

BEZINKOVÉ VÍNO?

nikdy!

MY CHODÍME NA

výběrová vína

do populární moravské vinárny

„U ŠUTERŮ“

Praha 2 Palackého ul. č. 4, telefon 23-24-62

večeře na rožni speciální vína

PŘIJĎTE TAKÉ VY!

*Reklama z programu k české premiéře
Jezinek a bezinek (Divadlo ABC 1958)*

**KESSELRINGOVY JEZINKY,
CAPROVY BEZINKY,
KARLOFFŮV
ARSENIK A GRANTOVY
STAROMÓDNÍ KRAJKY**

Radomír D. Kokeš

Jezinky a bezinky
aneb Arsenik a staré tety
ARSENIC AND OLD LACE



*Cary Grant jako Mortimer Brewster
ve filmu Jézinky a bezinky (1944)*

Jak už to se seznamy nejlepšího čehokoli bývá, každý si je představuje trochu jinak a zohledňuje při jejich sestavování i bytostně individuální kritéria. Kdyby ale byla řeč o černých komediích, jeden titul by v drtivé většině případů pravděpodobně nechyběl: *Arsenic and Old Lace*. Jde o svérázné dílo o bezmála svaté, bytostně ochotné a jako křišťál morálně čisté dvojici postarších tetiček, které tráví staré muže kombinací několika jedů. Vlastně by stačilo jen trochu posunout důrazy a ze skrznaskrz černé komedie by se snadno stalo zneklidňující napínavé drama o rodině plné psychopatů, hysterickém intelektuálním snobovi, naivce ze sousedství, opileckém chirurgovi, několika připitoměných policistech a případně (ve filmu) ještě těžkém životním údělu taxikářského proletáře, který musí trpět výstřelky bohatších vrstev. Tyto důrazy ovšem posunuty nebyly, a tak máme co dělat s neotřelou kombinací čisté frašky s potměšlým thrillerem, která okupuje jeviště, filmové sály a televizní obrazovky už více než (hra) / bezmála (film) sedmdesát let.

Dílo *Arsenic and Old Lace* je u nás známo pod několika názvy jako *Utrejch a staromódní krajky* či *Jezinky bezinky* (hra) a *Jezinky a bezinky* (distribuční titul filmové adaptace, nyní převzatý i Městským divadlem Brno), z nichž budu dále používat ten poslední. V následujícím textu se pokusím představit autora původní hry, její první a nejslavnější uvedení na Broadwayi a legendární filmovou adaptaci hollywoodského režiséra Franka Capry s Carym Grantem v hlavní roli. I přes občasné interpretační pasáže se dílo pokusím především zasadit do historických souvislostí – třebaže už jeho neustálé navracení se dostatečně dokazuje, že nejde o žádný chvilkově platný produkt „ducha času“, ale zejména o propracovaný a ve své nadčasovosti nestárnoucí příklad skvělého dramatického umění. Smutné je, že pro jeho autora to byl první a ve svém opulentně pozitivním přijetí vlastně i poslední velký úspěch, jakkoli americký tvůrce Joseph Kesselring napsal hned dvanáct původních divadelních her.

Většina života Josepha Otto Kesselringa, který se narodil přesně před 110 lety v New Yorku, byla spjata s divadlem, ačkoli zpočátku koketoval i s hudebním uměním, které současně vyučoval. Jako pedagog začal ve věku kolem dvaceti let ve volném čase režírovat amatérská divadelní představení a ve třídvaceti se definitivně pustil na nezávislou uměleckou dráhu. Zkusil herectví, povídkářské psaní a produkci vaudevilových her. Ve čtyřřidvaceti se



Joseph Kesselring

mu povedlo získat profesionální herecké angažmá ve hře *Pánové mají radši blondýnky* – a v jednatřiceti přidal k řadě svých uměleckých profesí i tu, která jej nejvíce proslavila: psaní divadelních her. Abych byl přesnější, roku 1933 se jeho komedie *Addie Appleby* dočkala premiéry (o čtyři roky později pak byla uvedena i na Broadwayi) a dva roky po ní se s jistým úspěchem setkala i inscenace jeho druhé hry *There's Wisdom in Women*. Kesselring s psaním her pokračoval až do své smrti roku 1967, přičemž většinou šlo o komedie, například *Four Twelves are 48*

(1951) nebo *Mother of that Wisdom* (1963).

Kesselring se však v případě žádné z nich ani zdaleka nepřiblížil kritickému, diváckému a komerčnímu ohlasu, který vyvolala a vlastně stále vyvolává jeho třetí hra *Ježinky a bezinky*, již dopsal a na Broadwayi uvedl počátkem roku 1941. Dočkala se neuvěřitelných 1444 uvedení, a když byla rok po americké premiéře uvedena v Londýně, uvedli ji v britské metropoli i přes palčivou válečnou situaci hned 1337krát (taky si mohli čtyři reprízy odpustit, že?). Podle článku o *Arsenic and Old Lace* v časopise *Drama for Students* šlo v případě Londýna především o oblíbený únik z dobových hrůz a v případě Broadwaye o snahu zapomenout na dění v Evropě. Pokud by tomu tak nicméně bylo, respektive pokud by tomu tak bylo právě a především z tohoto důvodu, pravděpodobně by se hra nedočkala v následujících sedmdesáti letech bezpočtu dalších uvedení, úspěšné filmové adaptace a patnácti televizních adaptací v různých jazycích (podle Internet Movie Database), ačkoli většina vznikla historicky i lokálně zcela stranou jakéhokoli válečného brojení.

Je jistě oprávněně tvrdit, že vzestup popularity i reputace komediální, případně muzikálové divadelní tradice v Americe během třicátých a čtyřicátých let mohl být způsoben hospodářskou krizí

a válečnými roky. Tehdy se začalo doceňovat nejen seriózní realistické drama, ale právě zmíněné únikové žánry. Jenže kolik z muzikálů a/nebo komedií tohoto období dosáhlo podobného ohlasu a vstoupilo vedle řady oněch realistických děl do pomyslného kánonu? Kesselring pravděpodobně vycházel z tradice (jež podle soudobého kritika Josepha Wooda Krutche obsahovalo třeba už alžbětinské divadlo), které zapojují frašku do dramatické struktury hry. Pokud však na tuto tradici navazuje, opět nedostáváme odpovědi, proč se právě Kesselringova hra o vražedných tetičkách stala na rozdíl od jiných děl této tradice tak populární. Nejsem (ani v nejmenším) divadelní historik, ale dost možná lze hledat příčinu v kombinaci jednak soudobých motivů s nadčasovými, jednak komedie s tragédií a jednak divadelní hry s meta-úrovň divadelní praxe i kritiky.

Kesselringova hra se odehrává v září 1940, přičemž situace v Evropě se zdůrazňuje hned na prvních stranách, přičemž naznačuje distancovaný pohled tehdejší Ameriky (resp. isolationistů) na válku. Tetička Abigail si knězi Harperovi stěžuje, že „ta válka přináší samé potíže. Možná je to ode mě nešlechetné, ale někdy se téměř nemohu zbavit přesvědčení, že ten pan Hitler není vůbec křesťan“. Harper ji neopraví, že by měla brát evropskou situaci vážně, ale zalituje, jaká je škoda, že Evropa není na nějaké jiné planetě. A když bláznivý Teddy – který sám sebe považuje za Theodora Roosevelta – prohlásí, že řečmi o Evropě a nejmíc o tom průlivu La Manche jen ztrácí čas, Harper dojde k závěru, že podle něj jsou „tomuhle okolí válka a násilí na honu vzdálené“. Kesselring skutečně jako by úvodním dialogem říkal, že v Evropě se sice něco podstatného děje, ale není třeba se tím trápit, protože postav hry se to netýká a diváci se společně s nimi mohou oddat vzpomínkám na staré zlaté časy (o hospodářské krizi se kupodivu nikdo nezmiňuje), kdy podstatnými souvislostmi jsou ty umělecké.

Jinými slovy, satirická nota se od amerického přehlížení palčivé evropské situace přesouvá k mnohem vděčnějším tématům, která zůstávají aktuální dodnes: umělecká kritika a žánrový vzorec (resp. hollywoodský film). Ironické je, že s výjimkou dívky Elaine není v Kesselringově hře žádná opravdu bezezbytku kladná postava, přičemž většina je definována jistou slepotou (Harper), nedůvtipností (policisté), protřelostí (Einstein), očividným šilenstvím (Jonathan, Teddy či tetičky, které jsou mnohem necitelnější než ve filmové verzi). Mortimer Brewster na rozdíl od ostatních členů ro-

diny není šilenc, ale „jen“ prospěchářský divadelní kritik. Přesněji řečeno, totální karikatura divadelního (či jakéhokoli jiného) kritika, která má o hodnocení jasně předem, považuje se za všemocného posuzovatele, má naprosto dané hodnotové soudy a vysmívá se nejhorsším klíšé, jejichž oběti se samozřejmě v „mrvoučné“ scéně pomsty (dramatikovy na kritikách) ve své povýšenosti stane. Mortimer přitom na rozdíl od filmové verze není hlavní hrdina, a tak je povahově definován právě přes svou profesi.

Ještě než se vůbec objeví na scéně, je Harper zneklidněn Mortimerovým „nešťastným vztahem k divadlu“, načež ho tetička Abigail uklidní, že nemusí mít strach, jelikož „Mortimer divadlo nenávidí. (...) Píše o divadle nešťastné věci,“ přičemž podle ní prohlašuje, jak „divadlo už beztak dlouho nevydrží a mezitím mu poskytnete živobytí. Dejme tomu, že bude existovat ještě rok, dva...“ Mortimerův čistě oportunistický přístup k divadelnímu umění Kesselring dovádí do ještě většího extrému, když nechá posléze promlouvat samotného Mortimera, který se na scéně objeví až ve třetině prvního ze tří jednání. Předem odsuzuje hru, na níž večer s Elaine půjdou, a když se Elaine ohradí, že by měl být v posuzování her spravedlivý, opáčí Mortimer, zda snad ony spravedlivě posuzují jeho. Po vášnivém polibku ale prohlásí: „Možná, že tu dnešní hru vychválím.“ Po objevu mrtvoly se mu nicméně přes veškerou snahu nepodaří z recenze vyzout, a tak šéfovi řekne, že po prvním jednání prchá z divadla, a těsně před odchodem z domu prohlásí: „Napišu si tu recenzi po cestě do divadla, aspoň ušetřím čas.“

Ještě má mít divák z prvního jednání dojem, že Mortimer je namyšlený hlupák, třetí jednání ho o tom přesvědčí, když popisuje postavu ze hry, kterou po svém prvním odchodu ze scény toho večera viděl, přičemž tato postava má být inteligentní, ale je to vlastně blbec, který je v domě plném vrahů, je dokonce varován a nenapadne ho odejít, případně se aspoň otočit, když se k němu zezadu blíží padouch. Kesselring nechá Mortimera komentovat situaci, v níž se sám nevědomky nachází – a přeneseně řečeno naznačuje, že mnozí další kritici jsou hlupáci. Velmi podobným způsobem pracoval o mnoho let později s postavou pro změnu filmového kritika M. Night Shyamalan ve snímku *Žena ve vodě* z roku 2005, což nepřímou potvrzuje vděčnost schématu... Ale oběti podobného satirického šlehu se může stát koneckoncov kdokoli, kdo umělcům mluví do práce: dramaturg, producent, ředitel divadla, šéf filmového studia. Jak však bylo naznačeno, ačkoli je Mortimer jedno-

značně nejsatiričtější a nejvíce karikaturně pojatá postava, je to jen jedna figura Kesselringova fikčního obludáří.

Satira a karikatura se v případě dramatických *Jezelek a bezinek* promítá právě do vztahu mezi fraškou a tragédií, kdy jsou očividně nespojitě prvky kladeny vedle sebe a vytvářejí fikční svět, který je nastavením hodnot velmi zneklidňující a zároveň dostatečně vzdálený světu skutečnému. Stejně jako je každá z představovaných postav svým způsobem děsivá a připomínající hrůznou verzi běžných lidských neduhů (lhostejnost, sebeklam, naivita, mindráky), je svou proměnou do fraškovitě podoby zároveň roztomilá a neškodná, a tak se jí lze snadno smát. Tetičky jsou normální vražedné zrůdy, Jonathan i přes svou komicky-frankensteinsko-karloffovskou vizáž regulérní psychopat a Mortimer nabubřelý blb, jsou všichni zároveň prezentováni jako trochu dětinsky naivní postavy, které vyznávají viktoriánské zvyky, vzpomínají na staré časy či zamílované cvrlikají. Jejich negativní vlastnosti nabývají v průběhu hry na otevřenosti, ale zároveň se hra posouvá od mrazivého a tematicky aktuálního začátku k čím dál bláznivější frašce, takže se obě polohy vyrovnávají... a tento poměr funguje dodnes.

Zejména ale fungoval roku 1941, kdy měly 10. ledna *Jezečky a bezinky* premiéru na Broadwayi (Fulton Theatre). Jedním z jejich dalších taháků – kromě těch zmíněných – byla navíc provázanost hollywoodských motivů se skutečnými referenty: jestliže měl Jonathan po operaci tváře připomínat monstrem dr. Frankensteinova z oblíbených hororů studia Universal, nemohl ho hrát lepší herec než neméně oblíbený představitel Frankensteinova monstra, sám Boris Karloff. Přes veškerý úspěch svých hororových postav zaznamenal Karloff až coby Jonathan Brewster tak extrémní ohlas. Dorothy Karloffová ráno po premiéře napsala své matce, že publikum bylo naprosto nadšené, a to včetně kritiků. Lidé se začali smát a už nepřestali. Aplaudovali, povzbuzovali, křičeli „Bravo“ a „Proslov“. Po patnácté děkovačce podle Dorothy tekly Borisovi i dvěma starým dámám po tvářích slzy. „Bylo to zkrátka kolosální – celá ta věc.“ Představení z Borise udělalo hollywoodskou legendu a producenti hry Howard Lindsay a Russel Crouse mu za úspěch neváhali doboře zaplatit podílem ze zisku.

Nebylo divu, že se brzy začalo uvažovat o hollywoodské adaptaci mimořádně úspěšného představení. A ačkoli si producenti *Jezeček – jež vlastně vznikly podle tvrzení Josepha McBrida až jejich přeepsáním původní Kesselringovy verze *Bodies in Our Cellar*, byt*



Frank Capra

si nepřipsali autorské kredity – nejdříve brousili zuby na francouzského režiséra Reného Claira, nakonec si plácli s tím nejméně předpokladatelným tvůrcem: Frankem Caprou. Černočerná komedie totiž nebyla žánrem, s nímž by byl tento ve své době extrémně vlivný hollywoodský tvůrce spojován. Třebaže *Jezinky* vykazují styčné znaky s jeho snímkem *Vždyť jsme jen jednou na světě* (1938), kde je také jedna pošahaná rodina (pravděpodobně znáte nepřiznanou českou verzi, seriál *Taková normální rodinka*), Caprova „značka“ se během třicátých let počila především se sociálními tragikomedii (*Podsvětí ve fraku*, *Pan Smith přichází*, *Úžasná událost*, *Seznamte se, John Doe*), utopickými dramaty (*Ztracený horizont*) či komedii o válce mezi pohlavími (*Platinová blondýna*, *Stalo se jedné noci*). Caprovo rozhodnutí adaptovat vražedné *Jezinky a bezinky* se tak mohlo jevit značně překvapivým.

Producenti Lindsay a Crouse s ním už dříve jednali o adaptaci jedné jejich dřívější hry *Life with Father*, ale nabídku vzali zpět, protože Capra vyžadoval kontrolu nad scénářem. Joseph McBride ve své takřka devítisetstránkové Caprově biografii podává relativně přesvědčivě působící „autorské“ vysvětlení, proč se Capra právě po *Jezinkách* tak sápal. Podle McBrida bylo natáčení *Jezinek a bezinek* pro Capru způsobem, jak se vyrovnat s komplexy z úmrtí matky, která zemřela v květnu roku 1941, tedy krátce před Caprovým rozhodnutím adaptovat právě tuto hru. Mnohé z Mortimerovy hrůzy, že rodinná psychóza Brewsterových je dědičná, platilo totiž údajně i pro Caprův pohled na vlastní rodinu (která byla podle všeho podobně bláznivá) a zejména pak na svou matku (již popisoval jako cvoka). „Na hlavu padlé“ důchodkyně měl Capra už ve filmu *Úžasná událost* (podle nichž – v roztomilém dobovém titulovém překladu filmu – všichni kolem nich skřítečkují; „are pixilated“), ale v *Jezinkách* mohl vést paralelu s vlastní rodinou mnohem dál.

McBride píše, že „podobně jako tetičky Abby a Martha byla Caprova matka žena s mnoha očividně úctyhodnými vlastnostmi. Pro lidi, kteří ji neznali tak dobře, šlo o pomilováníhodnou postavu, ale s vlastní rodinou jednala jako ‚tvrdá žena‘ a jako zosobnění teroru pak se svým synem Frankem, který nazýval dům, ve kterém vyrůstal, ‚domem bolesti‘. A nakonec, stejně jako dámy Brewsterovic, vyráběla i ona ve sklepě své vlastní víno.“ I Frank měl bratra, který rostl pro kriminál, a stejně jako Mortimer se nemohl dočkat, až z rodinného domu vypadne, přičemž mezitím unikal mimo rea-



*James Stewart v titulní roli snímku
Franka Capry Pan Smith přichází (1939)*

litu (Mortimer k divadlu, Frank k filmu), a než si našel svou ženu Lu (Mortimer si najde Elaine), měl problém navazovat emocionální vztahy se ženami. Podobně autobiografická vysvětlení obvykle bývají značně nebezpečná a zkrslující, ale v tomto případě nabízí relativně široké pole vysvětlení jak důvodu, proč se Capra do podobného filmu vůbec pustil, tak výrazných posunů na cestě drama–divadlo–scénář–film z hlediska charakterizace a cílů postav. Už výše jsem psal, že v původní hře (ať už je vskutku jen Kesselringova, nebo prošla dalším přepsáním Lindsaye a Crouse) není vlastně žádná skutečně pozitivní postava. Motivace dvou tetiček k travičským aktivitám nelze shledat čistě altruistickými, Mortimer je arogantní karikatura snobského kritika, Jonathan naopak dost dlouho působí jako sympatický rodinný typ (což je dáno do ostrého kontrastu k jeho vražedné kariéře) a Elaine je blíže psychologicky necharakterizovaná holka ze sousedství. Ve filmu jsou naopak tetičky z roztomilých kreatur posunuty do pozic dvou dobromyslných žen, které mají tak specificky nastavené hodnoty morálního a amoralního, že je v tomto pokřiveném axiologickém rámci jejich travičská činnost zcela v pořádku: pomáhají posmutnělým a osamělým mužům, aby našli svůj životní klid (třebaže se jich tedy neptají na jejich pohled na věc). Jonathan je naopak od samého začátku žánrová karikatura, která neprezentuje žádné rodinné hodnoty, jen vedle Teddyho dále demonstruje naprostou pošahanost rodiny.

Z Mortimera se pak stává hlavní postava, průvodce příběhem – byť kvůli tomu poněkud vystupuje do popředí relativní nesoudržnost hry, kdy si postavy v jednotlivých jednáních předávají řídicí funkci, až se nakonec v duchu tradic frašky všechny sejdou na jedinou místě a kují střídavě o pozornost. Mortimerova kariéra kritika je spíše dílčím charakterovým rysem, mnohem důležitější je přidaná profese autora knih vysmívajících se manželství a kontrastní pozice novomanžela, již nabude v prvních minutách filmu, a tak je jeho děs z prokletí dědičného šilenství Brewsterů mnohem aktuálnější a palčivější. Neutíká před problémy, snaží se je v průběhu filmu – navzdory narůstajícímu nebezpečí a vrstvicí se absurditě situací – co nejsystematičtěji řešit. Mortimer se z karikatury mění na jediného racionálně uvažujícího (nebo se o to v rámci možnosti úpěnlivě snažícího) jedince v celém tom blázinci, což dává ještě mnohem větší smysl, pokud platí McBrideova biografická teze o Caprově promítání si vlastního života do významové struktury filmu.



Boris Karloff na civilní fotografii

Vznik filmu nicméně nebyl bezproblémový, šlo o rychle vznikající projekt. Sám Capra mluvil o tom, že točil pouhé čtyři týdny, byť tedy ve skutečnosti jich bylo osm. To ale nic nemění na faktu, že nedostatek času byl – a mohli za to Japonci, kteří zkrátka nemohli s náletem na Pearl Harbor počkat a probudit „spícího giganta“ třeba až na jaře. Nedostatek času se projevil zejména na výrazněji fraškovitější podobě filmu, než jakou by měl s běžnými dotáčkami. Capra herce nutil do expresivního herectví s řadou grimas, což nevyhovovalo zejména Carymu Grantovi v hlavní roli. Ačkoli měl tento za sebou řadu komediálních rolí třeba u Hawkse, pod Caprou se mu podle jeho vzpomínek dobře nehrálo a vynucený výkon považoval za svůj nejhorší. Tvrdil, že je ve filmu „moc hysterického řevu a vtípů se zpožděnou reakcí. (...) Výprava byla [podle něj] nevhodná, příliš tmavá a statická, herci ve vedlejších rolích (...) příliš teatrální (...) a komika trochu nucená.“ Grantovi se nelze moc divit, neb trailer filmu byl postaven na scéně, kde byl nucen s roubkem v ústech přehrávat snad nejmíc.

Podle scenáristy snímku Julia Epsteina – jakkoli nesdílel všechny Grantovy námitky – si toho byl Capra vědom a uklidňoval Epsteina i Granta, že během dotáček to v pravý čas všechno spraví, jako to dělá vždy. Chtěl prostě určité scény natočit znovu, a to už ve tvaru, s nímž bude plně spokojen. Jenže nálet na Pearl Harbor v prosinci 1941 tyto plány zmožnil realizovat. Capra vzápětí narukoval a jakkoli se ještě stihl začátkem roku 1942 vrátit a dohlédnout na finální střih *Jeziček a bezínek*, dotáčky už nepřicházely v úvahu. A to přes fakt, že film se do široké distribuce ještě pár let nedostal... Adaptovat veleúspěšné divadelní představení totiž zároveň znamenalo smluvní zádrhel: film nesměl mít premiéru dřív, než uvádění hry na Broadwayi skončí. Což zároveň znamenalo druhý, ještě o něco podstatnější problém: Kdo v něm bude hrát Karloffa, když Karloff je co večer na jevišti? Producenti Lindsay s Crousem si moc dobře uvědomovali, že Karloff je jejich hlavní hvězda, takže si nemohou dovolit jej osm týdnů na jevišti postrádat, protože by riskovali ztrátu diváckého zájmu.

Co s tím? *Jezičky a bezinky* bez Karloffa tam nebo onde, výsledkem jsou stále nějaké *Jezičky a bezinky* bez Karloffa. A postava, o ní všichni říkají, že vypadá jako filmový herec Boris Karloff, by přece měla ve filmu tuplem vypadat jako Boris Karloff. Lindsay a Crouse se pokoušeli domluvit na hvězdné výměně s Warnery: Karloffa za Bogarta. Taková výměna byla v klasické éře hol-



*Cary Grant (Mortimer), Raymond Massey (Jonathan)
a Peter Lorre (Dr. Einstein) ve filmu Jezinky a bezinky*

lywoodských studií relativně běžná, protože hvězdy představovaly výraznou složku kapitálu filmového průmyslu (proto bylo nejmocnější MGM, mělo nejvíce hvězd) a studia s nimi prostě obchodovala. Jinými slovy, hvězdy vydělávaly spoustu peněz, ale v rámci svých smluv příliš mnoho osobní svobody neměly a plnily řadu závazků. Caprovi se však přes všechnu snahu nepodařilo Warnery k výměně přimět a Karloff se ve filmu neobjeví. Místo něj si roli Jonathana zahrál Raymond Massey, který byl nalíčen jako frankensteinovské monstrum, a to včetně výrazných jizev, čímž ještě více odkazoval k původní roli (Karloff se podle dobových snímků bez jizev na jevišti obešel).

Masseye by pravděpodobně nepotěšilo, že iluze bude tak působivá, že i po mnoha desítkách let budou diváci ve filmové verzi spolehlivě a zřetelně rozpoznávat odkaz na Karloffa (jehož monstrum se stalo běžnou součástí kulturní encyklopedie publika), ale jen málokdo někam zařadí Masseye. Capra měl naopak štěstí, že

se mu podařilo získat do filmové verze obě divadelní představitelky tetiček (Josephine Hullovou a Jean Adairovou), a nakonec i Johna Alexandra, který na jevišti představoval Teddyho Roosevelta Brewstera. Ještě více si tím ale sešněroval časový plán, protože všichni tři dostali „propustku“ jen na osm týdnů (a to včetně dvou týdnů cestování vlakem), a když se natáčení dostávalo do časové tísně, byla vyjednávání s divadelními producenty těžká, protože dlouhodobá absence tří oblíbených hereckých představitelů se na ziscích podepsala. Při všech hereckých škatulátech, kterým muselo natáčení čelit, se pak jako zázrak jeví vynikající Peter Lorre coby dr. Einstein, který přesně vystihl tragikomičnost figury a obešel se (paradoxně) bez expresivních postupů.

Všechnen běh, shon, dohady, nevráživosti, zdržení a zrušené přetáčení nakonec diváci stejně ocenili až po výrazně více než dvou letech od dokončení filmu. Hra se na Broadwayi s úspěchem hrála až do roku 1944, takže oficiální premiéra už pár let existujícího filmu proběhla 23. září 1944, jakkoli byl už o rok dříve promítán armádě po celém světě (tedy tam, kde americká armáda roku 1943 zrovna byla). Jenže co jsou dva roky čekání na premiéru oproti 68 letům, které uběhly od ní, aniž by film ztratil na popularitě – ba co víc, během nichž pravidelně figuroval v různých žebříčcích nejlepších filmů toho a toho období, toho a toho žánru, toho a toho herce (což by Grantovi radost asi nedělalo) či nejlepších filmů vůbec. Žádný z jeho tvůrců už dnes není naživu, stejně jako už pravděpodobně není naživu mnoho z těch, kdo během těch několika let zhlédli některé z oněch 1444 představení s Borisem Karloffem.

Text Kesselringovy vynikající hry ale zůstává (mimo jiné) z důvodů, které jsem se snažil objasnit výše, očividně doposud aktuální a pořád se s úspěchem vrací na jeviště. Karloff už tu taky nějaký čtvrtek není, ale díky Kesselringově hře se stal přinejmenším stejně nesmrtelným jako díky filmu, ve kterém ožil coby monstrum sestavené z mrtvých lidských těl. Kdyby tomu tak nebylo, nikdo by se pravděpodobně nesmál poznámkám o tom, že ten Jonathan vypadá jako Boris Kar...! Ale vždyť víte, Jonathan nemá rád, když se mu to připomíná. Snad proto, že se tomu diváci stále smějí.

Městské divadlo Brno



Joseph Kesselring

Jezinky a bezinky

aneb Arsenik a staré tety

ARSENIC AND OLD LACE

Čtvrtá inscenace
šedesáté osmé sezony 2012 / 2013

Premiéra 15. a 31. prosince 2012
na Činoherní scéně

MĚSTSKÉ DIVADLO BRNO
příspěvková organizace
ředitel Stanislav Moša



Program k 696. premiéře
a čtvrté inscenaci v sezoně 2012/2013 připravili:

redakce, výběr ilustrací a grafická úprava
Jan Šotkovský

texty
Radomír D. Kokeš

jazyková korektura
Jitka Šotkovská

obálka
Petr Hloušek

fotografie
Jef Kratochvíl

fotografie z české premiéry v Divadle ABC
Jaromír Svoboda
(za vstřícnost děkujeme dědicům a Justině Kašparové)

sazba
Petr Konečný

předtisková příprava a počítačová grafika
Martin Konečný

Autorská práva hry i překladu zastupuje DILIA, divadelní, literární,
audiovizuální agentura, občanské sdružení, Krátkého 1, Praha 9

Vyrobila agentura CONY CZ, s. r. o., Brno

B | R | N | O

STATUTÁRNÍ MĚSTO BRNO
FINANČNĚ PODPORUJE
MĚSTSKÉ DIVADLO BRNO,
PŘÍSPĚVKOVOU ORGANIZACI

Inscenaci hry
Jezinky a bezinky
aneb Arsenik a staré tety
uvádí
Městské divadlo Brno

za finanční podpory
Ministerstva kultury ČR
a Jihomoravského kraje

Jihomoravský kraj