It's the light.

YOUNG WOMAN. I don't see it! I feel it! I'm afraid.

HUSBAND (*kindly*). Nonsense – come here.

YOUNG WOMAN. I want to go away.

HUSBAND. But I can't get away now.

YOUNG WOMAN. Alone!

HUSBAND. You've never been away alone.

YOUNG WOMAN. I know.

HUSBAND. What would you do?

YOUNG WOMAN. Maybe I'd sleep.

HUSBAND. Now you wait.

YOUNG WOMAN (*desperately*). Wait?

HUSBAND. We'll take a trip – we'll go to Europe – I'll get my watch – I'll get my Swiss watch – I've always wanted a Swiss watch that I bought right there – isn't that funny? Wait – wait. (YOUNG WOMAN *comes down to davenport – sits. Husband resumes his paper.*) Another revolution below the Rio Grande.

YOUNG WOMAN. Below the Rio Grande?

HUSBAND. Yes – another –

YOUNG WOMAN. Anyone – hurt?

HUSBAND. No.

YOUNG WOMAN. Any prisoners?

HUSBAND. No.

YOUNG WOMAN. All free?

HUSBAND. All free.

He resumes his paper. YOUNG WOMAN sits, staring ahead of her. The music of the hand organ sounds off very dimly, playing Cielito Lindo. Voices begin to sing it – 'Ay-ay-ay-ay' – and then the words – the music and voices get louder.

THE VOICE OF HER LOVER. They were a bunch of bandidos – bandits you know – holding me there – what was I to do – I had to get free – didn't I? I had to get free –

VOICES. Free – free – free –

LOVER. I filled an empty bottle with small stones –

VOICES. Stones – stones – precious stones – millstones – stones – stones – millstones –

LOVER. Just a bottle with small stones.

VOICES. Stones – stones – small stones –

LOVER. You only need a bottle with small stones.

VOICES. Stones – stones – small stones –

VOICE OF A HUCKSTER. Stones for sale – stones – stones – small stones – precious stones –

VOICES. Stones – stones – precious stones –

LOVER. Had to get free, didn't I? Free?

VOICES. Free? Free?

LOVER. Quien sabe? Who knows? Who knows?

VOICES. Who'd know? Who'd know? Who'd know?

HUCKSTER. Stones – stones – small stones – big stones – millstones – cold stones – head stones –

VOICES. Head stones – head stones – head stones.

The music – the voices – mingle – increase – the YOUNG WOMAN flies from her chair and cries out in terror.

YOUNG WOMAN. Oh! Oh!

The scene blacks out – the music and the dim voices, 'Stones – stones – stones,' continue until the scene lights for Episode Eight.

EPISODE EIGHT

The Law

Scene: courtroom.

Sounds: clicking of telegraph instruments offstage.

Characters

JUDGE

JURY

LAWYERS

SPECTATORS
REPORTERS
MESSENGER BOYS
LAW CLERKS
BAILIFF
COURT REPORTER
YOUNG WOMAN

The words and movements of all these people except the YOUNG WOMAN are routine – mechanical. Each is going through the motions of his own game.

At rise: all assembled, except JUDGE.

Enter JUDGE.

BAILIFF (*mumbling*). Hear ye – hear ye – hear ye! (*All rise.*
JUDGE *sits. All sit.* LAWYER FOR DEFENSE *gets to his feet –*
He is the verbose, ‘eloquent’ typical criminal defense lawyer.
JUDGE *signs to him to wait – turns to LAW CLERKS, grouped*
at foot of the bench.

FIRST CLERK (*handing up a paper – routine voice*). State versus
Kling – stay of execution.

JUDGE. Denied.

FIRST CLERK *goes.*

SECOND CLERK. Bing vs. Ding – demurrer.

JUDGE *signs.* SECOND CLERK *goes.*

THIRD CLERK. Case of John King – habeas corpus.

JUDGE *signs.* THIRD CLERK *goes.* JUDGE *signs to*
BAILIFF.

BAILIFF (*mumbling*). People of the State of – – – versus Helen
Jones.

JUDGE (*to LAWYER FOR DEFENSE*). Defense ready to
proceed?

LAWYER FOR DEFENSE. We’re ready, your Honor.

JUDGE. Proceed.

LAWYER FOR DEFENSE. Helen Jones.

BAILIFF. HELEN JONES!

YOUNG WOMAN *rises.*

LAWYER FOR DEFENSE. Mrs. Jones, will you take me stand?

YOUNG WOMAN *goes to witness stand.*

FIRST REPORTER (*writing rapidly*). The defense sprang a surprise at me opening of court this morning by putting the accused woman on me stand. The prosecution was swept off its feet by this daring defense strategy and – (*Instruments get louder.*)

SECOND REPORTER. Trembling and scarcely able to stand, Helen Jones, accused murderess, had to be almost carried to the witness stand this morning when her lawyer –

BAILIFF (*mumbling – with Bible*). Do you swear to tell the truth, the whole truth and nothing but the truth – so help you God?

YOUNG WOMAN. I do.

JUDGE. You may sit.

She sits in witness chair.

COURT REPORTER. What is your name?

YOUNG WOMAN. Helen Jones.

COURT REPORTER. Your age?

YOUNG WOMAN (*hesitates – then*). Twenty-nine.

COURT REPORTER. Where do you live?

YOUNG WOMAN. In prison.

LAWYER FOR DEFENSE. This is my client's legal address.

Hands a scrap of paper.

LAWYER FOR PROSECUTION (*jumping to his feet*). I object to this insinuation on the part of counsel of any illegality in the holding of this defendant in jail when the law –

LAWYER FOR DEFENSE. I made no such insinuation.

LAWYER FOR PROSECUTION. You implied it –

LAWYER FOR DEFENSE. I did not!

LAWYER FOR PROSECUTION. You're a –

JUDGE. Order!

BAILIFF. Order!

LAWYER FOR DEFENSE. Your Honor, I object to counsel's constant attempt to –

LAWYER FOR PROSECUTION. I protest – I –

JUDGE. Order!

BAILIFF. Order!

JUDGE. Proceed with the witness.

LAWYER FOR DEFENSE. Mrs. Jones, you are the widow of the late George H. Jones, are you not?

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR DEFENSE. How long were you married to the late George H. Jones before his demise?

YOUNG WOMAN. Six years.

LAWYER FOR DEFENSE. Six years! And it was a happy marriage, was it not? (YOUNG WOMAN *hesitates.*) Did you quarrel?

YOUNG WOMAN. No, Sir.

LAWYER FOR DEFENSE. Then it was a happy marriage, wasn't it?

YOUNG WOMAN. Yes, Sir.

LAWYER FOR DEFENSE. In those six years of married life with your late husband, the late George H. Jones, did you EVER have a quarrel?

YOUNG WOMAN. No, Sir.

LAWYER FOR DEFENSE. Never one quarrel?

LAWYER FOR PROSECUTION. The witness has said –

LAWYER FOR DEFENSE. Six years without one quarrel! Six years! Gentlemen of the jury, I ask you to consider this fact! Six years of married life without a quarrel. (*The JURY grins.*) I ask you to consider it seriously! Very seriously! Who of us – and this is not intended as any reflection on the sacred institution of marriage – no – but!

JUDGE. Proceed with your witness.

LAWYER FOR DEFENSE. You have one child – have you not, Mrs. Jones?

YOUNG WOMAN. Yes, Sir.

LAWYER FOR DEFENSE. A little girl, is it not?

YOUNG WOMAN. Yes, Sir.

LAWYER FOR DEFENSE. How old is she?

YOUNG WOMAN. She's five – past five.

LAWYER FOR DEFENSE. A little girl of past five. Since the demise of the late Mr. Jones you are the only parent she has living, are you not?

YOUNG WOMAN. Yes, Sir.

LAWYER FOR DEFENSE. Before your marriage to the late Mr. Jones, you worked and supported your mother, did you not?

LAWYER FOR PROSECUTION. I object, your honor! Irrelevant – immaterial – and –

JUDGE. Objection sustained!

LAWYER FOR DEFENSE. In order to support your mother and yourself as a girl, you worked, did you not?

YOUNG WOMAN. Yes, Sir.

LAWYER FOR DEFENSE. What did you do?

YOUNG WOMAN. I was a stenographer.

LAWYER FOR DEFENSE. And since your marriage you have continued as her sole support, have you not?

YOUNG WOMAN. Yes, Sir.

LAWYER FOR DEFENSE. A devoted daughter, gentlemen of the jury! As well as a devoted wife and a devoted mother!

LAWYER FOR PROSECUTION. Your Honor!

LAWYER FOR DEFENSE (*quickly*). And now, Mrs. Jones, I will ask you – the law expects me to ask you – it demands that I ask you – did you – or did you not – on the night of June 2nd last or the morning of June 3rd last – kill your husband, the late George H. Jones – did you, or did you not?

YOUNG WOMAN. I did not.

LAWYER FOR DEFENSE. You did not?

YOUNG WOMAN. I did not.

LAWYER FOR DEFENSE. Now, Mrs. Jones, you have heard the witnesses for the State – They were not many – and they did not have much to say –

LAWYER FOR PROSECUTION. I object.

JUDGE. Sustained.

LAWYER FOR DEFENSE. You have heard some police and you have heard some doctors. None of whom was present! The prosecution could not furnish any witness to the crime – not one witness!

LAWYER FOR PROSECUTION. Your Honor!

LAWYER FOR DEFENSE. Nor one motive.

LAWYER FOR PROSECUTION. Your Honor – I protest! I –

JUDGE. Sustained.

LAWYER FOR DEFENSE. But such as these witnesses were, you have heard them try to accuse you of deliberately murdering your own husband, this husband with whom, by your own statement, you had never had a quarrel – not one quarrel in six years of married life, murdering him, I say, or rather – they say, while he slept, by brutally hitting him over the head with a bottle – a bottle filled with small stones – Did you, I repeat this, or did you not?

YOUNG WOMAN. I did not.

LAWYER FOR DEFENSE. You did not! Of course you did not! (*Quickly.*) Now, Mrs. Jones, will you tell the jury in your own words exactly what happened on the night of June 2nd or the morning of June 3rd last, at the time your husband was killed.

YOUNG WOMAN. I was awakened by hearing somebody – something – in the room, and I saw two men standing by my husband's bed.

LAWYER FOR DEFENSE. Your husband's bed – that was also your bed, was it not, Mrs. Jones?

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR DEFENSE. You hadn't the modern idea of separate beds, had you, Mrs. Jones?

YOUNG WOMAN. Mr. Jones objected.

LAWYER FOR DEFENSE. I mean you slept in the same bed, did you not?

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR DEFENSE. Then explain just what you meant by saying 'my husband's bed'.

YOUNG WOMAN. Well – I –

LAWYER FOR DEFENSE. You meant his side of the bed, didn't you?

YOUNG WOMAN. Yes. His side.

LAWYER FOR DEFENSE. That is what I thought, but I wanted the jury to be clear on that point. (*To the JURY.*) Mr. and Mrs. Jones slept in the same bed. (*To her.*) Go on, Mrs. Jones. (*As she is silent.*) You heard a noise and –

YOUNG WOMAN. I heard a noise and I awoke and saw two men standing beside my husband's side of the bed.

LAWYER FOR DEFENSE. Two men?

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR DEFENSE. Can you describe them?

YOUNG WOMAN. Not very well – I couldn't see them very well.

LAWYER FOR DEFENSE. Could you say whether they were big or small – light or dark, thin or –

YOUNG WOMAN. They were big dark looking men.

LAWYER FOR DEFENSE. Big dark looking men?

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR DEFENSE. And what did you do, Mrs. Jones, when you suddenly awoke and saw two big dark looking men standing beside your bed?

YOUNG WOMAN. I didn't do anything!

LAWYER FOR DEFENSE. You didn't have time to do anything – did you?

YOUNG WOMAN. No. Before I could do anything – one of them raised – something in his hand and struck Mr. Jones over the head with it.

LAWYER FOR DEFENSE. And what did Mr. Jones do?

SPECTATORS *laugh*.

JUDGE. Silence.

BAILIFF. Silence.

LAWYER FOR DEFENSE. What did Mr. Jones do, Mrs. Jones?

YOUNG WOMAN. He gave a sort of groan and tried to raise up.

LAWYER FOR DEFENSE. Tried to raise up!

YOUNG WOMAN. Yes!

LAWYER FOR DEFENSE. And then what happened?

YOUNG WOMAN. The man struck him again and he fell back.

LAWYER FOR DEFENSE. I see. What did the men do then? The big dark looking men.

YOUNG WOMAN. They turned and ran out of the room.

LAWYER FOR DEFENSE. I see. What did you do then, Mrs. Jones?

YOUNG WOMAN. I saw Mr. Jones was bleeding from the temple.
I got towels and tried to stop it, and then I realized he had –
passed away

LAWYER FOR DEFENSE. I see. What did you do then?

YOUNG WOMAN. I didn't know what to do. But I thought I'd
better call the police. So I went to the telephone and called the
police.

LAWYER FOR DEFENSE. What happened then.

YOUNG WOMAN. Nothing. Nothing happened.

LAWYER FOR DEFENSE. The police came, didn't they?

YOUNG WOMAN. Yes – they came.

LAWYER FOR DEFENSE (*quickly*). And that is all you know
concerning the death of your husband in the late hours of June
2nd or the early hours of June 3rd last, isn't it?

YOUNG WOMAN. Yes Sir.

LAWYER FOR DEFENSE. All?

YOUNG WOMAN. Yes Sir.

LAWYER FOR DEFENSE (*to* LAWYER FOR PROSECUTION).
Take the witness.

FIRST REPORTER (*writing*). The accused woman told a
straightforward story of –

SECOND REPORTER. The accused woman told a rambling,
disconnected story of –

LAWYER FOR PROSECUTION. You made no effort to cry out,
Mrs. Jones, did you, when you saw those two big dark men
standing over your helpless husband, did you?

YOUNG WOMAN. No Sir. I didn't. I –

LAWYER FOR PROSECUTION. And when they turned and ran
out of the room, you made no effort to follow them or cry out
after them, did you?

YOUNG WOMAN. No Sir.

LAWYER FOR PROSECUTION. Why didn't you?

YOUNG WOMAN. I saw Mr. Jones was hurt.

LAWYER FOR PROSECUTION. Ah! You saw Mr. Jones was
hurt! You saw this – how did you see it?

YOUNG WOMAN. I just saw it.

LAWYER FOR PROSECUTION. Then there was a light in the room?

YOUNG WOMAN. A sort of light.

LAWYER FOR PROSECUTION. What do you mean – a sort of light? A bed light?

YOUNG WOMAN. No. No, there was no light on.

LAWYER FOR PROSECUTION. Then where did it come from – this sort of light?

YOUNG WOMAN. I don't know.

LAWYER FOR PROSECUTION. Perhaps – from the window.

YOUNG WOMAN. Yes – from the window.

LAWYER FOR PROSECUTION. Oh, the shade was up!

YOUNG WOMAN. No – no, the shade was down.

LAWYER FOR PROSECUTION. You're sure of that?

YOUNG WOMAN. Yes. Mr. Jones always wanted the shade down.

LAWYER FOR PROSECUTION. The shade was down – there was no light in the room – but the room was light – how do you explain this?

YOUNG WOMAN. I don't know.

LAWYER FOR PROSECUTION. You don't know!

YOUNG WOMAN. I think where the window was open – under the shade – light came in

LAWYER FOR PROSECUTION. There is a street light there?

YOUNG WOMAN. No – there's no streetlight.

LAWYER FOR PROSECUTION. Then where did this light come from – that came in under the shade?

YOUNG WOMAN (*desperately*). From the moon!

LAWYER FOR PROSECUTION. The moon!

YOUNG WOMAN. Yes! It was bright moon!

LAWYER FOR PROSECUTION. It was bright moon – you are sure of that!

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. How are you sure?

YOUNG WOMAN. I couldn't sleep – I never can sleep in the bright moon. I never can.

LAWYER FOR PROSECUTION. It was bright moon. Yet you could not see two big dark looking men – but you could see your husband bleeding from the temple.

YOUNG WOMAN. Yes Sir.

LAWYER FOR PROSECUTION. And did you call a doctor?

YOUNG WOMAN. No.

LAWYER FOR PROSECUTION. Why didn't you?

YOUNG WOMAN. The police did.

LAWYER FOR PROSECUTION. But you didn't?

YOUNG WOMAN. No.

LAWYER FOR PROSECUTION. Why didn't you? (*No answer.*)
Why didn't you?

YOUNG WOMAN (*whispers*). I saw it was – useless.

LAWYER FOR PROSECUTION. Ah! You saw that! You saw that – very clearly.

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. And you didn't call a doctor.

YOUNG WOMAN. It was – useless.

LAWYER FOR PROSECUTION. What did you do?

YOUNG WOMAN. It was useless – there was no use of anything.

LAWYER FOR PROSECUTION. I asked you what you did?

YOUNG WOMAN. Nothing.

LAWYER FOR PROSECUTION. Nothing!

YOUNG WOMAN. I just sat there.

LAWYER FOR PROSECUTION. You sat there! A long while, didn't you?

YOUNG WOMAN. I don't know.

LAWYER FOR PROSECUTION. You don't know? (*Showing her the neck of a broken bottle.*) Mrs. Jones, did you ever see this before?

YOUNG WOMAN. I think so.

LAWYER FOR PROSECUTION. You think so.

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. What do you think it is?

YOUNG WOMAN. I think it's the bottle that was used against Mr. Jones.

LAWYER FOR PROSECUTION. Used against him – yes – that's right. You've guessed right. This neck and these broken pieces and these pebbles were found on the floor and scattered over the bed. There were no fingerprints, Mrs. Jones, on this bottle. None at all. Doesn't that seem strange to you?

YOUNG WOMAN. No.

LAWYER FOR PROSECUTION. It doesn't seem strange to you that this bottle held in the big dark hand of one of those big dark men left no mark! No print! That doesn't seem strange to you?

YOUNG WOMAN. No.

LAWYER FOR PROSECUTION. You are in the habit of wearing rubber gloves at night, Mrs. Jones – are you not? To protect – to soften your hands – are you not?

YOUNG WOMAN. I used to.

LAWYER FOR PROSECUTION. Used to – when was that?

YOUNG WOMAN. Before I was married.

LAWYER FOR PROSECUTION. And after your marriage you gave it up?

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. Why?

YOUNG WOMAN. Mr. Jones did not like the feeling of them.

LAWYER FOR PROSECUTION. You always did everything Mr. Jones wanted?

YOUNG WOMAN. I tried to – Anyway I didn't care any more – so much – about my hands.

LAWYER FOR PROSECUTION. I see – so after your marriage you never wore gloves at night any more?

YOUNG WOMAN. No.

LAWYER FOR PROSECUTION. Mrs. Jones, isn't it true that you began wearing your rubber gloves again – in spite of your husband's expressed dislike – about a year ago – a year ago this spring?

YOUNG WOMAN. No.

LAWYER FOR PROSECUTION. You did not suddenly begin to care particularly for your hands again – about a year ago this spring?

YOUNG WOMAN. No.

LAWYER FOR PROSECUTION. You're quite sure of that?

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. Quite sure?

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. Then you did not have in your possession, on the night of June 2nd last, a pair of rubber gloves?

YOUNG WOMAN (*shakes her head*). No.

LAWYER FOR PROSECUTION (*to JUDGE*). I'd like to introduce these gloves as evidence at this time, your Honor.

JUDGE. Exhibit 24.

LAWYER FOR PROSECUTION. I'll return to them later – now, Mrs. Jones – this nightgown – you recognize it, don't you?

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. Yours, is it not?

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. The one you were wearing the night your husband was murdered, isn't it?

YOUNG WOMAN. The night he died – yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. Not the one you wore under your peignoir – I believe that it's what you call it, isn't it? A peignoir? When you received the police – but the one you wore before that – isn't it?

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. This was found – not where the gloves were found – no – but at the bottom of the soiled clothes hamper in the bathroom – rolled up and wet – why was it wet, Mrs. Jones?

YOUNG WOMAN. I had tried to wash it.

LAWYER FOR PROSECUTION. Wash it? I thought you had just sat?

YOUNG WOMAN. First – I tried to make things clean.

LAWYER FOR PROSECUTION. Why did you want to make this – clean – as you say?

YOUNG WOMAN. There was blood on it.

LAWYER FOR PROSECUTION. Spattered on it?

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. How did that happen?

YOUNG WOMAN. The bottle broke – and the sharp edge cut.

LAWYER FOR PROSECUTION. Oh, the bottle broke and the sharp edge cut!

YOUNG WOMAN. Yes. That's what they told me afterwards.

LAWYER FOR PROSECUTION. Who told you?

YOUNG WOMAN. The police – that's what they say happened.

LAWYER FOR PROSECUTION. Mrs. Jones, why did you try so desperately to wash that blood away – before you called the police?

LAWYER FOR DEFENSE. I object!

JUDGE. Objection overruled.

LAWYER FOR PROSECUTION. Why, Mrs. Jones?

YOUNG WOMAN. I don't know. It's what anyone would have done, wouldn't they?

LAWYER FOR PROSECUTION. That depends, doesn't it?
(*Suddenly taking up bottle.*) Mrs. Jones – when did you first see this?

YOUNG WOMAN. The night my husband was – done away with.

LAWYER FOR PROSECUTION. Done away with! You mean killed?

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. Why don't you say killed?

YOUNG WOMAN. It sounds so brutal.

LAWYER FOR PROSECUTION. And you never saw this before then?

YOUNG WOMAN. No Sir.

LAWYER FOR PROSECUTION. You're quite sure of that?

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. And these stones – when did you first see them?

YOUNG WOMAN. The night my husband was done away with.

LAWYER FOR PROSECUTION. Before that night your husband was murdered – you never saw them? Never before then?

YOUNG WOMAN. No Sir.

LAWYER FOR PROSECUTION. You are quite sure of that!

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. Mrs. Jones, do you remember about a year ago, a year ago this spring, bringing home to your house – a lily, a Chinese water lily?

YOUNG WOMAN. No – I don't think I do.

LAWYER FOR PROSECUTION. You don't think you remember bringing home a water lily growing in a bowl filled with small stones?

YOUNG WOMAN. No – No I don't.

LAWYER FOR PROSECUTION. I'll show you this bowl, Mrs. Jones. Does that refresh your memory?

YOUNG WOMAN. I remember the bowl – but I don't remember – the lily.

LAWYER FOR PROSECUTION. You recognize the bowl then?

YOUNG WOMAN. Yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. It is yours, isn't it?

YOUNG WOMAN. It was in my house – yes.

LAWYER FOR PROSECUTION. How did it come there?

YOUNG WOMAN. How did it come there?

LAWYER FOR PROSECUTION. Yes – where did you get it?

YOUNG WOMAN. I don't remember.

LAWYER FOR PROSECUTION. You don't remember?

YOUNG WOMAN. No.

LAWYER FOR PROSECUTION. You don't remember about a year ago bringing this bowl into your bedroom filled with small stones and some water and a lily? You don't remember tending very carefully that lily till it died? And when it died you don't remember hiding the bowl full of little stones away on the top shelf of your closet – and keeping it there until – you don't remember?

YOUNG WOMAN. No, I don't remember.

LAWYER FOR PROSECUTION. You may have done so?

YOUNG WOMAN. No – no – I didn't! I didn't! I don't know anything about all that.

LAWYER FOR PROSECUTION. But you do remember the bowl?

YOUNG WOMAN. Yes. It was in my house – you found it in my house.

LAWYER FOR PROSECUTION. But you don't remember the lily or the stones?

YOUNG WOMAN. No – No I don't!

LAWYER FOR PROSECUTION *turns to look among his papers in a briefcase.*

FIRST REPORTER (*writing*). Under the heavy artillery fire of the State's attorney's brilliant cross-questioning, the accused woman's defense was badly riddled. Pale and trembling she –

SECOND REPORTER (*writing*). Undaunted by the Prosecution's machine-gun attack, the defendant was able to maintain her position of innocence in the face of rapid-fire questioning that threatened, but never seriously menaced her defense. Flushed but calm she –

LAWYER FOR PROSECUTION (*producing paper*). Your Honor, I'd like to introduce this paper in evidence at this time.

JUDGE. What is it?

LAWYER FOR PROSECUTION. It is an affidavit taken in the State of Guanajato, Mexico.

LAWYER FOR DEFENSE. Mexico? Your Honor, I protest. A Mexican affidavit! Is this the United States of America or isn't it?

LAWYER FOR PROSECUTION. It's properly executed – sworn to before a notary – and certified to by an American Consul.

LAWYER FOR DEFENSE. Your Honor! I protest! In the name of this great United States of America – I protest – are we to permit our sacred institutions to be thus –

JUDGE. What is the purpose of this document – who signed it?

LAWYER FOR PROSECUTION. It is signed by one Richard Roe, and its purpose is to refresh the memory of the witness on the point at issue – and incidentally supply a motive for this murder – this brutal and cold-blooded murder of a sleeping man by –

LAWYER FOR DEFENSE. I protest, your Honor! I object!

JUDGE. Objection sustained. Let me see the document. (*Takes paper which is handed to him – looks at it.*) Perfectly regular. Do you offer this affidavit as evidence at this time for the purpose of refreshing the memory of the witness at this time?

LAWYER FOR PROSECUTION. Yes, your Honor.

JUDGE. You may introduce the evidence.

LAWYER FOR DEFENSE. I object! I object to the introduction of this evidence at this time as irrelevant, immaterial, illegal, biased, prejudicial, and –

JUDGE. Objection overruled.

LAWYER FOR DEFENSE. Exception.

JUDGE. Exception noted. Proceed.

LAWYER FOR PROSECUTION. I wish to read the evidence to the jury at this time.

JUDGE. Proceed.

LAWYER FOR DEFENSE. I object.

JUDGE. Objection overruled.

LAWYER FOR DEFENSE. Exception.

JUDGE. Noted.

LAWYER FOR DEFENSE. Why is this witness himself not brought into court – so he can be cross-questioned?

LAWYER FOR PROSECUTION. The witness is a resident of the Republic of Mexico and as such not subject to subpoena as a witness to this court.

LAWYER FOR DEFENSE. If he was out of the jurisdiction of this court how did you get this affidavit out of him?

LAWYER FOR PROSECUTION. This affidavit was made voluntarily by the deponent in the furtherance of justice.

LAWYER FOR DEFENSE. I suppose you didn't threaten him with extradition on some other trumped-up charge so that –

JUDGE. Order!

BAILIFF. Order!

JUDGE. Proceed with the evidence.

LAWYER FOR PROSECUTION (*reading*). In the matter of the State of – – – vs. Helen Jones, I Richard Roe, being of sound mind, do herein depose and state that I know the accused, Helen Jones, and have known her for a period of over one year

immediately preceding the date of the signature on this affidavit. That I first met the said Helen Jones in a so-called speak-easy somewhere in the West 40s in New York City. That on the day I met her, she went with me to my room, also somewhere in the West 40s in New York City, where we had intimate relations –

YOUNG WOMAN (*moans*). Oh!

LAWYER FOR PROSECUTION (*continues reading*). – and where I gave her a blue bowl filled with pebbles, also containing a flowering lily. That from the first day we met until I departed for Mexico in the Fall, the said Helen Jones was an almost daily visitor to my room where we continued to –

YOUNG WOMAN. No! No! (*Moans.*)

LAWYER FOR PROSECUTION. What is it, Mrs. Jones – what is it?

YOUNG WOMAN. Don't read any more! No more!

LAWYER FOR PROSECUTION. Why not!

YOUNG WOMAN. I did it! I did it! I did it!

LAWYER FOR PROSECUTION. You confess?

YOUNG WOMAN. Yes – I did it!

LAWYER FOR DEFENSE. I object, your Honor.

JUDGE. You confess you killed your husband?

YOUNG WOMAN. I put him out of the way – yes.

JUDGE. Why?

YOUNG WOMAN. To be free.

JUDGE. To be free? Is that the only reason?

YOUNG WOMAN. Yes.

JUDGE. If you just wanted to be free – why didn't you divorce him?

YOUNG WOMAN. Oh I couldn't do that! I couldn't hurt him like that!

Burst of laughter from all in the court. The YOUNG WOMAN stares out at them, and then seems to go rigid.

JUDGE. Silence!

BAILIFF. Silence!

There is a gradual silence.

JUDGE. Mrs. Jones, why –

YOUNG WOMAN *begins to moan – suddenly – as though the realization of the enormity of her isolation had just come upon her. It is a sound of desolation, of agony, of human woe. It continues until the end of the scene.*

Why – ?

YOUNG WOMAN *cannot speak.*

LAWYER FOR DEFENSE. Your Honor, I ask a recess to –

JUDGE. Court’s adjourned.

SPECTATORS *begin to file out. The YOUNG WOMAN continues in the witness box, unseeing, unheeding.*

FIRST REPORTER. Murderess confesses.

SECOND REPORTER. Paramour brings confession.

THIRD REPORTER. I did it! Woman cries!

There is a great burst of speed from the telegraphic instruments. They keep up a constant accompaniment to the WOMAN’s moans. The scene blacks out as the courtroom empties, and two policemen go to stand by the woman. The sound of the telegraph instruments continues until the scene lights into Episode Nine – and the prayers of the PRIEST.

EPISODE NINE

A Machine

Scene: a prison room. The front bars face the audience. They are set bad far enough to permit a clear passageway across the stage.

Sounds the voice of a NEGRO singing; the whir of an aeroplane flying.

Characters

YOUNG WOMAN
A PRIEST
A JAILER
TWO BARBERS
A MATRON
MOTHER
TWO GUARDS

At rise: in front of the bars, at one side, sits a MAN; at the opposite side, a WOMAN – the JAILER and the MATRON.

Inside the bars, a MAN and a WOMAN – the YOUNG WOMAN and a PRIEST. The YOUNG WOMAN sits still with folded hands. The PRIEST is praying.

PRIEST. Hear, oh Lord, my prayer; and let my cry come to Thee. Turn not away Thy face from me; in the day when I am in trouble, incline Thy ear to me. In what day soever I shall call upon Thee, hear me speedily. For my days are vanished like smoke; and my bones are grown dry, like fuel for the fire. I am smitten as grass, and my heart is withered; because I forgot to eat my bread. Through the voice of my groaning, my bone hath cleaved to my flesh. I am become like to a pelican of the wilderness. I am like a night raven in the house. I have watched and become as a sparrow all alone on the housetop. All the day long my enemies reproach me; and they that praised me did swear against me. My days have declined like a shadow, and I am withered like grass. But Thou, oh Lord, end rest forever. Thou shalt arise and have mercy, for it is time to have mercy. The time is come.

Voice of a NEGRO offstage – begins to sing a Negro spiritual.

PRIEST. The Lord hath looked upon the earth, that He might hear the groans of them that are in fetters, that He might release the children of –

Voice of NEGRO grown louder.

JAILER. Stop that nigger yelling.

YOUNG WOMAN. No, let him sing. He helps me.

MATRON. You can't hear the Father.

YOUNG WOMAN. He helps me.

PRIEST. Don't I help you, daughter?

YOUNG WOMAN. I understand him. He is condemned, I understand him.

The voice the NEGRO goes on louder, drowning out the voice of the PRIEST.

PRIEST (*chanting in Latin*). Gratiam tuum, quaesumus, Domine, metibus nostris infunde, ut qui, angelo nuntiante, Christifilii tui incarnationem cognovimus, per passionem eius et crucem ad resurrectionis gloriam perducamus. Per eudem Christum Dominum nostrum.

Enter TWO BARBERS. There is a rattling of keys.

FIRST BARBER. How is she?

MATRON. Calm.

JAILER. Quiet.

YOUNG WOMAN (*rising*). I am ready.

FIRST BARBER. Then sit down.

YOUNG WOMAN (*in a steady voice*). Aren't you the death guard come to take me?

FIRST BARBER. No, we ain't the death guard. We're the barbers.

YOUNG WOMAN. The barbers.

MATRON. Your hair must be cut.

JAILER. Must be shaved.

BARBER. Just a patch.

The BARBERS draw near her.

YOUNG WOMAN. No!

PRIEST. Daughter, you're ready. You know you are ready.

YOUNG WOMAN (*crying out*). Not for this! Not for this!

MATRON. The rule.

JAILER. Regulations.

BARBER. Routine.

The BARBERS take her by the arms.

YOUNG WOMAN. No! No! Don't touch me – touch me!

They take her and put her down in the chair, cut a patch from her hair.

I will not be submitted – this indignity! No! I will not be submitted! – Leave me alone! Oh my God am I never to be let alone! Always to have to submit – to submit! No more – not now – I'm going to die – I won't submit! Not now!

BARBER (*finishing cutting a patch from her hair*). You'll submit, my lady. Right to the end, you'll submit! There, and a neat job too.

JAILER. Very neat.

MATRON. Very neat.

Exit BARBERS.

YOUNG WOMAN (*her calm shattered*). Father, Father! Why was I born?

PRIEST. I came forth from the Father and have come into the world – I leave the world and go into the Father.

YOUNG WOMAN (*weeping*). Submit! Submit! Is nothing mine? The hair on my head! The very hair on my head –

PRIEST. Praise God.

YOUNG WOMAN. Am I never to be let alone! Never to have peace! When I'm dead, won't I have peace?

PRIEST. Ye shall indeed drink of my cup.

YOUNG WOMAN. Won't I have peace tomorrow?

PRIEST. I shall raise Him up at the last day.

YOUNG WOMAN. Tomorrow! Father! Where shall I be tomorrow?

PRIEST. Behold the hour cometh. Yea, is now come. Ye shall be scattered every man to his own.

YOUNG WOMAN. In Hell! Father! Will I be in Hell!

PRIEST. I am the Resurrection and the Life.

YOUNG WOMAN. Life has been hell to me, Father!

PRIEST. Life has been hell to you, daughter, because you never knew God! Gloria in excelsis Deo.

YOUNG WOMAN. How could I know Him, Father? He never was around me!

PRIEST. You didn't seek Him, daughter. Seek and ye shall find.

YOUNG WOMAN. I sought something – I was always seeking something.

PRIEST. What? What were you seeking?

YOUNG WOMAN. Peace. Rest and peace. Will I find it tonight, Father? Will I find it?

PRIEST. Trust in God.

A shadow falls across the passage in front of the stage – and there is a whirring sound.

YOUNG WOMAN. What is that? Father! Jailer! What is that?

JAILER. An aeroplane.

MATRON. Aeroplane.

PRIEST. God in his Heaven.

YOUNG WOMAN. Look, Father! A man flying! He has wings! But he is not an angel!

JAILER. Hear his engine.

MATRON. Hear his engine.

YOUNG WOMAN. He has wings – but he isn't free! I've been free, Father! For one moment – down here on earth – I have been free! When I did what I did I was free! Free and not afraid! How is that, Father? How can that be? A great sin – a mortal sin – for which I must die and go to hell – but it made me free! One moment I was free! How is that, Father? Tell me that?

PRIEST. Your sins are forgiven.

YOUNG WOMAN. And that other sin – that other sin – that sin of love – That's all I ever knew of Heaven – heaven on earth! How is that, Father? How can that be – a sin – a mortal sin – all I know of heaven?

PRIEST. Confess to Almighty God.

YOUNG WOMAN. Oh, Father, pray for me – a prayer – that I can understand!

PRIEST. I will pray for you, daughter, the prayer of desire. Behind the King of Heaven, behold Thy Redeemer and God, Who is even now coming; prepare thyself to receive Him with love, invite him with the ardor of thy desire; comes oh my Jesus, come to thy soul which desires Thee! Before Thou givest Thyself to me, I desire to give Thee my miserable heart. Do Thou accept it, and come quickly to take possession of it! Come my God, hasten! Delay no longer! My only and Infinite Good, my Treasure, my Life, my Paradise, my Love, my all, my wish is to receive Thee with the love with which –

Enter the Mother. She comes along the passageway and stops before the bars.

YOUNG WOMAN (*recoiling*). Who's that woman?

JAILER. Your mother.

MATRON. Your mother.

YOUNG WOMAN. She's a stranger – take her away – she's a stranger.

JAILER. She's come to say goodbye to you –

MATRON. To say goodbye.

YOUNG WOMAN. But she's never known me – never known me – ever – (*To the MOTHER.*) Go away! You're a stranger! Stranger! Stranger! (*MOTHER turns and starts away. Reaching out her hands to her.*) Oh Mother! Mother! (*They embrace through the bars.*)

Enter TWO GUARDS.

PRIEST. Come, daughter.

FIRST GUARD. It's time.

SECOND GUARD. Time.

YOUNG WOMAN. Wait! Mother, my child; my little strange child! I never knew her! She'll never know me! Let her live, Mother. Let her live! Live! Tell her –

PRIEST. Come, daughter.

YOUNG WOMAN. Wait! Wait! Tell her –

The JAILER takes the MOTHER away.

GUARD. It's time.

YOUNG WOMAN. Wait! Wait! Tell her! Wait! Just a minute more! There's so much I want to tell her – Wait –

The JAILER takes the MOTHER off. The TWO GUARDS take the YOUNG WOMAN by the arms, and start through the door in the bars and down the passage, across stage and off:

the PRIEST follows; the MATRON follows the PRIEST; the PRIEST is praying. The scene blacks out. The voice of the PRIEST gets dimmer and dimmer.

PRIEST. Lord have mercy – Christ have mercy – Lord have mercy – Christ hear us! God the Father of Heaven! God the Son, Redeemer of the World, God the Holy Ghost – Holy Trinity one God – Holy Mary – Holy Mother of God – Holy Virgin of Virgins – St. Michael – St. Gabriel – St. Raphael –

His voice dies out. Out of the darkness come the voice of REPORTERS.

FIRST REPORTER. What time is it now?

SECOND REPORTER. Time now.

THIRD REPORTER. Hush.

FIRST REPORTER. Here they come.

THIRD REPORTER. Hush.

PRIEST *(his voice sounds dimly – gets louder – continues until the end)*. St. Peter pray for us – St. Paul pray for us – St. James pray for us – St. John pray for us – all ye holy Angels and Archangels – all ye blessed orders of holy spirits – St. Joseph – St. John the Baptist – St. Thomas –

FIRST REPORTER. Here they are!

SECOND REPORTER. How little she looks! She's gotten smaller.

THIRD REPORTER. Hush.

PRIEST. St. Phillip pray for us. All you Holy Patriarchs and prophets – St. Phillip – St. Matthew – St. Simon – St. Thaddeus – All ye holy apostles – all ye holy disciples – all ye holy innocents – Pray for us – Pray for us – Pray for us –

FIRST REPORTER. Suppose the machine shouldn't work!

SECOND REPORTER. It'll work! – It always works!

THIRD REPORTER. Hush!

PRIEST. Saints of God make intercession for us – Be merciful – Spare us, oh Lord – be merciful –

FIRST REPORTER. Her lips are moving – what is she saying?

SECOND REPORTER. Nothing.

THIRD REPORTER. Hush!

PRIEST. Oh Lord deliver us from all evil – from all sin – from Thy wrath – from the snares of the devil – from anger and hatred and every evil will – from –

FIRST REPORTER. Did you see that? She fixed her hair under the cap – pulled her hair out under the cap.

THIRD REPORTER. Hush!

PRIEST. – Beseech Thee – hear us – that Thou would'st spare us – that Thou would'st pardon us – Holy Mary – pray for us –

SECOND REPORTER. There –

YOUNG WOMAN (*calling out*). Somebody! Somebody –

Her voice is cut off.

PRIEST. Christ have mercy – Lord have mercy – Christ have mercy –

Curtain

NÁZEV:

Komentovaný překlad divadelní hry *Machinal* Sophie Treadwell

AUTOR:

Bc. Terezie Šípová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Eliška Kubartová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato diplomová práce je komentovaným překladem divadelní hry *Machinal* z roku 1928 od americké spisovatelky Sophie Treadwell, která dosud do českého jazyka oficiálně přeložena nebyla. Hra *Machinal* bývá často označována za vrcholný příklad amerického expresionistického dramatu, který také její autorku nejvíce proslavil. Cílem práce je propojit stylovou charakteristiku s určením překladatelsky obtížných pasáží a využít tyto poznatky pro vytvoření překladu. Autorka se ve své práci kromě samotného překladu hry a překladatelského komentáře, zaměří také na problematiku a specifickou překlada dramatických textů a charakteristické prvky expresionistického dramatu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

komentovaný překlad, *Machinal*, Sophie Treadwell, expresionistické drama, dramatický překlad, překlad pro divadlo

TITLE:

A commented translation of the theatre play *Machinal* by Sophie Treadwell

AUTHOR:

Bc. Terezie Šípová

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Eliška Kubartová, Ph.D.

ABSTRACT:

This thesis is a translation commentary of the theatre play *Machinal* from 1928 by the American writer Sophie Treadwell, which has not been officially translated into Czech yet. *Machinal* is often referred to as the supreme example of American expressionist drama, which also made its author most famous. The aim of the thesis is to combine the characteristics of the style with the identification of the difficult passages and to use the knowledge to produce a translation. In addition to the translation of the play itself and the translation commentary, the author will also focus on the problems and specifics of drama translation and the characteristic elements of expressionist drama.

KEYWORDS:

translation commentary, theatre play, Sophie Treadwell, expressionist drama, drama translation, theatre translation