

Przynajmniej bi-: migracje, maski i język w filmach Billy'ego Wildera *Double Indemnity*, *Sabrina* i *The Apartment*

Przełożył James Malcolm

Rola reżyserów i pisarzy imigrantów w amerykańskim przemyśle filmowym od 1930 do 1950 roku (a także później) jest nie do przecenienia. Nazwiska takie jak Ernst Lubitsch, Fritz Lang, Curt i Robert Siodmak, Walter Reisch, Douglas Sirk, Michael Curtiz, William Wyler oraz Fred Zinnemann widnieją wśród największych hollywoodzkich osobistości tamtych lat. Wszyscy (z wyjątkiem Wylera, który pochodził z Alaski) przybyli do USA z Niemiec albo z innych krajów Europy Środkowej¹. Billy Wilder (1906–2002) jest jednym z najważniejszych emigrantów wśród filmowców, reżyserów i scenarzystów tamtych lat. Na jego dorobek składają się między innymi filmy: *Five Graves to Cairo* (*Pięć grobów na drodze do Kairu*, 1943), *The Lost Weekend* (*Stracony weekend*, 1945), *Sunset Boulevard* (*Bulwar Zachodzącego Słońca*, 1950), *Sabrina* (1954), *Some Like it Hot* (*Pół żartem, pół serio*, 1959) oraz *The Apartment* (*Garsoniera*, 1960). Mimo że jego późniejsze filmy nie spotkały się z takim uznaniem jak wcześniejsze, należy w tym miejscu choćby wspomnieć o tak istotnych dziełach, jak *One, Two, Three* (*Raz, Dwa, Trzy*, 1961), *Irma la Douce* (*Słodka Irma*, 1963) oraz niezwykle zawite *The Private Life of Sherlock Holmes* (*Prywatne życie Sherlocka Holmesa*, 1970) (ten ostatni przed dystrybucją został poddany daleko idącemu montażowi z ramienia United Artists²).

Patrząc przewrotnie, możemy uznać Wildera za jednego z największych polskich reżyserów filmowych XX wieku. Urodzony w 1906 roku w Suchej Beskidzkiej (wówczas po prostu Suchej), na południowy wschód od Krakowa, wyjechał z Niemiec w 1933 roku – robiąc pożytek z polskiego obywatelstwa – krótko po tym, jak Hitler został wybrany na kanclerza³. Dorastał w Wiedniu w niemieckojęzycznej rodzinie żydowskiej i od 1926 do 1933 roku pracował w Berlinie jako dziennikarz, a także w branży filmowej. Podobno stwierdził kiedyś: „Przynaję się do tego, że jestem Żydem, ale tylko od czasów Hitlera”⁴.

¹ Aktorzy – na przykład Peter Lorre czy Paul Heinreid – także mieli swój wkład w kosmopolityzm Hollywood tamtych lat. Artyści imigranci w latach 30. i 40., tacy jak Emeric Pressburger (scenarzysta i reżyser), Anton Walbrook (aktor) i Alfred Junge (scenograf), również wpłynęli na brytyjski przemysł filmowy.

² Zob. G. Hopp, *Billy Wilder: The Cinema of Wit, 1906–2002*, Kolonia 2003, s. 158.

³ Zob. *Billy Wilder: Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej*, pod red. K. Żyto, M. Pieńkowskiego, Warszawa 2011, s. 182. Dokładny opis związku Wildera z Suchą Beskidzką – zob. B. Woźniak, *Suskie ślady Billy'ego Wildera* [w:] *Billy Wilder: Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej*, op. cit. s. 10–18.

⁴ Cytat za: „Billie”. *Billy Wilders Wiener journalistische Arbeiten*, pod red. R. von Dassanowsky, R. Aurich et alia, „Modern Austrian Literature” 2007, nr 40 (3), s. 109.

W 1933 roku Wilder wyemigrował z Niemiec do Paryża, a rok później – do USA. Wówczas jego znajomość języka angielskiego stała na bardzo niskim poziomie; doświadczył również innych trudności przez to, że był imigrantem. W 1934 roku był zmuszony opuścić teren USA i osiedlić się w Meksyku, by powrócić do Ameryki dzięki życzliwości urzędnika imigracyjnego⁵. Kwestia języka odgrywała odtąd istotną rolę w kształtowaniu kariery Wildera. Jak zauważa Hellmuth Karasek, do końca życia mówił z zauważalnym wiedeńskim akcentem⁶. Wszystkie scenariusze filmowe pisał, współpracując z innymi twórcami, chociażby z Raymondem Chandlerem przy filmie *Double Indemnity* (*Podwójne ubezpieczenie*) oraz Charlesem Brackettem i I.A.L. Diamondem⁷. Żydowskie pochodzenie Wildera nadawało jego wygnaniu skomplikowany charakter egzystencjalny. Jego matka i babcia zostały zamordowane przez nazistów w czasie, gdy zdobywał sławę w Hollywood⁸. Gerd Gemünden pisał o Wilderze jako o twórcy na wiecznym wygnaniu:

„Poczucie obcości Wildera sięga czasów jego dorastania jako niemieckojęzycznego Żyda w polskiej wsi chłopskiej. Wrażenie to pogłębiało się z każdą kolejną przeprowadzką. Dla Wiedeńczyków był Polakiem z prowincji (sic!); dla Berlińczyków Republiki Weimarskiej był Austriakiem; dla Nazistów – Żydem; w Paryżu uchodził za obcokrajowca; a w Hollywood był europejskim imigrantem z dalekiego kontynentu”⁹.

Komentatorzy twierdzą, że kino hollywoodzkie lat czterdziestych jest ściśle powiązane z doświadczeniem wygnania. Irène Bessière pisze o europejskich emigrantach i uchodźcach w Hollywood: „trudno sobie wyobrazić, jak wyglądałoby kino amerykańskie bez ich wkładu”¹⁰. Sam Wilder był świadom tego, w jakim stopniu jego pokolenie imigrantów oraz innych europejskich reżyserów wpłynęło na kształt kina amerykańskiego tamtego okresu, szczególnie przez swoją inność – terytorialną, lingwistyczną i egzystencjalną:

„Myślę, że ten, kto posiadał korzenie dawnej Europy, mając świeże nastawienie do Ameryki, wnosił nowe spojrzenie, badając ten kraj językiem filmu. To spojrzenie różniło się od spojrzenia rodowitych krajanów, przyzwyczajonych do wszystkiego, co ich otacza. Stąd pewne nowatorstwo naszego podejścia do filmów, które początkowo tu kręciliśmy”¹¹.

Cały dorobek Wildera można z powodzeniem przeanalizować jako wgląd w egzystencjalne oraz lingwistyczne dylematy imigranta w USA, dotyczące właściwie każdego innego miejsca. Tożsamość wysiedleńca doświadczającego grozy, niebezpieczeństw, a także wolności związanej z wygnaniem ma w jego twórczości zasadnicze znaczenie. W dalszej części artykułu chcielibyśmy przyrzeć się niektórym ważnym amerykańskim filmom Wildera: *Double Indemnity* (*Podwójne ubezpieczenie*), *Sabrina*

⁵ G. Hopp, op. cit., s. 13.

⁶ H. Karasek, *Billy Wilder: Eine Nahaufnahme*, Monachium 1995, s. 14.

⁷ G. Gemünden, *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*, Nowy Jork – Oksford 2008, s. 22.

⁸ E. Sikov, *Billy Wilder's World War II*, „War, Literature, and the Arts: An International Journal of the Humanities” 1999, nr 11 (2), s. 182.

⁹ G. Gemünden, op. cit., s. 3.

¹⁰ I. Bessière, *Les européens dans le cinéma américain: émigration et exil*, pod red. I. Bessière, R. Odina, Paryż 2004, s. 8, tłum. własne.

¹¹ Cyt. za: G.D. Phillips, *Billy Wilder*, „Literature Film Quarterly” 1976, nr 4 (1), s. 6.

oraz *The Apartament* (*Garsoniera*), kładąc szczególny nacisk na problemy dotyczące personalnej, społecznej oraz językowej tożsamości z perspektywy postaci imigranta (ale nie tylko).

Film *Double Indemnity*, historia o zdradzie i morderstwie, według Ruth Prigozy „zazwyczaj postrzega się jako klasyczny film *noir*, wyróżniający się, dzięki ogromnym staraniom Wildera, specyficzną goryczą” oraz chwali za „ciasną strukturę, wizualną znakomitość i bolesny dowcip”¹². Pomimo przynależności do popularnego gatunku filmowego, którym jest kryminał, *Double Indemnity* szybko stał się tematem dogłębnych analiz. W rzeczy samej, Brian Gallagher zaznacza, że film ten „dotyka i sugeruje znacznie więcej tematów i zagadnień, niż można rozwiązać w jego diegezie”¹³. *Double Indemnity* można między innymi traktować jako wgląd w tożsamość jednostki żyjącej we współczesnej Ameryce, a także jako wypowiedź Wildera w kwestii dwuznacznej relacji między imigrantem a jego nowym miejscem osiedlenia.

Odosobnienie i anonimowość bohaterów *Double Indemnity* są wyraźnie widoczne. Gemünden pisze o wyobcowaniu i izolacji jednostki¹⁴. Główny bohater, Walter Neff, mieszka samotnie. Spożywa posiłki w miejscowej drogerii za rogiem. Dwa razy w tygodniu bezimienna „ciemnoskóra” kobieta sprząta mu mieszkanie. Jego relacje z innymi ludźmi są profesjonalne albo przygodne. Wydaje się nie mieć rodziny ani przyjaciół. Phyllis Dietrichson założyła rodzinę, ale czuje do niej nienawiść. Ona także raczej nie ma żadnego życia towarzyskiego z wyjątkiem toksycznej relacji w domu. Barton Keyes jest kawalerem, znajomość z Walterem to jedyna bliższa relacja, w jaką wszedł (i vice versa). Jego jedynym towarzyszem jest „mały facecik” w żółtku, podpowiadający mu, kiedy ktoś go oszukuje. Wyrzucony z uniwersytetu Nino Zachetti to postać wyobcowana, pozbawiona pracy, starająca się zbudować relację z Lolą. Ich związek ulega jednak stopniowemu rozpadowi i pod koniec filmu nie widać już większych szans na jego odbudowę. Wyobcowanie oraz anonimowość postaci uwypuklają elipsy filmowej narracji. Niewiele wiemy o przeszłości głównych postaci (Neffa, Phyllis i Keyesa). Co się tyczy Waltera Neffa, głównego bohatera oraz narratora filmu, widz otrzymuje tylko szcztkowe informacje dotyczące jego wieku i kariery. Postacie te są osamotnione w wielkim, nowoczesnym mieście. Jak stwierdza Gemünden: „Poczucie obcości, zmarginalizowania przez społeczeństwo i braku silnych korzeni opisuje nie tylko Neffa, lecz także praktycznie każdą ważniejszą postać z filmu”¹⁵. Większość scen rozgrywa się w miejscach publicznych oraz instytucjach: w biurze firmy ubezpieczeniowej, sklepie spożywczym, na dworcu kolejowym; pozostałe, takie jak mieszkanie Neffa, dom Dietrichsonów, tak naprawdę nie są domem dla żadnej z postaci.

¹² R. Prigozy, „*Double Indemnity*”: *Billy Wilder's „Crime and Punishment”*, „*Literature Film Quarterly*” 1984, nr 12 (3), s. 160; B. Gallagher, „*I love you too*”: *Sexual Warfare and Homoeroticism in Billy Wilder's „Double Indemnity”*, „*Literature Film Quarterly*” 1984, nr 15 (4), s. 237–247; G. Gemünden, op. cit., s. 30–53, tłum. własne.

¹³ B. Gallagher, op. cit., tłum. własne.

¹⁴ G. Gemünden, *Filmemacher mit Akzent: Billy Wilder in Hollywood*, Wiedeń 2006, s. 10.

¹⁵ Idem, *A Foreign Affair*, op. cit., s. 32.

Jeśli występują jakiegokolwiek relacje między bohaterami, mają one agresywny charakter. W mieszkaniu Waltera na ścianie nad sofą wiszą trzy fotografie przedstawiające walki bokserskie. Walka jest normą w relacjach między postaciami *Podwójnego ubezpieczenia*. Obaj – Walter i Nino Zachetti – są do siebie wrogo nastawieni już w momencie poznania. Pan Dietrichson publicznie dręczy Phyllis za ekstrawagancję; Lola ewidentnie jej nie lubi. Phyllis natomiast gardzi swoim mężem i pasierbicą. W trakcie filmu Walter dostrzega, że Phyllis wykorzystała go, aby uwolnić się od okropnego małżeństwa. Nawet ta najpełniejsza i najcieplejsza z relacji w filmie, czyli relacja między Walterem i Bartonem Keyesem, charakteryzuje się agresywnym przekomarzeniem, często dość zgryźliwym („Nie jesteś mądrzejszy, Walter. Jesteś tylko troszkę wyższy”).

Domniemany czas i miejsce akcji filmu, czyli Los Angeles wiosną 1938 roku, to miejsce wolności. Phyllis komentuje anonimowe i odizolowane życie Waltera: „To brzmi cudownie. Wokół sami nieznajomi. Nie znasz ich. Nie czujesz do nich nienawiści”. Jednakże wolność nowoczesnego miasta jest niebezpieczna. Prowadzi do cudzołóstwa, kłamstw i morderstwa. *Double Identity* przedstawia świat, w którym aspiracje są kształtowane przez zinstytucjonalizowane marzenia ogółu. Walter dokonuje morderstwa dla kobiety i pieniędzy. Próbuje obejść system i okantować firmę, dla której pracuje. Natomiast Phyllis zależy jedynie na pieniądzach. Krytycy podkreślali zawarte w filmie odniesienia do motywu „amerykańskiego snu”. Alain Silver i James Ursini w następujący sposób piszą o domu Dietrichsonów: „Dla Neffa znajdują się w nim wszelkie możliwości amerykańskiego snu: bogactwo, miłość, wygrana z systemem”¹⁶. Prigozy idzie jeszcze dalej, twierdząc, że Neff zaakceptował „hollywoodzką wersję szczęścia”¹⁷. Jednak film pokazuje, że odosobnienie, agresja, wolność i określone aspiracje mogą doprowadzić do nieszczęścia. Związek Waltera z Phyllis kończy się podwójnym morderstwem, śmiercią, utratą honoru i całkowitą klęską. Neff nagrywa się na dyktafon: „Tak, zabiłem go. Zabiłem go dla pieniędzy i dla kobiety. Nie dostałem pieniędzy ani nie posiadałem kobiety. Ładnie, nieprawdaż?”. Przez cały film wyraźnie widać, że jedyną pozytywną relacją, którą Walter może zbudować, jest ta z Bartonem Keyesem – jego kolegą i rywalem. Jednak tej relacji Walter nie chce pogłębiać (wciąż powtarza Keyesowi: „Też cię Kocham”). Odmawia przyjęcia zleconego mu przez Keyesa dochodzenia i oddala się od niego, popadając w coraz głębsze oczarowanie filmową *femme fatale* – Phyllis.

Przez cały film przewija się motyw przebrania. Blond peruka Barbary Stanwyck wyróżnia się jako symbol jej oślizgłego oszustwa¹⁸. Integralną częścią morderczego planu jest Neff przebierający się za ofiarę. W każdym razie Neff – przedstawiciel szanowanej firmy ubezpieczeniowej – jest mordercą w przebraniu służby prawa (w filmie to właśnie firma ubezpieczeniowa reprezentowana przez Keyesa prowadzi dochodzenie w sprawie morderstwa Deitrichsona, a nie policja). Należy podkreślić, że motyw przebrania pojawia się też w innych filmach Wildera, chociażby w *Stalag 17* albo sławnym *Some Like It Hot*

¹⁶ A. Silver, J. Ursini, L.A. *Noir: The City as Character*, Santa Monica 2005, s. 22, tłum. własne.

¹⁷ Zob. ibidem, s. 161.

¹⁸ P. Brion, *Billy Wilder*, Paryż 2012, s. 51.

(*Pół żartem, pół serio*)¹⁹. W *Double Identity* motyw fałszu jest jeszcze głębiej uwydatniony przez to, że każdy z głównych aktorów – Fred MacMurray, Barbara Stanwyck i Edward G. Robinson – został obsadzony wbrew wcześniej granym rolom. MacMurray, znany z pozytywnych ról, gra mordercę; Stanwyck, najczęściej szlachetna bohaterka, wcieliła się w zdradliwą jędzę; Robinson, typ gangstera, jest tu porządnym i wytrwałym śledczym.

Noël Simsolo pisze o aktorach Wildera w *Double Indemnity*: „przydziela im role w kontrze do ich zawodowego emplota”²⁰.

Parametry tożsamościowe amerykańskiego społeczeństwa zdefiniowane w *Double Indemnity* to: anonimowość, wrogość, zepsute aspiracje, przebieranie i porażka. Należy przy tym zauważyć, że Wilder zyskał sławę (oraz bogactwo) jako popularny filmowiec w czasie, gdy w płonącej Europie ginęła jego rodzina. Czy istnieje bardziej optymistyczne spojrzenie na tożsamość w filmie *Double Indemnity*? Jeśli odpowiedź jest twierdząca, musi leżeć gdzieś na innej płaszczyźnie, a dokładniej w statusie filmu jako artefaktu. Mimo swojego mroku *Double Indemnity* jest złożonym i dobrze wykonanym dziełem sztuki, za które odpowiada Wilder i reszta zespołu. Filmowe dialogi napisali Wilder i Chandler. Werbalna sprawność prowadzenia dialogów w *Double Indemnity* od dawna jest chwalona przez krytykę²¹.

W cytowanym poniżej słynnym fragmencie widoczny jest kunszt filmowego tekstu. Dialog pochodzi z końca sceny pierwszego spotkania Waltera z Phyllis. Urzeczony Neff próbuje schlebić Phyllis.

„PHYLLIS: There’s a speed limit in this state, Mr. Neff. Forty-five miles an hour.

NEFF: How fast was I going, officer?

PHYLLIS: I’d say about ninety.

NEFF: Suppose you get down off your motorcycle and give me a ticket.

PHYLLIS: Suppose I let you off with a warning this time.

NEFF: Suppose it doesn’t take.

PHYLLIS: Suppose I have to whack you over the knuckles.

NEFF: Suppose I bust out crying and put my head on your shoulder.

PHYLLIS: Suppose you try putting it on my husband’s shoulder.

NEFF: That tears it.

NEFF: Eight-thirty tomorrow evening then, Mrs. Dietrichson.

PHYLLIS: That’s what I suggested.

NEFF: Will you be here, too?

PHYLLIS: I guess so. I usually am.

NEFF: Same chair, same perfume, same anklet?

PHYLLIS: I wonder if I know what you mean.

NEFF: I wonder if you wonder.

¹⁹ Zob. ibidem, s. 32.

²⁰ N. Simsolo, *Billy Wilder*, Paryż 2007, s. 26, tłum. własne.

²¹ P. Włodek, *Pan Hyde i pan Hyde. Billy Wilder, Raymond Chandler i „Podwójne ubezpieczenie”* [w:] *Billy Wilder: Mistrz kina...*, op. cit., s. 122–123.

(PHYLLIS: Mamy ograniczenie prędkości w tym stanie, panie Neff. Czterdzieści pięć mil na godzinę.

NEFF: A ja ile jechałem, pani oficer?

PHYLLIS: Powiedziałaabym, dziewięćdziesiąt.

NEFF: Przypuśćmy, że zejdzie pani z motocyklu i wlepi mi mandat.

PHYLLIS: Przypuśćmy, że wystarczy upomnienie.

NEFF: Przypuśćmy, że to nic nie da.

PHYLLIS: Przypuśćmy że wtedy będę musiała dać panu po łapach.

NEFF: Przypuśćmy, że wybuchnę płaczem i oprę głowę na pani ramieniu.

PHYLLIS: Przypuśćmy, że spróbuje pan oprzeć głowę na ramieniu mojego męża.

NEFF: Wystarczy.

NEFF: W takim razie jutro ósma trzydzieści wieczorem, pani Dietrichson.

PHYLLIS: Taka jest moja propozycja.

NEFF: Czy pani też będzie?

PHYLLIS: Tak mi się wydaje. Zazwyczaj jestem.

NEFF: To samo krzesło, te same perfumy, ta sama obrączka.

PHYLLIS: Zastanawiam się, czy dobrze pana zrozumiałam.

NEFF: Zastanawiam się, czy się pani zastanawia”.

Fragment ten jest przykładem znakomitej retoryki (a nie jest to jedyna taka scena w filmie). Technicznie jest to wzór stychomytii, dramatycznego zabiegu, w którym dwie postaci dokonują krótkiej wymiany zdań zaprzeczających sobie nawzajem i powiązanych ze sobą dzięki powtórzeniom i paralelom. Powtarzane słowo „suppose” („przypuśćmy”) i paralelna składnia, która za tym idzie, a także finalne powtórzenie „I wonder” („zastanawiam się”), nadają fragmentowi charakter retorycznej konstrukcji, co stanowi echo klasycznego dramatu elżbietańskiego. Reżyser imigrant zadziera nosa. Dokonuje tego równie dobrze jak – o ile nie lepiej niż – miejscowi. Doświadczenie filmowe może być czymś, co Simsolo opisuje jako „pytanie o substytut tożsamości, kłamstwa i schorzenia”²², ale może z tego powstać dzieło dobrze wykonane i tętniące życiem.

Ostatnio twórczość Wildera jest postrzegana przede wszystkim (szczególnie przez Gemüdena) jako wyrafinowane i skomplikowane spojrzenie na tożsamość imigranta, zarówno w USA, jak i w szerszym kontekście. Taka perspektywa wydaje się szczególnie sugestywna przy takich filmach jak *Sabrina* czy *The Apartment* (*Garsoniera*), w których Wilder odwołuje się do zawitości związanych ze społeczną, osobistą i językową tożsamością w USA (i nie tylko). Interesuje go zwłaszcza los imigranta i *émigré*²³.

Fabula filmu *Sabrina* jest zupełnie inna niż ta przedstawiona w *Double Indemnity* i funkcjonuje według konwencji innego gatunku filmowego (jest to raczej komedia

²² N. Simsolo, op. cit., s. 26.

²³ Można by wybrać inne filmy z dorobku Wildera, aby zilustrować ten argument. *Sunset Boulevard*, *Ace in the Hole* (*The Big Carnival*, 1951), *Stalag 17* (1953) i *Some Like It Hot* także dostarczają stosownego materiału do dyskusji. Jednakże te trzy wybrane filmy są szczególnie (a może nawet niespodziewanie) powiązane z tą dyskusją i schludnie obrazują granicę okresu największego sukcesu Wildera jako reżysera i scenarzysty (1944–1960).

romantyczna niż film *noir*). Sinsolo nazywa ją „wariacją na temat baśni”²⁴. Niemniej film dotyka podobnych kwestii: egzystencjalnych, kulturalnych i językowych problemów pojawiających się w życiu *émigré*. W rzeczy samej, ojciec Sabriny opisuje ją jako „osobę wysiedloną”. Fabuła skupia się na dyslokacji głównej bohaterki. Nie jest ona ani częścią służby (do której należy jej ojciec), ani członkiem wyższych sfer. Zostaje przedstawiona jako Angielka w amerykańskim środowisku. Dyslokacja bohaterki jest szczególnie zauważalna po jej paryskiej transformacji w wyrafinowaną damę. Podobnie jak Neff Sabrina dąży do urzeczywistnienia idei amerykańskiego snu, w jej przypadku jest on związany z najmłodszym synem państwa Larrabee – złotym chłopcem, kobieciarzem Davidem. Od początku filmu widz dostrzega ogromne bogactwo rodziny Larrabee, które tak bardzo pociągga Sabrinę. Jeden z dwóch głównych utworów występujących w filmie (drugi to *La vie en rose*) zawiera wers: „sięgam po ciebie, tak jak sięgam do gwiazd”, a otwierając scenę w klubie jachtowym rodziny Larrabee oświetla światło księżyca. Krytycy komentowali aspiracje Sabriny jako złudne i materialistyczne (podobnie jak dążenia Waltera Neffa i Phyllis Dietrichson). Sinsolo pisze: „Sabrina jest pochłonięta *idée fixe*, która prowadzi ją do realizowania pozbawionych skrupułów ambicji”²⁵. Z drugiej strony niestabilna i niepewna sytuacja Sabriny umożliwia jej pewnego rodzaju wolność. Może pojechać do Paryża i powrócić przemieniona, jako najbardziej czarująca młoda kobieta na Long Island. Ostatecznie może także uciec ze Stanów Zjednoczonych z powrotem do Europy, gdyby tylko chciała.

Podobnie jak w *Double Indemnity*, przebranie (maska *émigré*) jest widocznym motywem Sabriny. Bohaterka wraca do Europy jako młoda zamożna kobieta. Podczas pierwszego spotkania po powrocie David zakłada, że jest ona córką bogatego przedsiębiorcy. Linus stale kamufluje swoje prawdziwe intencje oraz uczucia. Początkowo udaje, że opiekuje się Sabriną, dopóki jego brat nie dojdzie do siebie po nieszczęsnym wypadku, podczas gdy tak naprawdę usiłuje odwrócić jej uwagę od brata (aby wprowadzić w życie plan biznesowy). Musi jednak ukryć swoje prawdziwe uczucia do Sabriny. Wysłała ją do Francji, choć w rzeczywistości pragnęłaby pojechać tam razem z nią. Garnitury stają się jego przebraniem. Dodatkowo w trakcie rozwoju akcji Linus regularnie kłamie (twierdząc na przykład, że popiera intencje brata związane z poślubieniem Sabriny, czy mówiąc na temat swojej próby samobójczej, umotywowanej ciężką samotnością).

Przedstawione w filmie zależności między Europą a Stanami Zjednoczonymi okazują się skomplikowane lingwistycznie. Fairchildowie pochodzą z Anglii, a Fairchild *père* wypowiada się z wyraźnym angielskim akcentem. Audrey Hepburn jako Sabrina z całą pewnością nie brzmi jak Amerykanka, choć kwestią dyskusyjną jest to, czy brzmi jak Angielka. W rzeczywistości Hepburn, podobnie jak w swoich wcześniejszych filmach, brzmi po prostu jak Hepburn. Posługuje się płynną i precyzyjną (być może aż nadto) angielszczyzną, ale bez korzeni – jak sama postać. Poza tym: „Czyż to nie romantyczne?”, drugi

²⁴ N. Sinsolo, op. cit., s. 45.

²⁵ Ibidem, s. 46.

z głównych utworów muzycznych w filmie, czyli *La vie en rose*, Sabrina śpiewa Linusowi po francusku. Z kolei wymiana na korcie tenisowym między Linusem a Sabriną przepęt-niona jest europejskimi słowami i odniesieniami kulturowymi:

„SABRINA: You know, when you walked in here, I was sure you'd been sent by the family to deal with me.

LINUS: To deal with you?

SABRINA: Like in a Viennese operetta. The young prince falls in love with a waitress at the Ratskeller, and the Prime Minister is sent to buy her off.

LINUS: Buy her off?

SABRINA: Yes, he offers her five thousand kronen. No, she says. Ten thousand? No.

LINUS: Fifteen thousand kronen.

SABRINA: No.

LINUS: Twenty-five thousand kronen.

SABRINA: No.

LINUS: Twenty-five thousand dollars.

SABRINA: No... How did dollars get into this?

(SABRINA: Wiesz, kiedy tu wszedłeś, byłam przekonana, że rodzina wysłała cię, żebyś się mną zajął.

LINUS: Żebym się tobą zajął?

SABRINA: Niczym w wiedeńskiej operetce. Młody książę zakochuje się w kelnerce w Ratskeller, a premier zostaje wysłany, żeby ją przekupić.

LINUS: Przekupić?

SABRINA: Owszem, proponuje jej pięć tysięcy koron. Ona odmawia. Potem dziesięć tysięcy. Też nie.

LINUS: Piętnaście tysięcy koron.

SABRINA: Nie.

LINUS: Dwadzieścia pięć tysięcy koron.

SABRINA: Nie.

LINUS: Dwadzieścia pięć tysięcy dolarów.

SABRINA: Nie... A skąd wzięły się tu dolary?)”.

Warto zaznaczyć, że Linus kończy tę sekwencję dialogową słowem „Prosit”. Dzięki tej wymianie romantyczna komedia powraca do korzeni teatru europejskiego. Pod koniec filmu Linus i Sabrina opuszczają Europę na pokładzie statku o nazwie „Liberté”.

Należy podkreślić, że podobnie jak w omawianej wcześniej scenie dialogowej z *Double Indemnity* cytowana teraz rozmowa odznacza się wyrafinowaną retoryką: szeregiem powtórzeń („deal with you”, „buy her off”, „kronen”, „No”, czyli: „zajął się tobą”, „koron” i „nie”) oraz paralełą (sumy pieniędzy), a w analizie tego fragmentu mogłyby zostać użyte retoryczne terminy (przedformy i symploki). Można powiedzieć, że tak jak w *Double Indemnity* niemieckojęzyczny, środkowoeuropejski reżyser imigrant (wraz ze swoimi współscenarzystami Ernestem Lehmanem i Samuelem A. Taylorem) dokonał

retorycznego *tour de force*, demonstrując całkowitą, a nawet obraźliwie wirtuozerską znajomość języka kraju „goszczącego”.

Film *The Apartment* był jednym z największych sukcesów Wildera. Otrzymał za niego aż trzy nagrody Akademii Filmowej: za najlepszy film, najlepszego reżysera i najlepszy scenariusz (razem z współnikiem I.A.L. Diamondem). Chociaż film ten realizuje konwencję komedii romantycznej (i kończy się happy endem), jest niezwykle mrocznym dziełem, któremu bliżej do *Double Indemnity* niż do *Sabrina* czy do wcześniejszego *Some Like It Hot* (*Pół żartem, pół serio*). John Thomas McGuire postrzega *The Apartment* jako studium o współczesnym mieście, braku korzeni i ułudzie²⁶. Tak jak *Double Indemnity* i *Sabrina* opowiada on o doświadczeniu *émigré* – odosobnionego, anonimowego, nie na miejscu, napędzanego ambicjami, wyzyskiwanego, o skomplikowanej sytuacji lingwistycznej.

The Apartment zaczyna się od widoku z góry na Nowy Jork. Ogromne budynki wydają się całkowicie wyludnione. Miejsce pracy Baxtera, siedziba firmy Consolidated Life, zdaje się dominować nad swoimi pracownikami, gdy tylko się pojawiają. Głos Baxtera mówi nam, że gdyby ułożyć wszystkich mieszkańców Nowego Jorku w prostej linii, sięgnęliby do Karaczi w Pakistanie. Widz uświadamia sobie jednak, że gdyby ich tak ułożyć, mieliby bardzo niewielki kontakt ze sobą. Faktycznie, odosobnienie jest kluczowym motywem tego filmu. Widzimy Baxtera w opuszczonym parku po tym, jak został zmuszony oddać swoje mieszkanie Dobischowi. Czeka samotnie pod teatrem na panią Kubelik, która nie przychodzi. W pewnym momencie porównuje siebie do Robinsona Crusoe. Pod koniec filmu, tuż przed rozpoczęciem gry w karty z panią Kubelik, oznajmia, że jest „całkowicie sam” i może spokojnie wyruszyć do „innego osiedla, innego miasta, do innej roboty”. Poczucie izolacji jest wzmocnione przez bezosobowość jego miejsca pracy. Na dziewiętnastym piętrze Baxter siedzi między setką innych ludzi. Pani Kubelik, operator windy, nosi uniform. Baxter nie rozpoznaje jej za pierwszym razem, kiedy ją widzi bez niego. Faktycznie, nawet erotyczne relacje w biurze Consolidated Life pozostają bezosobowe. Pani Olsen podkreśla wymiennieść kobiet, z którymi Sheldrake romansuje. W pewnym momencie nazywa je „nowymi modelami”, jakby były dobrami konsumpcyjnymi. Ironiczne jest przekonanie Dreyfusów, że wiele przypadkowych kobiet odwiedzało Baxtera w jego mieszkaniu. Warto też zaznaczyć, że przez większą część filmu postaci (nawet główni kochankowie) mówią do siebie po nazwisku.

Tematy wysiedlenia i eksploatacji przewijają się przez cały film. Baxter jest stale dosłownie wyrzucany ze swojego mieszkania. On i pani MacDougall zostają wyproszeni z baru w Wągilię (razem z mężczyzną w kostiumie świętego Mikołaja). Jeśli wsłuchamy się dokładnie, dowiemy się, że główni bohaterowie (jak w *Wielkim Gatsbym* F. Scotta Fitzgeralda) nie pochodzą z Nowego Jorku: pani Kubelik jest z Pittsburga, a Baxter – z Cincinnati. Świat przedstawiony w filmie przesiąknięty jest motywem wyzysku. Pani Kubelik stwierdza, że są tacy, którzy „biorą”, i tacy, których „się bierze”. Potrzeba Baxtera,

²⁶ J.T. McGuire, *Exploring the Urban Milieu: Billy Wilder, Four Films, and Two Cities in the United States, 1944–1960*, „Quarterly Review of Film and Video” 2013, nr 30, s. 444–445.

by wspiąć się w hierarchii firmy, zostaje wykorzystana przez jego przełożonych, którzy nalegają, aby udostępnił im swoje mieszkanie jako miejsce schadzki z kochankami. Quid pro quo szybko staje się oczywiste. Baxter poświęca swoje mieszkanie dla awansu i w końcu zostaje asystentem Sheldrake'a. Mimo iż oznajmia pani Kubelik, że wykorzystał Sheldrake'a oraz pozostałych, aby wspiąć się po szczeblach firmy, pozostajemy co do tego sceptyczni. W każdym razie, jak oznajmia Sheldrake, posada Baxtera zależy od kaprysu szefa. W ciągu trzydziestu sekund może on skończyć na ulicy.

Podobnie jak Walter Neff i Sabrina, Baxter ma potrzebę posuwania się naprzód, potrzebę rozwoju, która niekoniecznie jest amerykańska, ale w tym filmie jest związana z Ameryką. Pod koniec filmu bohater odkrywa, że wszystko to iluzja i odrzuca marzenie o karierze oraz pieniądzu na rzecz człowieczeństwa – odchodzi od Sheldrake'a.

Świat przedstawiony w filmie *The Apartment* jest światem trwałej iluzji. W rozmowie z kochanką Kirkeby określa się mianem „szczęśliwego żonkosia”. Kłamstwo jest tutaj na porządku dziennym. Sheldrake wysyła kartki świąteczne przedstawiające go w towarzystwie szczęśliwej rodziny, choć tak naprawdę jest niebezpiecznym i seryjnym cudzołóżnikiem. Iluzja (i hipokryzja) są szczególnie widoczne w pozornie idyllicznej świątecznej scenie w jego domu. (Motyw ten okazuje się szczególnie wyraźny i gorzki, ponieważ postać Sheldrake'a grana jest przez Freda MacMurraya, aktora, który specjalizował się w postaciach porządnym i poczciwym, a czarne charaktery grywał jedynie u Wildera). Szczególnie komediowym wątkiem jest to, że Baxter podpuszcza Dreyfusów i podsycia ich wyobrażenia o nim jako „notorycznym zbrodźcu”. Okłamuje panią Kubelik w kwestii „poważnej randki”, która go czeka. Motyw iluzji pojawia się także pod koniec filmu, gdy wystrzał korka od szampana zostaje mylnie odebrany przez panią Kubelik jako samobójczy strzał Baxtera, jej interpretacja zostaje podparta dodatkowo grą luster, które w filmie odgrywają bardzo ważną rolę: rozbite lustro pani Kubelik oraz podwójne lustro w łazience Baxtera.

Podobnie jak w *Double Indemnity* i *Sabrinie*, Ameryka w filmie *The Apartment* jest miejscem przerażającym. Jest skomplikowana językowo. W strumieniu współczesnej angielszczyzny stale pojawiają się ślady jidisz: u pani Lieberman (gospodyni Baxtera) czy Dreyfusów (jego sąsiadów). Dreyfusowie posługują się syntaksą i składnią jidisz. W taki sposób pani Dreyfus karci Baxtera, który prosi ją o jedzenie dla pani Kubelik: „O jajka on prosi mnie! O pomarańcze! Przede mną pan doktor nie ma żadnych sekretów... Gruba ryba! Dla ciebie małego palca bym nie podniosła. Ale dla niej coś do jedzenia przygotuję”. Włącza do swojego angielskiego „nu” i „nasching”. Doktor – jej mąż – określa Baxtera między innymi jako „nebisch”. Jego ciągłe upominanie Baxtera, aby zachowywał się jak „mensch” („mężczyzna”), to kluczowy element filmu. Baxter używa tego słowa, kiedy odchodzi z firmy Consolidated Life. Konfiguracja lingwistyczna przeplata się z konfiguracją moralną filmu. Postacie o ewidentnym żydowskim pochodzeniu (Dreyfusowie, szwagier pani Kubelik, Karl Matuschka) uosabiają moralność i poczucie przyzwoitości, których wyraźnie brakuje innym.

Dialogi w *The Apartment* są jak zawsze lingwistycznym popisem Wildera. Zarówno jego, jak i Diamonda cechuje bardzo kreatywne podejście do języka angielskiego. Jest to wyraźnie w regularnie stosowanym przyrostku „-wise” w filmie. „Datewise”, „billingwise”, „Octoberwise”, „gratitudewise”, „cookiewise” i „Kubelikwise” to zaledwie kilka przykładów²⁷. Tak jak w pozostałych filmach Wilder daje w dialogach prawdziwy popis retoryki. Kolejna rozmowa między Baxterem a panią MacDougall odbywa się w barze w Wigilię:

„MRS. MACDOUGALL: You buy me a drink. I'll buy you some music. Rum Collins.

BAXTER: [to barman] Uh... Rum Collins and another one of these little mothers.

MRS. MACDOUGALL: You like Castro? I mean, how do you feel about Castro?

BAXTER: What is Castro?

MRS. MACDOUGALL: You know, that big shot down in Cuba. With the crazy beard.

BAXTER: What about him?

MRS. MACDOUGALL: Because as far as I'm concerned, he's a no-good fink. Two weeks ago I wrote him a letter. Never even answered me.

BAXTER: That so?

MRS. MACDOUGALL: All I wanted him to do was let Mickey out for Christmas.

BAXTER: Who's Mickey?

MRS. MACDOUGALL: My husband. He's in Havana in jail.

BAXTER: Mixed up in that revolution?

MRS. MACDOUGALL: Mickey would do nothing like that. He's a jockey. They caught him dopin' a horse.

BAXTER: Well, you can't win them all.

(...)

MRS. MACDOUGALL: You married?

BAXTER: No.

MRS. MACDOUGALL: Family?

BAXTER: No.

MRS. MACDOUGALL: A night like this, it sort of spooks you to walk into an empty apartment.

BAXTER: I said I had no family. I didn't say I had an empty apartment.

(PANI MACDOUGALL: Ty zamów mi drinka. Ja zamówię trochę muzyki. Rum Collins.

BAXTER: [do barmana] Uch... Rum Collins i jeszcze jedną taką mamuszkę.

PANI MACDOUGALL: Lubisz Castro? To znaczy, co myślisz o Castro?

BAXTER: Co to jest Castro?

PANI MACDOUGALL: No wiesz, ta wielka szycha na Kubie. Ten z szaloną brodką.

BAXTER: Co z nim?

PANI MACDOUGALL: Jeśli o mnie chodzi, to nieprzyjemny z niego typ. Dwa tygodnie temu napisałam do niego list. Nawet nie odpisał.

²⁷ Angielski przyrostek „-wise” jest pochodzenia anglosaskiego, jego pojawienie się w „edgewise”, „clockwise”, „lengthwise” czy „likewise” nie budzi kontrowersji. Jednak można przypuszczać, że w filmie *The Apartment* pochodzenie tego przyrostka wiąże się z typowym niemieckim przyrostkiem „-weise”, jak w „erstaunlicherweise”, „teilweise” i „üblicherweise”.

BAXTER: Poważnie?

PANI MACDOUGALL: Jedyne, czego od niego chciałam, to żeby wypuścić Mickeya na święta.

BAXTER: Kim jest Mickey?

PANI MACDOUGALL: To mój mąż. Siedzi w więzieniu w Hawanie.

BAXTER: Zamieształ się w tę całą rewolucję?

PANI MACDOUGALL: Mickey nigdy by czegoś takiego nie zrobił. Jest dżokejem. Przypadali go, jak dawał koniowi doping.

BAXTER: Cóż, nie zawsze się wygrywa.

(...)

PANI MACDOUGALL: Żonaty?

BAXTER: Nie.

PANI MACDOUGALL: Rodzina?

BAXTER: Nie.

PANI MACDOUGALL: W taką noc jak dziś trochę strach wejść do pustego mieszkania.

BAXTER: Powiedziałem, że nie mam rodziny. Nie powiedziałem, że mam puste mieszkanie”.

Ten banalny i boleśnie śmieszny dialog podszyty wzajemnym niezrozumieniem został oparty na repetycjach („Castro”, „Mickey”, „Nie”), analogiach („Ty zamów mi drinka. Ja zamówię trochę muzyki” „Żonaty?”, „Rodzina?”) i grach słownych (stosowne – niestosowne: „Co to jest Castro?” i „Cóż, nie zawsze się wygrywa”). W późniejszej rozmowie Wilder i Diamond włączają Baxtera w ciągnący się dowiec z przyrostkiem „-wise”: „That’s wise” odpowiada na „divorcewise” pani Kubelik. Po raz kolejny Wilder (reżyser i scenarzysta imigrant) oraz Diamond (rumuński Żyd osiedlony w USA) używają angielskiego jak języka ojczystego.

Krytycy i komentatorzy argumentują, że cała twórczość Wildera koncentruje się wokół autokreacji, oszustwa oraz iluzji. Motywy te są wyraźne we wszystkich jego filmach²⁸. Jednak oprócz tego zauważono, że Wilder sam zakładał amerykańską maskę i jedynie udaje reżysera wielkiego studia filmowego, który produkuje rozrywkę dla szerokiej publiczności amerykańskiej. Katherine Arens twierdzi na przykład, że Wilder kształtował swoją własną reputację i to, jak był postrzegany „jako amerykański mistrz kina w czasach, gdy Hollywood miało niewiele wspólnego z amerykańskością”²⁹. Dalej przekonuje, że „mit Wildera zawsze obwieszczał go jako najbardziej zamerykanizowanego z reżyserów *émigré*”³⁰. Nancy Steffen-Fluhr pisze o Wilderze „jako o osobie z ustabilizowaną pozycją w hollywoodzkim przemyśle filmowym, a nie wygnanym *auteur*”. Autorka twierdzi przy tym, że pozostał on „osobą obcą, nawet kiedy stał się swój”³¹. Wilder z pewnością utrzymywał, że jego filmy, a także ten rodzaj sztuki ogólnie, to nic więcej niż

²⁸ P. Sipora, *Phenomenological Unmasking: Complications of identity in „Double Indemnity”*, McNally, s. 103.

²⁹ K. Arens, *Syncope, Syncpation: Musical „Homages” to Europe*, McNally, s. 41, tłum. własne.

³⁰ Ibidem, s. 53.

³¹ N. Steffen-Fluhr, *Palimpsests: The Double Vision of Exile*, McNally, s. 179.

„rozrywka”³². Mimo to omówienie tych trzech ważnych utworów wskazywałoby, że Wilder nie był reżyserem tworzącym czystą rozrywkę dla mas. Steffen-Fluhr pisze o filmach Wildera jako o „palimpsestach”, w których głębia nieprzewidywalnych znaczeń ukryta jest pod zwodniczą płaszczyzną³³. Jedna z najważniejszych serii ukrytych (choć nie do końca) znaczeń ma związek z przesiedleniem i bezdomnością życia imigranta, a także związanymi z tym językowymi komplikacjami. Język w filmach Wildera często ma wyraźną europejską alterację³⁴. Reżyser zawsze wkładał ogromny wysiłek w to, aby osiągnąć język, który nie był jego własnym, chciał pokazać lingwistyczną wirtuozerię w języku angielskim, podobnie jak uczynił pozornie typowo amerykańskie gatunki filmowe (film *noir* czy komedia romantyczna) swoimi własnymi³⁵.

Summary

At Least Bi-: Migrancy, Masks, and Language in Billy Wilder's *Double Indemnity*, *Sabrina*, and *The Apartment*

One of the most important groups of twentieth-century émigré artists is that which came from Central Europe in the 1930s to work in the film industries of Britain and the USA. One of the most prominent of these was Billy Wilder. This essay focuses on little discussed aspects of Wilder's most successful films in the 1940s and 1950s. An attempt is made to see him as a émigré/bilingual film maker/writer.

Double Indemnity and *The Apartment* are discussed in terms of their exploration of motifs of isolation and anonymity. *Sabrina* is read as a study of the marginalization of the “displaced” Sabrina, but also her ability successfully to mutate and move socially in America.

The essay examines Wilder as a co-writer of self-advertisingly accomplished scripts, texts in which the immigrant director from Central Europe exhibits a flair that appropriates the English language itself.

Słowa kluczowe: Billy Wilder, Hollywood, 1940–1960, emigracja, bilingwizm

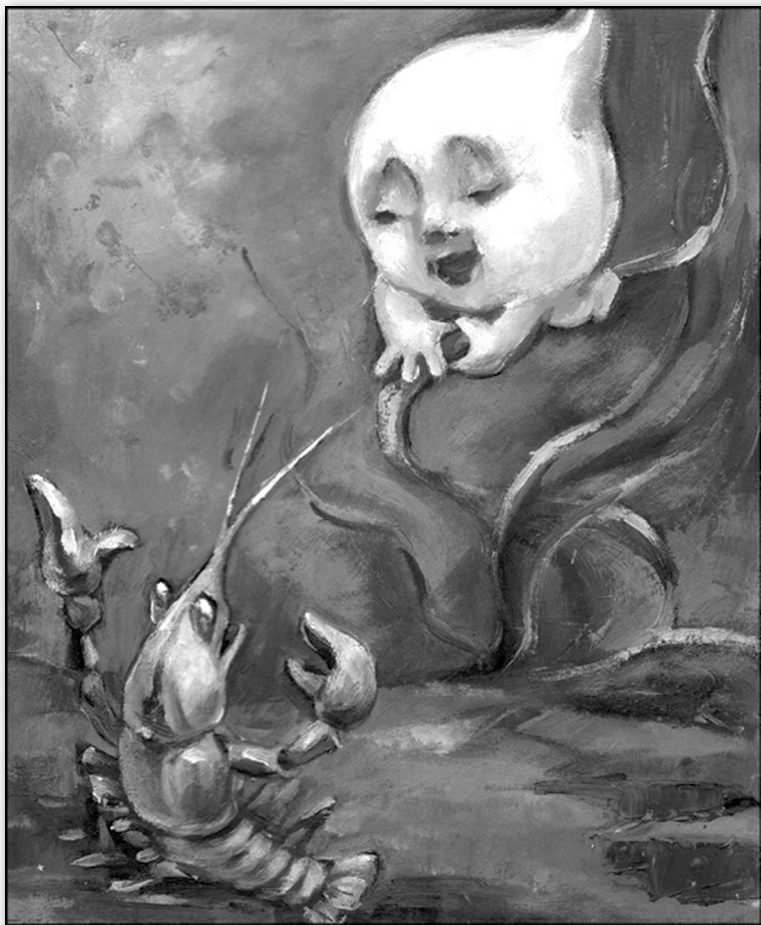
Key words: Billy Wilder, Hollywood, 1940–1960, emigration, bilingualism

³² Cyt. za: N. Smedly, *A Divided World: Hollywood Cinema and Émigré Directors in the Era of Roosevelt and Hitler, 1933–1948*, Bristol – Chicago 2011, s. 123.

³³ N. Steffen-Fluhr, op. cit., s. 178.

³⁴ G. Gemünden pisze o „An Accented Cinema”. Zob. idem, *A Foreign Affair*, s. 6–29.

³⁵ „Pozornie”, ponieważ oba gatunki wyraźnie są w pewnym stopniu zakorzenione w europejskim kinie czy teatrze.



Roussanka Alexandrova-Nowakowska, *Plum-13*