

Jeden dzień w Europie

(One Day In Europe)



REŻYSERIA

Hannes Stöhr

W KINACH OD 26 SIERPNIA 2005

DYSTRYBUCJA W POLSCE

GF

GUTEK FILM

ul. Zamenhofa 1, 00-153 Warszawa

tel.: (+4822) 536 92 00, fax: (+4822) 635 20 01

e-mail: gutekfilm@gutekfilm.pl <http://www.gutekfilm.pl>

reżyseria
Hannes Stöhr

scenariusz
Hannes Stöhr

zdjęcia
Florian Hoffmeister

muzyka
Florian Appl

montaż
Anne Fabini

dźwięk
Frank Kruse

scenografia
Andreas Olshausen

kostiumy
Daniela Selig

występują
Moskwa

Megan Gay	Kate
Luidmila Tsvetkova	Elena

Istambuł

Florian Lukas	Rokko
Erdal Yildiz	Celal

Santiago de Compostela

Peter Scherer	Gabor
Miguel de Lira	sierżant Barreira

Berlin

Rachida Brakni	Rachida
Boris Arquier	Claude

producenci
Anne Leppin
Sigrid Hoerner

film wyprodukowany przez
Money Penny Filmproduktion GmbH

Niemcy/Hiszpania
rok produkcji: 2005
czas trwania: 90 minut
kolor – Dolby SR – 1:1,85



**Cztery miasta, osiem języków i fala napadów w dzień finału piłkarskiej Ligi Mistrzów.
Witamy w Europie.**

Oto cztery barwne, pełne humoru opowieści o ekscentrycznych postaciach i zabawnych nieporozumieniach, do których nierzadko prowadzą próby nawiązania kontaktu pomiędzy różnymi kulturami. Wszystkie historie rozgrywają się jednego dnia w różnych miastach, a problem bariery językowej doprawiony jest zamieszaniem innego rodzaju: w tym właśnie dniu cała Europa emocjonuje się finałem piłkarskiej Ligi Mistrzów, który rozgrywają w Moskwie drużyny Galatasaray Istambuł i Deportivo La Coruña...

Reżyser Hannes Stöhr w swym drugim filmie fabularnym w interesujący i pełen uroku sposób pokazuje Europejczyków, którzy poznają się, podróżują, przyjeżdżają i wyjeżdżają, czasem nie mogą się porozumieć, a czasem bardzo się do siebie zbliżają.

Komentarz reżysera

Jeden dzień w Europie... Ten tytuł odzwierciedla główne przesłanie filmu. *Jeden dzień w Europie* może oznaczać teraźniejszość, dziś, właśnie ten konkretny dzień w Europie. Ale można go też rozumieć jako dzień, który nastąpi, w sensie „pewnego dnia, w przyszłości...”. Oczywiście to zupełna utopia, bo jak zrobić film o Europie i jej zróżnicowanej mentalności, jej mieszkańcach? Które miasta wybrać? Jakie symbole? Ponieważ chciałem sam wyreżyserować swój scenariusz, musiałem przemyśleć sprawę pod kątem praktycznym. Mieszkam w Berlinie, spędziłem trochę czasu w Santiago de Compostela, mam przyjaciół w Istambule, a w Moskwie byłem kilkakrotnie. Poza tym nie wyobrażałem sobie filmu o Europie bez Moskwy. Jaki zatem jest związek pomiędzy tymi miastami? Czy istnieje wspólny „europejski styl życia”? Co by się wydarzyło, gdyby Galatasaray Istambuł i Deportivo La Coruña rozgrywały finał Ligi Mistrzów w Moskwie? Piłka nożna jest prosta, mecze oglądają

wszyscy bez względu na religię i światopogląd. Piłka nożna jako narracyjna klamra – myślę, że jest w tym jakaś poezja.

Potem powstaje pytanie, o czym mają być te opowieści? Może o języku albo jego braku, o dialektach i regionach, podróżach i podróżnikach w Europie? Wszyscy dobrze to znamy: przyjeżdżasz gdzieś, zostajesz okradziony, znajdujesz się w trudnym położeniu. I musisz mówić, ale nie znasz języka tego kraju. Sprawy się komplikują, ale zyskują też często humorystyczny wymiar. Powstały cztery proste historie. Brytyjka w Moskwie, Niemiec w Istambule, Węgier w hiszpańskiej Galicji, francuska para w Berlinie. Chciałem zbudować ten film z małych scenek, z chwil, które sam kiedyś przeżyłem. Zawsze interesował mnie motyw europejski, konfrontacja różnych europejskich mentalności.

Jeden dzień w Europie to film o chwili obecnej, ale porusza też temat pewnej utopii. Pewnego dnia będziemy mieć Stany Zjednoczone Europy, gdzie znajdzie się zarówno Moskwa jak i Istambuł. Jak będziemy się porozumiewać? Po hiszpangielsku, czy w anglo-deutsch? Może we franglais albo frallemand? Obstawiam europejski angielski okraszony *leitmotiv* i *kaputt*, oraz *mise en scène* i *siestą*, z *ciao* i *chill-outem*, a także *nasdrovje* i *merhaba*.

Hannes Stöhr, styczeń 2005

Głosy prasy

Czy wynika z tego filmu, jacy jesteśmy? Wszelkie uogólnienia grożą popadnięciem w schematy. Ale artysta stara się naszkicować „narodowe cechy”, pokazać odmienności tradycji i kultury. I rejestruje rzecz szczególnie ważną – najgłębsze różnice w sposobie myślenia i zachowania dzielą nie nację, lecz pokolenia. Ciekawe też, że coraz modniejsze stają się filmy-mozaiki, realizowane na podobny temat przez różnych reżyserów. Ich twórcy mają zwykle różną estetykę i spojrzenie na świat. Ale łączy ich wrażliwość, a to w sztuce okazuje się najważniejsze.

Barbara Hollender, „Rzeczpospolita”

Problem zderzenia kultur Stöhr obraca w żart z podobnym wdziękiem, jaki cechował francuski Smak życia Cedrica Klapischa, komedię o międzynarodowej grupie stypendystów Erazma (reżyser Jednego dnia w Europie ma to doświadczenie za sobą). Jaka jest Europa, którą portretuje? Jak Argentyna Gombrowicza: niebieska, trójkątna, podłużna - można powiedzieć o niej wszystko.

Czyżby kroił się nowy gatunek - unijnej komedii? Jak przystało, z lekka cynicznej, dającej prztyczka wszystkim po kolei, a w gruncie rzeczy dobrodusznej wobec ludzkich słabości? Potrzeba takich filmów w świecie, który stoi wiecznie na progu jakiegoś koszmaru. Polski kinoman odnajdzie tu klimat jak z dawnych komedii Tadeusza Chmielewskiego (Nie lubię poniedziałków) - nic z niemieckiej ociężałości.

Tadeusz Sobolewski, „Gazeta Wyborcza”

Film Stöhra zadziwia swoim konsekwentnym, pozbawionym zbędnych elementów stylem narracji. Nie zatrzymuje się za długo przy poincie i pozostawia wiele przestrzeni kunsztowi aktorów. Jeden dzień w Europie sławi to, co przy wszystkich różnicach i mimo babilońskiego pomieszania języków, łączy nas w dzisiejszej Europie... I wszędzie poeta, jakim jest Stöhr,

znajduje kilka takich ujęć, które czynią widza niespokojnym z tęsknoty za rodzinnymi czy dalekimi stronami.

„News Frankfurt”

Z narodowych mentalności i ich ironicznych wykrzywień Stöhr konstruuje obojętną na wielką politykę Europę i jej paradygmat: nieporozumienie. W Jednym dniu w Europie ludzie porozumiewają się ze sobą przy pomocy rąk i nóg. Ten, który pozornie najmniej rozumie, wychodzi na tym najlepiej. Z uprzedzeń i półprawd wyłania się skomplikowana, czasem pogodna praktyka kulturowego współistnienia.

„Die Zeit”

Rozmowa z reżyserem

Jak powstał pomysł nakręcenia tak bardzo europejskiego filmu?

Dla mnie w ostatnich latach najciekawsze w Berlinie jest to, że można tam spotkać ludzi z całej Europy. Panuje atmosfera specyficznego poruszenia, wielkiej ciekawości. Bardzo mnie to zainteresowało. W tym czasie jeździłem sporo po Europie z moim filmem *Berlin is in Germany*, byłem na 20 festiwalach i premierach kinowych w Hiszpanii, Francji i Turcji. Wszędzie odniosłem podobne wrażenie: ludzi ciekawiło, co opowiada film o Berlinie i o Niemczech i traktowali to jako coś, co dotyczy także ich, jako europejskie doświadczenie. Z przyjaciółmi z Francji, Turcji czy Rosji często zastanawialiśmy się nad tym, jak wygląda coś takiego jak „european way of life”. Chciałem nakręcić o tym film, o Europie i w Europie, przy czym było dla mnie oczywiste, że Europa nie kończy się na granicach Unii Europejskiej.

Czy od początku miał to być film składający się z epizodów?

Nie można zrobić filmu o Europie i rościć sobie pretensji do tego, że objęło się wszystko. Chciałem wybrać niewielkie fragmenty i uchwycić to uczucie, że coś w tym jest, że coś powstaje. W *Berlin is in Germany* wyszedłem od innego zamysłu – miałem człowieka i problem, już na etapie scenariusza była to klasyczna trzyaktówka z wyraźną linią rozwoju wydarzeń. Teraz chciałem zrobić coś innego, wielowątkową historię, tak aby zamiast linii mieć wiele punktów. Interesowała mnie możliwość wielowarstwowego opowiadania, znajdowania poezji rzeczy małych. Dlatego od początku chciałem, żeby film miał strukturę epizodów, opowiadanych jeden po drugim i powiązanych przez jednoczesność akcji. W jednym miejscu dzieje się to, w innym tamto a w trzecim coś jeszcze innego. Zestawienie dziejących się równolegle wydarzeń przydaje znaczenia poszczególnym elementom. Obserwujemy ludzi i ich reakcje związane z tym samym wydarzeniem, w tym wypadku jest to wydarzenie sportowe, transmitowane w całej Europie. Przy każdej zmianie miejsca jakby cofamy się w czasie, pozostając jednak przy osobnych historiach. Ciekawe było też opowiadanie cztery razy podobnej fabuły, za każdym razem w inny sposób... niemalże jak w muzyce techno gdzie ten sam motyw powraca w utworze, jednak za każdym razem brzmi trochę inaczej.

Jak wpadł Pan na pomysł, żeby kłamrą spinającą opowieść uczynić piłkę nożną?

Chciałem opowiedzieć o europejskiej rzeczywistości, nie o jakichś urojeniach. Piłka nożna jest prosta, ogląda się ją wszędzie, jest jak wspólna religia. Nie mniej ważne jest to, że Europa jest w futbolu tradycyjnie definiowana szerzej niż w polityce. Trudno jest znaleźć jakieś inne wydarzenie kulturalne w Europie, które jest tak śledzone jak finały Ligi Mistrzów. Zadałem

sobie pytanie, co działałoby się w pewnych miejscach, gdyby np. Galatasaray Istambuł grał w finale Ligi Mistrzów w Moskwie przeciwko Deportivo La Coruña..W roku 2000 przeżywałem wraz z tureckimi fanami na Kreuzbergu, zwycięstwo Galatasaray w pucharze UEFA. To było niesamowite...Futbol jako klamra spinająca narrację, dla mnie była w tym poezja. To stworzyło strefę łączącą miasta.

Nazywa pan swój film burleską – a jest to gatunek ściśle powiązany z niemym filmem. Jaką rolę pełni język w Pana filmie?

Język jest tematem przewodnim. Ciekawiło mnie, jak porozumiewamy się ze sobą w dzisiejszych czasach i jak być może będzie to wyglądało w przyszłości. Co się dzieje, kiedy nie mamy wspólnego języka, jakie absurdalne sytuacje może to zrodzić? Wyszedłem od moich osobistych doświadczeń i szybko doprowadziło mnie to do podróży, do podróżujących po Europie. Każdy to zna: człowiek gdzieś przyjeżdża, zostaje okradziony albo w jakiś sposób ląduje w głupiej sytuacji. Trzeba się jakoś dogadać, a nie zna się miejscowego języka, robi się nieprzyjemnie albo komicznie. Te momenty absurdu były dla mnie ważne. W takich momentach pojawia się burleska. To dla mnie ekscytująca sprzeczność, robić film o mowie, posługując się przy tym gatunkiem kina niemego.

Jeden dzień w Europie opowiada o różnicach kulturowych, o niuansach naszych mentalności. Chciałem zobaczyć, co się stanie, kiedy rosyjska dusza spotka się z angielskim humorem, kiedy Niemiec z północnego wschodu spotka na Dalekim Wschodzie rodaka z południowego zachodu, a zagadkowy Węgier - hiszpańską radość życia. Zawsze też miałem słabość do tych irracjonalnych francuskich historii miłosnych... z tego wyszła berlińska opowieść, której bohaterami są Claude i Rachida. Chodziło mi o to, żeby uchwycić europejskie stereotypy, przeanalizować je, napuścić na siebie nawzajem i w pewnym określonym punkcie przełamać.

Wedle jakich kryteriów wybrał pan cztery miasta do filmu?

Rzecz w tym, co te miasta mówią o Europie, jaka jest ich symbolika i odniesienia, ale ważna była też wykonalność. Mieszkam w Berlinie, w Santiago de Compostela mieszkalem, w Stambule mam przyjaciół i znam miasto dość dobrze, a w Moskwie byłem kilka razy. Kiedy chcę stworzyć obraz Europy, to dla mnie Moskwa i Stambuł też się tam znajdują. Są bramą do Azji, nie wspominając już o ich religijnym czy historycznym znaczeniu dla Europy. Oczywiście pomijam Włochy, Portugalię, Skandynawię, ale wszystko by się nie zmieściło. Dlatego zdecydowaliśmy się na zewnętrzne bieguny, które są też w jakiś sposób magnesami, przyciągają i odpychają. Oczywiście film w dużym stopniu operuje symbolami, poczynawszy od drużyn piłkarskich i faktu, że wschodnia część Berlina i Moskwa w wielu miejscach są do siebie podobne. Pewne rzeczy uświadomiliśmy sobie dopiero podczas kręcenia np. to, że w Stambule i Santiago de Compostela architektura religijna dominuje nad całą resztą budynków, podczas gdy w Moskwie i Berlinie jest zupełnie na odwrót.

W tej sytuacji ważnym pytaniem było, jak przedstawić miasta, co pokazać. W Stambule świadomie zdecydowaliśmy się na europejską stronę miasta. W Santiago chciałem podkreślić ideę regionów. Dla przykładu tamtejsi mieszkańcy nie mówią po hiszpańsku, ale w miejscowym dialekcie podobnym do portugalskiego. W ogóle idea Europy Regionów jest dla mnie ważna. Wielką różnicą pomiędzy postaciami Celala i Rokko jest to, że jedno z nich pochodzi ze Szwabii a drugie z Cottbus, we francuskiej parze ona pochodzi z Paryża a on z Marsylii... dostrzeganie tylko krajów jest zbyt płytkie. Berlin jest miastem, gdzie wszystko się spotyka, gdzie wschód zderza się z zachodem, jak chyba nigdzie indziej. Tu zależało nam na przeciwieństwach, jak Hochenschönhausen i Kreuzberg. Decydujący był zawsze punkt

widzenia bohaterów. Jak oni widzieliby miasto? Jak się odbiera berlińskie przedmieścia, kiedy jest się przyzwyczajonym do paryskich?

Mówił pan o „prostocie” historii. Co ma Pan przez to na myśli?

Prostota oznacza, że przedstawia się jasną sytuację, kontekst dla aktorów i obrazów. Nie chciałem egzystencjalnej fabuły, jak w wypadku *Berlin is in Germany*. Wyzwanie polegało w tym przypadku na tym, żeby codzienność uczynić ekscytującą i w każdej scenie pokazać Europę. Do tego, kiedy opowiada się cztery historie, które mają wspólny punkt zawieszenia, bardzo ważne stają się detale. W przeciwnym razie całość nie będzie funkcjonować. Chciałem zrobić film aktorski, film obrazowy. Silna fabuła przytłacza czasem film i aktorów. Z tego powodu świadomie utrzymaliśmy prostotę fabuły, a dodatkowo także ze względu na wielość języków w filmie i kwestie produkcyjno-techniczne.

Wszystkie postaci mają jasny cel: chcą zgłosić kradzież albo potrzebują jakiś papier z posterunku policji. Napięcie tworzy się przez to, że widz zawsze wie więcej niż bohaterowie. Wiemy, że Rokko, Rachida i Claude kłamią, a Gabor mówi prawdę, ale policjanci tego nie wiedzą. Każda z historii przechodzi od ogółu do szczegółu, od makro- do mikrokosmosu. Najpierw widzimy miejsce akcji w całości z punktu widzenia bohatera. Potem przenosimy się w szczegóły i lądujemy na posterunku policji, w dramatycznej sytuacji, żeby stanąć przed autorytetem obcego państwa. W mowie filmowej jest to przejście z oddalenia, szerokiego planu, do powiększonego zbliżenia, od niemalże dokumentalnego ujęcia do subiektywnego.

Jakie wyzwania dramaturgiczne stawia film złożony z epizodów?

Najważniejsze jest to, że chociaż historie są samodzielne, razem muszą tworzyć jeden film, który widzi się jako pewną całość. Dlatego ważne były nasze klamry: Europa, piłka nożna i równoczesność akcji. Zawsze bazuję na realizmie i jeżeli taka klamra realistycznie funkcjonuje, to całość też będzie funkcjonować. Film wychodzi od realizmu i ze sceny na scenę staje się coraz bardziej absurdalny. Część moskiewska buduje pewną konstrukcję, przedstawiając sytuację kradzieży bagażu i jej konsekwencje. Tutaj chodzi głównie o brak komunikacji, brak wspólnego języka, „west meets east”. W Stambule jest odwrotnie, bohaterowie potrafią się dogadać, napotykać jednak na niezwykłą sytuację – „Germans in the orient”. W Santiago chodzi o pielgrzymę i miejscowego, o nieporozumienia, które wynikają z różnicy mentalności postaci i niezrozumiałej mieszanki języków. W Berlinie spotykają się wreszcie różne motywy, kultury, języki, exception culturelle jako codzienność. Epizody zostały tak pomyślane, że w pewien sposób każdy buduje się na poprzednim. Później przy montażu próbowaliśmy tę wspólną dramaturgię bardziej zaakcentować. Przy czym to, przy całej staranności koncepcji, zależy zawsze od umiejętnego przetworzenia bez dogmatyzmu.

W którym momencie było jasne, kto zagra główne role?

Niektórzy aktorzy byli pewni od samego początku, dla nich pisałem role. Miguel de Lira, którego znam z czasów, gdy mieszkalem w Santiago de Compostela, towarzyszył projektowi od samego początku i umożliwił kontakt z hiszpańskim koproducentem Antónem Reixą. Erdal Yildiz, Nuray Sahin i Florian Lukas też byli w planach od początku, tak samo jak Boris Arquier, którego znam z czasów, gdy występował z grupami Nouveau Cirque Archaos i Gosh, czy Rachida Brakni, którą widziałem w *Chaos Colline* Serreau. Wiele ról w scenariuszu zostało pomyślanych dla poszczególnych aktorów i potem, we współpracy z nimi, udoskonalonych. Przesłuchania do ról przeprowadziłem, jak przy moich poprzednich filmach, przy pomocy Karen Wendland, która ma wspaniałe wyczucie do historii i twarzy. Jako że

każda historia opiera się też na lakonicznym humorze, aktorzy powinni wnieść specyficzne, można rzec, narodowe poczucie humoru. Chcieliśmy mieć komików sytuacyjnych, którzy w małych gestach przedstawiały całe galaktyki, a wielkie absurdy opowiedzą oszczędnym humorem i drobnymi gestami. Chcieliśmy też pokazać różne twarze Europy. Azjatycki z wyglądu turecki urzędnik i jego błękitnooka koleżanka w Moskwie, Francuz z południa i cierpiąca na alergię Paryżanka, Erdal Yildiz i Nuray Sahin ze wschodniej Anatolii o niemal perskim wyglądzie. Te twarze mówią coś same sobą.

Dlaczego kręcił Pan w formacie szerokiego ekranu?

Wraz z Florianem Hoffmeisterem próbowaliśmy stworzyć gramatykę filmu, która pozwoli widzowi wyruszyć w podróż z bohaterami. Podróż przez zmieniającą się Europę, widzianą oczyma bohaterów. Miasta i widoki same stały się głównymi aktorami. Dlatego użycie szerokiego ekranu było dla nas ważne. Chcieliśmy mieć panoramiczne, obejmujące wszystko kadry, chcieliśmy filmu ze skomponowanych obrazów. Wiedzieliśmy już wcześniej, że z tego, iż format szerokoekranowy wymaga więcej światła i więcej sprzętu, wynika pewien brak elastyczności podczas kręcenia. Staraliśmy się na to przygotować. Gramatykę filmu ustaliliśmy rozrysowując kadry. Bez tego ta cała piekielna jazda w cztery tygodnie przez cztery europejskie miasta nie miała szans powodzenia.

Jak przebiegało kręcenie w różnych miastach?

Zaczęliśmy w Santiago, które dobrze znam i gdzie mieści się siedziba naszych hiszpańskich koproducentów, co ułatwiało wiele spraw. Moskwa w porównaniu z tym to był etap górski. Zaczęło się od przewożenia całego sprzętu przez cło, to była prawdziwie brawurowa akcja kierowniczek produkcji Maren Wolk i Simone Arndt. Potem wszystko już było proste, jak na przykład zablokowanie autostrady: dwa radiowozy postawione w poprzek drogi, jeden z przodu, drugi z tyłu i gotowe. Rosjanie znają się na kinie. Technicy na przykład byli fantastyczni. W Stambule mieliśmy świetną ekipę, wszyscy mówili świetnie po angielsku. Kiedy chcieliśmy kręcić w Kumkapi, łapali się za głowę, że to zbyt niebezpieczne...Ale w końcu okazało się to wspaniałym przeżyciem, ludzie w Kumkapi przyjęli nas świetnie i bardzo nas wspierali. Jasne, że nie jest łatwo, kiedy kibicowi Fenerbahce wywieszasz flagę Galatasaray przed oknem...To było bardzo ciekawe, obserwować autentyczną wymianę, jaka nawiązała się pomiędzy różnymi ekipami, mieszkańcami, naszymi aktorami, Erdal Yildiz i Nuray Sahin. Ostatnim etapem było kręcenie w Berlinie. Gra na własnym boisku na koniec. Ogólnie muszę przyznać, że to, co się działo podczas kręcenia, to był rock'n'roll. Musieliśmy trzymać się terminów, nie mogliśmy nic przesunąć ani powtarzać. Ekipa była niewiarygodnie skoncentrowana i znajdowała rozwiązania wszelkich problemów, które pojawiały się podczas kręcenia. Opłaciło się nam to, że na etapie przygotowywania projektu zawsze mieliśmy na uwadze jego wykonalność. Dało nam to elastyczność i możliwość reakcji, nawet pomimo kręcenia w formacie szerokoekranowym.

Także dla dźwiękowca Franka Kruse kręcenie w różnych miastach stanowiło wyzwanie. Miasta są zawsze głośnie, a często kręciliśmy w centrum, jak na przykład na Plaza de la Quintana w Santiago, gdzie nie mogliśmy się odizolować, nic wyciszyć...To było duże osiągnięcie uzyskać w takim miejscu dźwięk, który ma odpowiednią dla kina jakość. Cały czas pracowaliśmy z oryginalnym dźwiękiem, nie robiliśmy potem żadnych postsynchronów. To było istotne dla dramaturgii ścieżki dźwiękowej, która miała wydobywać różnice i rozwój akcji. Dlatego ważne było, by pracować z kimś takim jak Frank Kruse, który zna się na pracy z oryginalnym dźwiękiem i może zająć się ścieżką dźwiękową od początku do końca.

Jak wyglądało porozumiewanie się na planie, jaki język był używany?

W odniesieniu do wszystkich krajów można powiedzieć, że wszędzie zrozumiała była główna idea filmu, a mianowicie że chodzi o historie, w których zderzają się różne mentalności. Wszędzie budziło to entuzjazm. Wszędzie też, gdzie się pojawialiśmy, ludzie akceptowali nas takimi, jakimi byliśmy. Połączyła nas wspólna mowa kina. Współpraca z aktorami z siedmiu krajów, pochodzącymi z różnych środowisk i tradycji, była dla mnie szczególnie interesująca. Okazało się, że język aktorstwa, język klauna jest uniwersalny. Jak to konkretnie wyglądało na planie? Można sobie wyobrazić to tak, że Gilmar Steinig, główny oświetleniowiec, musi dawać wskazówki hiszpańskiej albo rosyjskiej ekipie, w międzyczasie kamerzysta coś krzyczy, aktorzy mają jakieś pytania... Ten cały zamęt językowy, to europejskie uczucie i nieład, o który chodzi w *Jednym dniu w Europie* przeżyliśmy sami na planie, rękami, nogami i całą tą dziką mieszkanką angielskiego, niemieckiego i wszelkich możliwych języków. Ale w końcu zawsze udawało nam się porozumieć.

Jak poradziście sobie z wyzwaniami poszczególnych epizodów na etapie postprodukcji?

Anne Fabini zaczęła montować materiał już podczas kręcenia. Pierwszą wersję części hiszpańskiej obejrzałem w pokoju hotelowym w Stambule, co dodało mi wiele otuchy. Anne dobrze rozumie opowiadanie historii i znamy się z naszej długiej współpracy tak dobrze, że ta równoległa praca wypadła świetnie. Bezpośrednio po kręceniu zabraliśmy się za montaż. Nie potrafię odłożyć filmu, w tym szale kręcenia muszę pracować dalej. Równoległe z montażem Florian Appl pracował nad muzyką. Dzięki swojej współpracy z cyrkiem Gosh wnosi on niesamowity repertuar, dla mnie jego muzyka ma w sobie zawsze jakieś specyficzne mrugnięcie okiem do widza... Dźwięk i muzyka w filmie są bardzo ściśle powiązane, podczas gdy pierwsze ma za zadanie uwypuklać różnice, to drugie łączy i tworzy wspólnotę.

Przy *Jednym dniu w Europie* pracował pan z wieloma osobami, które pracowały przy Pana wcześniejszych filmach.

Przez lata człowiek poznaje słabe i mocne strony innych i wie, czego szuka. Powstaje coś na kształt cyrkowej rodziny. Poradziliśmy sobie z napiętymi terminami przy *Jednym dniu w Europie* tylko dlatego, że wszyscy uczestnicy mieli do siebie zaufanie. Wszystkim zależało na tym filmie. Od pewnego momentu robienie filmu jest banalne. Wtedy już się wie, o co chodzi i do rozwiązania są tylko kwestie rzeczowe, nie jakieś błahostki, przeważnie jest też presja czasowa. Jestem teraz podekscytowany, co będzie dalej, czy nasz mały statek wypłynie na ekrany Europy. Jestem ciekawy reakcji publiczności w Berlinie, Moskwie, Santiago, Stambule...

Sylwetka twórcy

Hannes Stöhr

Urodził się w Stuttgarcie w 1970, a dorastał w Hechingen. Studiował prawo europejskie na uniwersytecie w Passau w latach 1992-1995, potem zaś wyjechał na stypendium Erasmusa do Santiago de Compostela. Od 1995 do 2000 studiował scenopisarstwo i reżyserię na Berlińskiej Akademii Filmu i TV (DFFB). Pierwsze krótkometrażówki wyreżyserował podczas studiów, m.in. *Biete Agentinnen, suche Europa* (1995), *Maultaschen* (1996), *Berlin is in Germany* (1999, Filmfest Potsdam – najlepszy film krótkometrażowy), a także dokument

pt. *Gosh – Ein Zirkusporträt* (1998). Pierwszym filmem fabularnym Stöhra był *Berlin is in Germany* (2001), który wygrał Nagrodę Publiczności na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie, Nagrodę Związku Krytyków Niemieckich, Nagrodę Studia Hamburg dla najlepszego debiutu, New Faces Award, Premio Luna de Plata na Festiwalu Filmowym w Valencii oraz nagrodę Niemieckich Krytyków Filmowych.