

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Konstrukce identity postav v exilových filmech
Billyho Wildera**

Bc. Jana Havlíková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií

Olomouc 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Konstrukce identity postav v exilových filmech Billyho Wildera* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne

.....

podpis

Poděkování

Ráda bych poděkovala především Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za odborné vedení práce, cenné rady a připomínky. Rovněž děkuji Michalovi Novohradskému za korektury překládaných citací a za podporu jemu i mým rodičům.

OBSAH

ÚVOD	6
1 Vyrovnění se s literaturou	10
2 Metodologická východiska	14
2.1 <i>Kinematografie s přízvukem</i>	14
2.1.1 Exil, diaspora, etnikum	15
2.1.2 Otázka stylu	17
2.1.3 Pocitové struktury	20
2.1.4 Konstrukce identity	22
2.2 <i>Německý exil</i>	25
2.2.1 Exil z hlediska historie	25
2.2.2 Německá exilová tvorba ve vztahu k Americe	26
2.2.3 Vytváření „imaginárních“ identit	28
2.3 <i>Billy Wilder a exil</i>	30
2.4 <i>Shrnutí</i>	35
3 Módy produkce ve vztahu k autorství	36
3.1 <i>Produkční mód v Hollywoodu ve studiovém období</i>	36
3.1.1 Předválečné období	36
3.1.2 Poválečné období	38
3.2 <i>Intersticiální mód produkce</i>	40
3.3 <i>Billy Wilder jako autor</i>	42
4 Převleky	48
4.1 <i>Zuzanka v nesnázích</i>	48
4.1.1 Motiv cesty, touha vrátit se domů	48
4.1.2 Zobrazení patriotismu ve filmu	50
4.2 <i>Pět hrobů u Káhiry</i>	51
4.2.1 Identita jako konstrukt k získání bojové výhody	52
4.2.2 Vyobrazení německého národa	53
4.3 <i>Někdo to rád horké</i>	56
4.3.1 Objevování skryté stránky vlastní identity	57
4.3.2 Hledání jistoty a snaha vyhnout se nestabilnímu prostředí	59
5 Poruchy osobnosti	61
5.1 <i>Pojistka smrti</i>	61

5.1.1	Psychologické maskování identity	61
5.1.2	Status outsidera vyjádřený prostřednictvím postav	64
5.2	<i>Sunset Boulevard</i>	65
5.2.1	Nostalgické lpění na minulosti	65
5.2.2	Porucha identity v důsledku nesmiřitelnosti se stářím a neúspěchem	67
5.2.3	Kritika Hollywoodu	69
5.3	<i>Ztracený víkend</i>	69
5.3.1	Cesta jako bloudění	70
5.3.2	Neschopnost vyrovnat se s vlastní identitou	71
5.3.3	Tragičnost vyjádřená osudy postav	73
6	Dvojnictví	75
6.1	<i>Sladká Irma</i>	75
6.1.1	Rozdvojení identity motivované žárlivostí	76
6.1.2	Dvojitý pohled režiséra	78
6.2	<i>Fedora</i>	79
6.2.1	Dvojnictví vedoucí k zachování iluze	80
6.2.2	Sebereflexe filmového díla	82
	ZÁVĚR	84
	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	87
	Prameny	87
	Literatura	88

ÚVOD

Billyho Wildera můžeme nepochybně považovat za jednu z ikon hollywoodského studiového období. Na svém kontě má přes šedesát scénářů, s jejichž psaním začínal v německém filmovém studiu Ufa. Kvůli svému židovskému původu však byl ve 30. letech nucen emigrovat do Ameriky, kde se ze scénáristy vypracoval na režiséra a natočil téměř třicet snímků. Ke všem svým filmům si psal scénáře a u poloviny z nich figuroval i jako producent. Wilderovy snímky se vyznačovaly perfektně zvládnutou angličtinou, díky níž dokázal vtipně komentovat lidské vztahy a umně používat dvojsmysly, což jim zajistilo komerční úspěšnost. Přestože se velmi dobře adaptoval na americkou kulturu, ba dokonce jí byl fascinován, nalezneme v jeho filmech motivy evokující jeho evropský původ. Ty představují jeden z faktorů, který by neměl být opomenut při analýze jeho děl.

Pro tento text bude Wilderův exilový status hlavním východiskem ovlivňujícím jeho tvorbu a především formování identity jeho filmových charakterů. Pro jedince v exilu je nesmírně důležité, jakým způsobem se dokáže smířit se ztrátou původní vlasti a jaký dopad to má na utváření toho, kým je. Vyrovnávání se s vlastní identitou je častým jevem postihujícím Wilderovy postavy, které jsou mnohdy ztracené nebo zmatené a mají problém s hledáním sebe sama. Ke své identifikaci s okolím často využívají nejrůznějších masek a převleků. Právě určitá forma maškarády je příznačná pro Wilderovy snímky, v nichž tvůrce pracuje nejen s proměnami vnějších znaků postav, ale také s přeměnami majícími hluboký dopad na celkovou osobnost jedinců. Mým záměrem je rozklíčovat konkrétní aspekty, kterými jsou postavy ovlivněny a podílejí se tak na utváření jejich vnějšího i vnitřního obrazu.

Cílem této diplomové práce je tedy analýza konstrukce identity postav z vybraných Wilderových snímků. Vzhledem k tomu, že postavy budou nahlíženy z hlediska tvůrce exilového statusu, volím jako hlavní metodologické východisko definici exilové kinematografie podle Hamida Naficyho, který ji popsal v knize *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*.¹ Naficy vymezuje

¹ NAFICY, Hamid. *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. 1. vyd. Princeton University Press, 2001. 392 s. ISBN-13: 978-0-691-04391-3.

samostatnou klasifikační kategorií tzv. filmů s přízvukem, které hodnotí a zasazuje do širších kulturních, historických a politických podmínek ve vztahu k meziprostorové situovanosti jejich autorů. Nejprve tedy vymezím základní rysy Naficyho přístupu, z nichž bude největší důraz kladen na jeho definici exilové identity, o kterou se budu opírat v analytické části práce. Jelikož Wilder spadá do kategorie tvůrců, kteří emigrovali z německy mluvících zemí, je nezbytné zaměřit se na problematiku a historii německého exilu jako takového a rovněž ve vztahu k Americe. V této části budu vycházet především z knihy Gerda Gemündena *Continental Strangers: German Exile Cinema 1933–1951*² a z článku Thomase Elsaessera „Etnicita, autenticita a exil: Falešný obchod?“³ otištěného v *Illuminaci*. Pro přiblížení Wilderova vztahu k Americe a k charakterizování jeho statusu situovaného mezi dva kontinenty mi poslouží další kniha od Gerda Gemündena, *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*,⁴ která se zabývá výzkumem Wilderovy tvorby ve vztahu k exilu.

Vzhledem k tomu, že jeden ze zásadních rysů, jimiž se Wilder odlišuje od kinematografie s přízvukem, představuje filmová produkce, je na místě porovnat dva odlišné produkční módy. Prvním z nich bude produkční mód Hollywoodu ve studiovém období, jelikož během něj Wilder natočil většinu svých snímků a s výjimkou jednoho⁵ i všechny ty, které budou předmětem této práce. Zde budu vycházet z knihy *The Wiley-Blackwell History of American Film*,⁶ již editovali autoři Cynthia Lucia, Roy Grundmann a Art Simon. Dále se budu zabývat módem intersticiálním, který definuje Hamid Naficy v knize *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*.⁷ Po jejich přiblížení se pokusím shrnout míru autorského vkladu, jímž Wilderovy snímky disponují.

² GEMÜNDEN, Gerd. *Continental Strangers: German Exile Cinema 1933–1951*. 1. vyd. Columbia University Press, 2014. 298 s. ISBN 978-0-231-16678-2.

³ ELSAESSER, Thomas. Etnicita, autenticita a exil: Falešný obchod? *Illuminace* 20, 2008, č. 2. s. 35–57.

⁴ GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*. 1. vyd. Berghahn Books, 2008. 193 s. ISBN 978-1-84545-418-0.

⁵ Jedná se o *Fedoru*, která byla natočena v roce 1978.

⁶ LUCIA, Cynthia, GRUNDMANN, Roy, SIMON, Art. *The Wiley-Blackwell History of American Film. The Wiley-Blackwell History of American Film*. 1. vyd. Wiley-Blackwell, 2011. 2456 s. ISBN-13: 978-1-405-1798-43.

⁷ NAFICY, Hamid. *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. 1. vyd. Routledge, 1998. 256 s. ISBN-13: 978-0-415-91947-0.

Analytická část práce bude tvořena třemi kapitolami tematizujícími problematiku identity postav z vybraných snímků. Charaktery Wilderových filmů jsou často velmi složité, prožívají náročné životní situace nebo se ocitají na okraji společnosti a nedaří se jim příliš splynout s okolím. Ve větší či menší míře tak vždy řeší určité problémy s vlastní osobností nebo jsou utlačováni silnějšími, jako například Bud Baxter (Jack Lemmon) v komedii *Byt* (1960), kterého využívají spolupracovníci k tomu, aby u něj mohli trávit čas se svými milenkami, zatímco on mrzne venku. Postavám nejsou cizí ani milostné problémy, které prožívá i titulní hrdinka *Sabriny* (1954) ztvárněná Audrey Hepburn, když utíká před svou nešťastnou láskou do Paříže, kde se z ní stává okouzující žena. Po návratu má šanci získat svého vyvoleného, ale v cestě jí stojí intriky jeho bratra. Na okraj společnosti je svými spoluzajatci vyvržen seržant J. J. Sefton (William Holden) v německém zajateckém táboře *Stalag 17* (1953), protože jej podezřívají ze špionáže. Sefton tak musí odhalit skutečného zrádce, aby prokázal svou nevinu. V jedné ze scén zde vojáci parodují Adolfa Hitlera, v jiné se zase jeden z vojáků převléká za herečku Betty Grable. Předvádění nebo utajování jsou také častými jevy Wilderových snímků. Svědčí o tom kauza Chucka Tatum (Kirk Douglas), který v noirovém dramatu *Eso v rukávu* (1951) lže o míře závažnosti zasypaného dolu, aby pomohl své neúspěšné žurnalistické kariéře. V komedii *Štístko* (1966) Harry Hinkle (Jack Lemmon) zase simuluje vážné zranění v důsledku nehody s cílem získat od pojišťovny velké množství peněz. Film *Raz, dva, tři* (1961) se točí kolem snahy udělat z východoněmeckého komunisty Otto Piffa (Horst Buchholz) aristokratického gentlemana, aby byl přijat nastávajícím tchánem. Snímek *Líbej mne, hlupáčku* (1964) zase pracuje se záměnou postav. Takto by se dalo pokračovat celým spektrem Wilderových snímků a jejich charakterů. Je tedy zřejmé, že tyto filmy nabízejí zajímavou studii nejrůznějších osobností, jejichž identita by se dala velmi dobře podrobit analýze. V mých silách však bohužel není všechny tyto postavy zahrnout do předmětu předkládané práce. Proto jsem vybrala pouze ty, které se zdály z mého pohledu nejrepresentativnější a skýtají potenciál k aplikaci Naficyho definice kinematografie s přízvukem. V textu budou zastoupeny komediální i serióznější látky napříč žánry a v rozpětí téměř čtyřiceti let. Právě to dokládá, že se Wilder zabýval otázkami identity v průběhu celé své režijní kariéry. V následujícím textu stanovím tři kategorie, do nichž budou tematicky zařazeny

snímky, ve kterých se objevují převleky (*Zuzanka v nesnázích*, *Pět hrobů u Káhiry*, *Někdo to rád horké*), poruchy osobnosti (*Pojistka smrti*, *Sunset Boulevard*, *Ztracený víkend*) a dvojnictví (*Sladká Irma*, *Fedora*). Hlavním cílem práce bude rozklíčovat aspekty identity a identifikace hlavních postav ve vztahu k tématům, narativu a motivacím daných postav.

1 Vyrovnání se s literaturou

Vzhledem k tomu, že Billy Wilder působil ve filmovém průmyslu přes padesát let jako uznávaný scénárista a režisér, existuje velké množství publikací zabývajících se jeho životem i tvorbou.⁸ Cílem této kapitoly není podat kompletní výčet všech textů tematizujících problematiku tohoto tvůrce, ale spíše nastínit určitý průřez skrze zajímavé přístupy a pohledy, které nějakým způsobem komentují aspekty identity a exilu ve Wilderově díle.

Jako první knihu jsem zvolila *Some Like it Wilder*⁹ od amerického autora zaměřujícího se na biografie filmařů Gena D. Phillipse, jelikož podává velmi komplexní studii o Wilderově tvorbě. Phillips knihu začal psát na základě interview, které mu Wilder poskytl, a během práce využil i další rozhovory s osobnostmi, jež přínosně obohatily tento text. A to zejména s Wilderovými filmovými spolupracovníky od scénáristů, režisérů až po herce a producenty. V úvodu Phillips nastiňuje základní životopisné údaje a okolnosti doprovázející začátky Wilderovy kariéry. Rovněž se zaměřuje na jeho rané scénáře a postupně se dostává k jeho režisérské tvorbě, která tvoří stěžejní část celé knihy, přičemž rozebírá všechny snímky, jež Wilder natočil. Díla uvádí do souvislosti s okolnostmi jejich vzniku a zasazuje je na pozadí režisérova života. Zmiňuje rovněž jejich dobovou recepci a historické zajímavosti. Filmy jsou však rozebírány spíše z narativního hlediska a kniha nenabízí jejich hloubkovou analýzu, což je vzhledem k rozsahu Wilderova díla pochopitelné. Přínos knihy tak spočívá především v detailním přehledu, který dopodrobna referuje o Wilderově tvorbě ve vztahu k jeho životu.

Knihou Gerda Gemündena *A Foreign Affair*¹⁰ již není tak obsáhlá, avšak nabízí hloubkovou analýzu vybraných snímků, které zkoumá především z pohledu režisérova exilového statusu. Úvodní kapitoly popisující jeho fascinaci americkou kulturou, přístup uplatňovaný při tvorbě i jeho status „mezi“ budou velmi přínosné

⁸ Podrobně vypracovanou bibliografii týkající se Wildera a jeho díla lze nalézt například zde: HANDMAN, Gary. Billy Wilder: A Bibliography of Materials in the UC Berkley Library. In. *lib.berkeley.edu* [online]. 22. 6. 2012 [cit. 16. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/wilderbib.html>

⁹ PHILLIPS, Gene D. *Some Like It Wilder*. 1. vyd. Kentucky: University Press, 2010. 493 s. ISBN 978-0-8131-2570-1.

¹⁰ GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*. 1. vyd. New York: Berghan Books, 2008. 206 s. ISBN 978-1-84545-419-7.

pro teoretickou část mé práce. Gemünden nejprve rozebírá Wilderovy kořeny, význam psaní a reportérské činnosti pro jeho práci, stylistické kvality jeho snímků, pozici, kterou zastával ve filmovém průmyslu apod. Těmito informacemi si vytváří východiska, která dále aplikuje v jednotlivých kapitolách, jež jsou vždy věnovány konkrétním filmům. Ve snímcích se tak zaměřuje na vlivy formující Wilderovu tvorbu ve vztahu mezi klasickým Hollywoodem a exilovou zkušeností. „Ústředním předpokladem této knihy je, že filmy Billyho Wildera zaznamenávají s velkou přesností ztráty a zisky z přetransformování se do jiné kultury.“¹¹

Sbírka esejí *Billy Wilder Movie – Maker, Critical Essays on the Films*,¹² jež editovala Karen McNally, nabízí hned několik zajímavých přístupů, které mají vést k „přehodnocení některých známých témat skrze nové přístupy a objevy opomíjených oblastí zájmu, které rozšíří výzkum jeho práce a znovu zdůrazní Wilderovu důležitost v rámci nadnárodní filmové historie a amerického a evropského kulturního komentáře.“¹³ Publikace se skládá ze čtyř částí, přičemž každá z nich si klade za cíl nahlížet na režisérovo dílo inovativním způsobem a poskytnout tak prostor pro novou diskusi nad tématy, které byly v jeho tvorbě hojně komentovány a kriticky rozebírány. Do popředí zájmu se rovněž dostává otázka zabývající se žánry a vizuálními styly, které Wilder ve svých snímcích uplatňoval. Autoři se taktéž zamýšlí nad charaktery, s nimiž pracuje, a jakým způsobem je prezentován jejich obraz, který je často stavěn do kontrastu s realitou. Prostor věnují také identitě postav a hodnotám, jež zastávají. V neposlední řadě se zde můžeme dozvědět něco o produkci a recepci či míře autorského vkladu do jeho děl. V závěru je diskutována autorova situovanost a kulturní vlivy, jimiž byl ovlivněn. Přínos této knihy spatřuji především v jejím multitematickém zaměření a zajímavých postřezích, které dávají prostor pro další výzkum režisérova díla.

Za zmínku stojí i kniha Richarda Armstronga *Billy Wilder, American Film Realist*¹⁴, která reflektuje Wilderovy klíčové americké filmy s ohledem na kulturní, historický a společenský kontext. Sledování jeho snímků přirovnává Armstrong ke

¹¹ Tamtéž, s. 5.

¹² MCNALLY, Karen. *Billy Wilder Movie – Maker, Critical Essays on the Films*. Jefferson: McFarland Publishing Company, 2011. ISBN 978-0-786-4211-9. Kindle edition.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ ARMSTRONG, Richard. *Billy Wilder, American Film Realist*. 1. vyd. Jefferson: McFarland Publishing Company, 2000. 172 s. ISBN 0-7864-2119-3.

čtení velmi působivého románu, přičemž klade důraz na způsob, jakým jsou prezentovány lokace, v nichž byly natáčeny. Wilder podle něj nezobrazuje Evropu věrně, protože publikum klasického Hollywoodu, jemuž byly snímky určeny, bylo zvyklé na konvenční zobrazení cizích společností. Ve snímcích se tak často objevují klišé vedoucí k parodii a zjednodušování. Jeho evropské snímky údajně amerikanizují Evropu jednak v ekonomickém i estetickém přestylizování a jednak tím, že Wilder redukuje její historii na konflikty mezi jednotlivci. Evropa je tak zobrazována stereotypním viděním běžných Američanů. Pokud používá cizí řeč, objevuje se většinou pouze k ilustraci. Tyto prvky svědčí o Wilderově asimilaci na novou kulturu a dokonalém ovládnutí jejího jazyka. Na Wildera se dívá jako na amerického imigranta, nikoli již jako na evropského emigranta. „Jestli jsou lokace Wilderových evropských filmů neviditelné, pak jsou rčení daleko od ticha. Wilder se hluboce zajímá o svět. Je požitekem zavřít oči a poslouchat Wilderův film. Jeho chápání angličtiny je dokonalé s citem pro americké idiomy vzácným v kontinentální Evropě.“¹⁵

Zajímavý pohled nabízí také kniha *Literary Readings of Billy Wilder*¹⁶ editovaná Georges-Claudem Guilbertem. Jak již název napovídá, Wilder je zde nahlížen nejen jako režisér, ale jeho tvorba je interpretována literárně, k čemuž se autoři uchýlili kvůli jeho spisovatelskému umu a vazbě na literaturu, z níž často čerpal inspiraci pro své snímky. Guilbert jej označuje za muže písmen a vyzdvihuje jeho talent, s nímž dokázal precizně vykreslovat dialogy. „Wilderovy snímky někdy ve skutečnosti převážně ilustrují jeho slova – zářivě nebo tupě, záleží na inspiraci. Na slovech záleží více, než na zbytku jeho filmů a někdo může opravdu nalézt velké potěšení ve čtení jeho scénářů.“¹⁷ Díky tomu, že se Wilder podílel na psaní scénářů ke svým filmům a dokázal do nich vždy vtisknout specifické prvky jako například maškarádu, cynismus, sentimentalismus, je v textu rovněž diskutován jeho auteurismus. Kniha obsahuje devět kapitol, přičemž každá si klade za cíl analýzu jednoho snímku. Jako metody zkoumání uplatňují autoři literární kritiku, genderová studia, sémiotiku a filmová studia.

¹⁵ Tamtéž, s. 5.

¹⁶ GUILBERT, Georges-Claude. *Literary readings of Billy Wilder*. 1. vyd. Cambridge Scholars Publishing, 2007. 218 s. ISBN 13: 9781847183156.

¹⁷ Tamtéž, s. 1.

V českém prostředí se Wilderem zabývala Jaroslava Zikmundová ve své diplomové práci *Mediální satira ve filmech Billyho Wildera*¹⁸, jejímž cílem bylo zaměřit se na způsob, jakým Wilder využívá satiru a jak je v jeho filmech utvářen mediální obraz. Zikmundová si ke své analýze zvolila pět snímků, z nichž každý nejprve zasazuje do kulturně-společenského a historického kontextu, díky čemuž se jí otevírá prostor hlouběji proniknout k jádru satirického komentáře Wilderových děl.

Z výše zmíněného vyplývá, že k problematice filmů Billyho Wildera lze přistupovat skrze celou řadu nejrůznější cest. V něčem se však autoři často shodují a nějakým způsobem se do analýz vždy promítá Wilderův původ, sociálně-kriticky zaměřený humor, břitké dialogy či vizuální působení jeho děl. Právě tyto faktory činí jeho tvorbu jedinečnou a mnohé z nich budou předmětem další diskuze této práce.

¹⁸ ZIKMUNDOVÁ, Jaroslava. *Mediální satira ve filmech Billyho Wildera*. Olomouc: 2010. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.

2 Metodologická východiska

2.1 Kinematografie s přízvukem

Hamid Naficy ve své knize *An Accented Cinema* definuje kinematografii s přízvukem jako samostatnou kategorii, na níž je potřeba nahlížet specifickým způsobem. A to především proto, že tvůrci spadající do této kategorie jsou velmi různorodí, stejně tak jako jejich filmy. Při jejich klasifikaci se nám nabízí široká škála hodnotících měřítek a postupů, na jejichž základě je můžeme analyzovat. Například z hlediska aspektů formálních, narativních, žánrových či stylových. Dále můžeme přihlížet k národnostní situovanosti autora či k módu produkce, zda filmy vznikly v nezávislé sféře nebo jako mainstreamový produkt. Kategorií, do nichž je možné snímky zařadit, je opravdu spousta. Jedno však mají společné, jedná se o filmy, jež vznikly mimo původní domov jejich autorů. Filmaře, které Naficy rozebírá ve své knize, definuje jako: „umístěné, ale univerzální postavy, které pracovaly v mezerách sociálních útvarů a kinematografických praktik. Většina je ze zemí třetího světa a postkoloniálních zemí (nebo globálního jihu). Od 60. let se přestěhovali do severních kosmopolitních center, kde existují ve stavu napětí a neshod s jejich původními i současnými domovy.“¹⁹ Mezi podobnosti, které nalezneme u tvůrců, jež řadíme do kinematografie s přízvukem, patří krajní subjektivita a začlenění do cizí společnosti a filmového průmyslu. Zároveň jsou však mezi jednotlivými tvůrci i jejich snímky určité rozdíly, které zabraňují tomu, aby se takto definovaní autoři stali homogenní skupinou nebo filmovým hnutím.²⁰

Z historického hlediska rozděluje Naficy kinematografii s přízvukem do dvou skupin. První vlnu filmařů, která emigrovala na Západ, datuje od konce 50. let do poloviny 70. Emigrace byla důsledkem dekolonizace zemí třetího světa, válek za národní osvobození, invaze Sovětského svazu do Polska a Československa a také vnitřního osvobození Západu, které bylo spojeno s antiválečným hnutím, občanskými právy a alternativní kulturou. Druhá vlna se objevila v letech 80. a 90. v souvislosti se selháním nacismu, socialismu a komunismu. Dále byla ovlivněna například nárůstem militantních forem Islámu, náboženskými a etnickými válkami, změnami v evropské, australské a americké imigrační politice a velkým

¹⁹ NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, s. 10.

²⁰ Tamtéž, s. 10.

technologickým rozvojem.²¹ „Akcentovaní filmoví tvůrci jsou produkty tohoto dvojího postkoloniálního vykořevení a postmoderního nebo pozdně moderního rozptylu. Kvůli jejich vykořevení z okrajů do center, se stali předmětem ve světové historii. Zasloužili si právo mluvit a odvážili se zachytit způsoby reprezentace.“²²

2.1.1 Exil, diaspora, etnikum

V rámci kinematografie s přízvukem Naficy rozlišuje tři typy: exilovou, diasporickou a postkoloniální etnickou. Tyto kategorie nejsou striktně konstituované a u každé z nich můžeme ještě vyzorovat určité podseky. Exil můžeme definovat jako vypovězení ze země za konkrétní přestupek se zákazem návratu. Rozlišujeme exil vnitrostátní a zahraniční. Větší dopad má exil vnitrostátní, jelikož jsou filmaři omezováni a pracují pod vlivem cenzury, což je svým způsobem vyzývá k tomu, aby rozvíjeli svůj autorský styl. „Spousta filmových tvůrců, kteří mohli uniknout vnitřnímu exilu, to odmítla udělat s cílem bojovat dobrý boj doma – boj, jenž nabízí definovat nejen jejich styl, ale také jejich identitu jako opozičních postav určitého významu.“²³ Tvůrci jsou za svá díla často potrestáni, ale právě to je důkazem toho, že mají skutečný vliv. Pokud se přemístí do zahraničního exilu, kde mají politickou svobodu, existuje velká pravděpodobnost, že již nebudou mít takový vliv jako doma, jelikož jim budou konkurovat názory jiných exulantů, které se rovněž snaží upoutat pozornost.²⁴ Naficy pojmem exil rozumí především exil zahraniční, tedy filmaře, kteří ať už dobrovolně či nedobrovolně opustili svou vlast. Vztah mezi jejich původním a současným domovem může být značně rozpolcený, což se projektuje do jejich filmů například v podobě touhy po domově či určité nevyhraněnosti. Tvůrci, kteří byli do exilu násilně vyhnáni, mají často tendence zobrazit události v jejich životech z politického hlediska. Jejich postavení v „nové zemi“ může být velmi ambivalentní, jelikož se musí začlenit do cizího společenskoo-kulturního prostředí a často pracují pod tlakem, což však dle Naficyho může probouzet jejich kreativitu a vést ke skvělým výsledkům v jejich tvůrčí oblasti. Píše, že pro mnohé je exil charakteristický oscilací mezi extrémy: „Je to kluzká zóna úzkosti a nedokonalosti, kde se život vznáší mezi vrcholy extáze a sebejistotou a

²¹ Tamtéž, s. 10–11.

²² Tamtéž, s. 11.

²³ Tamtéž, s. 11.

²⁴ Tamtéž, s. 11.

hloubkami sklíčenosti a pochyb.²⁵ Dochází k hledání nového a vzpomínání na staré, slučují se věci před a po, což ovlivňuje identitu tvůrců, dochází k jejímu přetransformování či objevování nové v souvislosti s nejistotou, pochybnostmi či nejasnými představami o budoucnosti.

K pojmu exil má velmi blízko pojem diaspora, avšak nejedná se o totéž, a ač mezi nimi existují určité podobnosti, v lecčem se od sebe liší. Diaspora by se dala definovat jako rozptýlení či dlouhodobý pobyt určité skupiny lidí v cizím prostředí. Rozptýlení může být podobně jako exil způsobeno nějakým nátlakem, traumatem a lidé si stejně jako v exilu utváří novou identitu ve vztahu ke své vlasti a novému domovu. Diaspora také může být zapříčiněna koloniálním a imperiálním pronásledováním, anebo v důsledku rozvíjejícího se obchodu či práce. Diasporická hnutí posuzujeme podle určitých faktorů. „Robin Cohen navrhl následující klasifikace a příklady: diaspory obětí/uprchlíků (například Židé, Afričané a Arméni); diaspory pracujících/obsluhujících (Indové); diaspory obchodní/podnikatelské (Číňani a Libanonci); diaspory imperiální/koloniální (Britové, Rusové) a diaspory kulturní/hybridní (Karibijci).²⁶ Zatímco exil může být kolektivní i individuální, diaspora je vždy kolektivní a může být spojená nejen s touhou po domově, ale také s budováním komunity krajanů na území mimo jejich vlast. Na rozdíl od exilu lidé v diaspoře mají větší tendenci udržovat etnickou sounáležitost, která může být posílena odporem k jejich původní vlasti nebo nepřijetím ze strany země, v níž jsou hosty. V exilových filmech se objevuje retrospektiva a vyjádření pocitu ztráty, zatímco diasporické jsou více zaměřené na pluralitu, performativitu identity a na vztah k jednomu konkrétnímu národu.²⁷

Do třetí skupiny kinematografie s přízvukem spadají postkoloniální etnické filmy či filmy identity, sem řadíme tvůrce, kteří jsou buď imigranti, nebo se po roce 1960 narodili emigrantům na Západě. Ve své tvorbě kladou důraz především na etnikum a rasovou identitu v rámci hostitelské země.²⁸ „Exilové kino je dominantní svým zaměřením na tam a potom ve vlasti, kino diaspor svým vertikálním vztahem k vlasti a vedlejším vztahem k diaspoře komunit a zkušeností a postkoloniální

²⁵ Tamtéž, s. 12.

²⁶ NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, s. 14.

²⁷ Tamtéž, s. 14–15.

²⁸ Tamtéž, s. 15.

etnické kino a kino identity naléhavostí života tady a teď v zemi, v níž filmoví tvůrci přebývají.²⁹

2.1.2 Otázka stylu

Jak již bylo zmíněno Naficy hovoří o kinematografii s přízvukem jako o specifické filmové kategorii, kterou analyzuje především z hlediska stylu, jímž se exilové, diasporické či postkoloniální etnické snímky vyznačují. A dále podle toho, jedná-li se o filmy hrané či experimentální. Hrané snímky jsou spíše exilové, většinou jsou narativní, fikční a určené pro komerční distribuci. Experimentální filmy jsou naopak více diasporické než exilové, bývají nízkorozpočtové, nonfikční a více pracují s autobiografickými prvky.³⁰ Naficyho přístup je ojedinelý vzhledem k tomu, že exil a diaspora jsou většinou nahlíženy spíše jako témata a ne jako stylotvorné složky filmů. Jeho pohled nám umožňuje zkoumat snímky na základě společných vlastností a meziprostorové situovanosti jejich autorů. Filmy jsou charakteristické vykořeněností a deteritorializací. Naficy se věnuje jednotlivým složkám, podle nichž můžeme styl s přízvukem definovat. Jsou to: „vizuální styl daného filmu; narativní struktura; postavy a jejich vývoj; námět, téma a dějová zápleтка; strukturace exilového prožitku; biografické a sociokulturní situování tvůrce; a způsob výroby, distribuce, uvádění a recepce daného filmu.“³¹

Pro vizuální styl je charakteristické pomalejší tempo, estetika nemusí být příliš propracovaná a často se zde objevuje určitá nejednoznačnost. Důraz je kladen především na projevy emočního a verbálního charakteru na úkor akčního jednání. Děj je zpravidla situován do reálných lokací, kdy exteriéry působí rozlehlým dojmem, zatímco interiéry jsou stísněné a navozují klaustrofobii. Snímání je přizpůsobeno prostředí, v němž se postavy zrovna nachází. V případě uzavřenosti je podpořena stísněnost a v případě otevřenosti je tomu zase naopak. Akce se často odehrává na místě přechodu hranic, jakými jsou letiště, přístavy či nádraží.³²

V narativní struktuře je vyzdvihován především vztah zvuku a obrazu, u něhož se vyskytuje asynchronnost. Následná kontinuita je potom navozena flashbacy, epistolárními prostředky či toužebně laděnými narativními sekvencemi.

²⁹ Tamtéž, s. 15.

³⁰ NAFICY, Hamid. Kinematografie s přízvukem. *Illuminace*, s. 11.

³¹ Tamtéž, s. 10.

³² Tamtéž, s. 28–29.

Filmy bývají vícejazyčné a další jazyk se v nich může objevovat jak ve formě řeči, tak titulků, které navíc slouží i překladu. Dochází ke kombinaci více hlasů, jež mohou být přímé a nepřímé. Důležitá je také střihová skladba, která se uplatňuje ve srovnávání objektivních a potencionálních prvků reality. Narativní prostor a čas se objevuje ve třech rovinách, a to jako bezčasovost, která je ničím neomezená, soudobost vyjádřená notnou dávkou klaustrofobie a přechodné časy znázorněné prostorovostí. Pro narativ mají klíčový význam také vzpomínky na minulost, jež často určují dynamiku děje a jednání postav. Určité prvky mohou být v narativu úmyslně vynechány, což vede k otevřenosti a domýšlení obsahů nebo jsou naopak zmnoženy a působí matoucím dojmem. Na formování struktur se také podílí sebereflexe ve vztahu k exilu i procesu filmové tvorby.³³

Styl s přízvukem vychází jednak z tradic exilových a diasporických, ale také z klasické kinematografie, od níž se odlišuje především mírou realističnosti. Zatímco klasická kinematografie většinou vyžadovala realistické zpodobnění světa, u kinematografie s přízvukem dochází k popření nebo alespoň k odlišnému nasměrování realistického zobrazení. Což je dáno zdvojeným vědomím, v němž se slučuje dědictví tradiční kinematografie a zároveň současné pocity tvůrců, kteří jsou vytrženi ze svého prostředí.³⁴ „Toto zdvojené vědomí konstituuje styl s přízvukem, který nejenže odkazuje (*signifies upon*) k exilové kinematografii a jiné filmové tvorbě, nýbrž i označuje (*signifies*) exilovou situaci jako takovou.“³⁵

Jak již napovídá samotné označení „kinematografie s přízvukem“ ve filmech, jež spadají do této kategorie, zaujímá důležitou roli přízvuk. Naficy přejímá definici přízvuku od Davida Crystala, který jej vymezuje jako: „kumulativní auditivní působení těch prvků výslovnosti, jež jsou určující pro identifikaci regionálního a sociálního původu dané osoby“ a „důraz, jehož použití vyčleňuje určité slovo či slabiku z toku řeči.“³⁶ Obecně vzato každý člověk hovoří s nějakým přízvukem, na jehož formování se podílí celá řada nejrůznějších faktorů. Za jeden z primárních činitelů můžeme označit původ, jelikož každý národ či etnická skupina se vyznačuje charakteristickým akcentem, který je spojen s jejich

³³ Tamtéž, s. 29–30.

³⁴ Tamtéž, s. 11–12.

³⁵ Tamtéž, s. 12.

³⁶ Tamtéž, s. 12.

mateřským jazykem. Vzhledem k tomu, že se ne ve všech oblastech dané země mluví stejně, může v sobě každý národní jazyk zároveň obsahovat regionální či lokální přízvuk. Mezi další faktory podílející se na utváření přízvuku řadíme okolnosti společenské, politické, náboženské, třídní či vzdělanostní.³⁷ Podle přízvuku lze hodnotit osobnostní kvality i společenské postavení, je „jedním z nejosobnějších a nejvýraznějších znaků kolektivní identity a solidarity, a ovšem i individuální rozdílnosti a osobitosti.“³⁸

Bezpríznačkový přízvuk je v kinematografii zpravidla spojen s filmy, které převládají v domácí produkci, takové filmy jsou většinou realistické a určené pro zábavu, postrádají explicitní ideologické prvky či akcenty. Naproti tomu, snímky alternativní bývají akcentované a jejich přízvuk je charakteristický specifickými rysy, které jej činí jedinečným. Naficy dále uvádí, že „ne všechny filmy s přízvukem jsou exilové a diasporické, avšak všechny exilové a diasporické filmy jsou akcentované [...] exilový a diasporický přízvuk prostupuje do hloubkové struktury filmového díla – do jeho narativního a vizuálního stylu, postav, námětu, tématu a zápletky.“³⁹ V určitých filmech také může docházet k propojení několika jazyků s různými přízvuky a snímky se tak stávají multilingvální. V této souvislosti jsou doplněny různými titulky či komentáři, které mohou do popředí stavět text a aspekty překladu.

Jak už bylo zmíněno v exilových a diasporických filmech dochází k neustálému kontrastu mezi dřívějším a novým ve vztahu k autorovým prožitkům a pocitům. Původní vlast je často líčena velmi utopicky a s nostalgií jsou zobrazovány upomínky na minulost jako fotografie, obrazy, památky či krajiny. Důraz je kladen také na zobrazení rozdílnosti mezi původním a novým domovem a na vyzdvihnutí sounáležitosti k vlastnímu národu. Všechny tyto aspekty jsou ukazateli individuální i kolektivní identity, řadíme mezi ně i složky orální, vokální či hudební. Exil je zase vyobrazován klaustrofobicky, postavy žijící v něm jsou smutné, osamělé a touží po návratu do vlasti. V případě, že se návrat ukáže jako nemožný nebo nežádoucí, je

³⁷ Tamtéž, s. 13.

³⁸ Tamtéž, s. 13.

³⁹ Tamtéž, s. 13.

bolest vyjádřena pomocí výše zmíněných synekdoch, fetišů a signifikátů ztělesňujících domovinu.⁴⁰

2.1.3 Pocitové struktury

Když hovoříme o stylu kinematografie s přízvukem, je nutné podotknout, že doposud nemá jasně definovaný program a ještě nedošlo k jeho úplnému zavedení a klasifikaci. Naficy jej definuje jako rodící se strukturu pocitů. Tento pojem označuje soubor individuálních a kolektivních zkušeností, v němž můžeme pozorovat určité charakteristické vlastnosti, které jsou uspořádány ve specifických hierarchiích. Struktura pocitů stylu s přízvukem „vyrůstá z hlubokých prožitků filmových tvůrců v situaci deterritorializace, přičemž tyto prožitky oscilují mezi dysforií a euforií, odřikáním a slavením.“⁴¹ Naficy dále píše, že pocitové struktury exilu se částečně podobají těm v postmodernismu a do určité míry jsou všechny filmy s přízvukem postmodernistické. Akcentované snímky svůj původní domov obvykle zobrazují jako významný a hluboce zakořeněný referent, což brání dalšímu postmodernistickému označování. A to především protože hravost a neurčitost, které mají pro postmodernismus velký význam, nemohou být v tak velké míře přeneseny do filmů s přízvukem. Zobrazovaná krajina má pro tvůrce příliš velký citový význam na to, aby mohla být součástí intertextových odkazů, je pro ně spojená s pocitem ztráty a smutkem. A právě smutek, osamělost a odcizení jsou častými tématy zobrazovanými ve filmech s přízvukem. Postmodernistická semióza se objevuje až ve chvíli, kdy vyjde najevo, že opětovný návrat do vlasti není možný. „Pak mohou být nostalgie za referentem a bolest z odloučení od něj transformovány v nostalgii za jeho synekdochami, fetiši a signifikáty [...], jež se následně dostávají do oběhu v exilových médiích a pop-kultuře.“⁴²

Mezi další často se objevující témata ve filmech s přízvukem patří cesty, a to skutečné i imaginární. „Cestám jsou společné prvky motivace, směru a trvání, z nichž každý ovlivňuje charakter cesty i situaci cestující osoby. Zde se zabýváme třemi různými typy cest: útky pryč z určitého místa, hledáním domova a jeho nalézáním; cestami hledání s následnými pocity bezdomovectví a bloudění; a

⁴⁰ Tamtéž, s. 15–17.

⁴¹ NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, s. 17.

⁴² Tamtéž, s. 18.

cestami do určitého místa, návraty domů.⁴³ Velmi často jsou zobrazovány cesty na Západ, protože v nich můžeme spatřit osobní zkušenost režisérů, ale hodnoty vyznávané většinou společností. Některé cesty jsou zase pouze metaforické či filozofické a jsou spojeny s hledáním identity a vnitřním přerodem nejen postav ale i samotných tvůrců.

Chceme-li analyzovat styl s přízvukem, je nutné zaměřit se na to, čím je utvářen. Čímž jsou, mimo jiné, určité pocity jednice tvořícího v exilu. V exilu může docházet ke zpochybnování jistoty a integrity vlastního těla i mysli a u člověka se tak objevují pocity spojené s izolovaností a nedostatkem identifikace s okolím. Na lidské tělo mají vliv vnější i vnitřní smyslové prožitky, což vede k tomu, že jen letmý dotek nebo známá vůně v něm může vyvolat vzpomínky spojené s domovem. Tyto vzpomínky v něm mohou evokovat pocity odlišnosti a vykořenění (*displacement*), ale stejně tak mohou být spojeny s návratem a pocitem začlenění (*emplacement*). Smyslové impulsy, které jsou zakořeněné v každodenních prožitcích, patří mezi nejhlubší připomínky exulantství. A právě ty se promítají do výstavby filmů s přízvukem. Jeho styl je tedy primárně tvořen určitým smyslovým poznáním, které je více orientováno na obrazivost než na pojmové myšlení. Vzniká jakýsi efekt montáže, který je tvořen juxtapozicí mnohočetných prostorů, časů, hlasů, vyprávění a zájmů. „Tento efekt přitom nabírá sílu z oblasti vzpomínek, nostalgických tužeb a souboru frustrací a přání prožívaných diegetickými postavami, exilovými filmovými tvůrci a jejich publikem.“⁴⁴

Z výše uvedeného tedy jasně vyplývá, že většina filmů s přízvukem je do jisté míry autorská. A to zejména proto, že prožitky autorů na cestě z jejich původních do nových domovů jsou natolik hluboké, že se více či méně projektují do jejich tvorby. V akcentovaných filmech tedy můžeme často nalézt velmi osobní pocity autorů spojené s jejich vnitřní transformací, ale také s jejich umístěním a začleněním do rámce kinematografické praxe. Tím pádem mohou být snímky nejen autorské, ale také silně autobiografické. Pokud se zaměříme na dílo konkrétního autora nebo skupiny autorů, můžeme v něm pozorovat stále se opakující prvky, čímž se dá konstruovat jeho přítomnost v daných snímcích. Autoři se ve svých dílech mohou zpřítomňovat několika způsoby, a to: audiovizuálně, vizuálně,

⁴³ Tamtéž, s. 24.

⁴⁴ Tamtéž, s. 19.

vokálně, v roli adresáta filmu, jako fiktivní postavy nebo jako postavy zastupující autora. Exiloví tvůrci tedy do snímků projektují své vlastní já, což vede k navození dvojznačnosti a může tak docházet ke splynutí identity autora, vypravěče a hrdiny daného filmu.⁴⁵

2.1.4 Konstrukce identity

Jak již bylo zmíněno, pro jedince v exilu dochází ke ztrátě určité přirozenosti, kdy se známé stává neznámým a dochází ke konfrontaci s podstatou vlastních konstruovaných struktur sounáležitosti. Exulanti jsou neustále ovlivňováni vzdáleností od své přirozené podstaty, což je staví do pozice, v níž jsou schopni přetvořit sami sebe. V případě, že může dojít ke konstrukci identity, může také dojít k její rekonstrukci, dekonstrukci či hranosti. Minority užívají strategie předvádění k jisté obraně, rezistenci či potěšení v kreativním smyslu k posílení identit, kterými čelí sociopolitické podřízenosti a kulturní marginalizaci. „Z nichž mimikry, plynutí, pózování, afektovanost, nucenost, slizká zdvořilost, zdvojování a maškaráda závisí na existenci něčeho původního, co je zformováno do něčeho dalšího, kopie originálu.“⁴⁶ Opakování originálu s sebou pokaždé přináší určité odlišnosti, které často obsahují kritiku toho, co je napodobováno. Podle Judith Butler se tak identita stává efektem diskurzivní praxe, nikoli však originálem idealizovaným do té míry až je nepřekonatelný. „Ten druh „prapůvodního“ je buď vně diskurzu, kdy se v tomto případě stává sám dalším efektem diskurzivních praktik.“⁴⁷ Všechny diskurzivní praktiky v kultuře jsou řízeny dominantními paradigmaty práva, sexuality, patriarchy, etnicity, národnosti, rasy a strategiemi jedinců i skupin, kteří se dostávají do interakce s řídicími mechanismy. Formy napodobování kritizující nebo vysmívající se originálu nemusí být chápány jako subversivní, ale mohou být dokonce mylně považovány za čistou identifikaci a imitaci. Strategie mohou zároveň posilovat předpoklad, že pod povrchem lze nalézt něco skutečného nebo normálního. V exilu nostalgie po opravdovém domově zabraňuje předvádění identity, která může být buď úplně nespoutaná, nebo úplně podvrtná. Zároveň má tendence udržovat konzervativní hodnoty zakořeněné. Z historického hlediska byly subversivní i defenzivní strategie produktivně uplatňovány kolonialisty, postkolonialisty, jedinci třetího světa a exulanti v závislosti na dělení a násobení.

⁴⁵ Tamtéž, s. 26–27.

⁴⁶ Tamtéž, s. 270.

⁴⁷ Tamtéž, s. 270.

Tyto strategie vedly k vytváření identit, které častěji vzbuzovaly spíše úzkost a fobie než nenucenost a spokojenost.⁴⁸

Naficy dále píše, že strategie předvádění jsou závislé na dualitě. Síla dvou má překvapivý a trvalý význam v mytologii, umění, literatuře i kinematografii. V těchto souvislostech jsou zmiňovány především vazby na literaturu a v ní se objevující efekt dvojníka: „zdvojování je někdy projekcí sebe sama, externalizací v bezvědomí, internalizací outsidera nebo dvojčetem dalšího, někdy jsou dvojníci přátelé, někdy nepřátelé a někdy jsou skuteční a někdy imaginární.“⁴⁹

Exiloví filmaři do svých děl vkládají možnosti znásobených identit a rozdělené subjektivity, čímž mohou vyjádřit svou vlastní zkušenost. K tomu využívají fragmentární narativy skládající se z elips, trhlin a obecných juxta pozic, které se sebereflexivně prolínají a tím kladou důraz jak na předvádění já, tak na předvádění struktury. Některé kinematografické strategie vytváří vzdálenost mezi diegetickými charaktery, mezi kamerou a diegetickými subjekty a mezi obrazem a diváky. Pomocí strategií je také formován efekt dvojníka a jejich hybridizace má za následek vznik mnohačetných identit. Duplicita je aktivována vzdáleností jedince a jeho okolí, pozorovatele a pozorovaného, originálu a kopie, domova a exilu. Vzdálenost se tak stává hlavní podstatou, jež motivuje rozdvojenost jedinců, protože probouzí touhu, nostalgii a vzpomínky na lidi, místa a časy.⁵⁰

Exiloví filmaři pracující s politikou a poetikou identity mohou jejich pomocí manipulovat nebo zakrývat vlastní roztržičnost a nestabilitu postav, u nichž může dojít k doslovnému rozpadu. A to nejen z psychologického hlediska, ale také po jejich fyzické stránce. Užívání duplicity může implikovat exilové dělení a násobení, kdy filmy nemusí líčit své autory pouze jako subjekt autority, ale mohou je zapojovat také jako dietetické charaktery vykreslující filmařovo alter ego. Zdvojování můžeme také analyzovat z hlediska prahového významu exilu, kdy hluboká disonance značí rozpor mezi vnitřním a vnějším. Jedinci se uvnitř cítí ambivalentně a nestabilně, což má za následek nejednoznačné vnímání vlastního já a násobení identity. Zatímco uvnitř prožívají tento nesoulad, na venek mohou

⁴⁸ Tamtéž, s. 269–270.

⁴⁹ Tamtéž, s. 270–271.

⁵⁰ Tamtéž, s. 271.

působit sebejistým a stabilním dojmem a své okolí tak udržovat v nevědomosti o jejich poruše.⁵¹

Strategie násobení a zdvojování jsou také využívány exilovou roztříštěností a pocitem úzkosti k ochraně postav, které předstírají určitou poruchu proto, aby skryly svá tajemství. Spousta opomíjených lidí používá utajování či zdvojování ke kritice dominantní kultury a k posílení sebe sama. V exilu se také mohou objevit tendence zkreslovat realitu, stejně jako identitu a vytvářet z nich efekt, díky němuž je politika původní podstaty nahrazena politikou optiky. Postavy objevující se ve filmech s přízvukem jsou často na cestě za nalezením domova či navrácením se do něj anebo to jsou ztracené postavy a tuláci, kteří jsou bez domova nebo se nedokáží usadit. Mohou to být cizinci stejně tak jako domorodci, jejichž úspěch je odvislý od toho nakolik dokáží pochopit co konkrétně pojmy domorodá či cizí identita znamenají a jak je dále zpracují. V případě, že jejich znalost je pouze základní nebo neúplná, končí jejich snahy neúspěchem, jelikož se nedokáží začlenit do jiné kultury. Na začleňování můžeme pohlížet v širším měřítku, kdy se nejedná pouze o problém postav, ale samotných tvůrců a jejich identit. S tímto je spojená sebereflexe, která je taktéž využívána jako jedna ze strategií a zahrnuje zprostředkování uvnitř příběhu a diegeze. Někteří tvůrci pomocí ní zviditelňují proces natáčení nebo ostatní produkty s ním spojené, které jsou neviditelnému stylu klasického realistického kina skryty. Sebereflexivní filmy tak do svých narativů vkládají ve větší či menší míře určité nerealistické prvky. Techniky, jež využívají, umožňují přeskokovat situace, v nichž dochází k maskování nebo matení znásobené identity.⁵²

Filmy s přízvukem jsou velmi často silně autobiografické, proto v nich autoři sami vystupují nebo se nějakým způsobem objevují. Když ne vizuálně, tak například akusticky (voice-over, čtení dopisů apod.), anebo do příběhů vkládají charakterly inspirované svým vlastním já. K podpoření autenticity mohou být také využívány dokumentární záběry.

Další zmiňovanou strategií, která se jeví být dominantní v akcentovaných filmech, je parodie. Tvůrci mohou parodovat prakticky vše – sebe navzájem, žánry,

⁵¹ Tamtéž, s. 271.

⁵² Tamtéž, s. 272–275.

styly, charaktery, příběhy nebo různá období a v neposlední řadě sami sebe, což obsahuje taktéž velkou dávku sebereflexe. „Co nám ironie a ironický sebe vpis říká je, že nic včetně skutečnost není vlastní, hodnotné nebo nemůže být považováno za samozřejmost, že hrdinové a hrdinství je třeba dekonstruovat a znehodnotit, že zápletky vycházejí ani ne tak ze souhry jednotlivců, jako od autora, který je mimo text a textu předchází.“⁵³ Ironie s sebou přináší určité výhody ale také rizika. Výhody spočívají v tom, že ironie působí proti hegemónickým silám a narativům. Rizika tkví v tom, že ironie může nahradit jednání politicky. Mezi další rizika patří nadměrná slabost pro formální projevy opakujících se prvků. A konečně, ironie může být špatně interpretována a nepochopena.

2.2 Německý exil

2.2.1 Exil z hlediska historie

Ačkoli je rozvoj kinematografie úzce spjat s Amerikou, je nutné si uvědomit, že právě americká kultura je stejně tak jako kultura lidstva od svého vzniku neodmyslitelně spjata s migrací. John Durham Peters spojuje exil vycházející z mobility a putování s kořeny západní civilizace. Jeho prapočátky řadí již k vyhoštění Adama a Evy z ráje. Jako další, jejichž životním údělem bylo putování, zmiňuje Abraháma, kterému se nikdy nepodařilo vrátit domů, Odyssea, který návrat uskutečnil až po dlouhých letech, a Oidipa, jenž byl vyvržen ze svého vlastního města. Kromě těchto klíčových postav upozorňuje na určité národnosti, etnické menšiny, kočovníky, trampy či uprchlíky, pro které mobilita znamená jeden z ústředních motivů vlastní existence.⁵⁴ Totéž ostatně můžeme tvrdit i o Americe, která byla založena přistěhovalci. Stejně tak to platí i pro americký filmový průmysl, jehož základními stavebními prvky jsou migrace, exil a přistěhovalectví, jak uvádí Thomas Elssaeser. Nezávislí producenti, kteří začali působit na západním pobřeží USA a dali tak vzniknout Hollywoodu, pocházeli z Evropy. Například Carl Laemmle se narodil v Německu, Samuel Goldwyn v Rakousku, Louis B. Mayer v Rusku a Adolf Zukor i William Fox zase v Maďarsku. Tito filmaři se nejen zasloužili o transformaci filmové produkce, ale zároveň do srdce Hollywoodu implantovali dvojznačnost kulturní identity, která zůstala příznačná pro

⁵³ Tamtéž, s. 278.

⁵⁴ NAFICY, Hamid. *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, s. 17–18.

přistěhovalce, kteří se mohou buď plně přizpůsobit, nebo se naopak prosadit jako exotičtí cizinci.⁵⁵

Během první poloviny 20. století asi nejpočetnější skupinu amerických přistěhovalců vytvořili německy mluvící filmaři, kteří měli významné postavení v rámci Výmarské republiky, v níž filmová produkce rozkvétala pod společností Ufa. Příčin velkého přílivu středoevropských emigrantů bylo několik. Jedním z nezpochybnitelných důvodů bylo najímání evropských hvězd americkými hledači talentů ve 20. letech, jejichž cílem bylo dostat na evropský trh co nejvíce amerických snímků a obstát tak v mezinárodní konkurenci. Dalším faktorem byl zájem evropských tvůrců, které lákala technika, materiální zdroje a nové filmové postupy, jež Hollywood nabízel. S příchodem zvuku potom filmaři našli uplatnění v rámci tvorby cizojazyčných filmů pro velká studia. Mezi 20. a 30. lety tedy hrála velkou roli v přílivu německy mluvících filmařů rozvíjející se ekonomika. Po roce 1933 však v Německu začalo docházet k přímé perzekuci Židů, kteří tak do Hollywoodu odcházeli nejen kvůli novým možnostem a dobrému zázemí, ale rovněž kvůli politické situaci, jež jim neumožňovala tvořit doma. V Hollywoodu tak mohla vzniknout velká německy mluvící komunita nejen režisérů, ale také herců, scénáristů, kameramanů a dalších filmařských profesí.⁵⁶ Po skončení druhé světové války se část vrátila zpátky do Německa, ale komerčně úspěšní tvůrci jako Otto Preminger, Billy Wilder nebo Fred Zinnemann již zůstali v Americe. V tomto můžeme spatřit rozdíl mezi emigranty 20. a 30. let. Zatímco ti dřívější přicházeli a odcházeli, emigranti válečné éry většinou zůstali natrvalo.⁵⁷

2.2.2 Německá exilová tvorba ve vztahu k Americe

Jak již bylo zmíněno v předchozích kapitolách, díla exilových tvůrců jsou charakteristická určitou mírou nostalgie a sentimentu. Prolíná se do nich nutnost přizpůsobit se nové zemi a kultuře, vyrovnat se se ztrátou vlastního jazyka a často s nepochopením a úzkostí. Pro židovské přistěhovalce v Americe byly navíc tyto faktory doplněny traumatem perzekuce. Takováto asimilace jistě nebyla jednoduchá, ale zároveň dokázala snímky emigrantů obohatit o prvky, díky nimž dosáhli úspěchů, kterých by se doma možná vůbec nedočkali. Ztráta a utrpení,

⁵⁵ ELSAESSER, Thomas. Etnicita, autenticita a exil: Falešný obchod? *Illuminace*, s. 36–37.

⁵⁶ Tamtéž, s. 37–40.

GEMÜNDEN, Gerd. *Continental Strangers: German Exile Cinema 1933–1951*, s. 7,12.

⁵⁷ Tamtéž, s. 8.

kterým si prošli, totiž dokázaly stimulovat jejich kreativitu a vedly ke zvýšenému úsilí ve snaze se prosadit. Ve své tvorbě také mohli uplatnit nadhled, kterým si udržují určitou vzdálenost od hostitelské kultury, ale zároveň se jim nabízí možnost plurality pohledů a dvojího kulturního povědomí. Vykořenění jim tak poskytuje nové možnosti vedoucí k sebezdokonalení a sociální kritice.⁵⁸

Určitým režisérům se podařilo začlenit natolik, že většina amerických kritiků a historiků považuje německou exilovou kinematografii za součást americké, aniž by přičítali hlubší význam národnosti a původní kultuře tvůrců. Jejich filmy se staly nedílnou součástí éry klasického Hollywoodu. Teorie Jan-Christophera Horaka nebo Helmuta G. Aspera tak opomíjí filmy vytvořené v Americe pod velkými studii a za exilové považují pouze filmy vytvořené tvůrci, kteří po nástupu nacistů opustili Německo. Anglicko-jazyčné snímky produkované v Hollywoodu nepovažují za součást německé, ale ani americké historie. Německá exilová tvorba se tak stává jakousi hybridní formou, která na jedné straně existuje v těsné blízkosti amerického mainstreamu a vzniká pod záštitou studiového systému, a na straně druhé v sobě nese estetické prvky vycházející z výmarského kina a politický podkres spojený s nacistickým Německem. Na základě těchto souvislostí, jak uvádí Gemünden, nás exilová kinematografie vede k tomu, abychom na národní kinematografii nenahlíželi jako na homogenní pojem, ale v širších souvislostech. Exilová a národní kinematografie tak nutně nemusejí být chápány jako protiklady, ale jedna vede k obohacení a různorodosti druhé.⁵⁹

Americká kinematografie je obecně nahlížena spíše jako apolitická, sloužící zábavě. Filmy s přízvukem tak, jak je definuje Naficy, jsou naopak chápány jako politické, reflektující autorovu zkušenost vykořenění. Tyto filmy většinou vznikají v omezených podmínkách a jsou často nedokonalé po formální stránce, což jim dodává autenticitu. Také bývají stavěny jako protipól mainstreamu. Snímky, které natočili němečtí exiloví tvůrci, vznikly převážně jako mainstreamové produkty sloužící k pobavení diváků, a financovány byly hollywoodskými studii, která podle Naficyho nedávají tvůrcům dostatečný prostor k vyjádření autorských nápadů. Na hollywoodských studiových filmech se také podílí více tvůrců, čímž se na první

⁵⁸ GEMÜNDEN, Gerd. *Continental Strangers: German Exile Cinema 1933–1951*, s. 8–9.

⁵⁹ Tamtéž, s. 10–11.

pohled stírá Naficyho myšlenka, která chápe autora využívající medium jako nástroj pro vlastní vyjádření. Avšak když pronikneme do hloubky německých exilových filmů, zjistíme, že se snažily upozorňovat americkou společnost na hrozbu fašismu a diktátorství. Ve 30. a 40. letech však byly produkce a distribuce v Americe upravovány Produkčním kodexem, který velmi striktně rozhodoval o tom, co se smí a nesmí promítat. Zákazy se týkaly nejen otázek sexuality a morálky, ale také zahraniční politiky. Dalšími důvody, které znemožňovaly natáčení filmů zachycujících situaci Židů v Evropě, byly například ekonomické zájmy doma i na zahraničních trzích, latentní antisemitismus, nedostatečná informovanost před válkou i během ní a mnohé další.

Chceme-li tedy analyzovat podíl exulantů na národní kinematografii ve vztahu k jejich vykořenění, musíme zohlednit širší skutečnosti a nejenom tematické a ideologické obsahy filmů. Musíme brát v potaz, že spoustu věcí tvůrci nemohli zobrazit otevřeně, a proto ve svých filmech využívali nejrůznější alegorie a metafory. V sarkastických komediích Wildera nebo Lubitsche nalezneme maskování identity, imitaci nebo parodii. Filmy Fritze Langa jsou zase charakteristické vysokou mírou iluze, která sloužila ke zkreslení reprezentace skutečnosti. Z historického hlediska jsou to právě alegorie, které jsou využívány v dobách, kdy politická situace neumožňuje určité věci sdělit explicitně. To samé platí i o žánrech, v nichž režiséři své filmy točili. „Rozsah a druh zapojení, které měli emigranti s politickou realitou té doby, byly [...] lámány politikou předstírání, takže stylizace filmu noir, dvojí interpretace nebo vizuální vtipy sofistikované komedie a imitace života v melodramatu se mohou ukázat jako stejně politicky angažované jako protinacistické filmy.“⁶⁰

2.2.3 Vytváření „imaginárních“ identit

Spousta německy mluvících tvůrců se snažila uplatnit tak, že velkým studiím nabízela náměty nebo tvůrčí přístupy, které dosáhly úspěchu v Evropě. Například William Dieterle v Hollywoodu režíroval remaky úspěšných německých snímků. Stejně kulturní zázemí, z něhož emigranti pocházeli, jim umožňovalo vzájemnou spolupráci. Díky kontaktům z vlasti mohli prohloubit své uplatnění v hollywoodském průmyslu, ale zároveň toto působení v úzké komunitě často vedlo

⁶⁰ GEMÜNDEN, Gerd. *Continental Strangers: German Exile Cinema 1933–1951*, s. 16.

k vzájemnému parazitování a osobním nepřátelstvím. Elsaesser toto vzájemné působení zmiňuje jako vlastnost charakteristickou pro jedince žijící v diaspoře všude na světě. „Svědčí o existenci bolestných závislostí, pocitu vykořeněnosti a perverzní potřebě jednotlivců znovu a znovu prosazovat svou individuální identitu v konfrontaci se společným údělem. V uměleckých a intelektuálních kruzích, které usilovaly o splynutí s hostitelskou kulturou, byly takovéto pocity nápadnější než jinde.“⁶¹

S příchodem do nové kultury tvůrci ztráceli postavení a prestiž, které získali doma, a proto je často doprovázel hněv a nostalgie po původních hodnotách. Jejich začlenění do americké společnosti a Hollywoodu zároveň zabraňoval odlišný systém hodnot, který tam byl uznáván. Zde si Elsaesser klade otázku, jak je možné, že i přes odlišnosti panující v pospolitě skupině emigrantů a jejich názorové rozdíly ve vnímání kulturních hodnot, dali německy mluvící tvůrci vzniknout nepřehlednému množství kvalitních filmů. Odpověď na tuto otázku spatřuje ve formulování dříve nedefinované terminologie a uvádí, že „kulturní paradigma transformuje ekonomické a politické determinanty, zároveň ale funguje i jako názorný příklad jejich působení.“⁶² Výsledný postoj emigrantů poté označuje jako „imaginární“, jelikož Němci často byli nuceni se prezentovat zcela ambivalentně vůči svému vystupování doma, aby mohli Americe nabídnout to, co od nich žádala, čímž byly obrázky romantické Evropy s nádechem nostalgie. Mnozí tvůrci jako například Ernst Lubitsch přitom ve své práci byli do velké míry ovlivněni americkou kulturou a své postoje tak museli přeformulovat a vytvořit obraz něčeho, co již opustili. Hollywood lákala představa Vídně a Paříže z poloviny 19. století, a tak spousta evropských režisérů byla nucena vytvářet krycí identity, na jejichž podkladě přetavovali své osobnosti v artikly, které uplatňovali nejen v rámci filmařské kariéry, ale také ve vlastních životopisech. Docházelo tak k určité stereotypizaci a vytváření národnostních mýtů, které však svým nositelům přinášely popularitu a věhlas.⁶³

V souvislosti s německy mluvícími filmaři působícími v Hollywoodu píše Elsaesser o dvojím typu odcizení. Toto odcizení se projevuje ve vztahu k jejich

⁶¹ ELSAESSER, Thomas. *Etnicita, autenticita a exil: Falešný obchod? Illuminace*, s. 46.

⁶² Tamtéž, s. 47.

⁶³ Tamtéž, s. 47.

původní vlasti a ve smyslu, jakým je jejich původní země vnímána Američany. To vede ke schizofrennímu pohledu na americkou společnost – na jedné straně obdiv, na druhé odsouzení. Otázkou je, zda emigranti mohou díky svému odlišnému původu hlouběji nahlédnout do problematiky americké identity, nebo naopak dojde k potlačení jejich vlastní původní identity a ztotožnění se s americkou. Právě tyto faktory musíme zohledňovat, chceme-li analyzovat tvorbu exilových režisérů. Při interpretaci jejich děl musíme přihlížet jednak ke kulturní výměně mezi Evropou a Amerikou, ale také ke společenským a obchodním požadavkům, které na ně byly kladeny.⁶⁴

2.3 Billy Wilder a exil

V předchozích kapitolách jsem vymezila klíčové rysy kinematografie s přízvukem tak, jak ji definuje Hamid Naficy, a na základě tohoto metodologického konceptu budu analyzovat vybrané snímky Billyho Wildera. V jeho případě však nelze vycházet pouze z Naficyho definice, jelikož Wilderova tvorba je mnohem vrstevnatější a nelze ji striktně označit pouze za exilovou. Ba naopak by se na první pohled mohlo zdát, že se do této kategorie příliš nezapadá. Wilder je totiž primárně považován za amerického režiséra a scénáristu, který téměř všechny své snímky natočil v angličtině a pod hollywoodskou produkcí.

Jak již bylo zmíněno, Naficy se věnuje především filmařům, kteří emigrovali až na konci 50. let v důsledku dekolonizace, válek a sovětské invaze, zatímco Billy Wilder ze své vlasti odešel již v letech 30. Na jeho emigraci měl nezpochybnitelný vliv jeho židovský původ a vzrůstající moc Adolfa Hitlera, ale také kouzlo americké kultury, jemuž podlehl ve 20. letech v Berlíně. „Ve 20. letech byl Berlín nejvíce amerikanizovaný z německých měst a Billy Wilder byl jedním z jeho nejvíce amerikanizovaných obyvatel.“⁶⁵ Wilder svou kariéru začínal jako publicista ve Vídni, byl nadšený americkým jazzem a právě díky němu se dostal do Berlína, když do něj jako novinář doprovázel hudební skupinu Paula Witmana. Novinařina Wildera připravila na jeho pozdější kariéru scénáristy. „Tato profese vyškolila jeho pozornost k detailům; jeho schopnost vykreslit situaci, řetězec událostí nebo charakter; k zachycení každodenního smyslu pro rytmus, naléhavost a drama; k vyjádření rozmanitého repertoáru postav s jejich vlastním dialektem a fyziognomií a

⁶⁴ Tamtéž, s. 47–49.

⁶⁵ GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*, s. 11.

pro formativní moc dialogu a jazyka.⁶⁶ Své první zkušenosti s filmem nabyl při natáčení avantgardního snímku *Lidé v neděli* (1930, r. Kurt a Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Fred Zinnemann), díky němuž získal práci v německé filmové společnosti Ufa. Když Wilder nastoupil začátkem 30. let na post scénáristy v Ufa, německý filmový průmysl se zrovna adaptoval na příchod zvuku, což byla velmi zásadní proměna, která spolu s přicházející ekonomickou krizí přispěla ke zkomercializování filmové produkce a zároveň posílila vliv státu, který chtěl zabránit dominanci amerických majors na trhu. V té době se začínalo dařit muzikálovým komediím a nacionalistickým snímkům a vzrůstající projevy antisemitismu přispěly k emigraci významných osobností⁶⁷ německé kinematografie. „Tudíž v mnoha ohledech konec němeého filmu také dokázal být koncem zlaté éry německé filmové tvorby, vedoucí k úmrtí její mezinárodní reputace a rozsahu, jeho uměleckého významu a jeho ekonomické konkurenceschopnosti.“⁶⁸

Ve vstupu Wildera do německého filmového průmyslu spatřuje Gemünden ironii. Jednak proto, že v Hollywoodu jej mohli spojovat s německým expresionismem a výmarským uměleckým kinem, i když s nimi neměl nic společného, protože klasická éra německého filmu právě končila. A také proto, že svého prvního scénáristického průlomu dosáhl s ným filmem, avšak v jeho budoucí kariéře měl zvuk klíčovou roli. Jeho dialogy měly spád, byly vtípné, dvojsmyslné a pomocí nich dokázal obratně vystihnout situace i charaktery postav.⁶⁹ Pro Ufa pracoval Wilder tři roky, scénáře psal především k filmovým operetám a muzikálovým komediím, jejichž zápletky se točily kolem milostných afér a záměny postav. Během těchto let rozvíjel svou kreativitu, naučil se různě obměňovat témata, situace a charaktery postav, tak aby z nich vždy vytěžil maximum a zaujal publikum, zvykl si na práci v týmu a v rámci studiového systému, což později uplatnil během své hollywoodské kariéry.⁷⁰

⁶⁶ Tamtéž, s. 12.

⁶⁷ Gemünden uvádí Marlene Dietrich, Wilhelma Dieterleho, Edgara G. Ulmera, Vicky Baum, Karla Freunda, Ernsta Lubitsche, F. W. Murnaua, E. A. Duponta, Emila Janningse a Conrada Veidta.

⁶⁸ GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*, s. 15.

⁶⁹ Tamtéž, s. 15.

⁷⁰ Tamtéž, s. 15–16.

Billy Wilder opustil Německo v roce 1933, poté co došlo k vládním změnám a k moci se dostal Adolf Hitler. Jeho první zastávkou byla Francie, kde se spolu s Alexandrem Eswaynem podílel na režii komediálního snímku *Mauvaise graine* (1933). Během pobytu v Paříži se mu podařilo prodat příběh studiu Columbia a po příjezdu do USA tak na krátkou dobu vydělával 150 dolarů týdně. Wilderovy americké začátky však nebyly vůbec jednoduché, jelikož neuměl anglicky. Zpočátku proto psal v němčině a nechával své texty překládat, což jim však příliš neprospívalo, jak zjistil s odstupem několika let. Po půl roce navíc vypršel Wilderův kontrakt s Columbií a on byl nucen opustit zemi. Kvóta USA pro přistěhovance z Evropy byla naplněna, a proto musel odjet do Mexika, kde se mu na americkém konzulátě naštěstí podařilo získat přistěhovalecké vízum a on se tak vrátil zpět do Ameriky.⁷¹ Tam se musel nejprve naučit anglicky, aby se mohl ucházet o práci. Přestože pracoval pro Ufa, nepřivezl si z Německa příliš mnoho zkušeností a většinu filmů, na nichž se doma podílel, v Americe nikdo neznal. Kromě spolurežie onoho francouzského snímku neměl režijní praxi a scénáristé dané doby neměli ve filmovém byznysu příliš vysoké postavení. Wilder tak žil opravdu chudě, a až po nějaké době získal krátký kontrakt se studiem Fox, který mu zajistil Joe May. Avšak poté co došlo ke spojení Fox Studios a Twentieth Century v roce 1935, byl Wilder opět bez práce. Štěstí jej konečně potkalo v roce 1936, kdy byl šéfem scénáristického oddělení Manny Wolfem zaměstnán ve studiu Paramount. Wilder se domníval, že jeho úspěch byl ovlivněn čerstvým postojem k Americe a novým pohledem, jímž se lišil od tvůrců narozených ve Státech.⁷²

V Americe se stal jedním z nejoblíbenějších, nejuznávanějších a nejúspěšnějších režisérů klasického Hollywoodu, získal řadu prestižních ocenění, mezi nimiž je šest Oscarů. K popsání jeho jedinečného stylu kritici používají označení „Wilder Touch,“ což samozřejmě evokuje pojem Lubitsch touch spojený s Ernem Lubitschem, jenž měl spolu s Erichem von Stroheimem výrazný vliv na Wilderovu tvorbu. Oba zmínění režiséři patří k první vlně německých emigrantů majícím obrovský úspěch v Hollywoodu. Lubitsch se proslavil sofistikovanými

⁷¹ PHILLIPS, Gene D. *Some Like It Wilder*, s. 14.

V roce 1941 o tom Wilder spolu s Charlesem Brackettem napsal scénář k filmu *Brána ke štěstí* (r. Mitchell Leisen). Leisen na základě jejich scénáře režíroval i snímek *Půlnoc* (1939). Během natáčení obou filmů s ním měl Wilder konflikty a vyčítal mu, že „ničí“ jeho scénáře. Tento fakt je jednou z příčin, proč chtěl sám začít režírovat. PHILLIPS, Gene D. *Some Like It Wilder*, s. 24–29.

⁷² Tamtéž, s. 15.

důvtipnými komediami, obdivovanými pro Lubitsch touch, který Gemünden definuje jako: „specifická forma vizuální a verbální chytrosti, která naznačuje více, než ukazuje a zachycuje podstatu situace v gestech, objektu nebo vtipné linii.“⁷³ U Von Stroheima Wildera zase inspirovaly „temnější satirické impulsy, často zaměřeny k dekadenci staré Evropy [...], jeho důraz na grotesku, jeho drsnější sociální kritika a zobrazení sexuálních deviací.“⁷⁴ Do Wilderových snímků se dále promítal zájem o americkou společnost a kulturu, byl ovlivněn modernistickými spisovateli, kteří reflektovali střední třídu, a dokázal sloučit vysoké s nízkým. Jeho jedinečnost spočívá také v tom, že se podílel na psaní scénářů ke všem svým filmům, což mu umožňovalo neobvyklou uměleckou kontrolu. Scénáře však zároveň musely splňovat normy klasického Hollywoodu týkající se zápletky, motivace postav a rozuzlení. Avšak i přesto se mu podařilo filmy obohatit o nové formální aspekty, sarkastický humor, ostré dialogy, cynismus a důvtip.⁷⁵ Za svou více než padesátiletou kariéru si vyzkoušel všechny možné žánry a pracoval s celou škálou hollywoodských hvězd, které dokázal vést odlišným způsobem a obsazoval je do jiných poloh, než na jaké byly zvyklé.⁷⁶ „Outsider Wilder získal statut insidera jenom proto, že měl trénink a etiku práce k přispění americkému filmovému průmyslu.“⁷⁷

To, co Wildera řadí do oné exilové kategorie, je mimo jiné zmiňovaná nostalgie, s níž tvůrci vzpomínají na svou původní domovinu. Jak uvádí Gerd Gemünden, Wilder v rozhovorech často vzpomínal na svůj dřívější život ve Vídni a Berlíně, který byl zcela odlišný a dávno již zmizel. Jeho scénáře na jedné straně splňovaly normativní požadavky Hollywoodu a svými romantickými a screwballovými zápletkami byly atraktivní pro publikum a zároveň se do nich promítala témata související s druhou světovou válkou, občanskou válkou ve Španělsku, komunismem, nacismem, motivy prolamující tabu sexu a alkoholismu. To je důkazem toho, že i když se na hollywoodský styl tak dobře adaptoval, byl

⁷³ GEMÜNDE, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*, s. 22.

⁷⁴ Tamtéž, s. 22–23.

⁷⁵ Tamtéž, s. 23–24.

⁷⁶ Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, Audrey Hepburn, Shirley MacLaine, Ginger Rogers, Barbara Stanwyck, William Holden, Ray Milland, Humphrey Bogart, Gary Cooper, Fred MacMurray, James Cagney, Tony Curtis, Walter Matthau, Jack Lemmon.

GEMÜNDE, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*, s. 24.

⁷⁷ Tamtéž, s. 23.

stále silně ovlivněn svou vlastní a minulostí, které v něm zanechaly názory a postoje neustále prostupující jeho tvorbu, v níž se odrážel jeho židovský původ a exulantství.⁷⁸ Ve svých filmech hojně uplatňoval nejrůznější nářečí a dialekty, což je jedním z prvních nejvíce viditelných rysů charakterizujících kinematografii s přízvukem. „Zavázán k a artikulující odlišné a soupeřící kulturní citlivosti a tradici, jeho je „kino mezi“, které zdůrazňuje dialektiku vnitřní a vnější, prahové, plynoucí a dočasné, vzestupnou a sestupnou mobilitu, intelektuální a nevzdělané.“⁷⁹

Ve Wilderových filmech je neustále patrný jeho status kolísající mezi Evropou a Amerikou, čímž potvrzuje svou pozici exilového tvůrce. Právě jeho nejistá pozice mezi starým a novým způsobovala určitý kreativní rozpor a ovlivnila formování jeho stylu a témat. Gemünden dále píše, že jeho filmy byly také odlišně přijímány doma a v zahraničí. Přestože byl Wilder fascinován Amerikou ještě před tím, než do ní emigroval, je v jeho poválečných filmech zobrazován návrat do Evropy se vzrůstající naléhavostí, zatímco některé jeho skutečně americké filmy vyznívají jako pohled outsidera.⁸⁰

Jak již bylo zmíněno, Wilderův židovský původ silně ovlivnil jeho tvorbu. Vzhledem ke vzrůstajícím antisemitským projevům v Evropě bylo pro něj setrvání doma životně nebezpečné. Hollywood mu poskytl nejen pracovní zázemí, ale také útočiště, v němž se setkal s dalšími židovskými profesionály, kteří byli taktéž nuceni odejít do exilu. „Otázky Židovství a Holocaustu jsou vskutku klíčové ve filmech Billyho Wildera, ale vstupují oklikou a rozporuplné módě. Zatímco ve Wilderově filmech je pár postav jasně označených jako Židé, je tam spousta takových, které mají atributy často spojené právě se Židovstvím.“⁸¹ Další známky Wilderova exulantství můžeme spatřit v určitých náznacích na vyhlazení původních obyvatel Spojených států, což evokuje holocaust. Naráží na to, že šilenství, které vedlo Hitlera, by se kdykoli mohlo objevit i v tak otevřené společnosti, jakou je Amerika. Jeho exilový status potvrzuje i rozhovor, v němž řekl, že do Spojených států přišel, protože nechtěl skončit v peci a je důležité zmínit, že část jeho rodiny

⁷⁸ Tamtéž, s. 24–25.

⁷⁹ Tamtéž, s. 25.

⁸⁰ Tamtéž, s. 25–26.

⁸¹ GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*, s. 26.

byla skutečně perzekvována.⁸² V jeho filmech tedy můžeme pozorovat mísení pocitů provinění, které zažívá přeživší člověk, utrpení a vítězství, jež jsou jemně vnořeny do kontrastu se zemí, v níž je hostem. Americký způsob života nahlíží nově, ač často kritickým pohledem a zároveň v něm pozoruje určité podobnosti s evropským, což vede ke znepokojivým komentářům ohledně srovnání s nacistickým Německem.⁸³

2.4 Shrnutí

V předchozích kapitolách jsem vymezila aspekty exilové kinematografie a osvětlila určité prvky a rysy Wildrovy tvorby, které jsem následně zasadila na pozadí historického kontextu nejen doby, v níž Wilder tvořil, ale i do širších souvislostí německého exilu a Ameriky. V části analytické se tyto poznatky pokusím aplikovat na konkrétní filmy. Z výše uvedeného vyplývá, že exilové snímky a autory můžeme analyzovat podle široké škály nejrůznějších měřítek. Avšak ať už si nastavíme jakákoli kritéria v rámci aspektů formálních, žánrových, stylových či narativních, určité tematické prvky zůstávají stejné pro všechny typy filmů této kategorie, a právě ty se pokusím rozkrýt ve své práci. Budu zkoumat především to, jak se exilový statut tvůrce projevuje ve vztahu ke konkrétním postavám a formování jejich identit. Právě identita jedince a její formování je klíčovým aspektem exilové kinematografie a jejím zkoumáním se můžeme dobrat hlubšího podtextu. Vybrané snímky budou kategorizovány v závislosti na tom, jakým způsobem se v nich s identitou pracuje a následně analyzovány z významového hlediska.

V rámci analýzy konkrétních filmů se zaměřím především na aspekty identity a identifikace ve vztahu k narativu, tématům a motivaci postav, přičemž postavy budou nahlíženy z hlediska jejich situovanosti a směřování. Pokusím se rozklíčovat, jak jsou determinovány v závislosti na prostředí, v němž se nacházejí, a co to znamená pro jejich další vývoj. Dále budu zkoumat, jak a proč dochází k maskování, poruchám nebo dvojení jejich identit a zda tím postavy něčeho dosahují. V neposlední řadě budu ve filmech hledat podněty motivované autentickými prožitky Billyho Wildera a míru sebereflexe daných děl.

⁸² Tamtéž, s. 26.

⁸³ Tamtéž, s. 27.

3 Módy produkce ve vztahu k autorství

3.1 Produkční mód v Hollywoodu ve studiovém období

Z kapitol věnujících se Naficyho teoriím akcentované kinematografie vyplývá, že mezi jejich formující vlastnosti patří i způsob, jakým byly filmy produkovány. Většinou se jedná o skromné produkce a tvůrci si velmi často shánějí finance pro své projekty sami nebo se na financování podílí. Jak již bylo zmíněno výše, situace Billyho Wildera je poněkud odlišná. Vzhledem k tomu, že tato odlišnost představuje jeden z klíčových rozdílů mezi ním a tvůrci s přízvukem, je na místě si způsob produkce jeho filmů trochu přiblížit. Více než polovina jich vznikla v letech, kdy Hollywoodu dominoval studiový systém, a proto se nyní pokusím nastínit mód produkce právě v něm.

3.1.1 Předválečné období

Období od konce 20. let do pozdních 60. let bývá označováno za zlatou éru Hollywoodu a často jí bývá přisuzován největší význam, a to zejména proto, že průmyslové a sociálně-politické faktory spolu splynuly. Průmysl fungoval velmi efektivně, jelikož filmové hvězdy, režiséři i scénáristé byli vázáni smlouvami ke konkrétnímu studiu, jež mělo vlastní osobitý styl tvorby. Velmi účinně rovněž probíhala dělba umělecké práce v jednotlivých odvětvích tak, aby vznikající produkty byly důsledně promyšlené. Na výkonnost systému měla vliv i strukturace podniků. Ve třicátých letech se totiž plně etablovalo pět velkých vertikálně integrovaných studií (MGM, Warner Brothers, 20th Century Fox, Paramount, RKO), která měla v následujících letech největší vliv na produkci a distribuci snímků. Díky vertikální integraci a výhodným obchodním praktikám bylo klasické období charakteristické stabilitou výroby a zisků. Na postavení filmu ve společnosti měla dopad také hospodářská krize a druhá světová válka, jelikož lidé mohli prostřednictvím filmových zážitků uniknout každodenní realitě. V letech 1929–1945 snímky rovněž ovlivnily formování americké masové kultury a ovlivňovaly způsob, jakým lidé smýšleli o genderu, rase, romanci, vládě, cizích zemích a vlastní národní historii.⁸⁴

⁸⁴ LUCIA, Cynthia, GRUNDMANN, Roy, SIMON, Art. *The Wiley-Blackwell History of American Film*. Svazek 2, s. 2–4.

Tato éra je charakteristická uplatňováním Produkčního kodexu, který v roce 1934 zintenzivněl. Jeho kořeny sahají do 20. let, kdy se MPPDA⁸⁵ potýkala s cenzurními standardy. Kodex zveřejněný v roce 1930 fungoval na bázi doporučené revize nevhodného materiálu. Když se však plně etabloval zvuk, byla redukce mnohem náročnější, jelikož mohlo dojít k narušení synchronizace zvuku s obrazem. Zvuk navíc sám o sobě mohl obsahovat zavádějící dialogy a násilné nebo příliš vášnivé vyjádření emocí. Jakmile kodex vyšel, studia se plně neshodovala se striktními opatřeními, která výrazně redukovala zobrazování zločinu a hříšné sexuality. Avšak s ekonomickou krizí průmyslu rostly obavy ohledně toho, jak bude podnikání, včetně toho filmového restrukturalizováno. Z obav o jeho přežití prosadil Will Hays u představenstva studií posílení kodexu. Vznikla tak Správa produkčního kodexu (PCA), která kontrolovala všechny části výrobního procesu a měla finální slovo před vypuštěním snímků na plátno. Pokud se některé ze studií rozhodlo PCA obejít, čekala je sankce ve výši 25 tisíc dolarů. Kodex se také postupně vyvíjel a bylo možné do něj přidávat další zákazy týkající se tehdejší sociální problematiky.⁸⁶

Hollywoodská studia nakonec přežila krizi s ucelenou podnikovou strukturou. V roce 1933 byl ustanoven NIRA,⁸⁷ který načrtl program, na jehož základě se představenstvo a obory dohodly na férové soutěži. Kodex umožňoval pokračovat v block-bookingu⁸⁸ s minimálními změnami a nedocházelo k napadání vertikální integrace. Díky opatřením Nového úřadu byly pracovníkům uděleny práva se organizovat a kolektivně vyjednávat. Po celá 30. léta představenstva studií vyjednávala se svými hlavními hvězdami kvůli mzdám a pracovním podmínkám, ale na konci dekády byla veškerá pracovní síla součástí odborů.⁸⁹

V roce 1931 začalo docházet k reorganizaci výrobní hierarchie ve studiích. Centrální produkční systém s jednotnou produkcí byl nahrazen strukturou, v níž bylo několik producentů odpovědných za určitý počet snímků za rok. Podle odborného tisku měla tato změna sloužit jako úsporná metoda k prosazování

⁸⁵ Motion Picture Producers and Distributors of America.

⁸⁶ Tamtéž, s. 5–6.

⁸⁷ National Industrial Recovery Act.

⁸⁸ Studia prodávala kinům několik filmů v jednom „balíku,“ který obsahoval snímky kategorie „A“ i „B“. Filmy nebylo možné koupit odděleně.

⁸⁹ LUCIA, Cynthia, GRUNDMANN, Roy, SIMON, Art. *The Wiley-Blackwell History of American Film*. Svazek 2, s. 7.

individuálního umění. Když producent dohlížel pouze na omezený počet filmů, měl možnost důkladněji sledovat rozpočet a zaměřovat se na konkrétní žánr. Studio tak předcházelo homogenizaci svých produktů ovlivněných hlavním producentem.⁹⁰ Studia si také velmi zakládala na své prestiži, a proto se vymezovala specifickými styly, které stanovovala pro své filmy. Studiové styly bývaly výsledkem kolektivní spolupráce a v některých případech žánrových preferencí. Autorství tehdy vycházelo z produkčních týmů, což byly kreativní oddělení v každém studiu. Teprve až teorie autorství Andrewa Sarris se spatřuje jako klíčovou postavu hollywoodského autorství režiséra. Ze současného pohledu jsou však tehdejší snímky rozpoznatelné spíše na základě studia, v němž vznikly, než díky režisérovi, který je natočil. Proto se nenajde příliš mnoho režisérů 30. let, kterým by byl přiřazován status autora. Jako autoritativní funkce a marketingový nástroj začíná být režisér chápán až ve 40. letech.⁹¹

Pro americký filmový průmysl byl velmi přínosný vstup do války. Vzrostl počet produkováných snímků a v průměru bylo do každého filmu investováno více peněz, taktéž se zvýšil počet natáčecích dnů. Díky výhodám plynoucím z tohoto období chtěla být spousta tvůrců i hvězd více nezávislá. Namísto vazeb k jednotlivým studiím, pro něž natáčeli film za filmem, volili snímky financované prostřednictvím společností, které byly zřízené speciálně pro konkrétní projekty. Tím bylo dosaženo nejen větší tvůrčí svobody, ale také finančních výhod plynoucích z tohoto přístupu. S koncem války filmový průmysl na jedné straně sdílel národní radost z triumfu, ale zároveň měl určité obavy z budoucnosti. Filmy měly důležitou roli při udržování morálky a ideologicky podporovaly boj proti mocnostem Osy, což jim přinášelo zisky. Avšak ve filmovém průmyslu se stále objevovaly antimonopolní problémy a hrozba soudem nařízené reorganizace. Potíže také zaznamenaly pracovní vztahy, protože docházelo k problémům mezi studii a určitými odbory, jelikož je nechtěla uznávat.⁹²

3.1.2 Poválečné období

V roce 1948 shledal Nejvyšší soud vertikálně integrovanou podnikatelskou strukturu a obchodní praktiky velké pětky jako porušování antimonopolního práva,

⁹⁰ Tamtéž, s. 7.

⁹¹ Tamtéž, s. 8–9.

⁹² Tamtéž, 13–14.

což vedlo ke snížení studiových profitů.⁹³ Obrovské zisky, které studia těžila ze starého systému, již nebyly zaručeny, tudíž musela začít snižovat režijní náklady. Změna podnikatelských praktik vedla k ustanovení nezávislé produkce jako běžné součásti podnikání, což však bylo podmíněno získáním distribuční smlouvy, které měla stále na starost studia. Ta však mohla vypomoct s financováním nebo umělcům poskytnout výrobní zařízení.⁹⁴

Začátkem roku 1950 ve snímcích stále převládalo konzervativní zobrazování zločinu i sexuality a přísná kontrola typická pro předchozí roky. Změny ve společnosti v oblasti morálky však vyvolaly postupné zmírnění přísných pravidel. Sexualita byla chápána jako veřejná sociální věda, stala se předmětem masové kultury a 50. léta ovlivnila tolik jako ještě žádnou dekádu předtím. V 50. letech tak dochází k narušování Produkčního kodexu, což bylo částečně vlivem zahraničních filmů. Mnohá městská kina začala promítat evropské poválečné snímky, které dokázaly sexuální a politická témata zobrazit dospěle a s otevřeností, na rozdíl od těch amerických. Ve studiích se tak zvedla vlna nesouhlasu a žádala zmírnění restrikcí, jelikož od napsání kodexu už uběhla dlouhá doba, během níž se mnoho věcí změnilo. Proces nebyl zcela jednoduchý a trval několik let, ale v roce 1956 MPAA⁹⁵ nakonec provedla určité změny a došlo ke zmírnění kodexových omezení týkajících se především potratů, zneužívání drog a rasového míšení.⁹⁶

Stále vzrůstal vliv nezávislé produkce, která položila základy pro příchod Nového Hollywoodu na konci 60. let. Agentury prodávaly studiím talenty vždy pro konkrétní projekt, z čehož měly procentuální podíl z profitu. Později byl talent přidán do balíčku spolu se scénářem a nabízen studiím, což přinášelo výhodné daňové podmínky zejména pro dobře placené osoby v Hollywoodu. Nový model podnikání otevřel cestu pro další generaci filmařů, kteří vzešli z poválečné éry a televize. Někteří stále vzdávali hold tradicím Hollywoodu, ale mnoho z nich bylo ovlivněno novými evropskými vlnami.⁹⁷

⁹³ Toto ustanovení vyšlo ve známost jako Paramountský výnos.

⁹⁴ LUCIA, Cynthia, GRUNDMANN, Roy, SIMON, Art. *The Wiley-Blackwell History of American Film*. Svazek 3, s. 5.

⁹⁵ Motion Picture Association of America.

LUCIA, Cynthia, GRUNDMANN, Roy, SIMON, Art. *The Wiley-Blackwell History of American Film*. Svazek 3, s. 8–9.

⁹⁷ Tamtéž, s. 10.

„Průmyslový mód produkce ilustrovaný klasickým Hollywoodem a studiovým systémem v jeho rozkvětu byl tedy charakteristický centralizovanou kontrolou produkce, distribuce a předváděním; dělením a hierarchií práce; masovou produkcí standardizovaných produktů a jejich neustálou modifikací; tvorbou, atrakcí a manipulací masového publika a ochutnáváním kultur.“⁹⁸ Naficy píše, že právě tyto definice dělají z filmařů řemeslníky a z diváků konzumenty, kteří doplňují průmyslový koloběh (re)produkce. Naproti tomu nový Hollywood přináší postindustriální mód produkce, který je více než s produkcí spjat s globálním získáváním, distribucí a marketingem, čemuž vděčí právě Paramounskému výnosu a korporátním fúzím, jejichž obrovský nárůst můžeme datovat od 80. let. Díky zrychlující se vertikální a horizontální integraci médií, zábavy a společností orientujícím se na merchandising pak postupně dochází ke spojení filmové a hudební produkce a distribuce, televize, rádiového vysílání, nakladatelství apod. Postindustriální systém spojuje Naficy s pojmy jako privatizace, globalizace, diverzifikace, deregulace, digitalizace a jinými, které přísluší k centralizaci globální ekonomiky a mediální moci. Právě trhem řízená centralizace však může vést k maskování na sociálních a politických úrovních, kde dochází k rozptylu a často nedobrovolnému nárůstu lidí bez domova nebo stálého místa k pobytu. Pro ně je pak příznačný intersticiální mód produkce aplikovaný Naficym.⁹⁹

3.2 Intersticiální mód produkce

Jak již bylo uvedeno v jedné z dřívějších kapitol, exiloví tvůrci jsou charakterističtí svou vymezenou situovaností do hostitelské společnosti a také do mainstreamového filmového průmyslu. Právě ona „vymezenost“ je klíčová k pochopení jejich statusu a způsobu tvorby. Vyznačuje se tedy: „fungováním zároveň uvnitř a obkročmo trhlin a štěrbin systému, těžením z jejich protikladů, anomálií a heterogenity. To také znamená být umístěn v průsečíku místního a globálního, dělat prostředníka mezi dvěma opačnými kategoriemi, které jsou v sylogismu nazývány podřadnost a nadřazenost.“¹⁰⁰ Podle Naficyho jsou exiloví tvůrci definováni nejen „vymezeností“, ale také částečností a mnohonásobností a to

⁹⁸ NAFICY, Hamid. *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place*, s. 126.

⁹⁹ Tamtéž, s. 126–128.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 134.

nejen ve vztahu k vlastní identitě, ale také ve všech aspektech týkajících se jejich filmů.¹⁰¹

Naficy podává charakteristiku intersticiálního módu produkce a shrnuje ji do několika bodů. Jako první definuje způsob financování. Filmaři snímky často točí na vlastní náklady nebo pracují v mediálním a zábavním průmyslu na technických či rutinních pozicích. Často se zapojují do filmové praxe jako profesionálové i amatéři a podílejí se například na televizním vysílání. Prostředky však shánějí také z veřejných a soukromých zdrojů financování. V 60. letech se velmi významnými sponzory nezávislých a uměleckých filmů, v nichž byly zahrnuty i snímky exulantů a emigrantů, staly vysílací a kabelové televize. Vysíláním nadnárodních, etnických a exilových produktů tak napomohly vykořeněné populaci v udržení kulturní identity, i přes značnou vzdálenost. Jako další charakteristickou vlastnost vmezeřeného módu uvádí násobení nebo akumulaci práce namísto jejího dělení, které je typické pro studiový systém. Tento bod je příznačný zejména pro osobu režiséra, jenž v rámci natáčení svých snímků často zastává hned několik rolí, a to nejen kvůli tomu, aby udržel náklady na nízké úrovni. Plněním více funkcí tvůrce formuluje film do konkrétní vize, stává se tak skutečným autorem a získává nad ním absolutní kontrolu. Někdy se režiséři ve filmech objevují i jako herci, čímž vystihují autobiografickou podstatu exilové kinematografie.¹⁰²

Pro snímky je rovněž příznačná multilingválnost, jelikož tvůrci i štáb bývají kosmopolitní a hovoří různými jazyky, stejně tak publikum, jemuž jsou filmy adresovány. Jazyk bývá také častým tématem a mnohdy sebereflexivně zprostředkovává vyprávění a identitu. Většina exilových filmů je dvojjazyčných, ale není vyloučen ani větší počet jazyků, které se v nich mohou objevit. Mezi jejich častý doprovod samozřejmě patří titulky nebo překládání. Důležitým bodem je rovněž produkční proces exilových a diasporických filmů, který je velmi komplexní. Filmaři v něm často zastávají vícero funkcí, je pro něj příznačná různorodost jazyková, národnostní i ve smyslu financování. Umělecké podmínky,

¹⁰¹ Tamtéž, s. 134.

¹⁰² Tamtéž, s. 134–138.

za nichž snímky vznikají, bývají často dočasné nebo politicky omezené, a právě to jim může dodávat určitou nedokonalost.¹⁰³

Další znak tohoto módu představuje délka času, kterou může trvat, než se film dostane do distribuce a je promítán, což v některých případech trvá i několik let. Filmaři pro to musí vynakládat velké úsilí a často si sami hledat diváky a příznivce. Snímky tak mohou nalézt své místo například na specializovaných přehlídkách a festivalech nebo při promítání na akademické půdě. Poslední důsledek práce v intersticiálních podmínkách, jež Naficy zmiňuje a zároveň jím vystihuje obtížnosti spojené s touto tvorbou, je nízký počet filmů průměrně natočených jednotlivými tvůrci. Některým se samozřejmě může dařit více než jiným, ale často se stává, že filmaři nenatočí nový snímek ani během několika let. Na to můžou mít mimo jiné vliv i nepříznivé politické podmínky, které bývají podstatným faktorem formujícím jejich tvorbu.¹⁰⁴

Uvedené faktory tedy jasně stojí v kontrastu k modu produkce, v němž většinu své kariéry tvořil Wilder. Jasně z nich vyplývá, že podmínky vzniku těchto snímků jsou daleko náročnější než způsob tvorby ve studiovém období. Na druhé straně však filmařům nabízejí větší tvůrčí svobodu a prostor pro sebevyjádření, což je pro ty, kteří se nalézají mimo svůj domov nebo v náročné životní situaci doma, velmi důležité. Vzhledem k míře vkladu do jejich děl se pravděpodobně nesetkáme s pochybnostmi, nakořik tyto filmy naplňují představy o autorství. V tomto ohledu se Wilderova situace opět liší. Následující část se tedy pokusí shrnout autorské teorie a jejich aplikaci na Billyho Wildera.

3.3 Billy Wilder jako autor

Dlouhá léta se ve filmové kultuře vedly spory o tom, jak chápat autorství. Ačkoli se na nich Billy Wilder nikterak nepodílel, byl jednou z jejich obětí, jelikož v diskusích zamýšlejících se nad tím, kteří tvůrci by měli být považováni za autory, byl často přehlížen nebo dokonce vysmíván. Robert Sklar uvádí, že tyto rozsudky

¹⁰³ Tamtéž, s. 138–140.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 140–142.

mohly trvale poškodit jeho historickou pověst, jako příklad uvádí pejorativně zabarvené označení „trouba“, které mu přisoudil Jean-Luc Godard v roce 1956.¹⁰⁵

Během první poloviny filmového století bylo chápání pojmu autorství problematické, jelikož v rámci americké historie si například filmaři vlastníci prostředky umožňující vyprodukovat film, kladli nároky i na jeho autorství. Zároveň se objevovaly výrazné odlišnosti ve způsobu tvorby jednotlivých fikčních komerčních snímků. Oddělení filmové společnosti zaměřující se na příběh získalo práva ke zpracování například románu či hry a práci na scénáři rozdělilo mezi potřebné množství scénáristů. Další oddělení měla zase na starost rozpočty, postavení kulis, výrobu kostýmu a výběr režiséra ze seznamu těch, kteří měli se studiem uzavřený kontrakt. Občas se režisér připojil k natáčení, až jakmile byly hotovy všechny přípravy a pracoval pouze do té doby, než přišla na řadu filmová postprodukce. Není tedy divu, že odpovědi na otázky ohledně autorství jsou v tomto období značně sporné. Jak již bylo naznačeno výše, během studiové éry byla za zakladatele filmových stylů a obsahů označována studia. Největší důraz se kladl na filmové hvězdy a žánr, jež doprovázely konkrétní snímky, a proto se občas stalo, že bylo jméno režiséra úplně opomenuto. Postupně však začali režiséři získávat uznání, i přestože byli zaměstnanci studií, a to především díky svým vrstevníkům z filmového průmyslu a kritikům. Režiséři pak začali být oceňováni od roku 1927/1928 formou akademických ocenění Oscar a ceny Newyorské filmové kritiky se začaly udílet od roku 1935. Dominantní osobou tohoto období se stal John Ford, jelikož získal tři Oscary a čtyřikrát byl oceněn filmovou kritikou mezi lety 1935–1941. Později se však velkému úspěchu těšil Wilder, který mezi lety 1944–1960 natočil čtrnáct snímků, za něž byl osmkrát nominován na Oscara za režii a dvakrát ji proměnil filmy *Ztracený víkend* (1945) a *Byt* (1960). Oba jmenované zároveň vyhrály i v kategorii nejlepší film roku a získaly ocenění Newyorské filmové kritiky. Paradoxem však bylo, že získání cen Wilderovi neprospělo v žádném autorském sporu.¹⁰⁶

V roce 1954 vešla do popředí klíčová fáze diskuzí nad problematikou autorství, když v časopise *Cahiers du Cinéma* vyšel článek Françoise Truffauta

¹⁰⁵ SKLAR, Robert. „49. Authorship and Billy Wilder“. In. *The Wiley-Blackwell History of American Film*, s. 1.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 2.

zamýšlejší se nad režisérem jako autorem. Kritici sdružení kolem časopisu spařovali v unikátním autorském rukopise techniku režiséra, pomocí níž dokázal představením scény sdělit specifický charakter díla. Pro označení hledaného používali termín „mise-en-scène“ a svůj program definovali pojmem „la politique des auteurs“. Za Atlantickým oceánem se diskuze dostala do druhé fáze díky Andrewu Sarrisovi, který ustanovení francouzských autorů přeložil a transformoval do auteurské teorie, kterou rozdělil na tři části: pojem techniky, rozeznatelná osobnost režiséra jako kritérium hodnoty a „vnitřní smysl“. Sarrisova teorie sice nebyla zcela jasná, avšak došlo k jejímu rozšíření do teorie filmové historie, v níž nabídl stručné posouzení asi dvou set režisérů rozdělených do jedenácti kategorií.¹⁰⁷ Ze Sarrisových jedenácti kategorií si Wilder vysloužil tu s názvem „Méně, než se zdá“. Podle něj to byl příklad „scénaristy-režiséra bez technické zručnosti,“ vyjadřoval se o „vnější ošklivosti jeho osobnosti“ a taktéž prohlásil, že dokáže „stěží natočit film o stavu člověka“... Sklar píše, že v následujících letech nebylo snad žádné ze Sarrisových hodnocení zpochybňováno tolik jako to o Wilderovi.¹⁰⁸

Francouzští teoretikové neshledávali snímky režisérů studiové éry za auteurské právě kvůli hierarchizaci a dělbě práce, které byly pro práci ve studiu příznačné. Podle nich tak měl režisér nad dílem kontrolu pouze během určité části jeho vzniku, ale ve smyslu auteurství, jak jej chápali, by měl dohlížet nad celým procesem tvorby.¹⁰⁹ Wilder naopak zesměšňoval jejich snímky kvůli sebereflexnímu stylu filmování, který obětuje klasickou zápletkovou strukturu a psychologickou motivaci postav formalismu zdůrazňujícímu vlastní mistrovství. Tak například příliš komplikovaná práce kamery nemůže být motivována zápletkou a neshoduje se s Wilderovým pojetím realismu. Styl jeho snímků je naopak spíše „neviditelný,“ aby neodváděl pozornost od obsahu, který chtěl sdělit. Wilder také

¹⁰⁷ Jeho kniha s názvem *The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968* vyšla v roce 1968.

¹⁰⁸ SKLAR, Robert. „49. Authorship and Billy Wilder“. In. *The Wiley-Blackwell History of American Film*, s. 2–4.

¹⁰⁹ Když však pátrali po „mizanscéně“ v hollywoodských filmech, našli ji například v dílech Howarda Hawkse, Douglase Sirk, Johna Fordy, Nicholase Raye, Samuela Fullera nebo Anthonyho Manna, a proto si tito tvůrci vysloužili jejich obdiv a uznání. Pro francouzské teoretiky byla mizanscéna klíčová, jelikož skrze ni tvůrce vyjadřoval svou uměleckou vizi.

GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*, s. 19–20.

SKLAR, Robert. „49. Authorship and Billy Wilder“. In. *The Wiley-Blackwell History of American Film*, s. 3.

pevně věřil v systém hvězd a neztotožňoval se s myšlenkou, že by hlavní hvězdou filmu měl být auteur, což bylo zásadní pro hnutí Nouvelle vague nebo Nový německý film.¹¹⁰

Gemünden uvádí, že v konkrétním smyslu však můžeme Wildera nepochybně považovat za autora, jelikož nikdy nenatočil film, k němuž by si sám nenapsal scénář, což bylo mezi hollywoodskými režiséry vzácné. Scénář navíc považoval za naprosto zásadní pro natočení úspěšného filmu. V rámci příprav jeho snímků bylo časově nejnáročnější dokončit technický scénář, u něhož povoloval jen pár drobných úprav, které musely být vykonány pod jeho dohledem. Podle jeho vlastních slov se nestal režisérem proto, aby se méně hádal s producentem nebo stoupal ve studiové hierarchii, ale kvůli ochraně svých scénářů před zásahy a improvizací jiných režisérů.¹¹¹ Velmi podstatný fakt ovlivňující jeho tvorbu představuje skutečnost, že Wilder na svých scénářích vždycky spolupracoval s někým dalším. Zvykl si na to již při práci v Ufa a zastával názor, že kvalita hotového scénáře vychází z tvůrčí síly. Právě díky tomu a také zkušenostem ze žurnalistické profese dokázal lépe přijmout roli scénáristy uvnitř systému. Novináři měli totiž tendence o své práci uvažovat spíše jako o řemesle než jako o umění a lépe si tak zvykali na kolektivní tvorbu. Wilder se ze scénáristy vypracoval na režiséra a později dokonce producenta, čímž značně rozšířil uměleckou kontrolu nad svými snímky a jako jeden z prvních režisérů rozhodoval o finální podobě střihu. Spousta kritiků považuje za nejlepší z jeho filmů ty, jež natočil v klasickém období za podpory studiového systému. Kritika rovněž spatřuje přínos v dohledu Produkčního kodexu nad jeho tvorbou, jelikož jej to nutilo být stále kreativnější a inovativní v obcházení zákazů.¹¹²

I když se Wilder občas dostával do konfrontace s magnáty, jako byli Adolph Zukor nebo Louis B. Mayer, nikdy nestál v opozici ke studiovému systému, ale naopak byl jeho velkým zastáncem. Mezi lety 1937–1954 pracoval pro studio Paramount a od roku 1957 s United Artist/Mirisch Company. Vždy spolupracoval se stálým týmem lidí, kteří mu pomáhali v jeho vizi. Asi nejvýznamnějším

¹¹⁰ GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*, s. 19–20.

¹¹¹ Tamtéž, s. 20–21.

¹¹² Tamtéž, s. 20–22.

spolupracovníkem, s nímž napsal třináct scénářů, byl Charles Brackett. Po jeho smrti dlouhodobě spolupracoval také se scénáristou I. A. L. Diamondem. Velký význam pro jeho tvorbu měli rovněž ostatní filmoví profesionálové, kteří se opakovaně podíleli na jeho snímcích.¹¹³

V 70. letech měl rozvoj akademických filmových disciplín za následek příchod další fáze diskuze nad tématem autorství, která se zařadila mezi evropské teorie, jako byly sémiotika, strukturalismus či poststrukturalismus. Stephen Crofts užitečně shrnul čtyři pojetí filmového autora a požadoval historickou analýzu autorského konceptu. Ta měla být formou metakritiky nebo dokonce sebekritiky vychylující domnělého autora ve prospěch historicko-kulturních okolností, za kterých film vznikl a byl přijat diváky a kritikou. Jeho shrnutí a zhodnocení autorství vedlo ke komplexnějšímu pohledu na širokou škálu umění a řemesel, díky nimž byl film stvořen. Autorství se tak stalo pružnější, přinášející nové poznatky a vyhýbající se moralistickým úsudkům předchozí generace. Sklar dále píše, že se snad v tomto duchu Sarris rozhodl přehodnotit pohled na Billyho Wildera a ve studii¹¹⁴ z 90. let uznal, že jej hrubě podcenil.¹¹⁵ Jako jeden z důvodů, kvůli němuž tak ostře argumentoval proti Wilderovi, uvádí, že se nechal až příliš ovlivnit francouzskými teoretiky. Domnívá se, že oni jej nemohli plně docenit, protože jejich znalost americké angličtiny nebyla na takové úrovni, aby pochopili jeho rychlé a vtipné dialogy.¹¹⁶

Pohled na Wildera jako autora je velmi kontroverzní, jelikož nebyl samostatný tvůrce, ale ani studiový řemeslník. V rámci tvorby svých snímků zastával více rolí, čímž měl možnost umělecké kontroly. Díky studiovým podmínkám měl dobré natáčecí zázemí a potřebné vybavení. Jeho filmy byly komerčně úspěšné a snadno si nacházely cestu k publiku. Těmito faktory se asi nejvíce odlišuje od akcentovaných tvůrců. Zároveň však u něj můžeme nalézt určité podobnosti, například právě v míře zapojení se do procesu tvorby. Rovněž se v jeho filmech setkáme s multilingválností, a to především ve formě němčiny, která se objevuje

¹¹³ Zde Gemünden zmiňuje střihačku a pozdější producentku Doane Harrison, kameramana Johna Seitze, výtvarníky Hanse Dreiera a Alexandra Traunera, skladatele Miklóse Rószu, Franze Waxmana a Friedricha Hollaendera, kostýmní návrhářku Edith Head. (*A Foreign Affair*, s. 22).

¹¹⁴ *You Ain't Heard Nothin' Yet: The American Talking Film – History and Memory, 1927–1949*

¹¹⁵ SKLAR, Robert. „49. Authorship and Billy Wilder“. In. *The Wiley-Blackwell History of American Film*, s. 4–6.

¹¹⁶ GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*, s. 20.

zejména v jeho válečných snímcích. Hodnocení jeho kariéry bylo poškozeno komentáři obdivovatelů i kritiků. Wilder však svým snímkům dokázal vtisknout něco jedinečného a vždy si také vybíral schopné spolupracovníky. Sklar uvádí, že pokud bylo kreativity v americkém filmovém průmyslu dosahováno spoluprací, tak Wilder by měl být považován za výborného profesionála hollywoodské formy umění, a to ať už se na něj díváme jako na autora, nebo ne.¹¹⁷

¹¹⁷ Tamtéž, s. 21.

4 Převleky

4.1 Zuzanka v nesnázích

Snímek *Zuzanka v nesnázích* (1942) je Wilderův hollywoodský debut a dal by se označit za typický příklad americké romantické komedie z klasického období. Jedná se o komerční film, po jehož natočení se měl Wilder vrátit zpět k psaní scénářů.¹¹⁸ *Zuzanka* však sklidila velký úspěch u kritiky i diváků a odstartovala tak autorovu režijní kariéru. Snímek uvozuje citát: „Holand'ané koupili New York od Indiánů v roce 1626 a do května 1941 tam nezbyl Indián, který by toho litoval.“¹¹⁹ Wilder tímto odkazuje na genocidu určitého národa, což v časech, kdy byl film natočen, neimplikuje nic jiného než holocaust. Režisér tak potvrzuje svůj status kolísající mezi Evropou a Amerikou, pro něhož jsou typické pocity outsidera spojené se ztrátou a nezakotveností, což ostatně demonstruje i hlavní hrdinka. Snímek na první pohled sice vyznívá ryze americky, avšak při detailnějším zkoumání v něm nalezneme nejen exilové motivy, ale také zesměšnění amerického idealismu. Film na jedné straně zobrazuje komfortní ideu maloměstské Ameriky reprezentovanou Stevensonem v Iowě, z něhož hlavní hrdinka pochází. Do kontrastu se Stevensonem je postaven New York, jenž bývá líčen s obrovským rozmachem, který demonstruje velikost a otevřenost Ameriky nabízející neomezené možnosti. Často však také bývá vykreslen jako osamělé místo, kde dochází k rozpadu morálních hodnot. Ne zcela eticky vyznívá i úvodní sekvence, v níž pozorujeme Susan kráčet po Park Avenue. Nálada scény vyvolává dojem, že protagonistka míří na schůzku s klientem za jiným účelem, než o jaký se skutečně jedná. Ve Wilderových filmech se často setkáváme s charaktery, jež postrádají kontrolu nad svým životem a jen těžko se jim ho daří uchopit. U Susan Applegate (Ginger Rogers) je tento fakt rozvinut zatím jen zlehka a s notnou dávkou humoru, ale při analýze dalších postav a snímků nabere značně znepokojivý obraz.

4.1.1 Motiv cesty, touha vrátit se domů

Jak již bylo mnohokrát zmíněno, právě cesty jsou častým tématem filmů s přízvukem. V *Zuzance v nesnázích* se spojuje motiv útěku z určitého místa s návratem domů. Susan stihla během jednoho roku v New Yorku vystřídat dvacet pět neúspěšných zaměstnání a právě tolik jí stačilo k tomu, aby si uvědomila

¹¹⁸ ARMSTRONG, Richard. *Billy Wilder, American Film Realist*, s. 17.

¹¹⁹ *Zuzanka v nesnázích* [film]. Režie WILDER Billy. USA, 1942.

hodnotu svého původního domova. I přesto, že Susan nikam neemigrovala, můžeme v této situaci nalézt exilový model jedince, který se necítí dobře v novém prostředí a touží po návratu do své původní vlasti. V tomto případě se jedná o malé městečko Stevenson v Iowě, jež však může reprezentovat jakékoliv jiné maloměsto, kde je „nuda a lidé tam jen chodí po dvou, auta mají jen čtyři kola a tráva je jasně zelená“¹²⁰, jak se dozvídáme ze Susanina popisu, který věnuje panu Osbournovi (Robert Benchley) během jeho neúspěšného pokusu svést ji, zatímco se mu pokouší provést masáž hlavy. Po tomto incidentu, jenž zničil její poslední naděje na získání přijatelné práce v New Yorku, se Susan rozhodne velkoměsto opustit. V minulých kapitolách bylo uvedeno, že jedinci v exilu svou původní vlast často líčí až s přehnanou idyličností, ale v případě Susan se jedná spíše o realistický pohled, který v sobě však skrývá zázemí a jistotu, jichž se jí v New Yorku nedostávalo.

Jako poslední záchranu si Susan schovává peníze na zpáteční lístek do Stevensonu v zapečetěné obálce. Během roku však došlo ke zvýšení ceny jízdného a její návrat se tak jeví jako nemožný. Její touha po domově je však natolik silná, že se rozhodne zmanipulovat svou vlastní identitu, aby jí byl návrat umožněn. Stejně jako mnozí exulanti je Susan ovlivněna vzdáleností, která ji dělí od domova. Vzdálenost je tedy určitou motivací, která vede k maskování. Protagonistka se rozhodne vydávat za dvanáctiletou dívku, aby si mohla zakoupit poloviční lístek na vlak. Její maska spočívá v úpravě oblečení, dětské chůzi a především změně hlasu. Právě tón a výška hlasu identifikuje Susan jako děvčátko a dodává jí na věrohodnosti. Změnou hlasu je pak vždy reprezentován přechod od dětské Sue-Sue zpátky k dospělé Susan. Podle toho, jakým způsobem mluví s ostatními postavami, můžeme vysledovat, před kým svou identitu skrývá a komu ji naopak odhalí. Nejprve se jedná o povaleče z nádraží, kterého využije k tomu, aby se vydával za jejího otce a koupil jí lístek do Iowy. I když se Susan podaří dostat do vlaku, se svým polovičním lístkem vzbuzuje v průvodčích podezření, a jakmile je přistižena při kouření, nemá jinou možnost než utéct. Podaří se jí schovat v náhodném kupé, kde se seznámí s majorem Philipem Kirbyem (Ray Milland), který naivně věří, že jí je skutečně dvanáct. Její maškaráda se neplánovaným incidentem prodlouží o něco déle, než původně očekávala, a místo ve Stevensonu se Susan ocitá ve Wallacově vojenském institutu. Tím, že přijala novou identitu, je nucena se začlenit do cizího

¹²⁰ Tamtéž.

prostředí, z něhož se zpočátku snaží co nejrychleji dostat pryč. Zde se opět nabízí srovnání s jedincem v exilu, který ztrácí svou přirozenost a kvůli vzdálenosti dochází k předstírání falešné identity. V New Yorku tak Susan čelí své marginalizaci a ve vojenském institutu zase podřízenosti vůči světu, do něhož se dostala.

Jediným člověkem, který okamžitě odhalí její identitu, je Lucy (Diana Lynn), mladší sestra Philipovy snoubenky Pamelý. Lucy je oproti dospělým líčena jako jediná racionální osoba, kterou nepřesvědčí Susanino dětinské chování, o čemž svědčí jedna z prvních vět, které jí řekne: „Nebude ti dvanáct jen proto, že se chováš na šest.“¹²¹ Jak již bylo zmíněno v kapitole o identitě, opakování či napodobování něčeho původního vždycky obsahuje určité odlišnosti, které vedou ke kritice napodobovaného nebo určité nucenosti a nepřirozenosti. V tomto případě je oním originálem obraz dvanáctileté dívky, který je parodován Susaniným přehnaným chováním. Její snaha po získání důvěryhodnosti tak působí spíše jako výsměch. Zpočátku v takovémto chování setrvává proto, aby se dostala domů. Později je hlavním důvodem Philip, jehož se na Lucynu prosbu snaží osvobodit od panovačné Pamelý (Rita Johnson) a potencionálně získat pro sebe.

Susanin pobyt v institutu končí stejně jako v New Yorku útekem. Tentokrát už se jí podaří úspěšně dostat domů, ale vidina amerického maloměsta pro ni po návštěvě institutu ztrácí význam. Protože není schopná čelit svým problémům a otevřeně se vypořádat s následky svého jednání, opět si propůjčuje falešnou identitu. Tentokrát se s Philipem setkává jako matka Sue-Sue, jejímž prostřednictvím se dozvídá o ukončení majorova zasnoubení s Pamelou a vstupu do aktivní vojenské služby. Po této scéně je konečně schopná odhalit svou pravou identitu. V závěru opět opouští Stevenson, i když tentokrát už se její útek jeví smysluplněji, jelikož neutíká před svými problémy, ale aby se vdala za Philipa.

4.1.2 Zobrazení patriotismu ve filmu

Hlavní hrdince je po příjezdu do Wallacova institutu předvedena velmi disciplinovaná promenáda mladých kadetů. Ukázka vojenské síly působí dojmem národní hrdosti. Major Kirby je považován za příkladného mentora kadetů a člověka oddaného své vlasti, o čemž vypovídá i jeho přání vstoupit do aktivní

¹²¹ Tamtéž.

vojenské služby. Jeho snoubenka ale dělá všechno proto, aby mu převelení nebylo umožněno. Pomoci se mu snaží Lucy a Susan. Úsilí, které na to vynakládají, působí velmi patriotisticky, jelikož individuální snaha je odjakživa zakořeněný americký ideál. Na první pohled se zdá, že film prezentuje až příliš idealistické hodnoty, ale při bližším přiblížení se Wilder těmto hodnotám spíše vysmívá. Kadeti na jedné straně sice působí velmi sofistikovaně, ale ve skutečnosti se v institutu nudí a svádění Sue-Sue jim přináší jediné rozptýlení během školního roku. Bezúhonnost majora Kirbyho je zase zpochybněna faktem, že jej Susan přitahuje, i když se domnívá, že jí je pouze dvanáct, což může vést k lehce pedofilnímu vyznění celého snímku. Wilder se takto vysmívá americké vojenské tradici, jelikož všichni kadeti s majorem v čele jsou prezentováni jako naivkové, co nedokáží odhalit přestrojení hlavní hrdinky. Richard Armstrong se domnívá, že jejich selhání může být čteno jako varování Americe, která byla příliš zahleděná do sebe a nevěšila si, že se postupně ocitá v nepřátelsky naladěném světě. Fakt, že *Zuzanka v nesnázích* byla dotočena měsíc předtím, než došlo k útoku na Pearl Harbor, tuto myšlenku utužuje a dává závazek Philipově vojenské budoucnosti. Hrozba, kterou pro Ameriku představoval možný vstup do války, je ve filmu reprezentována Pamelou. Philipova snoubenka je od začátku líčena jako antagonistická postava, o čemž vypovídá již její první scéna, v níž řídí Chevrolet, přičemž na sedadle spolujezdce sedí její otec, který zaujímá hlavní postavení ve Wallacově institutu. Posazení Pamelu na sedadle řidiče ji od počátku charakterizuje jako manipulátorku řídící dospělé lidi, kteří mají na starosti chod celého institutu. Celé její jednání je prostoupeno intrikami, pomocí kterých se v závěru filmu zbaví Susan poté, co odhalí její pravou identitu. Pamela svým neustálým kontrolováním a ovlivňováním Philipa zastupuje nedemokratické principy, které mají zničující účinky stejně tak jako jednání Japonců v Číně a Němců v Polsku za druhé světové války.¹²² Wilder tak postupně otevírá téma války a svým postojem dává najevo, že mu není lhostejné, ale hluboce se jej dotýká.

4.2 Pět hrobů u Káhiry

Wilderův druhý hollywoodský počín přináší daleko závažnější téma než předechozí romanticky laděná komedie. Film *Pět hrobů u Káhiry* se odehrává během druhé světové války v Egyptě, kde Británie právě prohrála bitvu s Německem. Hlavní hrdina desátník John J. Bramble (Franchot Tone) se, poté co vypadne

¹²² ARMSTRONG, Richard. *Billy Wilder, American Film Realist*, s. 20.

z tanku, dostává do opuštěného hotelu uprostřed pouště, kam vzápětí přijíždí německé jednotky v čele s polním maršálem Rommelem (Erich von Stroheim). Bramble je po cestě pouští velmi vyčerpaný, trpí halucinacemi a chybí jen málo k tomu, aby jej Němci v hotelu našli. Jakmile však opět nabyde vědomí, rozhodne se situace využít k tomu, aby se infiltroval do německé společnosti a pokusil se Rommela zabít. Začne se vydávat za hotelového číšníka z Alsaska, který byl minulé noci zasypan ve sklepě.

4.2.1 Identita jako konstrukt k získání bojové výhody

Protagonista tohoto snímku se stejně tak, jako tomu bylo v *Zuzance v nesnázích*, rozhodne využít převleku k tomu, aby zakryl svou skutečnou identitu. V tomto případě však nedochází k vykonstruování falešné identity, nýbrž ke krádeži identity skutečného člověka. Hlavní hrdina se uchýlí k maškarádě, na níž závisí jeho život. I tento snímek je značně patriotistický. Brambleho mise má zpočátku sebevražedný charakter, protože pokud by se mu skutečně podařilo německého maršála zastřelit, jen stěží by poté unikl smrti. On však ani na okamžik nepochybuje o svém činu a podstupuje závažné riziko, při němž může zemřít nejen on sám, ale také majitel hotelu Farid (Akim Tamiroff), který jej kryje. Zatímco Farid nemá svědomí na to, aby jej udal, francouzská pokojská Mouche (Anne Baxter) je opačného názoru. Dává Britům za vinu smrt jednoho svého bratra a uvěznění druhého. Doufá, že pokud se jí podaří vlichotit do německé přízně, mohla by toho druhého zachránit. Ona i Bramble usilují o něčí záchranu, avšak zatímco Mouche po celou dobu touží získat život jednoho bratra, pro Brambleho jsou to miliony vojáků, jimž může pomoci. Přesto je to Mouche, která v závěru filmu přináší největší oběť pro věc, která se jí od samého začátku příčí. V jejím obětování je však daleko víc. Jak uvádí Dale Pollock, Mouche představuje přežití v časech, kdy převládá egoismus. Přestože její oběť přináší vyšší dobro, ve skutečnosti ji položí, protože nenávidí válku. Mouche tak představuje protiklad každému, kdo tak koná z patriotistických pohnutek, strachu nebo samolibosti.¹²³ Právě pro Brambleho je patriotismus na prvním místě, bez ohledu na to, co jej to bude stát, protože úspěšné zvládnutí jeho mise má za následek bojovou výhodu oproti Němcům a přiblížení se ke konci války. Britský desátník se nebojí ke svému krytí využít identitu číšníka

¹²³ POLLOCK, Dale M. „An Unconventional War Film: Death, Disguise and Deception in *Five Graves to Cairo*“. In. *Billy Wilder Movie – Maker, Critical Essays on the Films*. Kindle edition.

Paula Davose, i přestože naprosto neodpovídá jeho charakteristice. Bramble tvrdí, že je ve stejném věku jako Davos a že rovněž pochází z Alsaska, což je ovšem lež. Davos byl totiž mnohem starší a ještě k tomu měl vadu nohy, kvůli které nosil speciálně upravené boty. Desátník se tím nenechá vyvést z míry, ani když zjistí, že pro pravého Davose byla identita číšníka pouhým převlekem a ve skutečnosti se jednalo o německého špiona pracujícího pro Rommela. Tento fakt zvyšuje pravděpodobnost odhalení precizním maršálem, který má s Davosem další plány. Přes veškerou riskantnost situace Bramble svou roli přijímá nanejvýš ochotně. Když navíc zjistí, že Němci skrývají uprostřed pouště výhodu pro své jednotky, snaží se jejich tajemství odhalit za každou cenu. „V *Pěti hrobech u Káhiry* Wilder ustanovuje jednoho ze svých typických mužských typů: jedince v situaci mimo jeho zdánlivé chápání nebo kontrolu, který si přesto vytváří identitu a smysl odporující logice nebo dokonce běžnému chápání.“¹²⁴

Alsaský číšník a britský desátník nejsou ve filmu jedinými postavami využívající maškarádu k zakrytí své skutečné identity. Bramble při své pátrací misi za odhalením německého tajemství zjistí, že maršál Rommel podnikl dva roky před začátkem války archeologickou výpravu do Egypta jako profesor Cronstaetter a při té příležitosti zakopal na pěti místech v okolí Káhiry zásoby pro německé jednotky. Rommel se tak stává třetí postavou, jejíž identita je ve filmu manipulována k tomu, aby oklamala okolí a získala vojenskou převahu, která by mohla zvrátit výsledky války.

4.2.2 Vyobrazení německého národa

Pět hrobů u Káhiry je ukázkovým příkladem Wilderovy tvorby vykreslující jeho exilový status oscilující mezi Evropou a Amerikou a také ambivalentní znázornění Němců v amerických filmech. Němci jsou zde líčeni jako antagonistické postavy, což můžeme pozorovat především na polním maršálu Rommelovi. Jeho impozantní ztvárnění vyniklo mimo jiné díky hereckému výkonu Ericha von Stroheima, který byl rakouským židem. Zde můžeme spatřit onen paradox, při němž docházelo k obsazování Židů do rolí Němců v protinacistických filmech. I když von Stroheim samozřejmě nebyl do filmů obsazován jen kvůli svému židovskému původu, ale je zajímavým příkladem toho, jakým způsobem si někteří němečtí

¹²⁴ Tamtéž.

tvůrci první imigrační vlny budovali svou identitu coby exotických Evropanů. Přestože pocházel z rodiny kloboučníka, v Hollywoodu se stylizoval jako rakousko-uherský aristokrat, o čemž pojednává Thomas Elsaesser: „Tuto roli přenášel z filmového plátna do vlastního životopisu, přičemž pro vlastní život i dílo zvolil modus, v němž se příslušné napodobeniny pruských a rakouských typů (na rozdíl od historické zkušenosti) vůbec nejeví jako rozporuplné. Naopak, prvek falše je tu v obou případech téměř setřen a výsledkem pak je komplexní a naprosto věrohodná postava.“¹²⁵ Tímto způsobem se zhostil i role polního maršála, kterého se mu podařilo ztvárnit velmi přesvědčivě a s velkou dávkou majestátnosti, i přestože vůbec neodpovídal fyziognomické charakteristice skutečného Rommela.

Stroheimův Rommel vzbuzuje autoritu od první chvíle, co se objeví na scéně, zároveň působí velmi nesympaticky a po celou dobu filmu je líčen jako arogantní nafoukanec. Poté, co za ním ráno do pokoje přijde Mouche, se o něm dozvídáme, že je rovněž misogyn. Jeho prostřednictvím můžeme sledovat, jakým způsobem se Wilder vyrovnal s multilingválností snímků. Jak již bylo zmíněno, pro filmy s přízvukem je typické využívání několika jazyků. V *Pěti hrobech* se nepracuje s titulky, jak tomu v akcentovaných snímcích mnohdy bývá. Rommel při svém prvním výstupu německy diktuje telegram; jakmile skončí, přednese stejnou zprávu anglicky, aby „ušetřil problémy s překladem“. Pollock se domnívá, že tento postup má nejen odstranit jazykovou bariéru, ale především demonstrovat Rommelovy jazykové schopnosti a opodstatnit anglické dialogy, které ve filmu převládají.¹²⁶ Maršál je na první pohled zachycen jako schopný vůdce a distingovaný muž, ale toto znázornění často sklouzává spíše ke karikatuře a zesměšnění, což zdůrazňuje i fakt, že se nechá snadno oklamat britským desátníkem.

Další německou postavou, jejíž vykreslení není příliš lichotivé, je poručík Schwegler (Peter Van Eyck). Stejně jako většinu nově příchozích vojáků jej na první pohled zaujme mladá pokojská Mouche, která o něj zpočátku nejeví nejmenší zájem. To se však změní, jakmile je odmítnuta polním maršálem. Schwegler vycítí

¹²⁵ ELSAESSER, Thomas. Etnicita, autenticita a exil: Falešný obchod? *Illuminace*, s. 48.

¹²⁶ POLLOCK, Dale M. „An Unconventional War Film: Death, Disguise and Deception in Five Graves to Cairo“. In. *Billy Wilder Movie – Maker, Critical Essays on the Films*. Kindle edition.

¹²⁶ Tamtéž.

Mouchinu zoufalost a sám jí nabídne pomoc s osvobozením jejího přeživšího bratra výměnou za společně strávenou noc. Důkazem, který má potvrdit jeho snahu, jsou telegramy, jež údajně obdržel z Berlína poté, co sám napsal do tábora, v němž byl bratr uvězněn. V závěru filmu se ale dozvídáme, že telegramy byly falešné a Schwegler měl v úmyslu Mouche obelstít. Jakmile se pokojská dozví, že se jednalo o podvrh, kterého se dopustil jen proto, aby ji svedl, otevřeně dává najevo svou nenávist k Němcům. Takováto rebelie samozřejmě nemůže být tolerována a i když je Mouche zproštěna obvinění za zabití poručíka, stejně umírá. Schwegler se tak z velké části zapříčinil o její smrt.

Němci nejsou jediným národem, který snímek vyobrazuje hanlivě nebo s určitou dávkou parodie. Spolu s německými vojáky se v hotelu ubytuje také italský generál Sebastiano (Fortunio Bonanova). Jeho postava jednak podporuje stereotypní charakterizaci Italů jako milovníků opery a zároveň také popichuje Němce. Když jej Bramble na Rommelův příkaz požádá, aby přestal zpívat, ptá se ho, zda „může národ, který krká, pochopit národ, který zpívá“¹²⁷. O pár chvil později zjišťuje, že jediná funkční koupelna v hotelu byla přidělena maršálovi a pozastavuje se nad tím, co jiného mohl od Němců čekat, což komentuje slovy: „když se zapleteš se psy, vzbudíš se s blechami“¹²⁸. Z obou těchto narážek jasně vyplývá, že má o italském válečném spojenci velmi nízké mínění. Na konci filmu Sebastiana spatříme kráčet v britském zajetí. Tentokrát si nikým nenapomínán nerušeně prozpěvuje, což si paradoxně nemohl dovolit, když byl na svobodě mezi Němci.

Z výše uvedeného vyplývá, že v obou snímcích můžeme pozorovat Wilderův vymezený status, který na jedné straně se zájmem rozvíjí snahu o proniknutí do nové kultury, ale zároveň dokáže s humorem komentovat její nedostatky a vady, stejně tak, jako dokáže zesměšňovat vlastní národ. Jeho kritika směřuje také k válce samotné i k těm, kteří ji vedou nebo se na ní nějakým způsobem podílejí. S postupnou naléhavostí jsou vykreslovány osudy postav, v obou případech více či méně zasažených válkou. Tito jedinci se ocitají na místech, které si sami nevybrali a nemohou se z nich posunout dál, dokud nesplní, co se od nich očekává. Svou identitu přetvářejí do podoby, pomocí níž jim je

¹²⁷ *Pět hrobů u Káhiry* [film]. Režie WILDER Billy. USA, 1943.

¹²⁸ Tamtéž.

umožněno snadněji dosahovat vytyčených cílů, i přestože se s ní vnitřně zcela neztotožňují. Emoce, jež prožívají, jsou tedy v naprostém souladu s pocity charakteristickými pro exil.

I přes závažnost určitých témat ani v jednom z uvedených filmů nechybí humor či parodie vyplývající z maskování identit. V *Zuzance v nesnázích* je převlek využíván pouze jednou postavou a slouží převážně komice. *Pět hrobů u Káhiry* již obsahuje maskování na více úrovních prostřednictvím několika charakterů a spíše než komičnost zde převládá ironie a absurdita. Nicméně oba zmiňované snímky jsou důkazem toho, že autorův „přízvuk“ lze vnést i do filmů, které na první dojem působí ryze americky.

4.3 Někdo to rád horké

Komedie z roku 1959 je pravděpodobně jednou z Wilderových neoblíbenějších a nejznámějších. Pro tuto práci představuje dokonalý příklad práce s maskováním, konstrukcí identity a především vystihuje osobitost Wilderovy tvorby a jeho přístup k tabuizovaným tématům. Od snímků analyzovaných v této kapitole se *Někdo to rád horké* liší společensko-historickými podmínkami, v nichž byl natočen, a dobou vzniku je mladší asi o patnáct let. Úroveň maskování, s níž se zde pracuje, ovlivňuje charakter postav do větší hloubky, než tomu bylo v *Zuzance v nesnázích* či *Pěti hrobech u Káhiry*. Vzhledem k tomu, že snímek vznikl na konci 50. let, jeho atmosféra je mnohem otevřenější v otázkách týkajících se zločinu a zejména sexuality. Kromě častých sexuálních narážek či téměř odhalených ňader Marilyn Monroe, se zde setkáme i s tematikou transgenderu či homosexuality.

Příběh se odehrává na konci 20. let v Chicagu a později na Floridě. Konkrétně je situován do roku 1929, kdy Spojené státy sužovala prohibice. Úvodní sekvence snímku připomíná začátek gangsterského filmu. Muži v pohřebním autě jsou pronásledováni policí, která během přestřelky zasáhne rakev, z níž ihned vytryskne proud tekutiny a divákovi je odhalen obsah rakve, kterou na místo nebožtíka až po okraj naplňují lahve alkoholu. I přes drobné nepříjemnosti se vůz nakonec dostane do svého cíle, kterým je Mozzarelova pohřební služba. Ta však není ničím jiným než dobře ukrytým barem, v němž se podávají různé druhy „kávy“ a vystupují spoře oděné tanečnice. Prostředí, do něhož Wilder svůj snímek zasazuje, tedy rozhodně není morálně bezúhonné. Obrázek doplňují dva hlavní hrdinové

doprovázející tanečnice na své hudební nástroje, saxofonista Joe (Tony Curtis) a basista Jerry (Jack Lemmon). O nich se záhy dozvídáme, že jsou bez peněz a ještě k tomu mají dluhy. Jejich potencionální výdělek směřuje na sázení dostihů, místo na zaplacení nájmu, což upozorňuje na možnou závislost na gamblingu. Po seznámení s Pusinkou (Marilyn Monroe) zase vychází najevo, že pije. Sama o sobě sice tvrdí, že může přestat kdykoli chce, problémem je, že ona nechce, i přestože už ji kvůli alkoholu několikrát téměř vyhodili ze souboru. Wilder tak své postavy situuje do ne úplně ideálních společenských podmínek a obdařuje závislostmi, které jim život ještě více ztěžují. Jejich postavení můžeme chápat spíše jako okrajové, korespondující s postavením jedinců v exilu.

Hlavní premisu filmu představující kamufláž spatřuje Gemünden i v „převleku“ 50. let za léta 20., což mu umožňuje humorně referovat o věcech, které se z historického hlediska již dávno staly, ale ve filmové realitě teprve přijdou. Atmosféra 20. let byla taktéž charakteristická společenskou uvolněností, rozrůstala se americká města, ve kterých vznikla jazzová kultura, jež byla hlavním zdrojem zábavy a zhýralosti. V té době byl pod vlivem jazzu i Berlín, v němž měl Wilder možnost si tuto zkušenost prožít a nechat se ovlivnit americkou kulturou. Naproti tomu pro počátek 50. let byla příznačná striktnější atmosféra, která se však postupně uvolňovala a stejně tak docházelo k oslabování Produkčního kodexu. V *Někdo to rád horké* tak Wilder vzdává hold pre-kodexovému období z pohledu, který následoval po jeho pozvolném rozpadu.¹²⁹

4.3.1 Objevování skryté stránky vlastní identity

Protagonisté snímku se rozhodnou vydávat za ženy poté, co byli nechtěnými svědky mafiánského „vyřizování účtů“ a ocitají se tak v ohrožení života. Vzhledem k tomu, že jsou bez jakýchkoli finančních prostředků, jako jediná možná cesta úniku se jim jeví připojit se k dívčímu orchestru Sladké Sue, který odjíždí vystupovat na Floridu. Převleky, které jsou zde využívány, tak představují mnohem náročnější způsob maskování, než tomu bylo v předchozích snímcích, jelikož vyžadují důvěryhodné ztvárnění pohlaví, jímž hrdinové nedisponují. Každý z nich se s předváděním vyrovnává na jiné úrovni. Pro Joea znamená vydávání se za Josephinu nezbytnost k přežití a dokáže se s tím smířit stejně rychle, jako se zase

¹²⁹ GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*, s. 102–103.

dokáže vrátit ke svému skutečnému já. Jerryho zvládní situace je však poněkud komplikovanější. Zpočátku je pro něj těžké se do role dostat, což je patrné ze scény na nádraží, kdy se Joeovi snaží celou maškarádu rozmluvit, jelikož si nemůže zvyknout na dámské oblečení. Po nástupu do vlaku je navíc až příliš okouzlen děvčaty, než aby se soustředil na to, proč se vydali na útěk. Joe ho tak přiměje k tomu, aby si neustále opakoval, že je dívka. Následkem je až přílišné ponoření se do role Daphne, které zpochybňuje Jerryho mužskou identitu. Jeho chování je znatelně ženštější než Joeovo a své gradace dosahuje po noci strávené s milionářem Osgoodem (Joe E. Brown), který je Daphne okouzlen natolik, že ji požádá o ruku, z čehož má Jerry nesmírnou radost. Dlouho mu však nevydrží, jelikož mu Joe oznamuje, že si Osgooda vzít nemůže, protože je muž a nabádá jej, aby si pro změnu opakoval „jsem kluk“. Když se Osgoodovi dostane tohoto zdůvodnění, prohlásí jen „nikdo není dokonalý,“ což můžeme chápat jako objevení jeho homosexuality, která se jeví i jako logické vysvětlení toho, proč má Osgood za sebou sedm nebo osm neúspěšných manželství.

Gemünden píše, že účinky vyvolané maškarádou přetrvávají v záměrech zúčastněných, čímž dochází ke zpochybnění mezi podstatou a předváděním. Rychlé vstupování a vystupování z rolí může ovlivňovat to, jak postavy chápou svou sexuální, sociální nebo psychologickou identitu.¹³⁰ To se nejvíce projevuje v postavě Jerryho, který je očividně zmatný z toho, kým vlastně je. Zde se nabízí možnost, že v převleku Daphne objevil novou podstatu sebe sama, která je gay. Scénárista I. A. L. Diamond však tuto možnost zamítl s tím, že jakmile jsou protagonisté oblečení jako ženy, začínají myslet jako ony.¹³¹ Když se tedy Jerry coby Daphne zasnoubí s Osgoodem, akorát na okamžik zapomene, kým je, a těší jej představa zasnub s milionářem. Gemünden rovněž podotýká, že Jack Lemmon má ve Wilderových filmech problém rozlišit, kde jeho převlek končí a začíná, protože se do svých masek zpravidla zamiluje.¹³²

Zatímco Jerry v rámci svého převleku poznává, jaké je to být žena, Joe poznává ženy, konkrétně jednu a tou je Pusinka. Ještě předtím, než se z něj stane Josephina, vidíme, že si na vážné závazky nepotrpí a ženy spíše využívá, čímž

¹³⁰ Tamtéž, s. 110.

¹³¹ Tamtéž, s. 117.

¹³² Tamtéž, s. 108, 117.

podporuje Pusinčinu zkušenost s nestálými saxofonisty, do kterých se už mnohokrát zamilovala, a oni ji pokaždé opustili. Když je převlečen za Josephinu a Pusinka se mu důvěrně svěřuje, má možnost zjistit, jak těžce se s rozpadlými vztahy vyrovnává. Zároveň se také dozví o její touze vdát se za milionáře. Svou identitu přetváří znovu, tentokrát do podoby mladého dědice firmy Shell. Jeho podoba odpovídá přesné charakteristice Pusinčiny představy, není tedy divu, že se jej okamžitě snaží získat a Joe tak velmi snadno dosahuje vytyčeného cíle. Avšak díky objevení své ženské stránky si uvědomil, že jeho předchozí chování k ženám nebylo správné, a proto Pusinku v závěru neopustí, ale vezme s sebou na útěk. Během scény na jachtě Joe předstírá, že je impotentní, aby se jej Pusinka snažila svést. Wilder tak otevírá další společenské tabu, o němž se v kodexovém období otevřeně nemluvilo.

Kromě stylizace do ženských masek a Joeova předstírání, že je milionář, se hlavní hrdinové ve snímku objevují ještě v přestrojení za poslíčka a muže na vozíčku, aby unikli mafiánům, kteří se shodou okolností dostali na Floridu a snaží se protagonisty zabít. Z dřívějšího rozhovoru se také dozvídáme, že jako muzikanti častokrát vystupovali v kostýmech. V cikánské čajovně nosili zlaté náušnice a v havajské kapele zase sukýnky z trávy. V *Někdo to rád horké* se tedy Wilder zabývá i nejmenšími detaily práce s kostýmy a maskováním, díky nimž maškaráda proniká do nitra postav a má podíl na formování toho, kým jsou.

4.3.2 Hledání jistoty a snaha vyhnout se nestabilnímu prostředí

Způsob, jakým Wilder využívá maškarádu a zosobňování, lze rovněž nahlížet ve vztahu k exilu, jelikož je pro něj charakteristická ztráta politických a ekonomických jistot i sociální a osobní identity. Pro uprchlíka je nezbytné posouvat a tvarovat napodobování nové kultury k tomu, aby přežil nucené vysídlení, ekonomické strádání a sociální ignorování.¹³³ Přesně o to se pokoušejí i Jerry s Joem, kteří postrádají jakékoliv zázemí a finanční jistoty. Navíc se ocitají v ohrožení života, což ostatně představuje častý jev, s nímž se setkávají mnozí exulanti, kteří jsou nuceni opustit svou zemi z politických důvodů. Touto zkušeností si prošel i Wilder, který tak o ní mohl referovat prostřednictvím strachu svých hrdinů, kteří se musí postupně adaptovat na novou kulturu představovanou dívčím

¹³³ Tamtéž, s. 104.

sborem. Pro bytí v exilu je příznačné ambivalentní vnímání vlastní identity, čímž si prochází Jerry, který se až příliš vžije do role Daphne. K zasnubám s Osgoodem se tak upíná nejen kvůli tomu, že je milionář, ale především proto, že jeho zajištění mu může přinést zázemí a stabilitu, které tolik postrádá jako hudebník na volné noze.

Se stejným problémem se potýká i Pusinka, kterou pronásledují milostná zklamání, kterým se snaží uniknout hraním v dívčí kapele a za pomoci alkoholu. Stejně jako Joe a Jerry i ona před něčím utíká a taktéž si kvůli tomu změnila jméno. Místo Pusinky Kaneové, kterou je nyní, byla dříve Pusinka Kowalczyková. Má tedy polské kořeny, čímž Wilder explicitně odkazuje na přítomnost Evropanů v Americe. Sama o sobě prohlašuje, že není moc chytrá, jelikož neustále opakuje ty stejné chyby. Její identita je založená na přitažlivém vzhledu a naivitě. Představu životního štěstí pro ni ztělesňuje nalezení bohatého manžela, s nímž by se mohla usadit. Pusinka ztvárňuje jedince, který se ocitá na určité cestě ve snaze nalézt domov a odkazuje tak k typické problematice exilu.

Někdo to rád horké charakterizuje velká dávka ironie, s níž Wilder paroduje gangsterské filmy nebo se vysmívá psychoanalytickým praktikám Sigmunda Freuda, jehož údajné šestiměsíční snažení o vyléčení mladého dědice Shellu Pusinka překonala během pár minut. Parodie je rovněž dalším znakem objevujícím se v akcentovaných filmech, s nímž Wilder hojně pracuje, což bylo patrné již u *Zuzanky v nesnázích* a bude příznačné i pro další snímky diskutované v této práci.

5 Poruchy osobnosti

5.1 Pojistka smrti

V roce 1944 režíroval Billy Wilder převratný film noir s názvem *Pojistka smrti*, v němž podává sondu do hloubky lidské zkaženosti a pokřivených morálních hodnot. Postavy konstruuji svou identitu na základě chťiče a chamtivosti, což má za následek jejich zkázu. Masky, které jsou ve snímku využívány, nespočívají ve změně či úpravě vnějších znaků, jako tomu bylo v předchozí kapitole, ale vycházejí z nitra osob, jež pomocí nich manipulují své okolí. Hlavní postavou filmu je prodejce pojistek Walter Neff (Fred MacMurray), který se při svých běžných pochůzkách náhodou setkává s manželkou jednoho zákazníka, okouzující Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) a od první chvíle myslí jen na to, jak by ji svedl. Phyllis v pojišťovákovi zase vidí vhodného komplice k odstranění svého manžela, a tak se rozbíhá jejich promyšlená kamufláž ústící ve vzájemné zničení.

5.1.1 Psychologické maskování identity

Ve vykreslení obou charakterů můžeme pozorovat hloubkovou a precizně promyšlenou analýzu lidského úpadku a nevyhnutelnosti následků plynoucích z nemorálního jednání. Snímek začíná i končí Walterovou zpovědí nahrávanou na magnetofon svému nadřízenému Bartonu Keyesovi (Edward G. Robinson), v níž popisuje události od prvního až k poslednímu setkání s Phyllis. Zkaženost této femme fatale je očividná od prvního momentu. Walter se sice může jevit o něco bezúhonnější, ale svými činy dokáže pravý opak. Celý snímek je poskládán z jeho retrospektivních vzpomínek objasňujících pojistný podvod, vraždy a milostnou aféru s vdanou ženou. Všechny tyto informace jej tedy jasně označují jako zločince. Otázkou však zůstává, z jakého důvodu se v závěru rozhodne přiznat, když po celou dobu snímku vymýšlí precizní krytí. Odpověď nabízí hned několik možností, mezi nimiž je klasické noirové schéma, v němž zločinec ozřejmuje uplynulé události divákům. To představuje motivaci kompoziční. Další eventuality pak vyjadřují motivaci realistickou, kterou by mohla být Walterova lítost a snaha očistit své svědomí. Philip Sipiora zmiňuje dva možné motivy. Jedním z nich je přimět diváky, aby důvěřovali vypravěči, protože na první pohled nemají důvod mu nevěřit. Druhou alternativou je předznamenat expozici „tvrdých srdcí a temných činů“, v níž shrnuje výklady několika teoretiků. Jeho doznání má být prezentováno jako vyznání uplynulých událostí s úmyslem poskytnout skutečné informace o tom, jak se věci

udály. Ve své zpovědi tak demonstruje intelektuální a psychologické procesy, které mu napomáhají pochopit smysl jednání vedoucího k nevyhnutelnosti finálních událostí. V momentu beznadějné rezignace pak vyjadřuje způsob, jakým pochopil, kam až se nakonec dostal.¹³⁴ Jelikož z Walterova vystupování můžeme usoudit, že je velmi sebevědomý a vzhledem k tomu, že zločin, který vymyslel, by se dal považovat za téměř dokonalý, nabízí se zde i myšlenka, že je na něj hrdý, a právě proto chce na samém konci Keyesovi ozřejmit, že pachatelem je právě on. Keyes by také mohl představovat posledního člověka, na němž mu alespoň trochu záleží a tím pádem mu chce podat vysvětlení. Film nám přímo sice nepotvrdí ani jednu z těchto teorií, ale poodhalí proces postupné deformace jeho identity a divákovi tak dá prostor k vlastní interpretaci.

Ve Walterově případě dochází k postupné degradaci, kdy za každým jeho špatným činem následuje ještě horší. Naproti tomu Phyllis lze téměř hned identifikovat jako čisté zlo skrývající se za maskou nevinnosti. V jejím charakteru se Wilderovi podařilo vystihnout dokonalý příklad *femme fatale*, která hlavního hrdinu dokázala zmanipulovat podle svých představ, i přestože ihned prohlédl její vražedné úmysly. Její činy jsou motivovány pouze vlastním prospěchem. V minulosti zavraždila ženu, aby se poté mohla vdát za jejího bohatého manžela, kterého se však zbaví v momentě, kdy mu začnou docházet finanční prostředky. Veškeré její jednání je tedy podněcováno egoismem a pomocí promyšlených lstí dosahuje vytyčených cílů. I když závažnost jejích skutků stoupá a je čím dál více ničující, Phyllis vždy působí dojmem, že je v nitru klidná. Navenek sice dává najevo rozrušení, ale to je pouze znak perfektně vykonstruovaného maskování, díky němuž se snaží obelstít své okolí. Phyllisino jednání je podněceno absolutní absencí jakýchkoli morálních hodnot. Tuto skutečnost sama potvrzuje, když přiznává, že v životě nikdy nikoho nemilovala, což může být následkem její psychické nestability, ba dokonce nějaké závažné poruchy. Záhadou zůstává její závěrečné vyznání Walterovi, které se jeví značně nedůvěryhodné, i přestože jej nedokáže zabít. Důvěru k Phyllis zpochybňuje i Cris Straayer, který zároveň shrnuje obvyklé vyústění vztahu noirového vraždicího páru: „Slovům nestoudné *femme fatale* by se nemělo důvěřovat za žádných okolností. To její neupřímnost je předeheurou

¹³⁴ SIPIORA, Philip. „Phenomenological Masking: Complications of Identity in *Double Indemnity*“. In. *Billy Wilder Movie – Maker, Critical Essays on the Films*. Kindle edition.

romantického párování... Typicky po společně spáchané vraždě jsou žena a muž, partneři ve zločinu zničeni vzájemnou, i když odlišnou nedůvěrou a odporem.¹³⁵

Tento osud nemine ani Waltera s Phyllis, kteří ve svém vztahu dospějí až k vzájemné destrukci, která se odvíjí od prvotní motivace, na níž svůj vztah budují. V souvislosti s tím, jakou roli hrají pro dosažení dané motivace, si vytváří masky. Hlavního hybatele děje představují vzájemná setkání protagonistů a z nich plynoucí interakce mezi nimi. Jejich první setkání definuje Walterovu klíčovou motivaci, jíž je sexuální přitažlivost k Phyllis, což demonstrují slovní narážky mezi postavami. Je pravděpodobné, že nejrůznější avantýry pro něj bývají běžné, jeho vystupování je velmi sebevědomé a soudě podle mládeneckého života si na závazky příliš nepotrpí. Poměr s mladou manželkou bohatého klienta tak pro něj představuje rozptýlení během pracovního stereotypu. Phyllisinu motivaci charakterizuje nezměrná chamtivost a touha zbavit se manžela, kterého již nepotřebuje. Walter tak pro ni představuje nástroj umožňující dosažení vytyčeného cíle. Taktéž si je velmi dobře vědoma zájmu, jenž vzbuzuje u mužů a využívá jej ve svůj prospěch. Waltera nejprve zkouší přesvědčit o bezelstnosti vyřízení pojistky bez manželova vědomí. On se však v pojišťovacím byznyse již nějaký čas pohybuje a její lest snadno prohlédne. Sám připouští, že nejednou během své kariéry již pomyslel na to, jakým způsobem by se pojišťovna dala oklamat, a proto zůstává otázkou času, kdy na Phyllisinu strategii přistoupí.

Klíčové střetnutí představuje návštěva ve Walterově bytě, kam Phyllis přijde, aby mu předala klobouk, který si u nich zapomněl. Tato záminka je ovšem smyšlená a slouží jen jako prostředek k dalšímu shledání. Phyllis dokáže dokonale sehrát roli oběti, na kterou manžel křičí za nákup nových šatů a fackuje, když je opilý. Walter se dá velmi snadno přesvědčit o prospěšnosti vraždy, a tak již zbývá jen stvrdit jejich vztah. V době vzniku snímku nebylo přípustné explicitní vyjádření sexuálních scén na plátně, ale ze scény na jeho gauči se dá usoudit, co mezi nimi právě proběhlo. Walter tím dostal to, po čem toužil od první chvíle. Sexuální touha po Phyllis už tak pro něj není prioritou, tou se stala vidina velkého množství peněz. Z jeho dalšího vystupování lze vyčíst, že ke své spolupachatelce nechoval žádné hlubší city, ale šlo mu pouze o naplnění jeho chťice.

¹³⁵ Tamtéž.

Zločin proběhne téměř bez problémů, ale komplikace nastávají v momentě, kdy je pár nucen vyvarovat se na nějakou dobu vzájemného kontaktu. Jak již bylo zmíněno výše, oddělení je častou příčinou vzrůstající nedůvěry mezi spolupachateli. Zatímco ve Walterovi převládá potřeba sebezáchrany, kvůli níž je schopný se zřeknout peněz, Phyllisina chamtivost nezná mezí. Peníze ji zaslepují natolik, že neuvažuje o dopadu vymáhání pojistky a jedná naprosto iracionálně. Přestože po celou dobu snímku její slabé stránky působí jako pouhá maska, pod níž se skrývá sebevědomá manipulátorka, v poslední vypjaté situaci Waltera z nějakého důvodu nedokáže zabít, což může být následkem vnitřní rozpolcenosti. Walterovo jednání naopak působí velmi vyrovnaně. První vraždu spáchal kvůli ženě a penězům, druhou, aby sám sebe ochránil před následky té první. Z celé situace by se mu dokonce podařilo vyváznout pouze s postřeleným ramenem. V poslední chvíli se ale rozhodl zabránit tomu, aby byl z vraždy obviněn přítel Phyllisiny nevlastní dcery, s nímž rovněž manipulovala a který patřil mezi podezřelé. Tímto jednáním z části napravuje svůj dojem a dává najevo poslední zbytky morální integrity v něm.

5.1.2 Status outsidera vyjádřený prostřednictvím postav

Všechny význačnější postavy objevující se v *Pojistce smrti* působí velmi osamělým dojmem. Walter žije mládeneckým životem a jediného relativně blízkého člověka pro něj představuje kolega Keyes. Ten žije rovněž sám a s Walterem v podstatě sdílejí pouze pracovní záležitosti, i když jsou si pravděpodobně o něco bližší než s ostatními kolegy. Phyllis nemá žádné přátele, svého manžela nenávidí a nevlastní dcera Lola (Jean Heather) pro ni znamená akorát obtíž, kvůli níž nezíská nic z dědictví Dietrichsonových v případě manželova úmrtí. Lola na venek působí jako spořádaná dcera, ale ve skutečnosti lže svému otci, aby se mohla stýkat se svým vznětlivým přítelem, kterého vyhodili z vysoké školy. Nedostatek kvalitních společenských i rodinných vazeb a segregace postav opět potvrzují Wilderův status outsidera. V obrazu Kalifornie, jak ji znázornil Wilder, spatřuje Gemünden sterilní neupřímné místo, s nímž se setkávali němečtí emigranti ve třicátých a čtyřicátých letech. Pocity ztráty a zoufalství, které pro ně byly často typické, vystihují právě filmy noir, jež bývaly hojně natáčeny imigranty. „Tyto filmy se často točí okolo otázek (válečného) traumatu, psychóz, paměti, amnézie, rozpolcené nebo zdvojené

identity, představují muže vyhnané z jejich domovů, outsidersy, kteří nemohou pochopit politické a sociální síly, které determinují jejich existenci.“¹³⁶

Exilový status potvrzují i vedlejší charaktery, s nimiž se ve snímku setkáme. Prvním z nich je Sam Garlopis (Fortunio Bonanova) pokoušející se získat peníze z pojistky za auto, které sám podpálil. Z jeho jména i přízvuku lze usoudit, že se nejedná o rodilého Američana. To samé platí i o jménu Lolina přítele Nina Zachettiho (Byron Barr), z něhož je zřejmé, že má italské kořeny. V domě, kde bydlí Walter, se o údržbu aut stará muž černé pleti Charlie (Sam McDaniel) a při Phyllisině návštěvě u něj doma rovněž poznamenává, že se mu o pořádek v bytě stará „barevná žena,“ která k němu chodí párkrát do týdne. Ani jeden ze zmíněných charakterů nezaujímá významnější pracovní pozici nebo se nevyskytuje ve vyšších společenských vrstvách, což zdůrazňuje jejich nelehké postavení. Přestože například Afroameričané již v Americe mohou žít několik generací, Gemünden přirovnává bytí černé pleti k určité formě exilu.¹³⁷

5.2 Sunset Boulevard

Sunset Boulevard můžeme z žánrového hlediska také označit jako film noir. Wilder jej režíroval v roce 1950 a opět se mu zde podařilo brilantním způsobem zachytit nezapomenutelnou femme-fatale a její narušenou psychiku. Snímek je rovněž vyprávěn z pohledu hlavního hrdiny prostřednictvím flashbacku, jak to ostatně u tohoto žánru bývá zvykem. Výjimečnost mu však dodává fakt, že v době, kdy nám vypravěč zprostředkovává svůj příběh, je už po smrti. Celým filmem rezonuje atmosféra Los Angeles, především jeho hollywoodské části, v níž se všechno točí kolem filmového byznysu. Protagonista Joe Gillis (William Holden) je neúspěšný scénárista, který omylem natrefí na opuštěnou vilu, když ujíždí před vymahači dluhů. Zde se setkává s okouzující, avšak již dávno zapomenutou herečkou, jež si svou slávu odbyla v období němé éry, a příchod zvuku pro ni znamenal konec kariéry.

5.2.1 Nostalgické lpění na minulosti

Norma Desmond (Gloria Swanson) vstoupila do filmového průmyslu jako mladá dívka všemi obdivovaná a uznávaná, což mělo velký vliv na formování její

¹³⁶ GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*, s. 33.

¹³⁷ Tamtéž, s. 47.

identity v období dospívání. Přes veškerý věhlas, který získala, nenašel pro ni zvukový film uplatnění, stejně jako pro mnohé další hvězdy němého období. Norma se nedokázala vyrovnat se zašlou slávou ani s přibývajícimi léty. Přepychová vila je pro ni ekvivalent k exilu, v němž neustále vzpomíná na svou původní vlast znázorněnou úspěchem a oslnivým světem filmu, ve kterém se cítila dobře. Stejně jako jedinec v exilu se neustále upíná k tomu, co pro ni představuje domov, a touží se tam vrátit. V metodologické části jsem zmiňovala, že vzpomínky na původní vlast bývají často vyjádřeny pomocí různých fetišů a signifikátů připomínajících domovinu, kterými často bývají například fotografie nebo obrazy. Norminy vzpomínky na minulost jsou ztělesněny právě fotografiemi, a to z dob jejího mládí a největší slávy, jež zaplňují celý dům. Fotografie nejsou to jediné, čím si své mládí připomíná. Uprostřed obývací místnosti, která by rovněž mohla být malou galerií, se nachází promítací plátno, na němž se třikrát do týdne nechává unášet svými filmy. To, že žije minulostí, je vyjádřeno nejen všemi artefakty, jimiž se obklopuje, ale především faktem, že v podstatě nedokáže mluvit o ničem jiném než o sobě a o starých časech.

Seznámení s Joem je pro Normu zpestřením každodenní nudy. Nejenom, že v ní vzbudí touhu se zase někomu líbit a být žádaná, ale stane se jejím novým obecnstvem, před nímž se může předvádět. Roky osamělého života se na ní podepsaly natolik, že zoufale usiluje o to, aby ji někdo bezmezně miloval. Pokud by se navíc jednalo o mladšího muže, utuží to její představu, ve které sama sebe vidí jako nestárnoucí idol. Jako mladá zhýčkaná hvězda pravděpodobně vždy dostala všechno, co kdy chtěla, a nebyla zvyklá na odpor. To, že si plní všechny možné rozmary, dokazuje například velmi neobvyklý domácí mazlíček: šimpanz. Bizarnost této skutečnosti je ještě více utužena, když po jeho smrti přijde do Normina paláce muž s bílou rakví a šimpanzovi se dostane velmi důstojného pohřbu. Nelze se ubránit dojmu, že se Norma rozhodla zaplnit místo, které jí způsobila ztráta milované opice, mladým scénáristou. Chování, které od něj očekává, by se dalo přirovnat právě k chování cvičené opice. Přestože jej najme na úpravu scénáře, jež sama napsala pro svůj velký návrat na plátno, není ochotna přijmout jakýkoli, byť jen sebemenší náznak kritiky. Čím víc času s Joem tráví, tím roste její potřeba ho vlastnit a touha v něm vzbudit nějaké city. Postupně kolem něj stahuje své sítě a snaží se docílit toho, aby přetrhal všechny sociální vazby s ostatními lidmi. Nejprve

Joa bez jeho vědomí přestěhuje k sobě domů, což odůvodní společnou prací na scénáři. Později dopustí, aby mu odtáhli auto, protože nepotřebují dvě, když mají jedno. O tom, že jeho život se pomalu stává jejím majetkem, vypovídají i dárky a drahé oblečení, které mu kupuje. Jakmile se Joe rozhodne vzepřít takovému zacházení, dostane se mu velmi prosté odezvy, Norma si podřeže žíly a vyhrožuje, že to udělá znovu. Tímto činem je Joe definitivně vtažen do její sítě plné manipulace a psychického vydírání.

5.2.2 Porucha identity v důsledku nesmiřitelnosti se stářím a neúspěchem

Sebepoškozování, manipulace i neustálé lpění na minulosti jsou jasnými příznaky Norminy psychické poruchy způsobené vzdáleností, která ji dělí od dřívější slávy. Nostalgie u ní vede k duplikaci identity sloužící k vlastní obraně. Norma nedokáže přijmout stáří ani zašlou slávu, a proto sama sebe přetváří. Originálem, který se snaží napodobit, je v tomto případě obraz jí samotné jako mladé úspěšné herečky. Norma se s tímto obrazem identifikuje a pokouší se rekonstruovat identitu hvězdy vybudovanou němým filmem. Na formování této identity se velkou měrou podílí i její sluha Max (Erich von Stroheim), který ji neustále zasypává falešnými dopisy údajných fanoušků přejících si znovu spatřit Normu Desmond na plátně. Kdykoli jí někdo nebo něco připomene, že se doba a stejně tak ona změnily, reaguje destruktivně, aby jí okolí začalo přesvědčovat o opaku a ona se tak opět mohla cítit v bezpečí. Problém nastává ve chvíli, kdy Joe už není schopen snášet vězení, do něhož byl uvržen, a začne se po nocích vytrácet z domu, aby se mohl stýkat s Betty Schaefer (Nancy Olson) a psát s ní společný scénář. Pro Normu je přítomnost mladé dívky v jeho životě nemyslitelná, protože ji upozorňuje na fakt, že ona sama ve skutečnosti již mladá není. Betty tak nejen ohrožuje Normin konstrukt identity, ale zároveň ji nutí k tomu, aby si uvědomila, že Joa ztrácí. Když k tomu dojde, Norma se nachází ve velmi vypjaté emoční situaci. Domnívá se, že bude opět obsazena do filmu Cecila DeMilla, s nímž dříve natočila dvanáct snímků. Navíc jakmile zjistí o Joeových nočních schůzkách, vzrůstá její žárlivost a stupňuje se závislost, kterou si na něm během společně stráveného půl roku vytvořila. Avšak čím více je na něm závislá, tím větší odpor v něm vzbuzuje. V závěru jej Norma zastřelí nejenom kvůli tomu, že od ní odchází, ale také protože jí odhalí pravdu, kterou není schopna unést. Nedokáže si připustit, že nenatočí další snímek a že všechny obdivné dopisy od fanoušků píše Max, protože ve skutečnosti

na ni diváci již dávno zapomněli. Sama sebe vidí jako největší hvězdu všech dob, a ta se pozná podle toho, že ji nikdo neopouští. Stavby šílenosti u ní byly zřejmé během celého snímku. Avšak teprve potom, co jí Joe otevřeně řekne pravdu, a zapříčiní tak rozpad její uměle vytvořené identity, dojde k absolutní gradaci její psychické poruchy. Zcela se ponoří do svého vysněného světa, aniž by si uvědomila, že se dopustila vraždy. Je dokonce možné, že jej vědomě ani zabít nechtěla, ale byl to jediný způsob, kterým mu dokázala zabránit v odchodu.

Norma není jedinou postavou trpící určitou poruchou. Tím druhým charakterem je samozřejmě Max. Zatímco její posedlost představuje lpění na minulosti a později Joeovi, Maxovou závislostí je ona. Celý svůj život věnoval jí, a když se mu nepodařilo jej prožít po Normině boku jako její manžel, spokojil se s rolí sluhy. Sám nese velký podíl na Normině identitě. Byl to on, kdo ji v mládí objevil a režíroval s ní první snímky. Norma je tedy částečně jeho výtvar, o něhož se stará a udržuje v nevědomosti, aby nedošlo k jeho zničení. Maxův obdiv a oddanost k zašlé hvězdě sahá až tak daleko, že na sobě ani nedá znát sebemenší nelibost vůči přítomnosti jejího milence v domě. Zatímco pro Normu život v paláci na Sunset Boulevardu představuje metaforu exilu, u Maxe se jedná o exil doslovný. Svědčí o tom jeho přízvuk, na který naráží i Betty, když vypráví o tom, jak se snažila dovolat Joeovi a místo toho na ní vrčel někdo s přízvukem. Později Max odhalí svou pravou identitu slavného režiséra pocházejícího z Evropy, čímž je opět potvrzena Stroheimova stylizace do rolí rakousko-uherských aristokratů, která byla diskutována v předchozí kapitole. Vypovídá o tom nejen přízvuk, ale celkové vystupování. Norminy rozmary i vážné situace pokaždé řeší s důstojností a jeho pohyby, chůze i gesta si vždy zachovávají noblesu. Přestože přijal roli sluhy, jeho řeč těla definuje identitu distingovaného muže. Normino vystupování je zase charakteristické notnou dávkou teatrálnosti. Působí dojmem, jakoby ani neopustila plátno a neustále byla pod dohledem kamer, kterým dává na odiv svá rozmáchlá gesta a velmi procítěné, mnohdy až afektované výrazy. Ve své mysli je neustále velkou herečkou, a proto nikdy nepřestává hrát, což značí například scéna, v níž leží na posteli poté, co si podřezala žíly a svým ovázaným zápěstím pomalým plynulým pohybem zakrývá tvář a skládá ruce k sobě.

5.2.3 Kritika Hollywoodu

Sunset Boulevard podává velmi otevřený pohled do světa Hollywoodu, který není zobrazen příliš příznivě. Wilder si za něj dokonce vysloužil ostrou kritiku od Louise B. Mayera, jemuž se nelíbilo, že Wilder „kouše do ruky, která ho krmí“ a hanlivě prezentuje filmový průmysl, jemuž vděčí za svou slávu a úspěch. Toto tvrzení opět potvrzuje Wilderův status, který mu umožňoval nahlížet na Hollywood kriticky.¹³⁸ Vyslovená kritika ve filmu navíc působí velmi ostře, jelikož je umocněna reálnými osudy herců, kteří do určité míry hrají sami sebe. Kritizován je současný stav kinematografie, což vyjadřuje dialog Normy a Joa, když v ní poznává slavnou herečku: Joe: „Byla jste velká hvězda němého filmu.“ Norma: „Já jsem velká hvězda. Jen filmy jsou teď nějak malé.“¹³⁹ Gloria Swanson skutečně bývala ikonou němého filmu, příchod zvuku ji sice o práci zcela nepřipravil, ale na plátně se poté objevovala minimálně. Hollywood je prezentován jako místo vyznačující se pomíjivými hodnotami, kde dochází ke ztrátě iluzí. Jedinci tam mohou být jeden den nesmírně obdivováni, druhý zcela zapomenuti. *Sunset Boulevard* ilustruje, jak moc ničující mohou být následky nesmiřitelnosti se zašlou slávou pro lidskou psychiku.

Hollywoodem nedocenená byla také režijní tvorba Ericha von Stroheima, který je spolu s Cecilem B. DeMille a Davidem W. Griffithem skutečně považován za nejslibnějšího režiséra němého filmu. Vzhledem k tomu, že se často dostával do konfliktu s filmovými studii kvůli svým striktním požadavkům, komplikovaným především nároky kladenými na délku snímků, skončila jeho režijní kariéra ve třicátých letech. Scénářistické neúspěchy Joa zase mohou znázorňovat Wilderovy počáteční těžkosti, když se sám pokoušel prosadit. Ve filmu se taktéž objevil DeMille, který si zahrál sám sebe a jeho role tak podporuje sebereflexivní vyznění snímku.

5.3 Ztracený víkend

Třetí analyzovaný snímek této kapitoly svůj příběh rovněž zprostředkovává prostřednictvím tragického mužského hrdiny, ačkoli tentokrát byl k němu závěr o něco shovívavější než ke dvěma předchozím charakterům. I ve *Ztraceném víkendu* se jedinec svým vlastním přičiněním odsouvá na okraj společnosti a deformuje svou

¹³⁸ GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*, s. 95.

¹³⁹ *Sunset Boulevard* [film]. Režie: WILDER Billy. USA, 1950.

identitu na základě zničující závislosti. Problémem Dona Birnama (Ray Milland) je alkoholismus, který zapříčinil jeho pád na dno. Zatímco Walter Neff a Joe Gillis kolem sebe neměli nikoho blízkého, na koho by se mohli spolehnout a získat tak pomoc, díky níž by předešli svému fatálnímu osudu, Don má bratra a přítelkyni, kteří se jej neustále snaží zachránit a zabránit mu v nepřetržité sebedestrukci. Přestože závěr *Ztraceného víkendu* přináší značné pochybnosti o důvěryhodnosti Donova obrácení, přece jen vyznívá o něco smířlivěji než u předchozích dvou filmů.

Ztraceným víkendem vnesl Wilder do Hollywoodu závažné téma alkoholismu, které se v mainstreamovém snímku objevilo vůbec poprvé. Pití bylo spíše využíváno pouze jako komický prvek sloužící k parodii a zesměšnění, ale situace Dona Birnama rozhodně vtipná není. Wilder zároveň zobrazuje alkoholismus jako hrozbu, která může potkat kohokoli, a naráží na fakt, že spousta slavných spisovatelů měla s pitím problémy. Do filmu tak promítl své vzpomínky například na Raymonda Chandlera, s nímž spolupracoval na scénáři k *Pojistce smrti*, nebo Francise Scotta Fitzgeralda, který se nějaký čas neúspěšně pokoušel psát scénáře v Paramountu. Pro spoluautora scénáře Charlese Bracketta zase film obsahuje paralelu s tímto problémem v jeho rodině. A v neposlední řadě sám autor knižní předlohy Charles Jackson příběh do jisté míry sepsal jako svou autobiografickou zповěď.¹⁴⁰

5.3.1 Cesta jako bloudění

Ve filmu jsou patrné expresionistické vlivy, čímž Wilder opět potvrzuje své kořeny a vazbu k opuštěnému domovu. Na charakter Dona můžeme velmi dobře aplikovat pocitové struktury kinematografie s přízvukem, i když se nejedná o přistěhovalce. Forma exilu pro něj představuje vyhoštění ze společnosti, které si sám zapříčinil. Během onoho víkendu prožívá metaforickou cestu, při níž se pokouší znovu nalézt ztracenou identitu a dosáhnout vnitřního přerodu. Avšak pokaždé, když má šanci překonat sám sebe a zůstat střízlivý, jen upadne do ještě horšího stavu destrukce. Hned v úvodu filmu má možnost odjet s bratrem Wickem (Phillip Terry) na venkov, kde by pokračoval v již desetidenní abstinenci a zvýšil tak svou šanci, že se problému skutečně zbaví a přestane ztěžovat život nejen sobě a

¹⁴⁰ PHILLIPS, Gene D. *Some Like It Wilder*, s. 72–73.

Wickovi, ale také přítelkyni Helen (Jane Wyman). Don však bratra obelstí, jako již mnohokrát předtím, a volí raději alkohol. Bez Wickova dohledu se mu otevírá prostor pro nekontrolovatelné pití. Namísto nalezení klidu na farmě se tedy vydává na cestu bloudění, v průběhu které dochází ke zpochybnění integrity vlastního těla a mysli. Poetika exilu je vyjádřena především stísněností a klaustrofobií, jež navozují scény odehrávající se v interiérech bytu a léčebny, když Don začíná střízlivět a již nemá další alkohol. V těchto okamžicích zažívá pocity odcizení sebe sama, jelikož se není schopen ovládat a nedokáže rozeznat skutečnosti od halucinací, což vede k deformovanému vnímání reality. Bloudění je vyjádřeno také doslovnými cestami, jež podniká z bytu do barů, v nichž hledá své útočiště pokaždé pro definitivně poslední skleničku, ale jak říká barman Nat (Howard Da Silva): „Jedna je málo a sto nestačí“¹⁴¹. Don se tak vždy probudí v ještě horším stavu než předchozí den a se zoufalstvím se všemi možnými způsoby snaží sehnat peníze na další láhev. Asi nejdlejší cestu znázorňující jeho bloudění podnikne z bytu do zastavárny. Ta je však zavřená a on se snaží nalézt jakýkoli jiný podnik, kde by mohl získat peníze. Každý jeho další krok se jeví fyzicky hůře zvladatelný, až se zdá, že cestu ani nedokončí a zhrouť se doprostřed ulice.

Exilové vyznění snímku potvrzují také vzpomínkové sekvence. Pomocí flashbacků jsou nám prezentovány dvě události jeho dřívějšího života, týkající se vztahu s Helen, jež měly být zároveň námětem jeho knihy. Don však na svou minulost nevzpomíná se známkami nostalgie nebo lítosti, ale spíše jimi omlouvá svou neschopnost a slabost. Sekvence tedy mají spíše informativní charakter a slouží k vysvětlení Donova alkoholismu.

5.3.2 Neschopnost vyrovnat se s vlastní identitou

Film zachycuje Dona v době, kdy jeho závislost trvá již šest let, a jediným důvodem, proč ještě neskončil na ulici, je dobrosrdečnost jeho bratra, který jej živí. Svého největšího úspěchu dosáhl Don na univerzitě, kde přispíval do školního časopisu, který, jak sám říká, nemohl bez jeho článků vycházet. Dokonce sám sebe přirovnává k mladému Hemingwayovi. Avšak se závratnou rychlostí, s níž svou spisovatelskou dráhu nastartoval, ji také ukončil. Nechal se odradit prvotními neúspěchy, jež mu zabraňovaly dosáhnout dalšího průlomu. Domníval se, že mu

¹⁴¹ *Ztracený víkend* [film]. Režie: WILDER Billy. USA, 1945.

alkohol pomůže proniknout k zajímavým nápadům, ale než je stačil dostat na papír, alkohol vyprchal a jemu zbylo jen zoufalství, které utápěl v ještě větším množství. Pomocí alkoholu se tak nejprve snažil čelit nezdarům a pohrdání okolí. Závislost však zapříčinila rozdělení jeho identity na Dona opilce a Dona spisovatele. Toto dvojení znázorňuje zmiňovanou vazbu na literaturu, která má ve filmech s přízvukem své místo. Donovo rozdělení odkazuje na *Podivný případ Dr. Jekylla a pana Hyda*¹⁴². U něj se sice jedná o pouhou metaforu a dvojník existuje jen jako labilní stránka jeho osobnosti pod vlivem alkoholu, ale to mu nezabraňuje, aby zcela převzal kontrolu nad jeho chováním. I přestože Don ztrácí poslední zbytky sebeúcty, přece jen má stále ještě nějaké zbytky šarmu, který pravděpodobně dominoval jeho osobnosti dříve. Z tohoto důvodu s ním stále zůstává Helen, jež v něm nepřestala vidět muže, který ji okouzлил před třemi lety. Neustále mu omlouvá jeho poklesky a dává nové šance, i když ji samotnou to ničí. Slabost pro něj má i Glorie (Doris Dowling), s níž se často setkává v baru U Nata, ale většinou jí nevěnuje příliš velkou pozornost. Tato postava působí dojmem, že se živí jako prostitutka. Téma filmu už je však dosti kontroverzní samo o sobě a explicitní pojmenování jejího povolání by v době vzniku přineslo problémy s cenzurou.

Donův pád je zapříčiněn příliš velkými ambicemi a neschopností smířit se sám se sebou. Nemusel se stát spisovatelem za každou cenu, ale je příliš hrdý na to, aby se spokojil s nějakým „podřadnějším“ zaměstnáním. Namísto toho se z něj paradoxně stává zloděj, když krade peníze bratrovi a za krádež kabelky v baru je veřejně ponížen. Když je číšníkem vyhazován ven, celé osazenstvo baru začne zpívat o tom, že někdo ukradl kabelku. Don je tak zesměšněn a násilně vyloučen ze společnosti. Ani tento incident mu však nezabrání v tom, aby ztratil poslední zbytky své sebeúcty, což završí žebráním peněz od Glorie, která předchozího večera marně čekala na schůzku, jež jí slíbil. Jeho pád na dno je demonstrován skutečným pádem ze schodů v Glorieině domě, po němž se dostává na záchytnou stanicí, což potvrzuje vážnost této situace. Jeho postava představuje ztracený charakter, který nedokáže čelit vlastním problémům a sám tak zavíní svou marginalizaci. Vlivem alkoholu pozvolna dochází k poruše jeho subjektivního vnímání. Zpočátku si do herců na jevišti pouze projektuje láhev whisky ukrytou v kapse jeho kabátu. Stupňující se alkoholismus však s sebou přináší postupný mentální i fyzický rozpad, jehož

¹⁴² novela Roberta Louise Stevensona z roku 1886.

prostřednictvím se dostává do zcela cizího prostředí, které pro něj představuje delirium tremens. V tomto stavu zažívá pocity nepřekonatelné úzkosti a strachu, jimiž je navozena atmosféra vyhoštění a absolutní osamělosti.

Děsivý zážitek, při němž vidí malá zvířata, přesně jak mu sliboval ošetřovatel na záchytné stanici, jej přiměje k tomu, aby se jeho myšlenky stočily k sebevraždě. Don už na sebevraždu v minulosti pomýšlel, dokonce si koupil i zbraň, ale tu záhy prodal, aby měl peníze na pití. Diskuse s Natem mu však onu myšlenku vnukla znovu, a proto se dalšího rána vydává do zastavárny, aby zbraň získal zpět. Protože svůj psací stroj zapomněl v baru, výměnou za pistoli dává Helenin leopardí kabát, díky němuž se seznámili. Helen jej však ani v této chvíli neopouští a snaží se mu sebevraždu rozmluvit, je plná nadějí a nepřestává v něj věřit. V závěru se tedy Don rozhodne, že teď už skutečně začne psát a s alkoholem přestane. Konec tak zůstává otevřený, ale vzhledem k Donově minulosti tento závazek působí jen jako další planý slib, který skončí na dně lahve.

5.3.3 Tragičnost vyjádřená osudy postav

Snímky analyzované v této kapitole podávají velmi kritický pohled na lidskou společnost a její nešvary. Postavy stojící v jejich středech mají závažné problémy vycházející z psychické nevyrovnanosti a nespokojenosti se sebou samými. Vzhledem k tomu, že těmto problémům nedokáží čelit, ani se s nimi vyrovnat, narůstají do ještě větších rozměrů, v nichž ohrožují nejen postavy samotné, ale také lidi v jejich okolí. Vyústění všech tří snímků je tragické, čímž se jasně odlišují od těch dříve rozebíraných.

Atmosféra exilu rezonuje především v osamělosti postav a jejich situovanosti na okraj společnosti, kam se uvrhly vlastním přičiněním. Protagonisté často postrádají kvalitní sociální vazby, jež by jim pomohly čelit náročným situacím. V případě, že se jim tato možnost naskytne, nejsou ji schopni plnohodnotně využít a raději se podřizují svým závislostem. Zatímco ústřední charaktery ztvárňují američtí herci, ve vedlejších postavách můžeme hojně nalézt právě imigranty čelící nelehkým podmínkám. Prostředí, v němž se filmy odehrávají, umocňuje okrajovost a neustálé bloudění ve snaze nalézt hlubší smysl života.

V neposlední řadě Wilder využívá autobiografické zkušenosti své nebo svých kolegů zejména z oblasti spisovatelů, a ukazuje tak na těžkosti spojené s prosazením vlastní práce a s často náročným hledáním vhodně zvoleného tématu.

6 Dvojnictví

6.1 Sladká Irma

Komedie *Sladká Irma* z roku 1963 je pojata jako oslava života. Wilder se v ní vrací opět¹⁴³ do Evropy, tentokrát do Paříže. Snímku dominuje liberální atmosféra 60. let a jeho otevřenost jasně kontrastuje s filmy analyzovanými v předchozích kapitolách. *Irma* sice byla označena za „chlípný, pornografický, nechutný, obscénní, urážlivý, ponižující kus celuloidu“¹⁴⁴, ale to jí nezabránilo ve vstupu na plátno. Společnost je i v tomto snímku vystavená značné kritice. Policejní korupce je automaticky na denním pořádku a prostituce představuje naprosto běžné povolání. Když se do čtvrti Les Halles, kde se příběh odehrává, dostane morálně zásadový policista, je kvůli svému razantnímu pokusu o nápravu mravnosti vzápětí propuštěn. Nestor Patou (Jack Lemmon) se tam však záhy vrací, jelikož jej oslnila Irma (Shirley MacLaine), ta nejvyhlášenější z místních nevěstek. Z bezúhonného policisty se tak rázem stává pasák a svým nevědomým přičiněním dokonce ten nejobávanější z celé čtvrti.

Ve filmu se tentokrát neobjevují žádné flashbaky, ale je uveden prologem, v němž jsou divákovi sdělena základní pravidla, nezbytná pro chod celé rue Casanova. Těsně před samotnou ulicí se nachází centrum obchodu s jídlem, v němž se pracuje od brzkého rána. Pohled na zpracování a prodej masa střídá záběr na postávající dívky, což prostituci symbolicky označuje jako obchod s masem. Irma v Les Halles vyrostla a své místo na chodníku zdědila po matce, prostituce se jí tak jeví jako naprosto standardní zdroj obživy, dokonce ji považuje za úctyhodnější povolání než například práci na trhu. Neshledává ani nic zvláštního na násilném způsobu, jakým s ní zachází její původní pasák Hyppolyte (Bruce Yarnell). V pořádku je také to, že ani jeden z tzv. ochránců dívek nepracuje a celý den tráví vysedáváním v místním baru. Wilder tak opět nastavuje laťku morálních hodnot a toho, co se považuje za běžné, dost nízko.

¹⁴³ Wilder již ve svých dřívějších snímcích zobrazoval Evropu, a to například v *Zahraniční aféře* (1948), *Císařském valčíku* (1948), *Odpolední lásce* (1957) nebo v *Raz, dva, tři* (1961).

¹⁴⁴ O snímku se takto vyjádřil producent Hal Wallis, uznávaný především za práci na snímcích *Casablanca* (r. M. Curtiz, 1942) a *The Rose Tattoo* (r. D. Mann, 1955) PHILLIPS, Gene D. *Some Like It Wilder*, s. 264.

6.1.1 Rozdvojení identity motivované žárlivostí

Příchod Nestora otevírá otázku, zda dokáže slušný člověk vnést do takového prostředí změnu, anebo se naopak nechá pohltit a stane se z něj jen další násilník. Po setkání s Irmou se do ní Nestor ihned zamiluje, nezalekne se ani silnějšího Hyppolyta, před nímž ji brání. Náhoda mu napomůže, aby jej ve rvačce porazil a on se tak před zraky všech stal „nebezpečným tygrem,“ který převezme Hyppolytovo místo po Irmině boku. Nestor se však s novým konstruktem identity zcela neztotožňuje a už vůbec mu nevyhovuje povolání jeho nové přítelkyně. Norma je však na svou kariéru patřičně hrdá, dokonce i svůj nemanželský původ chápe jako plus, díky němuž se vypracovala až na vrchol. Její postoj je ovlivněn prostředím, ve kterém vyrostla, a proto jí ho nelze zazlívát. Když jí tedy Nestor oznámí, že si najde práci, znamená to pro ni urážku. Je zvyklá na vzor způsobu života, v němž se musí o svého muže postarat, a svou práci mu chce zajistit postavení, na které může být hrdá. Irma nestojí o to, aby ji muži napravovali, a protože o ni Nestor nechce přijít, přistupuje na její pravidla a stává se z něj pasák.

Takovéto soužití dlouho nefunguje, jelikož Nestor čím dál víc žárlí. Jediné možné řešení, znamenající konec Irminých vytížených nocí, představuje zámožný klient, který by jí dával tolik peněz, aby už nemusela trávit čas s jinými. Nikdo takový samozřejmě neexistuje, a proto se Nestor rozhodne onoho muže vytvořit. Dvakrát do týdne se tak stává maskovaným lordem X, který s Irmou tráví čas hraním solitére, namísto její obvyklé pracovní činnosti. V tomto případě vzniká duplicita na základě Nestorovy projekce do zámožného lorda, jehož identita je předmětem umělého konstruktů. Tím, že se Nestor rozhodl z části své osoby udělat bohatého klienta, kvůli kterému už Irma nemusí pracovat, narušil koloběh peněz v rue Casanova. Jedinou možností, jak opět obnovit rovnováhu, je začít peníze skutečně vydělávat. Brzo ráno se tak vytrácí z bytu a celý den až do úplného vyčerpání dře těžce na trhu. Z Nestorovy pravé identity se stává přesně ten typ muže, jímž Irma opovrhne, protože kvůli ubožákovi, co tahal bedny na trhu, se její matka vzdala „kariéry“. Jejich vztah se paradoxně rozpadá, i přestože Irma již nemusí každou noc pracovat. Nestor je neustále unavený z práce, a když jej navíc Irma jednou přistihne, jak se přes balkon krade do bytu, domnívá se, že ji podvádí. Začnou se hádat a Nestor ji v afektu uhodí, čímž se zase stává typem člověka, kterým vždy opovrhoval on sám.

Příběh nabývá na absurditě, když se Irma rozhodne opustit Nestora kvůli lordu X, s nímž si mezitím vybuodovala důvěrný vztah. Uměle vytvořené alter ego hlavního hrdiny se tak pro něj stává důvodem k žárlivosti. Vzhledem k tomu, že lordem je on sám, vložil do něj všechnen svůj cit a gentlemanství, které v posledních dnech bohužel jeho pravá vyčerpaná identita postrádala. Lord X kromě toho navíc vlastní velké panství a spoustu peněz, čímž se stává horším konkurentem než všichni Irmini dřívější zákazníci, kvůli nimž s celou maškarádou začal. Z jeho dvojníka se tak stává úhlavní nepřítel, kterého je potřeba se co nejrychleji zbavit. Tak jako byla v předchozích analyzovaných snímcích častým motivem pro deprivaci postav vzdálenost, stejně je tomu i ve *Sladké Irmě*. Nestora trápil nedostatek času tráveného s Irmou, která pro něj chtěla pracovat usilovněji a vynahradit mu tak jeho lásku. Postupně vzrůstající se vzdalování mezi nimi však bylo hlavní podstatou, jež v Nestorovi aktivovala onu duplicitu. Role dvojníka tak nejenom plnila hlavní účel, jímž bylo zabránit Irmě ve styku s ostatními muži, ale také dala Nestorovi čas, jenž mohl nerušeně věnovat Irmě. Nestora vzdálenost ovlivnila natolik, že zcela přetvořil sám sebe a to hned do dvou verzí. Předvádění první z nich, tedy lorda X, mu mělo sloužit k obraně Irmy a k posílení vlastní identity, kterou chtěl uchránit od žárlivosti. Nedomyslel však následky vedoucí k tomu, že svou pravou identitu byl nucen podřídit té falešné. Předvádění určitého ideálu tak vedlo k vytvoření podvrtné identity vyvolávající úzkost a strach.

Pro opětovné získání Irmy a obnovení vlastního já se musel Nestor od lorda X osvobodit a definitivně učinit přítrž jeho schůzkám s Irmou. Není však jediným mužem, kterého v Les Halles šíří žárlivost a touha zbavit se nechtěného soka. Tím druhým je Hyppolyte, jenž se stane nepozorovaným svědkem domnělé vraždy falešného lorda a udá Nestora policii. Zde přichází na řadu dávka kritiky věnovaná hlavnímu vyšetřovacímu komisaři, potažmo celému policejnímu sboru. Kromě pár kusů oblečení vytaženého ze Seiny totiž neexistují žádné reálné důkazy, jež by Nestora mohly usvědčit z vraždy. On se i přesto dostává do vazby. V tomto okamžiku se pro něj jediným světlým bodem stává fakt, že „vraždou“ soka dokázal Irmě svou náklonnost, díky níž se k němu vrací. Nestor se však stává sám sobě paroháčem, jelikož Irma čeká dítě s lordem X a zatím stále netuší, že on a Nestor jsou jedna osoba. Jakmile se Nestor zbavil falešné identity, opět se zase může stát zásadovým člověkem, jímž býval předtím. Poté, co se dozví, že je Irma v jiném

stavu, chce se s ní neprodleně oženit, aby se dítě nenarodilo jako nemanželské a nepotkal jej stejný osud jako Irmu. Aby toho však docílil, musí ještě naposledy ztvárnit lorda X a vzkřísit jej ze Seiny před zraky policie. Vedlejším účinkem Nestorova očištění je doslovné ztělesnění vymyšlené postavy lorda X, který se v závěru objeví na jejich svatbě. Tento gag měl pravděpodobně sloužit jen jako absurdní završení již tak dosti bizarního příběhu. Přesto jím však Wilder letmo polemizuje s pravdivostí předchozích událostí. Při analýze *Ztraceného víkendu* jsem zmiňovala vazbu na *Podivuhodný případ Dr. Jekylla a pana Hyda*. Zatímco v onom snímku se jednalo o pouhou metaforu knižního příběhu, ve *Sladké Irmě* můžeme na lorda X nahlížet jako na reálný extrakt vzešlý z Nestorovy osobnosti.

6.1.2 Dvojitý pohled režiséra

Dualita snímku nevychází pouze z rozdvojení hlavního hrdiny, ale rovněž z dvojí perspektivy samotného režiséra. Wilder film natočil pod produkcí MGM, kde byla i postavena většina lokací. V Paříži pak vznikl pouhý zlomek z celkové metráže. Přesto se do snímku promítají vzorce z Evropy i Ameriky, čímž je dosaženo syntézy obou postojů tvůrce. Na jedné straně je tam tedy obsažena kritika buržoazie příznačná pro mezinárodní autorský film 60. let. Na straně druhé film čerpá z tradice hollywoodských stylizovaných muzikálů. *Sladká Irma* měla být syntézou obojího, což se podle názoru kritiky zcela nepodařilo. Avšak kasovní úspěch snímku a celkový vzhled vypovídají o tom, že se zkombinováním konvencí Wilderovi podařilo vnést do *Sladké Irmě* nový impulz.¹⁴⁵

Rozdělení snímku mezi dva kontinenty přináší problém týkající se přízvuku, potažmo jazyka. Vzhledem k tomu, že dějištěm je Paříž, očekávalo by se, že postavy budou mluvit jazykem národa, který reprezentují. Film je však obsazen americkými herci, což přináší určité komplikace a otázku, jakým způsobem tuto skutečnost prezentovat. Wilder se zhrozil při pomyslení, že by postavy po celou dobu mluvily americkou angličtinou s francouzským přízvukem, jelikož by to bylo falešné a nefunkční. Po uvážení se spolu s herci domluvili, že nejvhodnější bude zachovat jejich přirozenou řeč.¹⁴⁶ Přízvuk tak slyšíme pouze v prologu prostřednictvím hlasu vypravěče, který diváky uvádí do děje. Francouzština se dále

¹⁴⁵ ARENS, Catharine. „Syncope, Syncopation: Musical Hommages to Europe“. In. *Billy Wilder Movie – Maker, Critical Essays on the Films*. Kindle edition.

¹⁴⁶ PHILLIPS, Gene D. *Some Like It Wilder*, s. 262.

využívá k označení nevěstek (poules) a jejich pasáků (macs), názvů ulic či ve jménech postav, aby alespoň z části byla zachována autenticita příběhu. Objevují-li se ve filmu postavy jiné národnosti než francouzské, jsou zobrazeny stereotypně, aby vynikl kontrast mezi nimi a charaktery označenými jako Francouzi. Jeden z Irminých klientů je Američan, což ilustruje nejen jeho důrazný přízvuk, ale také kovbojské oblečení s velkým kloboukem, typickým pro muže ze Západu. Když se Nestor rozhodne vydávat za anglického lorda, trénuje zase anglický přízvuk, rovněž doprovázený odpovídajícím kostýmem. Snímek sice obsahuje určité evropské impulzy, které odkazují na Wilderův exilový status, ale zároveň se rozchází s definicí akcentované kinematografie. Důvodem je především neautentická hodnota, která je způsobena předváděním Francouzů Američany a nevyužitím originálního jazyka, kterým se hovoří na zobrazovaném místě. Filmy s přízvukem jsou naopak charakteristické obsazováním osob, které reprezentují svou původní národnost i řeč.

6.2 Fedora

Drama *Fedora* z roku 1978 se stalo předposledním snímkem režirovaným Billy Wilderem. Vzhledem ke změnám v Hollywoodu, které přinesl konec 60. let, už nebyl Wilderův pohled na svět tolik žádaný jako během zlaté éry. Snímky předcházející *Fedoře Nebožtíci přejí lásce* (1972) a *Na titulní straně* (1974) navíc úplně neprospěly jeho obrazu u hollywoodských studií. První jmenovaný byl kritiky zcela odsouzen a kritická odezva druhého filmu byla značně rozporuplná. Wilder se však nenechal odradit, což vyplývá i z jeho slov: „Dlouhou dobu jsem neodpálil homerun; *Sladká Irma* byla homerun. Naproti tomu *Nebožtíci přejí lásce* bylo strike-out; *Na titulní straně* byl pěkný odpal, jedna nebo dvě mety, to bylo celé. Bylo to solidní, ale sakra, solidní věci jsem odpaloval za ploty... Příště odpálím za plot.“¹⁴⁷

Fedora měla původně vzniknout pod záštitou Universalu, jelikož Wilder měl uzavřený kontrakt k přípravě jednoho projektu pro toto studio. Doufal, že se díky ní opět vrátí na vrchol. V té době však již dva filmy pojednávající o zlaté éře Hollywoodu neuspěly a mladí lidé, kteří stáli ve vedení studií, se zajímali spíše o jiná témata, než nabízel Wilder. V listopadu 1976 se tak prezident společnosti Music Corporation of America, jež byla mateřskou společností Universalu, rozhodl

¹⁴⁷ PHILLIPS, Gene D. *Some Like It Wilder*, s. 324.

Fedoru potopit, protože ji nepovažoval za dostatečně komerční. Poté, co byl odmítnut Universalem, mohl Wilder jen těžko doufat, že by snímek vzniknul v jiném hollywoodském major studiu. Nakonec se obrátil na svého agenta Paula Kohnera, který rovněž pocházel z Německa, a ten *Fedoře* zajistil financování od dceřiné společnosti Bavaria Film Studios, Geria Films. Universal však stále držel práva k předloze a k tomu, aby mohl být snímek natočen jinde, je Wilder musel odkoupit.¹⁴⁸

Příběh o nestárnoucí hollywoodské hvězdě polského původu je nám zprostředkován prostřednictvím dvou flashbacků. Vypravěčem prvního z nich je nezávislý producent Barry Detweiler (William Holden), který se za Fedorou (Marthe Keller) vydal na řecký ostrov Korfu, aby ji nabídl roli v nové verzi *Anny Kareniny*. Druhou vypravěčkou se stala hraběnka Sobryanski (Hildegard Knef), jež osvětluje podivuhodné okolnosti Fedořina věčného mládí. Kouzlo, díky kterému 67letá žena stále vypadá na 30, čemuž se diví celý svět, je ve skutečnosti celkem prosté. Fedora byla celý život velkou příznivkyní plastických operací ve snaze oklamat přibývajících roky, což se jí stalo osudným. Při zkoušení zcela nového, doposud ještě nikým neotestovaného séra, došlo ke zjizvení jejího obličejí a následná mrtvice ji upoutala na invalidní vozík. Jediným pozitivem, které z této situace vplynulo, byl návrat dcery Antonie, o níž však společnost nemá nejmenší tušení. Fedoře se úspěšně daří držet v ústraní až do té doby, kdy jí Akademie udělí Oscara za celoživotní dílo a sám prezident Henry Fonda jej osobně doručí. Herečka by však nesnesla, aby se veřejnost dozvěděla o jejím současném vzezření, a proto využije nápadné podoby s Antonií, která za ni cenu převezme. Původně nevinná maškaráda se vyvine ve Fedořin velký návrat na scénu. Veřejnost však netuší, že hvězda, na kterou se dívá, ve skutečnosti není Fedora, ale její dvojnice.

6.2.1 Dvojnictví vedoucí k zachování iluze

Antonie si neuvědomuje, jaké následky jí předstírání falešné identity přinese. Její matka se ve svém znovuožilem obraze zhlédne natolik, že je schopná vlastní dceři ukrást život jenom proto, aby naplnila požadavky filmového průmyslu. Fedora, stejně jako Norma Desmond, obětovala filmu všechno. Život trávený mimo světla a kamery pro ni představuje formu nejtvrďšího exilu. Když tedy dostane

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 324–326.

příležitost své jméno znovu povznést, ani na okamžik nezapochybuje, bez ohledu na následky. Ve *Sladké Irmě* docházelo k rozdělení identity jednoho člověka, který dal z části své osoby vzniknout alter egu. V tomto případě je tomu přesně naopak. Dochází k jakémusi sloučení, kdy jsou dva jedinci sjednoceni pod jednu identitu. Fedora se po svém úrazu již znovu nedokáže začlenit do společnosti. Její prezentace skrze dvojnici slouží ke skrytí tohoto tajemství a především k ochraně jí samotné. Hlavní motivací Fedořina jednání je egoismus. Doplňuje tak Wilderovu plejádu tragických postav odsunutých na okraj společnosti, kde se nedokáže vyrovnat se svým osudem a zoufale se mu snaží postavit. Své kariéře již jednou obětovala vztah se svou dcerou. Když se k ní Antonie po letech vrátí, neobětuje pouze jejich vztah, ale dokonce ji samotnou.

Pro Antonii je celá maškaráda zpočátku jen hrou, tudíž předpokládá, že časem skončí. Jakmile se však jednou rozhodne vydávat za Fedoru, neexistuje už cesta zpátky. Tento motiv evokuje faustovské zaprodání duše ďáblu, které vykoupí pouze smrt. Kromě duplicity, která je ve filmu zastoupena dvěma verzemi ikony „Fedora,“ se rozpolcenost projevuje také v osobnosti Antonie. Během natáčení snímku *Poslední valčík* se Antonie zamiluje do Michaela Yorka, který ve filmu hraje sám sebe, a nemůže se dočkat, až mu odhalí svou pravou totožnost. To jí ovšem není umožněno a ona si začíná uvědomovat, že Fedorou zůstane už navždy. Antonie zcela přichází o svou identitu, což pro ni představuje velký psychický nátlak, který si začne kompenzovat amfetaminy. Jakmile závislost vyjde najevo, je svým okolím držena co nejdál od drog. Stává se z ní tedy zajatec nejen po psychické stránce, kterou reprezentuje maska představující identitu Fedory, ale rovněž fyzicky je uvězněna ve vile Calypso na Korfu. Hluboký nesoulad, který Antonie zažívá, je vyjádřen neustálým psaním věty „Jsem Fedora.“ do deníků, což jí má přimět k převzetí falešné identity. Snímek explicitně nesdělí, zda je k tomu nucena, ale několikrát můžeme slyšet důvěrnici její matky, slečnu Balfourovou (Frances Sternhagen), jak razantně odmítá jakékoliv připomínky její skutečné osobnosti a důrazně ji sděluje, že nyní je Fedora. Když spatříme Antonii na pařížské klinice, prstem píše na zamlžené okno „Antonie,“ čímž bojuje proti ztotožnění se s Fedorou. Deprivace její osobnosti je způsobena také nenaplněným vztahem s Michaelem Yorkem, kterému neustále píše dopisy. K absolutnímu šílenství je

dohnána po falešném telefonátu s Michaellem, kdy marně čeká na jeho příjezd. Ten se samozřejmě neuskuteční a Antonie ukončuje svůj život skokem pod vlak.

6.2.2 Sebereflexe filmového díla

Jestliže v *Sunset Boulevardu* kritizuje Wilder Hollywood z pohledu člověka, jehož kariéra se v něm slibně rozbíhá, ve *Fedoře* tento pohled nabírá na závažnosti a stupňující se kritika je ovlivněna nasbíranými zkušenostmi i nezdary. Pro režiséra zlaté éry již není tak jednoduché se prosadit, jelikož to v Hollywoodu převzaly „fousaté děti“, které nepotřebují scénář, protože jim stačí ruční kamera se zoomem. Tato slova slyšíme od Barryho Detweilera, kterému bez Fedory nebude umožněno zfilmovat scénář, kvůli němuž „dva roky potil krev“. Paralela s Wilderovou situací je více než zjevná. Autenticitu umocňuje i fakt, že do role Detweilera obsadil právě Williama Holdena, který spolu s Wilderem patřil mezi hvězdy zlaté éry a jeho komentář doprovázel i *Sunset Boulevard*. Wilder pokračuje v tématu, jež bylo diskutováno i ve zmíněném snímku. Hollywood je nahlížen jako falešné místo postrádající jakýkoli respekt k autoritám, které v něm dříve něco znamenaly. Kritizuje stav tehdejší kinematografie, což komentuje Hraběncinými/Fedořinými slovy: „Lidé už mají dost těch filmů, co se promítají v kinech. Cinema – verité, nahá pravda. Čím ošklivější, tím lepší.“¹⁴⁹

Opravdové filmové umění je na jedné straně spojováno s hvězdnými herečkami, které však vymizely, a proto už není možné natáčet takové filmy jako „kdysi“. Na druhé straně je kritice vystaven obrovský nátlak Hollywoodu, který klade nejen na ikony předchozích ér, ale na ženy obecně. Klíčovým tématem *Fedory* a stejně tak i *Sunset Boulevardu* je posedlost mládím a krásou, kvůli nimž jsou hrdinky schopné obětovat úplně vše. Není důležité, jaký je jejich život ve skutečnosti, protože záleží pouze na mediálním obrazu a iluzi, která je prezentována divákům. Karen McNally spatřuje v zobrazovaných hvězdách absolutní herce. Wilder jejich explicitním využíváním zvýrazňuje dominanci vykonstruované identity za účelem vyloučení toho, co je skutečné. Ve *Fedoře* tak téma hraní rolí a maskování graduje až do extrému, jelikož vede k úplnému vykořenění hvězdy ze skutečného světa.¹⁵⁰ Fedora ukradne identitu vlastní dceři, aby jejím prostřednictvím mohla pokračovat ve své kariéře. Když se ukáže, že Antonie není

¹⁴⁹ *Fedora* [film]. Režie: WILDER Billy. Francie/Západní Německo, 1978.

¹⁵⁰ MCNALLY, Karen. *Billy Wilder Movie – Maker, Critical Essays on the Films*. Kindle edition.

dostatečně silná, aby ztrátu osobnosti přijala, nechá jí zešílet. Záleží pouze na tom, že legenda zůstane zachována.

Ve filmu můžeme rovněž pozorovat exilovou duplicitu vyjádřenou skrze sebereflexivní strategie, jelikož film zviditelňuje proces natáčení a praktiky filmového průmyslu. Názory, které snímek prezentuje, jsou navíc umocněny přítomností reálných herců hrajících sami sebe. Michael York zastupuje mladou generaci obdivně vzhlížející k té starší, bez předchozích zkušeností, zatímco Henry Fonda ji uznává z pohledu člověka, který ji zažil a může srovnávat s tou současnou. Když se po předání Oscara loučí s Antonií zastupující Fedoru, říká, že by se měla vrátit do Hollywoodu. Ona mu odvětí, že už se netočí ženské filmy, což Fonda komentuje slovy: „Protože už nejsou ženy jako vy.“¹⁵¹ Touto narážkou Wilder vyjadřuje myšlenku, že všechny velké ženské hvězdy jsou již pryč. Autobiografické prvky jsou ve snímku zastoupeny nejenom formulováním režisérových názorů a postojů skrze postavy, ale dokonce se v něm objeví přímý odkaz na Wilderův film *Císařský valčík* z roku 1948. Poslední Antoniino/Fedořino filmové účinkování se totiž uskuteční ve snímku nazvaném *Poslední valčík*, během něhož se zamiluje do Michaela Yorka.

Tvorba exilových tvůrců je často charakterizována prvky roztříštěnosti vyjadřující jejich status mezi původním a novým domovem. Ve *Sladké Irmě* i *Fedoře* hraje tato roztříštěnost velmi důležitou roli. Zatímco v prvním jmenovaném snímku je duplicita zdrojem komična, ve druhém se z ní stává extrém ohrožující psychické zdraví hlavní hrdinky. I tentokrát je Wilderův pohled značně kritický. V *Irmě* se jeho terčem stává měšťanská společnost, jejíž nešvary jsou zde parodovány. Tématem *Fedory* znovu nastavuje zrcadlo filmovému průmyslu, tentokrát jeho postoj vychází z mnohaleté zkušenosti a stává se otevřenějším a uštěpačnějším, než tomu bylo v *Sunset Boulevardu*. Přestože oba filmy vznikly s několikaletým odstupem mezi sebou navzájem i snímky z předchozích kapitol, Wilder si stále zachovává svůj unikátní postoj, s nímž do Ameriky přišel, a nebojí se otevřeně vyjádřit svůj nesouhlas, i kdyby to znamenalo přítěž pro jeho kariéru.

¹⁵¹ *Fedora* [film]. Režie: WILDER Billy. Francie/Západní Německo, 1978.

ZÁVĚR

Předmětem mé diplomové práce byla analýza konstrukce identity postav z exilových filmů Billyho Wildera. Vybrané snímky byly kategorizovány do tří okruhů. První skupina tematizovala problematiku převleků. Zde jsem zařadila filmy *Zuzanka v nesnázích*, *Pět hrobů u Káhiry* a *Někdo to rád horké*. V další kategorii jsem se zaměřila na snímky, v nichž se nějakým způsobem pracuje s poruchami osobnosti a k analýze jsem zvolila *Pojistku smrti*, *Sunset Boulevard* a *Ztracený víkend*. Tématem posledního okruhu bylo dvojnictví, jež jsem rozebrala ve *Sladké Irmě* a *Fedoře*. Metodologická východiska jsem čerpala především z definice kinematografie s přízvukem, v níž se Hamid Naficy zabývá exilovými filmy jako samostatnou kategorií, kterou vykládá v širším kulturně-politickém rámci, v souvislosti s meziprostorovou situovaností autora a podmínkami vzniku snímků.

Nejprve jsem tedy vymezila základní rysy Naficyho teorie, z níž byl hlavní důraz kladen na konstrukci identity v exilových filmech ve vztahu k tématům, narativu, motivacím postav a situovanosti autorů. V exilu je identita jedinců ovlivňována touhou po domově a adaptováním se na novou kulturu. U exulantů se často objevují pocity úzkosti a roztržitosti, které vedou k nejednoznačnému chápání sebe sama. Vzdálenost, která je dělí od původní vlasti, bývá spouštěčem k násobení nebo dělení struktur sounáležitosti. Tvůrci pak do svých snímků projektují problematiku nelehkého začleňování se do nové společnosti a nostalgické pocity ztráty a neúplnosti. Právě tyto podněty pak byly klíčové v analytické části práce.

Vzhledem k tomu, že pro rozbor exilových snímků je důležitá meziprostorová situovanost jejich autorů, zaměřila jsem se rovněž na exil ve vztahu k Billymu Wilderovi v širších souvislostech jeho německého původu a okolností, které byly hlavní příčinou jeho emigrace. Důležité je zmínit, že americký filmový průmysl byl již od svého počátku spjat s exulanty a kulturní výměnou. Například ve 20. letech byli tvůrci najímáni kvůli svému talentu a dříve, než začali točit pro americká studia, měli za sebou úspěšné snímky vytvořené doma. Wildera řadíme do kategorie, jež do Hollywoodu nebyla pozvána na základě předchozí výjimečnosti, ale uchýlila se tam po nástupu Hitlera k moci, aby v Německu nepřišla o život. V jeho snímcích tudíž můžeme pozorovat pocity vykořeněnosti, ale protože se na

americké podmínky zároveň velmi dobře adaptoval, podařilo se mu dosáhnout úspěchu. Studiový systém mu poskytl zázemí, které dalo vzniknout komerčně úspěšným filmům, jimiž si získal americké publikum. Právě mód produkce, v němž Wilder tvořil, představuje klíčový rozdíl mezi ním a tvůrci s přízvukem, kteří své filmy natáčejí v omezených podmínkách. Proto jsem rovněž vymezila základní rysy způsobu produkce ve studiovém období Hollywoodu a srovnala je s intersticiálním módem produkce příznačným pro akcentovanou kinematografii. Na jejich základě jsem se dále pokusila identifikovat míru autorského vkladu ve Wilderových filmech.

V kapitole věnované převlekům byly analýze podrobeny dva snímky z počátku Wilderovy režijní kariéry a jeden pozdější. U prvních zmiňovaných lze pozorovat snahu o proniknutí do nové kultury, kterou však zároveň zesměšňuje a poukazuje na její nedostatky. Vzhledem k tomu, že *Zuzanka v nesnázích* i *Pět hrobů u Káhiry* byly natočeny během druhé světové války, formuluje v nich Wilder svůj kritický postoj, který k válce zaujímá. Snímky jsou charakteristické určitou mírou absurdity, kterou uplatňuje i v pozdějším *Někdo to rád horké*, kde z převleků a maškarády vytěžuje všechno, co se dá. Postavy diskutované v této kapitole spojuje především jejich nezakotvenost a snaha o začlenění se do společnosti. Porozumění vlastní nebo nově přijaté identitě je pro ně mnohdy problematické a v posledním jmenovaném snímku dokonce ústí až v krizi osobnosti. Masek a převleků využívají postavy k ochraně sebe sama nebo k dosažení vlastních cílů, jejichž důsledky jsou však přínosné i pro další jedince.

Jak již název druhé kapitoly napovídá, snímky v ní rozebírané přinesly daleko závažnější témata. Jejich postavy se potýkají s tragickými osudy. Bloudí na svých neúspěšných životních cestách a nedaří se jim začlenit do společnosti, která je vystavena značné kritice. Wilder poukazuje na její neduhy a zničující závislosti. Do snímků zároveň projektuje i zkušenosti, s nimiž se potýkal on sám nebo jeho kolegové. V *Sunset Boulevardu* a *Ztraceném víkendu* je vystihnuto nelehké postavení spisovatelů/scénáristů snažících se prosadit, což je formou sebereflexe příznačné pro exilovou kinematografii. Tu přináší i celkové vyznění *Sunset Boulevardu*, který nabízí otevřenou kritiku Hollywoodu a filmového průmyslu.

Analytickou část práce jsem završila snímky, v nichž Wilder pracuje s duplicitou, která je charakteristickým projevem exilové tvorby. *Sladká Irma* i *Fedora* se navíc odehrávají v Evropě, čímž vyjadřují dvojí perspektivu autorova pohledu. Zatímco první jmenovaný film nepůsobí příliš autenticky, jelikož nepracuje s originální národností ani řečí zobrazovaných postav, druhý je silně zasažen skutečnými problémy, které zažíval Wilder při jeho vzniku. Navazuje na o dvacet let mladší *Sunset Boulevard* a tentokrát podává ještě ostřejší a znepokojivější prohlášení týkající se Hollywoodu a jeho praktik. Autenticitu podporuje i obsazení Michaela Yorka a Henryho Fondy, kteří ztvárnili sami sebe.

Přestože snímky Billyho Wildera vznikaly převážně v Hollywoodu a byli do nich obsazováni američtí herci, nalezneme v nich motivy a témata upozorňující na tvůrcův exilový původ. V jeho filmech je patrná kulturní dvojznačnost i pocity ztráty a odcizení, které jsou příznačné pro kinematografii s přízvukem. Tyto projevy můžeme pozorovat především prostřednictvím filmových postav a jejich problémů, které vedou k problematickému pojetí vlastní identity.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Prameny

Casablanca [film]. Režie: CURTIZ, Michael. USA, 1942.

Brána ke štěstí [film]. Režie: LEISEN, Mitchell. USA, 1941.

Byt [film]. Režie: WILDER Billy. USA, 1960.

Císařský valčík [film]. Režie: WILDER Billy. USA, 1948.

Eso v rukávu [film]. Režie: WILDER Billy. USA, 1951.

Fedora [film]. Režie: WILDER Billy. Francie/Západní Německo, 1978.

Lidé v neděli [film]. Režie: SIODMAK Kurt a Robert, ULMER Edgar G., ZINNEMANN Fred. Německo, 1950.

Líbej mne, hlupáčku [film]. Režie: WILDER Billy. USA, 1964.

Mauvaise graine [film]. Režie: WILDER Billy, ESWAY Alexandre. Francie, 1934.

Na titulní straně [film]. Režie: WILDER Billy. USA, 1974.

Nebožtíci přejí lásce [film]. Režie: WILDER Billy. USA, 1972.

Někdo to rád horké [film]. Režie WILDER Billy. USA, 1959.

Pět hrobů u Káhiry [film]. Režie WILDER Billy. USA, 1943.

Pojistka smrti [film]. Režie WILDER Billy. USA, 1944.

Půlnoc [film]. Režie: LEISEN, Mitchell. USA, 1939.

Raz, dva, tři [film]. Režie: WILDER Billy. USA, 1961.

Sabrina [film]. Režie: WILDER Billy. USA, 1954.

Sladká Irma [film]. Režie: WILDER Billy. USA, 1963.

Stalag 17 [film]. Režie: WILDER Billy. USA, 1953.

Sunset Boulevard [film]. Režie: WILDER Billy. USA, 1950.

Štístko [film]. Režie: WILDER Billy. USA, 1966.

The Rose Tattoo [film]. Režie: MANN, Daniel. USA, 1955.

Zahraniční aféra [film]. Režie: MANN, Daniel. USA, 1948.

Ztracený víkend [film]. Režie: WILDER Billy. USA, 1945.

Zuzanka v nesnáziach [film]. Režie WILDER Billy. USA, 1942.

Literatura

ARMSTRONG, Richard. *Billy Wilder, American Film Realist*. Jefferson: McFarland Publishing Company, 2000. 172 s. ISBN 0-7864-2119-3.

ELSAESSER, Thomas. Etnicita, autenticita a exil: Falešný obchod? *Illuminace* 20, 2008, č. 2. s. 35-57.

GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*. 1. vyd. Berghahn Books, 2008. 193 s. ISBN 978-1-84545-418-0.

GEMÜNDEN, Gerd. *Continental Strangers: German Exile Cinema 1933-1951*. 1. vyd. Columbia University Press, 2014. 298 s. ISBN 978-0-231-16678-2.

GUILBERT, Georges-Claude. *Literary readings of Billy Wilder*. 1. vyd. Cambridge Scholars Publishing, 2007. 218 s. ISBN 13: 9781847183156.

HANDMAN, Gary. Billy Wilder: A Bibliography of Materials in the UC Berkley Library. In. *lib.berkeley.edu* [online]. 22. 6. 2012 [cit. 16. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/wilderbib.html>

LUCIA, Cynthia, GRUNDMANN, Roy, SIMON, Art. *The Wiley-Blackwell History of American Film*. 1. vyd. Wiley-Blackwell, 2011. 2456 s. ISBN-13: 978-1-405-1798-43.

MCNALLY, Karen. *Billy Wilder Movie – Maker, Critical Essays on the Films*. Jefferson: McFarland Publishing Company, 2011. ISBN 978-0-786-4211-9. Kindle edition.

NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. 1. vyd. Princeton University Press, 2001. 392 s. ISBN-13: 978-0-691-04391-3.

NAFICY, Hamid. *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. 1. vyd. Routledge, 1998. 256 s. ISBN-13: 978-0-415-91947-0.

NAFICY, Hamid. Kinematografie s přízvukem. *Illuminace* 20, 2008, č. 2. s. 7-34.

PHILLIPS, Gene D. *Some Like it Wilder*. 1.vyd. Kentucky: University Press, 2010. 493 s. ISBN 978-0-8131-2570-1.

ZIKMUNDOVÁ, Jaroslava. *Mediální satira ve filmech Billyho Wildera*. Olomouc: 2010. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.

NÁZEV:

Konstrukce identity v exilových filmech Billyho Wildera

AUTOR:

Jana Havlíková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Předmětem této diplomové práce je analýza vybraných snímků režiséra Billyho Wildera, na které je nahlíženo z hlediska tvůrčova exilového statusu. Cílem práce je rozklíčovat aspekty identity a identifikace hlavních postav ve vztahu k tématům, narativu a motivacím daných postav. Text se zaměřuje především na zkoumání děl, v nichž jsou tematizovány převleky, poruchy osobnosti a dvojnictví, jelikož jsou to motivy charakteristické pro exilový film. Hlavní metodologické východisko práce představuje definice exilové kinematografie, jak ji popsali Hamid Naficy v knize *Accented Cinema*, kde vymezuje tzv. filmy s přízvukem jako samostatnou kategorii, která vyžaduje specifický přístup a metody klasifikace. Naficy vykládá styl s přízvukem v komplexních souvislostech, zasazuje jej do širšího kulturně-politického rámce a zaměřuje se na jeho konstanty a proměny ve vztahu k vzniku snímkům a meziprostorové situovanosti autora. Práce rovněž částečně navazuje na výzkum Gerda Gemündena (zejm. kniha *A Foreign Affair*), který zkoumá Wilderovy snímky v souvislosti s transformací do jiné kultury.

KLÍČOVÁ SLOVA:

identita, exil, Billy Wilder, Hollywood, Zuzanka v nesnázích, Pět hrobů u Káhiry, Někdo to rád horké, Pojistka smrti, Sunset Boulevard, Ztracený víkend, Sladká Irma, Fedora

TITLE:

The Construction of Characters' Identities in Billy Wilder's Exile Films

AUTHOR:

Jana Havlíková

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

The subject of this diploma thesis is an analysis of selected motion pictures of director Billy Wilder, which are looked upon from the author's exile status point of view. The aim of this thesis is to unravel the aspects of identity and identification of main characters in relation to the themes, narratives and motivations of said characters. The text focuses primarily on the research of works with themes such as disguises, personality disorders, doubles, since those are motifs typical for exile films. The main methodological foundation is constituted by the definition of exile cinematography, as described by Hamid Naficy in the book *An Accented Cinema*, where he defines so-called films with accent as a separate category that requires a specific approach and classification methods. Naficy interprets the style with accent in complex contexts, puts it into a wider cultural-political framework and focuses on its constants and changes in relation to development of pictures and interspatial situatedness of an author. Thesis also continues in part on research of Gerd Gemünden (particularly *A Foreign Affair* book), who examined Wilder's pictures in connection with transformation into another culture.

KEYWORDS:

identity, exile, Billy Wilder, Hollywood, *The Major and The Minor*, *Five Graves to Cairo*, *Some Like It Hot*, *Double Indemnity*, *Sunset Boulevard*, *Lost Weekend*, *Irma la Douce*, *Fedora*