W dalszej części pracy skupię się na dwóch wybranych musicalach w jego reżyserii: teatralnej inscenizacji *Chicago* (1975) i filmie *All That Jazz* (1979). Oba musicale są, w mojej opinii, kluczowymi reprezentacjami dojrzałego stylu reżysera, odzwierciedlają różne formy groteskowości, która na przestrzeni lat zdążyła się już mocno zakorzenić w jego twórczości. W ujęciu Fosse'a groteska jest pewnym typem widzenia świata i uznawania wartości, a jej percepcja wymaga rozwiniętego smaku estetycznego, jako że jest nie tyle metodą techniczną, co motywem objawiającym się całościowo: od pozornej przypadkowości, alogiczności, realnych uwarunkowań, aż po pojmowanie istoty rzeczywistości. Niemniej wciąż pozostaje kategorią trudno definiowalną i niejednoznaczną, którą nieustannie badać należy z różnych perspektyw.

5.4. Olśniewające grzesznice i karnawalizacja „amerykańskiego snu"

> Velma: Wielu ludzi straciło wiarę w Amerykę.
> Roxie: I w to, co Ameryka reprezentuje.
> Velma: My jednak jesteśmy żywymi przykładami tego, jak fantastyczny jest ten kraj[83].

Któż z nas nie zna historii, w której miłość i nienawiść przenikają się nawzajem? Opowieść oparta na tych antynomiach zafascynowała Gwen Verdon, która po obejrzeniu filmu zatytułowanego *Roxie Hart* (1942, reż. William A. Wellman) z Ginger Rogers w roli głównej, zapragnęła wystąpić w musicalu stworzonym na bazie motywu zawartego w niniejszym obrazie. Pomysłem zaraziła swojego ówczesnego męża Boba Fosse'a, który jakiś czas później rozpoczął przygotowania do produkcji. Był rok 1973, Fosse skończył prace nad musicalem *Cabaret* i reżyserią koncertu *Liza with a Z*. Zdecydował się stworzyć przedstawienie inspirowane prawdziwą historią morderstwa, o której w latach dwudziestych XX wieku rozpisywała się amerykańska prasa, i która w następnych latach stała się inspi-

[83] F. Ebb, B. Fosse. *Chicago. A Musical Vaudeville*, Nowy Jork 1976, s. 91.

racją dla wielu twórców. Sztukę teatralną opartą na tejże historii pierwsza napisała Maurine Dallas Watkins w 1926 roku – w okresie przemysłowego i technologicznego rozwoju, spopularyzowania muzyki jazzowej i rewolucji seksualnej, na czele której stały *flapperki*, reprezentantki nowoczesnej kobiecości.

Watkins, dziennikarka pisma „Chicago Tribune", stworzyła dzieło oparte na historii morderstwa, do którego doszło w Chicago w 1924 roku. Gospodyni domowa Beulah Annan z zimną krwią zastrzeliła swojego kochanka o nazwisku Harry Kolstadt. Mąż Beulah, mechanik samochodowy imieniem Al, pomimo iż był zdradzany i oszukiwany przez żonę, postanowił opłacić znanych w całym mieście prawników, by uratowali Beulah przed karą śmierci. Przez wiele tygodni mieszkańcy Chicago z wypiekami na twarzy śledzili sensacyjny proces kobiety. Jej obrońca umiejętnie manipulował wizerunkiem klientki, przedstawiając ją opinii publicznej jako osobę naiwną, niemądrą i samotną, która do winy przyznała się niesłusznie, będąc pod wpływem alkoholu. Po ustaniu zamieszania, jakie wywołały publiczne dyskusje na temat toczącego się procesu oraz pojawieniu się w prasie informacji o domniemanej ciąży Beulah, ława przysięgłych – składająca się z samych mężczyzn – orzekła o jej niewinności. Wkrótce po wypuszczeniu kobiety na wolność okazało się, że ciąża była zwykłą mistyfikacją. Annanowie rozwiedli się, a Beulah umarła kilka lat później w jednym z chicagowskich przytułków – samotna i schorowana.

Watkins, zainspirowana tą i kilkoma innymi historiami morderstw z tego samego okresu – między innymi procesem Belvy Gaertner, podwójnie rozwiedzionej śpiewaczki kabaretowej – napisała sztukę *The Brave Little Woman*, której tytuł wkrótce zmieniła na *Chicago*. Autorka skupiła się szczególnie na historiach *jazz babies* – kobiet wyzwolonych, bezkompromisowych, skorumpowanych przez mężczyzn i niestroniących od alkoholu.

Sztuka przedstawiała atmosferę, jaka panowała w Ameryce „szalonych lat dwudziestych", którą cechowało poczucie odejścia od kulturowej tradycji związane z nastaniem nowoczesności. „Zacierają się granice między zachowaniem obyczajnym i nieobyczajnym, dopuszczalnym i niedopuszczalnym, szczególnie w przypadku

seksu, który w dużej mierze przestaje być traktowany jako tabu”[84]. Dzięki rozwijającej się technologii, pojawieniu się samochodów, radia czy kina, wszystko zaczęło wydawać się możliwe do osiągnięcia. Wśród amerykańskiego społeczeństwa wzrastało poczucie dekadencji, którego odzwierciedleniem była prohibicja, a kulturowe tendencje eskapistyczne stawały się coraz wyraźniejsze. W konsekwencji, popularne okazały się rozrywki wszelkiego rodzaju, muzyka jazzowa niosąca radość, wolność i energię oraz szalony taniec zwany *charlestonem*. Epoka jazzu rozwinęła się w opozycji do smutnych i niepewnych nastrojów niedawno zakończonej pierwszej wojny światowej. Właśnie w tym okresie pojawiły się *flapperki*, hedonistki, poszukujące przyjemności, aktywne społecznie i seksualnie młode kobiety. To one dały początek amerykańskiej rewolucji seksualnej, przeciwstawiając się panującym kanonom kobiecości i staremu, purytańskiemu wręcz stylowi życia. Do tej grupy kobiet zaliczają się bohaterki *Chicago*. Beulah Annan i Belva Gertner stały się inspiracjami dla stworzenia postaci Roxie Hart i Velmy Kelly. W sztuce Watkins pierwsza z nich została scharakteryzowana jako prawdziwa piękność więziennej celi, druga zaś jako najbardziej stylowa morderczyni wszechczasów. Albert Annan był pierwowzorem postaci męża Roxie Amosa Harta. Natomiast Billy Flynn to postać będąca kombinacją dwóch prawników: Williamsa Scotta Stewarta i W.W. O’Briena.

Premiera sztuki odbyła się na Broadwayu w 1926 roku i została wystawiona sto siedemdziesiąt dwa razy. W roli Roxie Hart wystąpiła Francine Larrimore, a reżyserii podjął się George Abbot – wybitny amerykański reżyser teatralny i filmowy, dramatopisarz i producent w jednej osobie. Co ciekawe, rolę Amosa zagrał nikomu jeszcze wówczas nieznany Clark Gable.

Rok po nowojorskiej premierze spektaklu *Chicago* powstał na jego podstawie film niemy, wyprodukowany przez wytwórnię Twentieth Century Fox. Producentem był Cecil B. DeMille, a reżyserem Frank Urson. Do filmowego scenariusza dodano elementy, których nie znajdziemy w tekście sztuki. Wzbogacono go o szczegóły doty-

[84] J. Herald, *Fashions of a Decade: The 1920s*, Nowy Jork 2007, s. 154.

czące rzeczywistych wydarzeń z życia zbrodniarek, a także o kilka motywów dotyczących ówczesnego środowiska Hollywood. Sam temat morderstwa pojawia się natomiast w krótkim wstępie do filmu, jeszcze przed rozpoczęciem jego właściwej akcji. Rola Amosa, w którego wciela się Victor Marconi, jest w filmie bardziej rozbudowana i przedstawiona w sposób zdecydowanie sympatyczniejszy aniżeli w tekście sztuki Watkins. Okrutniejszy dla głównej bohaterki okazuje się finał filmu.

Motywy poruszane w *Chicago* praktycznie przez cały XX wiek inspirowały amerykańskich twórców teatralnych i filmowych. W roku 1942 wytwórnia Twentieth Century Fox wyprodukowała film zatytułowany *Roxie Hart*, który jest uznawany za zmodyfikowaną przeróbkę obrazu z 1927 roku. W główną rolę wcieliła się Ginger Rogers, popularna artystka musicalowa, długoletnia partnerka taneczna Freda Astaire'a. Film został wyreżyserowany przez Williama A. Wellmana, a tekst sztuki na potrzeby scenariusza zaadaptował Nunally Johnson, zmieniając niektóre elementy fabuły.

W filmie Amos przyłapuje swoją żonę Roxie w dwuznacznej sytuacji z innym mężczyzną i w przypływie wściekłości chce go zabić. Gdy na miejscu zbrodni pojawia się policja, Roxie postanawia wziąć winę na siebie, by dzięki temu zyskać rozgłos i zainteresować swoją osobą prasę. Podczas pobytu oskarżonej w więzieniu jej adwokat Billy Flynn robi wszystko, by pomóc kobiecie w realizacji planu. Nakłania ją nawet do tego, by udała omdlenie i skłamała, że spodziewa się dziecka. Wkrótce ława przysięgłych stanowi o jej niewinności, ale z uwagi na nagły zwrot akcji, kiedy Amos zostaje słusznie skazany za morderstwo, media tracą zainteresowanie sprawą Roxie. Po powrocie do normalnego życia kobieta poświęca się rodzinie, którą zakłada z Homerem – dziennikarzem poznanym w trakcie pobytu w więzieniu.

Wyprodukowany w 1942 roku film cieszył się zainteresowaniem widzów, przypominając im minioną epokę, tak ważną w historii Stanów Zjednoczonych. Ginger Rogers, kojarzona głównie z komediami muzycznymi, w których występowała u boka Freda Astaire'a, dobrze poradziła sobie w roli Roxie. Po ponad trzydziestu latach od premierowego pokazu filmu *Roxie Hart* nadszedł czas na stworzenie musicalu inspirowanego opowieścią o morderstwie i rządzy sławy.

Z uwagi na artystyczne zobowiązania Bob Fosse zmuszony był odłożyć prace nad *Chicago* akurat w momencie, gdy Gwen Verdon zasugerowała mu stworzenie przedstawienia inspirowanego nie tylko sztuką Watkins, lecz także pozostałymi dziełami powstałymi w oparciu o ten tekst. Po kilku latach Verdon i Fosse wrócili do prac nad musicalem, rozpoczynając próby w 1974 roku. W rolę Roxie Hart wcieliła się, rzecz jasna, Gwen Verdon, Chita Rivera otrzymała angaż jako Velma Kelly, a Jerry Orbach okazał się rewelacyjnym Billym Flynnem.

Fosse postanowił stworzyć spektakl oparty na formule burleskowo-wodewilowej, która prezentowała estetykę bliską jego sercu. Tym samym odniósł się do tradycji amerykańskiej rozrywki – nawiązał do czasów, w których kształtował się show-biznes, a komedie muzyczne zyskiwały coraz większą popularność. Do współpracy nad musicalem *Chicago* zaprosił tych samych artystów, z którymi pracował już wcześniej. Tym razem Fred Ebb i John Kander stworzyli utwory inspirowane tradycyjnymi numerami wodewilowymi. Ostatecznie, piosenki takie jak: *All That Jazz*, *Roxie* czy *Nowadays*, stały się klasykami gatunku. Reżyserem i choreografem w jednej osobie został Bob Fosse.

Fabuła musicalu opowiada historię dwóch kobiet: Velmy Kelly – artystki wodewilowej, i Roxie Hart – gospodyni domowej aspirującej do bycia *showgirl*. Obie dla kariery, pieniędzy i sławy są w stanie zrobić wszystko.

Kiedy Velma przyłapuje swojego męża i siostrę razem w łóżku, bez chwili zawahania sięga po pistolet i pociąga za spust. Chwilę po dokonaniu zbrodni, jak co wieczór, występuje na scenie jednego z chicagowskich klubów – tym razem jednak w pojedynkę, bez siostry. W tym samym czasie Roxie Hart zabija swego kochanka Freda Casely, który obiecał jej spotkanie z agentem teatralnym, ale nie dotrzymał słowa. Kobiety poznają się więzieniu Cook County Jail, prowadzonym przez przekupną „Mamę" Morton. To dzięki niej Velma ma stały kontakt z mediami i zostaje okrzyknięta najpopularniejszą morderczynią tygodnia. Sytuacja komplikuje się, kiedy do akcji postanawia wkroczyć Roxie i odebrać Velmie zarówno jej więzienną, jak i medialną pozycję. Chciwy prawnik Billy Flynn równolegle pro-

wadzi sprawy obu pań. W zależności od tego, która z nich w danym momencie cieszy się większym zainteresowaniem prasy, tej poświęca swoją uwagę. Flynn bowiem umie zadbać o swoją reputację i popularność, nie kierując się żadnymi zasadami moralnymi. Gdy w mieście pojawia się nowa morderczyni, zainteresowanie mediów procesami obu pań spada. Roxie postanawia udać, że jest w ciąży, co ma pomóc jej znów zwrócić na siebie uwagę dziennikarzy. Jej podstęp okazuje się udany. W dniu ostatniej rozprawy oskarżona uzgadnia z obrońcą wersję wydarzeń – oboje planują zrobić z przesłuchania wielkie widowisko, którego będą głównymi bohaterami. Ostatecznie Roxie zostaje uniewinniona. Jej nadzieje na sceniczną karierę kończą się jednak w momencie, w którym rządni „świeżej krwi" dziennikarze wybiegają z budynku sądu po usłyszeniu strzałów za oknem. Okazuje się, że kolejna mieszkanka Chicago zabiła swojego partnera.

Chcąc odnieść sukces, skłócone do tej pory Velma i Roxie decydują się na współpracę. Postanawiają stworzyć wodewilowy duet. W rezultacie przygotowują wokalno-taneczny popis zatytułowany *Nowadays*, który stanowi finałową scenę musicalu.

Premiera *Chicago* miała miejsce 5 czerwca 1975 roku w Forty-Sixth Street Theater w Nowym Jorku. Pierwsze recenzje, jakie ukazały się w prasie, były niezbyt przychylne. Zarzucano w nich reżyserowi zbyt ironiczny charakter spektaklu i zbyt duże skupienie na odrażających wręcz aspektach świata przestępczego. Jak pisze Raymond Knapp, wersja musicalu z 1975 roku, która stała się „podstawą dla jego wznowienia w roku 1996, a także filmowej wersji z 2002 roku, osiągnęła umiarkowany sukces, choć oczekiwania wobec niej były wysokie, głównie z uwagi na wcześniejszy sukces filmowej wersji musicalu *Cabaret*"[85], zrealizowanego raptem trzy lata wcześniej. Technikę prezentowania numerów muzycznych jako ironicznej paraleli i komentarza do właściwej akcji scenicznej zawdzięcza *Chicago* właśnie musicalowi *Cabaret*.

Można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że problemy zdrowotne reżysera, skutkujące operacją kardiologiczną, którą prze-

[85] R. Knapp, *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton-Oxford 2006, s. 111.

szedł w trakcie przygotowań do premiery, miały wpływ na posępny i mroczny charakter spektaklu. Scenografia, którą zaprojektował Tony Walton, choć elegancka, utrzymana w kolorystyce czarno-szarej, zdecydowanie odbiegała od standardowej konwencji musicalu. Przypominała swym kształtem cylinder, na którego wierzchołku umieszczono orkiestrę. Jego brzegi obracały się w nieregularny sposób, co dawało publiczności inny punkt widzenia, za każdym razem, gdy kapelusz przesuwał się o ćwierć obrotu. Akcja musicalu toczyła się na „rondzie" owego cylindra, na niektórych częściach rampy i innych płaskich powierzchniach.

Pełny tytuł spektaklu, który widnieje na programie teatralnym, brzmi *Chicago: A Musical Vaudeville*. Użycie widowiskowej struktury i stylu przywodziły na myśl właśnie ten rodzaj scenicznej rozrywki. Celem tego było ukazanie „szalonych lat dwudziestych" w formie jarmarcznej rozrywki – sprośnej zabawy dla mas. Podobnie jak w musicalu *Pippin*, Fosse postanowił znieść czwartą ścianę, co miało wzbudzić dyskomfort widzów w odbiorze dzieła. Zdaniem Jamesa Leve'a, „cyniczne i przewrotne *Chicago* wykorzystuje mitologię amerykańskiej kultury, aby zaatakować i ośmieszyć świat amerykańskiej rozrywki"[86]. Rzeczywistość przedstawiona w musicalu *Chicago* jest pozbawiona jakichkolwiek moralnych zasad, a wydźwięk całej produkcji jest mocno ironiczny. Tak jedną ze scen spektaklu opisuje Margery Beddow:

> Roxie zostaje oskarżona o morderstwo i nie stać jej na wynajęcie obrońcy. Wpada więc na pomysł, by poprosić męża o pieniądze na zatrudnienie sławnego prawnika – Billy'ego Flynna. Udaje jej się osiągnąć cel – Flynn zgadza się na poprowadzenie jej sprawy, zapewnia też, że wie, jak przekonać ławę przysięgłych co do jej niewinności. Nagle, z ukrycia, wyłania się grupa pięknych panien ubranych w skąpe kostiumy przyozdobione różowymi piórami, a mężczyzna zaczyna śpiewać utwór *All I Care About is Love*. Wkrótce wszyscy tańczą w rytm melodii, a cała scena utrzymana w stylu Busby'ego Berkeleya jest niezwykle zabawną koncepcją[87].

Przez badaczy gatunku *Chicago* jest uznawane za swoistą reminiscencję powstałego wcześniej musicalu *Cabaret*, w którym Fosse po-

[86] J. Leve, *Kander and Ebb*, New Haven 2009, s. 6.
[87] M. Beddow, dz. cyt., s. 55.

służył się formułą Brechtowską, rewiowymi tancerkami ubranymi w krzykliwe, skąpe kostiumy, z czarnymi pończochami i czerwonymi podwiązkami. Wodewilowe motywy pozwoliły reżyserowi odtworzyć popularnego w latach dwudziestych charlestona, a muzyka wykorzystana w musicalu nawiązywała swym brzmieniem do melodii zapamiętanych z tego okresu. Utwory muzyczne stworzono na bazie inspiracji znanymi z tamtej epoki występami takich gwiazd, jak: Marilyn Miller, Bing Crosby czy Helen Morgan.

> *Mr. Cellophane* jest na przykład podobny do piosenki Berta Williamsa z *Ziegfeld Follies* zatytułowanej *Nobody*, a *When You're Good to Mama* jest reminiscencją utworu Sophie Tucker *Some of These Days*. Poza tym w partyturze znalazły się: *All That Jazz*, *I Can't Do It Alone*, *My Own Best Friend*, *Me and My Baby*, *Razzle Dazzle* i *Nowadays*. Pomimo iż powyższe piosenki są pastiszami starych wodewilowych numerów, nie zostały umieszczone w musicalu jedynie dla rozrywki: określają charakter, tworzą atmosferę i mają związek z fabułą[88].

Cyniczna i ponura strona przedstawienia w pewnym stopniu przesłoniła inscenizacyjne osiągnięcie Fosse'a, które polegało na użyciu cyrkowo-tanecznej konwencji, dzięki czemu w groteskowej formie udało się ukazać proces, w jakim prawo, sądownictwo i media ulegają urokom show-biznesu. Sam Wasson pisze, że gdy publiczność reagowała śmiechem, oglądając przedstawienie, Fosse uznawał, że nie zrozumieli przekazu. Zamierzeniem reżysera nie było stworzenie typowej komedii muzycznej [89]. W *Chicago* po raz kolejny doszły do głosu fascynacje Fosse'a motywami ludzkiego zdemoralizowania. W centrum opowieści znajdują się dwie bohaterki, będące kwintesencją *femme fatales*, pociągające, drapieżne i wyemancypowane, z których ostatecznie żadna nie zostaje ukarana za popełnione zbrodnie. Co więcej, mieszkańcy Chicago z chęcią przychodzą na ich wspólny występ, który wieńczy nieokiełznany i niekontrolowany tumult nonsensu i zabawy, z jakim mamy do czynienia przez cały czas trwania spektaklu.

Zdaniem Zsófii Tóth, *Chicago* opowiada historię widowiskowego, nowoczesnego, miejskiego karnawału. Badaczka analizuje mu-

[88] S. Patinkin, *„No legs, No jokes, No chance": a History of the American Musical Theater,* Evanston 2008, s. 435.

[89] S. Wasson, dz. cyt., s. 413.

sical w kontekście Bachtinowskiej teorii karnawalizacji, uznając, że przedstawiona w nim rzeczywistość zostaje wywrócona do góry nogami. Nikt z bohaterów nie dąży do prawdy – mamy więc do czynienia ze światem bez autorytetów, wartości i sprawiedliwości. Jednocześnie Tóth interpretuje amerykański system prawny ukazany w *Chicago* jako publiczną rozrywkę, wskazując tym samym na karnawałowy aspekt amerykańskiej kultury lat dwudziestych[90].

W takim ujęciu Roxie i Velmę należy postrzegać jako uczestniczki ludycznej kawalkady, które stają się częścią groteskowo-komicznego zwierciadła Ameryki. W musicalu jawna jest krytyka społeczeństwa i wszelkich regulacji prawnych niespełniających swoich zadań, a Fosse ukazuje to poprzez wyraźną ironię i groteskowe połączenie tak różnych kwestii, jak: morderstwo, seks, kara, sława i show-biznes. Stany Zjednoczone są krajem, w którym każdy może dążyć do szczęścia i każdy może odnieść sukces, nawet jeśli jest człowiekiem łamiącym reguły skonwencjonalizowanego porządku świata. Zdaniem Tóth musical *Chicago* jest przykładem na to, że teoria Bachtina pozostaje nadal aktualna w naszych czasach.

Założeniem teorii karnawalizacji jest odejście od klasycznego porządku świata i wejście w stan odmienny, świąteczny, którego ludyczny charakter sprawia, że wszystkie obowiązujące dotychczas granice zostają rozmyte. Brakuje autorytetów lub lekceważy się te obecne, dodatkowo odwracając społeczne hierarchie. Jak ujmuje to sam Bachtin:

> [...] uchylenie hierarchicznych stosunków między ludźmi wytwarza na karnawałowym placu szczególny typ więzi, niemożliwej w zwykłym życiu. Tutaj zostają też wypracowane szczególne formy jarmarcznej mowy i jarmarcznego gestu, formy szczerze i swobodne, nierespektujące żadnego dystansu między kontaktującymi się ludźmi i uwolnione od zwykłych (pozakarnawałowych) norm etykiety i przyzwoitości[91].

[90] Z. A. Tóth, *The Carnivalesque Image of America in the Different Versions of Chicago*, „American: e-Journal of American Studies in Hungary" 2011, nr 2, vol. VII, http://americanaejournal.hu/vol7no2/tzsa (dostęp 11 lutego 2016).

[91] M. Bachtin, *Ludowe formy świąt karnawałowych*, w: *Antropologia widowisk: zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 378.

Karnawałowy aspekt musicalu *Chicago* potwierdza obecność reprezentantów różnych warstw społecznych, Velma i Roxie pochodzą z niższej klasy średniej, Amos wywodzi się z klasy robotniczej, prawnik Billy Flynn natomiast reprezentuje osoby majętne. Tóth uważa, że porządek społeczny i prawny w musicalu, podobnie jak w czasie karnawału, zostaje zakłócony[92]. Dochodzi do lekceważenia norm społecznych, drwin z systemu sądownictwa, przy czym wszystko jest efektem skarnawalizowanej sytuacji, za jaką uznać należy proces Roxie, który za sprawą mediów staje się rozrywką dla mas. Bachtinowski karnawał nie zapewnia absolutnej prawdy, nic nie jest w nim kompletne ani pewne. W *Chicago* świat wywrócony na opak, bez praworządności, bez reguł i autorytetów, jakichkolwiek moralnych wartości czy sprawiedliwości, zezwala na to, by morderczynie nie poniosły odpowiedzialności za swoje czyny. Co więcej, Velma i Roxie ostatecznie stają się gwiazdami. Ta osobliwa logika prowadzi do działań pełnych sprzeczności, parodii, upokorzeń i profanacji, kończących się ukoronowaniem głupca, którym jest Roxie – antybohaterka, niemoralna i rozwiązła morderczyni[93]. Immanentnym elementem teorii Bachtina jest ludyczny śmiech, który stanowi komentarz do wszystkiego, co dzieje się w ramach karnawału. Jest on powszechny, może negować lub aprobować wybrane zachowania czy wydarzenia. W musicalu śmiech wszystkich, zarówno mieszkańców Chicago, jak i samych *femme fatales*, towarzyszy ostatecznemu tryumfowi morderczyń. Jest więc u podstaw groteskowy, gdyż wyolbrzymia to, co negatywne i niewłaściwe.

Całkowitym przeciwieństwem Velmy i Roxie jest inna więźniarka, Hunyak – cudzoziemka niesłusznie oskarżona o zabójstwo. Tóth postrzega tę postać jako kozła ofiarnego, którego śmierć odgrywa kluczową w odzyskaniu wolności przez główne bohaterki[94]. Ich uniewinnienie bowiem ma związek z groteskowo-komiczną maskaradą, którą utrzymują, by zyskać poparcie w oczach dziennikarzy i całego społeczeństwa. Podczas gdy obie robią wszystko, by wyjść na wolność, Hunyak zostaje niesłusznie skazana na szubienicę, ponieważ

[92] Z.A. Tóth, dz. cyt. (dostęp 12 lutego 2016).
[93] Tamże.
[94] Tamże.

przyznaje się do czynu, którego nie popełniła. Badaczka zakłada, że dzieje się tak, ponieważ kobieta nie jest obywatelką Stanów Zjednoczonych – nie reprezentuje amerykańskiej tożsamości, lecz mniejszość kojarzoną z biedotą i imigracją. Do jej stracenia dochodzi w atmosferze rozrywki. Zgromadzony na placu tłum jest radosny i w zachwycie bije brawo jak gdyby uczestniczył w czymś pozytywnym. Wraz ze zniknięciem kozła ofiarnego Roxie i Velma zaczynają nowe życie. Paradoksalnie, poświęcenie Hunyak staje się warunkiem zachowania porządku karnawału[95].

W innej pracy, której fragment Zsófia Tóth także poświęca analizie omawianego tutaj musicalu, badaczka stwierdza, że „do sfery komiczno-groteskowo-karnawałowej performatywności bohaterek *Chicago* należy włączyć kwestię ich nikczemności”[96]. Udaje im się bowiem zrealizować „amerykański sen”, pomimo że nie wiedzą, co oznacza przyzwoitość. Na bazie rozgłosu, jaki przyniosły im popełnione zbrodnie, rozpoczynają karierę sceniczną, która jest początkiem ich szczęścia.

Jeśli więc groteska wymyka się wszelkim normom i kanonom, to wówczas Velmę i Roxie uznać należy za postaci groteskowe. Ponadto groteska bardzo często objawia się w zbrodniach różnej proweniencji[97]. Bohaterki nie tyle z premedytacją wykorzystują pęknięcia, szczeliny i niedoskonałości amerykańskiego systemu sprawiedliwości, co je utrwalają. W ten sposób podkreślona zostaje kwestia słabości owego systemu, a także zawodność dotychczas panujących zasad[98]. Groteskowy w swoim wyrazie jest również sam proces sądowy, którego głównym bohaterem staje się Billy Flynn. Paradoks sytuacji polega na tym, że Flynn jako adwokat powinien stać na straży praworządności. Tymczasem jest zupełnie inaczej. Nad właściwym przebiegiem procesu górę bierze demoralizacja i korupcja, a pojęcie

[95] Tamże.

[96] Z.A. Tóth, *Merry Murderers: The Farcical (Re)Figuration of the Femme Fatale in Maurine Dallas Watkins Chicago (1927) and its Various Adaptations*, Newcastle 2010, s. 54.

[97] M. Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, Nowy Jork-Londyn 1994, s. 7.

[98] Z.A. Tóth, *Merry Murderers*, s. 54.

prawa zostaje wywrócone na opak[99]. W scenie rozpoczęcia rozprawy Flynn tak mówi do Roxie: „To cyrk. Z trzema arenami. Te rozprawy, cały ten świat, to wszystko show-biznes. A Ty mała pracujesz z gwiazdą"[100].

W musicalu korupcja i szeroko rozumiana nikczemność dotyczą nie tylko postaci Velmy i Roxie, lecz także dziennikarzy, policji, a nawet reprezentantów wymiaru sprawiedliwości. Skorumpowane jest całe miasto, a skarnawalizoway proces traktowany jest jak rozrywka dla ludu.

W jednym z wywiadów Bob Fosse potwierdził, że *Chicago* jest w pewnym sensie odzwierciedleniem jego nastawienia wobec otaczającej go rzeczywistości:

> Obawiam się, że ten musical jest moją obecną wizją Ameryki. [...] Chodzi o brak sprawiedliwości w naszych procedurach sądowych: o to, jak sprawiedliwość i prawo niemal w ogóle nie funkcjonują. To pozwala zobrazować kilka interesujących uwag dotyczących prasy i tego, jak dziś czyni się z zabójców gwiazdy, wykorzystując i gloryfikując przestępców. Kiedy myśli się o ludziach takich jak Charlie Manson lub słyszy się o mafijnych zabójcach publikujących swe autobiografie, staje się jasne, że *Chicago* nie dotyczy tylko lat dwudziestych. Mówi o rzeczach, które mają związek z teraźniejszością[101].

Wersja musicalu z 1975 roku była wystawiana na Broadwayu przez następne trzy lata. W 1996 roku, dziewięć lat po śmierci Boba Fosse'a, postanowiono wznowić produkcję, tym razem wystawiając ją w Richard Rodgers Theatre. Nad całością pieczę sprawowała Ann Reinking, jedna z ulubionych tancerek reżysera, która była też dublerką pięćdziesięcioletniej wówczas Gwen Verdon. Reżyserem wznowienia z lat dziewięćdziesiątych był Walter Bobbie.

Wypada w tym miejscu wspomnieć też o filmowej wersji *Chicago* z 2002 roku, zrealizowanej przez Roba Marshalla. W rolę Roxie wcieliła się Renée Zellweger, a Velmy Catherine Zeta-Jones. Richard Gere natomiast sportretował Billy'ego Flynna. Musical cieszył się niebywałą popularnością wśród widzów. Został też doceniony przez

[99] Tamże, s. 55.

[100] Wypowiedź w oryginale znaleźć można w F. Ebb, B. Fosse, *Chicago*, s. 75. Ta sama kwestia trafiła do filmu *Chicago*, reż. Rob Marshall, 2002, Miramax Films.

[101] S. Wasson, dz. cyt., s. 413.

amerykańską Akademię Filmową, otrzymując aż trzynaście nominacji do Oskara. Nagrodzony zaś został w sześciu kategoriach: najlepszej aktorki drugoplanowej, najlepszej scenografii, kostiumów, montażu, dźwięku oraz najlepszego obrazu roku.

Mimo że od momentu, gdy Maurine Watkins napisała swą sztukę, minęło prawie sto lat, rządza sławy i medialne szaleństwo, przedstawione zarówno w teatralnej, jak i filmowej wersji *Chicago*, są nie tylko częścią „szalonych lat dwudziestych”, lecz także elementami składowymi show-biznesu. Pozostają więc aktualne w naszych czasach, o czym świadczyć może poniższe stwierdzenie Patti Bellantoni: „Kiedy spytałam przyjaciela, jak sądzi, co jest głównym tematem *Chicago*, on odpowiedział: «Śmierć niewinności»”[102].

5.5. Widowiskowy taniec śmierci

Szybkie tempo barokowej muzyki, krople aplikowane do oczu. Dexedrine i gorący prysznic. Tak każdy poranek rozpoczyna Joe Giddeon, bohater musicalu *All That Jazz* (*Cały ten zgiełk*, 1979), za każdym razem kończąc ów rytuał słowami „Czas zacząć przedstawienie!”. Film uznawany jest za częściowo autobiograficzną opowieść, inspirowaną życiem Fosse’a, w której motywem przewodnim są tak naprawdę dwa wykluczające się elementy: życie i śmierć.

Podobnie jak reżyser filmu, Joe Giddeon jest uzależnionym od nikotyny i pięknych kobiet pracoholikiem – artystą, którego problemy zdrowotne skłaniają do tego, by zacząć postrzegać siebie jako istotę śmiertelną. Przemęczony i owładnięty skrajnie różnymi emocjami, od melancholii po radość, Joe może jednak liczyć na wsparcie swojej byłej żony (Leland Palmer), wyrozumiałej partnerki (Ann Reinking) oraz ukochanej córki (Erzabet Foldi). Podobnie jak Fosse, Giddeon przechodzi atak serca w trakcie prac nad dwoma równoległymi projektami: montażem filmu fabularnego i przygotowaniami do nowej musicalowej inscenizacji. Problemy zdrowotne nie przeszkadzają jednak reżyserowi w funkcjonowaniu. Z uwagi na pogarszający się

[102] P. Bellantoni, dz. cyt., s. 209.