

דיון בעקבות הכנס: בילי ויילדר בין אירופה ואמריקה

(האוניברסיטה העברית וסינמטק ירושלים, 8-9 בינואר, 2012)

משיקו שעל גדות השפּרה לוויימאר שעל האוקינוס השקט

גרד גמונדן*

ב-1922 הציג שר החוץ ואלטר ראתנאו את השינויים העצומים שעברו על ברלין מאז סוף מלחמת העולם הראשונה ונפילת המונרכיה במשל הבא: "לא עוד אתונה על גדות השפּרה – היום יש לנו את שיקו על גדות השפּרה". הרישא באמרתו המפורסמת של ראתנאו מצביע על שקיעת השאיפה הקלסיציסטית להידמות ליוון העתיקה, שהייתה משך זמן רב חלק מדימויה העצמי הפרוסי של ברלין ובאה לידי ביטוי במיוחד בארכיטקטורה הניאו-קלאסית של קרל פרידריך שינקל. הסיפא מצביע על השפעתה של המודרניזציה הרדיקלית שהביאה לתמורות בכלכלת הבירה, בנורמות החברתיות השלטות בה, ובתרבותה, במיוחד בתרבות ההמונים: מודרניות שיש לה מודל חיקוי מובהק, ולמעשה מודרניות בייבוא ישיר - מארצות הברית.

את עבודתו המוקדמת של בילי ויילדר (שם שעוד נכתב אז Billie ולא

Billy), יש להבין בהקשר של מחלת ה"אמריקניטיס", כפי שאבחנו מבקרים בני

* גרד גמונדן מלמד במחלקה לתרבות וספרות גרמנית במכללת דארטמות'. בין הספרים שפרסם: *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*; (2008); *Framed Visions: Popular Culture, Americanization, and the Contemporary German and Austrian Imagination* (1998).

הזמן את ההתלהבות מכל דבר אמריקאי. כ"עיתונאי בלתי נלאה" בעיני עצמו, תלמידם השקדן של העיתונאים האמריקאים החדשים, "גורפי הרפש", ולאחר מכן כתסריטאי של סרטים מסחריים ביותר באולפני Ufa, עבר ויילדר אמריקניזציה פנימית וחיצונית שהקדימה את עבודתו בהוליווד בחצי עשור ויותר. במאמר זה אבקש למקם את עבודתו של ויילדר כעיתונאי ותסריטאי בתוך הדיסקורסים והייצוגים הרחבים יותר שעיצבו בשנות העשרים את מערכת היחסים השנויה במחלוקת והאמביוולנטית בין גרמניה לבין תרבות ההמונים האמריקאית. מתוך בחינת ההבטחה שגילמה אמריקה עבורו ועבור בני תקופתו, אשתדל במיוחד להראות כיצד הכשרתו בצהובונים יומיים שונים בברלין ובאולפנים הגרמנים סיפקה רקע מקצועי שהקל על מעברו לתעשיית הקולנוע מבוססת-האולפנים של ארצות הברית בשנות השלושים. אסכם בכמה הערות על קורותיו של ויילדר לאחר שכפתה עליו הגלות להשוות בין החוויה האמריקנית המדומיינת לזו הממשית.

חלק ראשון: הבטחת האמריקניזציה

אחרי מלחמת העולם הראשונה ניחתה על גרמניה ואוסטריה מתקפה חסרת-תקדים של מה שכונה *Amerikanismus*: מלת קוד שטמנה בחובה הבטחה וסכנה גם יחד. מתקפה זו הורגשה הן ברמת הכלכלה והן ברמת התרבות. את התשתית לשיקום לאחר המלחמה הניחו הלוואות אמריקאיות. המכונת הפופולארית והזולה יחסית של פורד, "מודל טי", היתה לסמל השגשוג של המעמד הבינוני והאוטוביוגרפיה של הנרי פורד היתה לרב מכר; "פורדיזם" ו"טיילוריזם" נידונו בהרחבה כאופנים משפיעים של ייצור וצריכה. הסופר

האוסטרי קארל קראוס, דמות שלטת בעולם המו"לות של וינה שאליו נכנס ויילדר ב-1925, המציא את המונח *Fortschritt*, משחק מלים שהדגיש את הזיהוי החדש שנוצר בין פורד לבין *Fortschritt*, קידמה. הריקוד האמריקאי, בדמות הצ'ארלסטון או מופעיה של ג'וזפין בייקר, כמו גם האגרוף ומופעיו ספורט מסוגים אחרים, זכה בפופולאריות עצומה בקרב הגרמנים והאוסטרים. אחדים אמנם חששו מתרבות ההמונים האמריקאית כאות להומוגניזציה הולכת ומתקרבת של העולם, אך אחרים ראו בה כוח שיוכל להביס את תרבות האליטה המסורתית הנפוחה מחשיבות עצמית.

מבחינתם של המוני אירופאים, התמונה הנעה שימשה כסוכן העיקרי של האמריקניזציה. במקביל לעלייתה של אמריקה לעמדת מפתח גלובלית הפציע הקולנוע כמדיום הבידור הדומיננטי. לא היו לו מתחרים ככלי לייצוא דרך החיים האמריקאית ולעידוד הביקוש למוצרים אמריקאים. השילוב בין פנאי למסחור שהציעה הוליווד הפך למקדם המכירות החזק ביותר של החלום האמריקאי ולכלי העיקרי למכירתה של תרבות אמריקאית באירופה. כך תפס הקולנוע מקום מרכזי באמריקניזציה של גרמניה בכלל ושל ברלין בפרט בעידן ויימאר. בצומת הדרכים בין מסחר לאמנות, בין תעשייה למלאכה, הקולנוע ההוליוודי היה לנציג שחיקתן של הבחנות מסורתיות בין תרבות לסחורה, בין אמנות לאומנות, בין יצירתיות אישית לפס הייצור, נציג מזיגתן של התרבות הגבוהה והנמוכה וזרז יצירתה של תרבות ההמונים ההומוגנית. הקולנוע, זול לייצור וקל לייצוא, הפך למדיום אמנותי בין-לאומי באמת וגבר ללא קושי על מחסומים גיאוגרפיים, תרבותיים, ועד עלייתו של הסרט המדבר, גם לשוניים. עבור תעשיית הקולנוע הגרמנית שנולדה לאחר מלחמת העולם הראשונה,

הוליווד הראתה את הדרך העולה אל הדרג הבין-לאומי, אך גם היוותה את מתחרתה הקשה ביותר בשוק הביתי. אך התחרות בין שתי תעשיות הקולנוע הגדולות בעולם היא גם זו שהבטיחה את ההתאמה ביניהם ואפשרה לרבים כל כך מבין במאיה, כוכביה, צלמיה, מעצבי במותיה, טכנאיה ותסריטאיה של ברלין (ביניהם ויילדר) ליהנות ממעבר מוצלח להוליווד (ולפעמים בחזרה).

בעיני בילי ויילדר ורבים אחרים מבני התקופה, הקולנוע כמוסד, מדיום וצורת אמנות היה הכוח המניע של המודרניזציה. עוד יותר מהיבטיה האחרים של תרבות ההמונים האמריקאית, הוא הבטיח ניתוק מאחיזת החנק של המסורת, ואלטרנטיבה לדגם ה-*Kultur* של המאות ה-18 וה-19 שהדיר לעתים קרובות את מי שלא היה משכיל או עשיר. בילי ויילדר, שגדל במחוזות הספר של האימפריה האוסטרו-הונגרית, ניצל את ההזדמנות שנתנה לו ברלין, הכרך שעבר אמריקניזציה, כדי להמציא את עצמו מחדש.

חלק שני: הולדתו של בילי

בראשית דרכו ויילדר ספג עמוקות את שטף התרבות הפופולארית האמריקאית שהציף את וינה וברלין, כמו גם מנה הגונה של אמריקניזציה סגנונית מכוונת. העיתונאי האנס זאהל, למשל, תיאר כך את הופעתו של ויילדר: "צעיר גבעולי שחבש את כובעו באלכסון, קבר את ידיו בכיסיו, ושיחק את האמריקאי שנים לפני שגילינו אנו את אמריקה". לאחר שהחל את דרכו כעיתונאי בווינה הגיע ויילדר לברלין ב-1926, בגיל 21, כמדריכו של האמריקאי פול וייטמן, שהוביל להקת ביג-בנד בסגנון שכונה באותה תקופה "ג'אז". בעזרתו של אגון ארווין קיש, העיתונאי המוביל בגרמניה ושותפו של ויילדר

לדירה, מצא האחרון עבודה ככותב פרילנס בעיתונים העממיים *B.Z. am*, *B.Z. Berliner Nachtausgabe*, *Mittag* ובמיוחד *Tempo*, שבו כתב טורים קצרים על קולנוע ובידור, ידוענים והיבטים אחרים של חיי היומיום בעיר הגדולה. הוא המשיך לכתוב פיליטונים עבור העיתונים הווינאיים *Die Stunde* ו-*Die Bühne*, עד שהצליח להכניס מאמרים ארוכים יותר לבין דפי *Berliner Börsen* ו-*Courier* ו-*Der Querschnitt* היוקרתיים. את האחרון מבין אלה, שהוקדש לביקורת ספרות ואמנות, ניתן לתאר כתשובתה של הוצאת אולשטיין ל-*New Yorker*, עם מגוון רחב של כותבים מוכרים בני הזמן, צילום ותרבות פופולארית, עיתון שקידם נקודת מבט קוסמופוליטית חדשה וסגנון חיים מתוחכם.

ה-*rasender Reporter*, "העיתונאי המתרוצץ", דמות שאותה שיחק קיש בהצלחה מופלגת, ייצג זן של עיתונות המתנועע בקצב המוטרף של העיר האמריקאית הגדולה רבת-הפנים ושוחה בזרם המאורעות והחדשות הבלתי-פוסק שהיא מספקת. בג'ונגל העירוני, דמות העיתונאי בולשת, תופסת, חושפת ונותנת צורה לסיפורים הרבים שאותם יוצרים ההמונים; בעת ובעונה אחת הוא מגלה סודות, מקטגרת ומסנגרת על עמדות והתפתחויות, ונותנת פנים ליחיד שבתוך ההמון עבור קהל קוראים המכור למנה יומית של סנסציה. כדמות מרכזית בעיר המודרנית, מחליף הכתב את ה-*flâneur*, המשוטט בן ראשית המאה שהלך ברחובות העיר וצייר דיוקנאות, לא הבזקים, תיעד אדוות, לא התפרצויות, וביקש להגן על עקבותיו של הווה ההולך ונעלם. את העיתונאי, בניגוד חד, מניעה סקרנות הדוחפת אותו לרדוף אחר האירועים מסביב לשעון

במאמץ להופכם לחטיפי סיפור שאותו יוכל הציבור חסר-המנוח לבלוע תוך כדי ריצת יומו.

עבודות הפרילאנס של ויילדר מימי ברלין ווינה מדגימות את הפרופיל המקצועי החדש. יש בהן שילוב אקלקטי של ביקורת קולנוע ותיאטרון, ראיונות עם מפורסמים ומי שרוצים להיות כאלה, והרהורים קצרים על חיי הכרך, אך גם דיווח על פשעים וכתיבת תשבצים. המוכר ביותר מבין כתבים אלה הוא מעין תחקיר "בתחפושת" שבו הוא מתאר את חוויותיו כרקדן להשכיר בבית קפה אלגנטי בברלין, שבו רקד עם נשים בודדות או כאלה שבעליהן לא עמדו במשימה. התחקיר פורסם תחת השם "Herr Ober, bitte einen Tänzer! Aus dem Leben eines Eintänzers" ("אדון מלצר, רקדן בבקשה! חייו של *Eintänzer*"), בארבע חלקים בינואר 1927 ב-*Berliner Zeitung am Mittag*. המסות הללו מלאות בהומור, אירוניה, דיאלוגים מבריקים ומתח, ועולה מהם עניין רב במשחקי תפקידים ולבישת מסכות, תכונות שבהן אנו רואים כיום את סימני היכר של ויילדר הקולנועי. הסדרה עומדת תחת סימן נרטיבי של רב-משמעיות ז'אנרית, והמסות משלבות בקלילות בין כתיבה אוטוביוגרפית לעיתונאות סנסציונית. כפי שכותבים אנדריאס הוטר וקלאוס קאמולץ, מראשית ימיו כעיתונאי בווינה פיתח ויילדר יכולת, מעל הכול, לבדר את קוראיו: בסיפורי פשע שילב הומור ציני וביקורת חברתית, ערבב בין עובדות לבדיון בשביל להוסיף דרמה, הונה ורימה בשירותה של האמת, ובחל אף בהבחנה בין פלרטוט לבין מחקר עיתונאי. בצל הרב-משמעיות הז'אנרית של סדרתו של ויילדר מצטברים ספקות בנוגע לאמינותו של המספר, המקנים לטקסט אופי מרתק וחידתי. דמותו של הג'יגולו גם כן בולטת בכמה מסרטיו

של ויילדר, במיוחד *Hold Back the Dawn* (שביים מיצ'ל לייסן לתסריט של ויילדר) ו"שדרות סאנסט".¹

גם הסרט הראשון שעל תסריטו רשום שמו של ויילדר, "פֶּתַב השטן",² חוגג את דרכיו המהירות של העיתונאי האמריקאי. אדי פולו, כוכב אמריקאי מינורי, משחק בו בתפקיד הראשי של "כתב מתרוצץ" בשירותו של עיתון בשם *Rapid*. הסרט, הראוי לציון היום בעיקר בזכות שימושו בצילומי שטח, הוא הראשון מבין סדרה ארוכה של סרטי ויילדר שגיבוריהם הם עיתונאים וסופרים. כניסתו של ויילדר לאולפני Ufa, הצעד הבא והחשוב מאד בעלייתו בסולם המקצועי, נבע ישירות מהצלחתו המפתיעה של "אנשי יום ראשון".³ אחת האירונות המרובות של "אנשי יום ראשון" היא שסרט האוואנגרד הזה הניח את התשתית לקריירה של ויילדר ב-Ufa, כפי שעשה גם בשביל קורט ורוברט סיודמאק. ב-1930 סימן ההיכר של Ufa היה סרטים יקרים ומלוטשים שהפקתם מוקפדת, ונושאייהם אסקפיסטיים; אותם סרטים ממש שעליהם ביקש "אנשי יום ראשון" לקרוא תיגר, אם לא ללעוג להם. אין צורך לומר שהאמנים בעיני עצמם מ"פיל מסטודיו 1929", כפי שקרא לעצמו קולקטיב הקולנוענים הצעיר, התלהבו מההזדמנות להיכנס לשורותיה המרופדות של חברת ההפקות המסחרית המצליחה ביותר בגרמניה. יכולתו של ויילדר להחליק את המעבר מסרט שאפתני וחדשני לעבודה בתעשייה שהפיקה סרטים מסחריים ביותר הדבקים בחוקים ז'אנריים ובנויים סביב כוכבים, אופיינית

¹ שדרות סאנסט (Sunset Blvd., Billy Wilder, 1950);

Hold Back the Dawn (Mitchell Leisen, 1941).

² כתב השטן (Der Teufelsreporter, Ernst Laemmle, 1929).

³ אנשי יום ראשון (Menschen am Sonntag, Kurt Siodmak, Robert Sidomak, Edgar) (Ulmer, Fred Zinnemann, 1930).

לגישתו כלפי מלאכת הקולנוע. בשביל ויילדר, "גבוה" ו"נמוך" אינם מושגים בלעדיים המוציאים זה את זה, אלא קטבים הפוכים שביניהם התנועע ללא קושי במהלך חייו המקצועיים.

על אף שהכותבים של Ufa לא עבדו בבניין האולפן, כפי שהיה נהוג בארה"ב, מעמדו של התסריטאי במערך האולפני היה דומה למדי בשתי התעשיות הלאומיות. שתיהן דרשו מהתסריטאי להכיר מגוון ז'אנרים על בוריים, להיות מסוגל ליצור תפקידים ודיאלוגים המיועדים לכוכבים ספציפיים, לעבוד כחלק מצוות, ולהסכין עם מעמדו הנמוך בהיררכיה של האולפן. כל אלה היו יסודות בהכשרה שהבטיחה את השתלבותו המהירה של ויילדר במערך ההוליוודי ברגע שהתגבר על מחסום השפה המקורי. Ufa שבה עבד ויילדר היתה מכונת הפקות מסחרית ביותר, שבה שיחקו הכוכב והסרט שנתפר למידותיו, תפקיד מרכזי. כפי שסיפר ויילדר למראיון, הוא לא ראה כל הבדל בין הגרסאות האמריקאית והגרמנית של "שיטת הכוכבים":

"תחשוב לדוגמא על הסרטים של וילי פורסט, וילי פריץ' וליליאן הארווי. Ufa של פומר לא היתה שונה מהוליווד בשום דבר. כמנהל של אופא, היו לו אותן מטרות בדיוק כמו אלה של סמואל גולדווין – לאפשר לקהל לברוח למשך כמה שעות מדאגותיו היומיומיות ולהובילו אל עולם של חלומות יפהפיים".

מעניין שהסרט היחיד של ויילדר בו שיחקו שלושת השחקנים הללו, מגדולי כוכבי הסרט המדבר של עידן ויימאר, מספק תובנות מעניינות על נושא זה ממש: חשיבותה של הוליווד בדמיון הגרמני של התקופה והיריבות בין שתי תעשיות הקולנוע הלאומיות. *Ein blonder Traum* ("חלום בלונדיני", פול מרטין, 1932, הופץ בבריטניה תחת השם *Happy Ever After*) הוא *Tonfilmoperette* (מחזמר מדבר) אופייני של Ufa, המספר את סיפור

משיכתם של שני מנקי חלונות, וילי א' (פריץ) ווילי ב' (פורסט) אל אמנית הקרקס הקיקיונית ג'ו-ג'ו (הארווי), העוקרת לברלין כיוון שהיא רואה בעיר מקפצה לכוכבות הוליוודית. בראשון מבין "סרטי חברים" (buddy movies) רבים של ויילדר, העלילה הקלילה עוקבת אחר יריבותם של השניים, שבשיאה נוגעת כמעט בבגידה, ומסתיימת בכך שווילי ב' נסוג ומאפשר לוילי א' להינשא לג'ו-ג'ו. הרגע המפתיע ביותר בסרט, הגדוש שירים עליזים, מוזיקה עלילתית ולא-עלילתית, וקטעי מחול של ג'ו-ג'ו, הוא סצנת חלום בת שש דקות שבה היא נוסעת לאמריקה ברכבת, מטפסת על ראשי הרים וצוללת לקרקעית הים, מברכת לשלום את פסל החירות וזוכה לקבלת פנים חמה ממעריצים בהוליווד. את המוזיקה כתב ורנר היימאן, שעבד מאוחר יותר על סרטים רבים של לוביץ', כולל "נינוצ'קה".

החלום האמריקאי מסתיים מעט לפני היקיצה, כאשר ליליאן שבחלום אינה מסוגלת להענות לדרישות של הבמאי בזמן האודישן לתפקיד בו היא חושקת. ניפוצו של הבלון ההוליוודי מחוזק בסיומו של הסרט, כאשר וילי מתחנן בפני מר מרימן, נציגה של הוליווד בברלין, לקחת עמו את ג'ו-ג'ו, באומרו: "קולנוע! זה לא מקצוע למבוגרים". אולם הנאום אינו מצליח, ובסופו של דבר, במקום לשחק בקולנוע תיקח לעצמה ג'ו-ג'ו תפקיד של עקרת בית התומכת בבעלה המפרנס. (בפיתול אירוני, בזכות נאומו וכוחות השכנוע שלו זוכה דווקא וילי בהזמנה משלו להוליווד).

המסר הברור הוא אזהרה לנערות העובדות שהולכות לקולנוע, פן יבלבלו בין אשליה למציאות. במקום לשאוף לכוכבות ועצמאות, עליהן לקבל

על עצמן את תפקידה המסורתי של עקרת הבית. הוליווד, רומז הסרט, הוא מקום המייצר אשליות מסוכנות, ואם אלה ייתפסו כאמת, הן עלולות להשפיע לרעה על קהל הצופים – ובמיוחד על הנשים הצעירות שבו.

האירוניה שבאזהרה החמורה הזו חבויה בעובדה שהיא מועברת באמצעות ז'אנר השואל בכבדות ממראות הוליוודיים וצלילים אמריקאיים בני הזמן. הקומדיה המוזיקלית אמנם שאבה ממסורת האופרטה האירופאית, אך השילוב שיצרה בין להיטים מוזיקליים לקטעי מחול מורכבים לקחה את השראתה מהוליווד (ובייחוד מתקן הזהב של הז'אנר, "מצעד אהבה" של ארנסט לוביץ'). ההפקה האיכותית, השימוש בכוכבים מהשורה הראשונה, הצילום יוצא-הדופן והפצתן המיידית של גרסאות בצרפתית ובאנגלית, כולן הצביעו על שאיפתו של *Ein blonder Traum*, יחד עם סרטים רבים אחרים בז'אנר, לגבור על מתחריו האמריקאים בשווקים בין-לאומיים שונים בכך שיעשה את מה שהם עושים, רק טוב יותר. על אף המסר האנטי-הוליוודי שלו, הסרט מהלל ערכים דומים לאלה שהעלו הסרטים האמריקאיים בז'אנר על נס, במיוחד בתקופת השפל הגדול – השקפה עליזה ואופטימית על החיים, פרגמטיזם בריא, ביטחון עצמי, מראה חיצוני, וכמובן, קמצוץ של מזל.

מתח דומה בין הערצה ליריבות מסמן את הופעתה של ליליאן הארווי, שיש בה דמיון למרי פיקפורד וליליאן גיש, אך גם הטרמה למשחקה של ג'ינג'ר רוג'רס, אותה ליהק ויילדר בסרטו הראשון כבמאי. למעשה, ב-*Ein blonder Traum* הארווי כמעט משחקת את עצמה: זמן קצר לאחר בכורת הסרט היא נסעה להוליווד, שם לא דרך כוכבה. הבעיות הפוליטיות והחברתיות של התקופה זוכות להתייחסות מינימלית, ולעולם אינן מהוות מכשול בלתי-עביר.

Ein blonder Traum, שיצא לאקרנים ב-1932, שיא המשבר הכלכלי בגרמניה, נקי מכל התייחסות, ולו הקלה ביותר, למציאות של התקופה – בלי אבטלה, בלי קרבות פוליטיים ברחובות ברלין, בלי לכלוך.

האסקפיזם של הסרט בולטת במיוחד אם נשווה אותו ל- *Kuhle*

Wampe (1931) סרטם של סלאטאן דודוב וברטולט ברכט על המאבק המעמדי בברלין. שני הסרטים פותחים במרוץ אופניים. בסרטו של ברכט, זהו מרוץ נואש בין המוני גברים צעירים ומובטלים הנלחמים על עבודה, מרוץ שבו איש אינו מנצח. *Ein blonder Traum* פותח במרוץ אופניים מבדר בין שני מנקי-חלונות, וילי א' וילי ב', מרוץ שממנו השניים נהנים (על אף עוניים). הצריף הכפרי בו הם גרים, "וילה בליץ", מזכיר גם הוא את עיר האוהלים של חסרי-הבית הנותנת לסרטו של ברכט את שמו, אך בסרטו של מרטין אין כל רמז לנישול. המרחבים הם אותם מרחבים, המצבים דומים, אך הקונוטציות שונות לחלוטין.

כהערת שוליים אוסיף ש-*Kuhle Wampe*, יוצא דופן ככל שהיה, אינו

הסרט המדבר המוקדם היחיד המספק דוגמת-נגד לאסקפיזם של הזרם המרכזי. עופר אשכנזי כתב על סרטיהם של רוברט סיודמאק והאנס שוורץ מתחילת שנות השלושים, המביעים ביקורת חברתית בוטה למדי. אך תחת הוגנברג, אולפני Ufa העדיפו לרוב בידור קל ובעל פוטנציאל מסחרי על הסרטים הדמוניים שאותם רואים לוטה אייזנר ורבים אחרים כסימן ההיכר של הקולנוע הוויימארי. גם ברייך השלישי, רוב הסרטים שנעשו היו בז'אנר הקומדיה הרומנטית (רבים מהם בכיכובה של ליליאן הארווי), על אף שמבחינה אמנותית, אם אפשר לדבר על כזאת, המלודרמה היא המרכיב החשוב ביותר בהם.

חלק שלישי: ויימאר שעל האוקיינוס השקט

מתחילת הקריירה שלו נשא בילי ויילדר את עיניו לאמריקה, אך כאשר הגיע אליה לבסוף, הוא נשא באמתחתו מטען אירופי כבד: אמריקה השלימה את דמותו של ויילדר, אך נותרה תמיד תרבות זרה. משך כל חייו באמריקה שאב ויילדר השראה מהרקע הגרמני והאוסטרו-הונגרי שממנו בא; לעתים קרובות שכתב את עבודותיו הקודמות, עיבד מחזות אירופאיים, והזריק לחומריו האמריקאיים מנות נדיבות של הומור יהודי, דקדנס וינאי של סוף המאה, ומודרניזם גרמני-ויימארי. אם תסריטיו הראשונים באופא מפגינים התלהבות מכל דבר אמריקאי – כולל מהירות, גנגסטרים, כוכבות הוליוודית, והתלהבות כללית מהחיים בכרך המודרני – סרטיו האמריקאיים משקיפים על גרמניה ואירופה מנקודת מבט של אמן שעבר אמריקניזציה וזכה באזרחות אמריקאית, המנגיד בין מסורותיו של העולם הישן לבין הישגיו של החדש. איש החוג הפנימי ההוליוודי, שלא שכח מעולם כי בא מבחוץ.

מתח זה בין פנים לחוץ חיוני להבנת תפיסת היהדות של ויילדר, אם נתמקד רק בהיבט אחד של הקריירה האמריקאית שלו. ליהודיות היו משמעויות שונות באופן קיצוני בתרבויות השונות שבהן חי ויילדר, תרבויות שבהן האנטישמיות יכלה להיות טרדה יומיומית, מושא ללגלוג או התעלמות, מכשול רציני בפני קריירה מקצועית, או איום ישיר על החיים. הוליווד היתה עיר מקלט לגולים היהודים-גרמנים שנמלטו מהנאצים, שיצרו בה קהילה יחד עם אנשי מקצוע אמריקאים ובין-לאומיים, יהודים ואחרים. אך ויילדר גם זעם על הצנזורה העצמית של הוליווד שאכפו בעיקר בעלי האולפנים היהודים, צנזורה שהגבילה את הצגתם של יהודים על המסך והמעטה בדחיפותו של המאבק בהיטלר. היהודיות והשוואה הן סוגיות מרכזיות בסרטיו של בילי

ויילדר, אך הן מוצגות בעקיפין ובדרכים סותרות. מעטות הן הדמויות המסומנות בבירור כיהודיות בסרטיו של ויילדר, אך רבות מפגינות תכונות המקושרות ספציפית ליהודים, במיוחד דמויות ה"שלומיאל" הרבות שמשחק ג'ק למון. באחרות, במיוחד אלה שמשחק ואלטר מאתאן, אנו רואים את אי-השקט והכושר המילולי של ויילדר עצמו.

ויילדר מיאן לדבר על השואה שבה נרצחו אמו, אביו החורג וסבתו, אך את הסרטים שביים רודפת רוח הרפאים של אושוויץ, גם אם בדרכים עקיפות עד מאד. "עד התביעה", "רומן זר" ו"אחת, שתיים, שלוש" מתמודדים כולם עם מורשתה של גרמניה הנאצית בדרכים מורכבות ובלתי-צפויות (השניים האחרונים אף העליבו קהלים עם יציאתם), ושמו של היטלר קופץ אפילו בסרטיו הרומנטיים ביותר. למשל, שימו לב לסצנה ב"אהבה אחר הצהריים" שבה המיליונר פראנק פלנגאן מנסה ללא הצלחה לנחש את שמה של אריאן על סמך אותו הראשונה בלבד, ולבסוף מנחש: "האם הוא אדולף?" בתחילת הקריירה שלו בפאראמאונט צחק ויילדר על מעמדם הדיקטטורי של בעלי האולפנים באומרו שהחליף את אדולף היטלר באדולף זוקור. החוצפה והסירוב לתקינות הפוליטית הם תכונות מובהקות של ויילדר הצעיר.

מבין יצירותיו של ויילדר, התסריטים שכתב עם דיאמונד, יהודי מרכז-אירופי כמוהו, הם יידיים יותר ומזכירים לעתים קרובות את קומדיות הסקס והפארסות של תיאטרון השדרות האירופי (כמו גם את מחזותיו של ארתור שניצלר). רקע זה בולט במיוחד בסרט "הדירה", שבו לא רק הדיאלוג אלא גם הוראות הבימוי המפורטות (הנעדרות מתסריטים קודמים) מתובלים במונחים כמו "נעביש", "שנוק", "משוגעס", ו"זאפטיג"; למעשה ניתן לקרוא את הסאטירה על חג המולד כביטוי של פוביה יהודית מיוחדת כלפי החג המסוים

הזה. סי. סי. באקסטר בגילומו של ג'ק למון, על אף זיהויו האנגלו-סקסי-פרוטסטנטי הברור, היא אחת מדומיות השלומיאל הרבות אותן שיחק למון בסרטיו של ויילדר. למעשה, בגילומו של למון את הדמות הנורוטית אפשר לראות הבזקים של וודי אלן העתיד לבוא. אך בסרט זה מופיעות גם הדמויות היהודיות הסימפטיות והחמות ביותר של ויילדר, ד"ר דרייפוס ואשתו המביאים לידי ביטוי היגיון בריא ושורשי של "מענטשים" אמיתיים.

משך כל הקריירה שלו סיפר ויילדר למראיינים אמריקאים שהיה מגיע לארצות הברית עם או בלי עזרתו של הנאציזם. עבור הוויילדר שהעביר את עצמו אמריקניזציה בשנות מגוריו בברלין, המעבר מאופא להוליווד היה גורל נחרץ, כפי שהיה עבור רבים מקולגותיו. אך מאוחר יותר בחייו החל ויילדר להדגיש יותר את מימד הגלות שבחייו בארצות הברית. תחושת זהותו האמריקאית והיהודית השתנתה. כך סיפר ב-1999 לבמאי קמרון קרואו שהגיע לאמריקה "כיוון שלא רציתי להיכנס לתנור".

אבל הוא השלים עם גרמניה והסכים לקבל "דב זהב" של כבוד בפסטיבל הקולנוע של ברלין. ב-1996 חש כבוד מיוחד כאשר עיררת מולדתו הקטנה סוחה בסקידזקה, דרום-מזרחית לקראקוב, הקדישה רחוב על שמו של המפורסם מבין בניה.