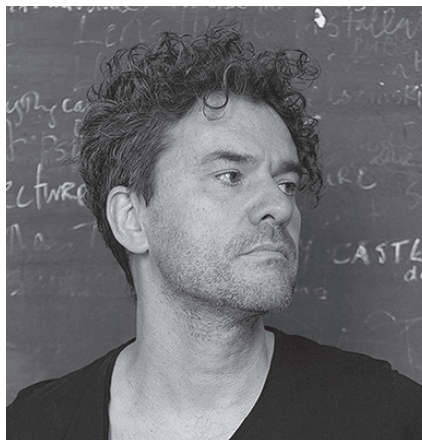


Mark Cousins

»Če bomo na filmarke gledali le skozi prizmo žrtve, bodo za vedno tako tudi kategorizirane: kot žrtve in ne kot odlične umetnice.«

ŽIGA BRDNIK

Mark Cousins, irsko-škotski filmar, rojen v Belfastu, je eden najbolj strastnih filmskih ljubiteljev in hkrati eden najbolj zanimivih zgodovinarjev filmske umetnosti, zapisane na mediju filma v novem tisočletju. Začel je prav na njegovem prelomu s pogovorno oddajo **Prizor po prizor** (Scene by Scene, 1996–2003), v kateri je gostil najbolj prepoznavna imena filmskega sveta ter prek pogovorov z njimi analiziral nekatere najbolj enigmatične, nepozabne in odmevne filmske prizore. Če je v njej še gostil predvsem nabor hollywoodskih zvezdnikov in zvezdnic, pretežno moškega spola, se je tudi zanj v devetdesetih, v času vodenja Edinburškega filmskega festivala, zgodil prelom. Zavedel se je lastne nezavedne pristranskosti, ki jo zahodni filmski svet tako uspešno reproducira po spolni, geografski, jezikovni, kulturni in produkcijski ločnici. »V meni se je zbudila uporniška, punkerska nejevera do konvencionalne modrosti o filmskih



klasikov in od takrat jo vedno znova rad izzivam,« pravi. In tako se je podal na filmsko popotovanje, ki traja še danes: najprej se je s TV-dokumentarcem ustaval v Iranu (**Cinema Iran**, 2005); nato s kurdske otroki v Iraku sredi vojne vihre posnel njihov **Prvi film** (The First Movie, 2009); se podal na zgodovinsko filmsko odisejajo (**The Story of Film: An Odyssey**, 2011) od njenih začetkov do današnjih dni; se lotil čudovitega

vpogleda v odnos otrok do filma in filma do otrok (**Zgodba o otrocih in filmu** [A Story of Children and Film, 2013]); se zagledal globoko v oči enega najbolj enigmatičnih filmarjev 20. stoletja, Orsona Wellsa (**The Eyes of Orson Welles**, 2018); in kot piko na i svoje neprestano v prostoru in času razvijajoče se ter vedno nove slepe pege filmske zgodovine išče pot potni posnel še monumentalni dokumentarec, ki praznuje pogosto spregledano in utišano ustvarjalnost filmark z vseh šestih obljudenih celin (**Ženske delajo film** [Women Make Film, 2018]). O slednjem je tekel spletni pogovor z njim, ki je nastal sredi karantenskega vzdušja na Otoku in pri nas, v času, ko nas med drugim prav filmi rešujejo pred sivino socialne distance, odetosti v maske, zaprtja v domove in najkrajših dni grozljivega leta 2020.

Ženske delajo film daje močan občutek, da je filmsko zgodovino nujno treba

napisati na novo, saj je bil velik del filmark utišan, pospravljen nekam v predal in pozabljen ... Imate tudi vi ta občutek?

Že od petdesetih let prejšnjega stoletja je jasno, da je treba filmsko zgodovino pisati na novo. Ko so v Benetkah zavrtili film **Rašomon** (Rashômon, 1950, Akira Kurosawa), so na zahodu kar naenkrat spoznali, da obstaja japonski filmski svet. Postal je jasno, da dobimo le evropsko in ameriško perspektivo. Podobno se dogaja s filmarkami, še posebej tistimi, ki zaradi različnih razlogov sploh niso našle svojega mesta v zgodovini, tudi zato, ker so jo pisali ljudje, kot sva midva: »white guys« (bela moška, op. a.). Kot vsa zgodovina je posledično tudi filmska diskriminatorna in pristranska. Lahko bi se pritoževal nad takšnim stanjem, a sem raje slavil tiste, ki so jih do zdaj le redko. V tem sem le en glas izmed mnogih. Zavedati se je treba, da bomo morali vedno znova na novo pisati zgodovino, tudi filmsko, saj se po svetu dogajajo stvari, za katere (še) ne vemo. Neprestano se učimo in nadgrajujemo svoje znanje.

Ste kot beli moški, ki dela serijo o filmarkah, imeli kakšen pomislek, da se ravno vi lotevate te teme?

Pri tem ni najpomembnejša moja moškost, ampak moje znanje in filmske veščine. Veliko žensk je že sodelovalo pri feminističnem pisanju filmske zgodovine in na to se skušam nasloniti ter potisniti ta voz naprej – skušam biti aktivist. Ne verjamem v esencialno moški in ženski pogled, ker predpostavljata mnogo stvari, med drugim tudi heteroseksualnost. Če res hočemo spremeniti filmsko zgodovino, mora pri tej spremembi sodelovati čim več ljudi, tudi moški, ki so strastni do filma in imajo znanje o njem.

Zakaj ste nas skozi to na novo napisano filmsko zgodovino popeljali v obliki filma ceste?

Film ceste je verjetno moj najljubši žanr. Ljubim njegovo odprtost, dejstvo, da se nikoli prav ne konča, ampak se samo nadaljuje in nadaljuje. Želel sem, da je to globalna zgodba in da začutimo potovanje okrog sveta, prek vseh kontinentov. Preprost način za to so bili prvoosebni posnetki (POV shots, op. a.) iz vozečih avtomobilov. Snemam jih že vrsto let, zato sem jih imel pri roki in izkazali so se za zelo uporabne. Če pogledamo na same začetke filma, je bila to ena prvih stvari, ki so jo ljudje storili s kamero: za hipnotični učinek potovanja skozi prostor so jo postavili na konico vlaka ali avtomobila. V angleščini obstaja ljubka beseda, ki dobro opiše film ceste: 'picaresque'. Kar pomeni, da zgodba ni trdno strukturirana, ampak vsebuje nekaj skorajda naravnega – odprta je za naključja in odkritja.

Katera so bila vaša največja odkritja na tem potovanju? Kaj izgublja filmska zgodovina z zanemarjanjem teh izjemnih filmark?

Če niste gledali filmov Kire Muratove, Kinujo Tanaka ali Forough Farrokhzad – ki so tukaj na moji roki (v spletno kamero pokaže tetovaže z njihovimi imeni na notranji strani obeh rok, op. a.) – potem niste videli vse filmske umetnosti. Za ljubitelje in ljubiteljice filma je to tako, kot da ne bi poznali del Georgea Cukorja, Pedra Almodovarja ali Roya Anderssona. Skratka, s tem ogromno zamujamo. *Ženske delajo film* je nastajal približno 5 let, a je rezultat številnih odkritij iz več kot 20 let spraševanja, katere so najboljše filmarke v različnih državah po svetu. Ko sem si prvič ogledal film Muratove, sem bil navdušen in hkrati prepaden, zakaj tega

do zdaj še nisem videl. Spomnim se tudi potovanja v Albanijo, kjer sem prvič izvedel za Khanfize Keko. Do veliko odkritij sem prišel že pred odločitvijo za film, nova pa so se vrstila tudi med njegovim nastajanjem in le še potrdila, da so filmarke enako dobro snemale vse vrste filmov. Vedno znova me teži, ko prijetni liberalci govorijo, da ženske ustvarjajo filme o otrocih, domu, partnerskih zvezah ... Ko to izrečeš, omejiš teme, o katerih naj bi ženske smele snemati filme. V bistvu so posnele nekatere najboljše filme o vojni, nasilju, grozi, zgodovini – o vsakršni temi, ki si jo lahko zamislimo. Bolj ko sem to spoznaval, bolj odločen sem postal, da se tem predsodkom postavim po robu. Ljudi prekinem in jim rečem: »Oprostite. Vem, da ste prijazna liberalna oseba, ki verjame v feminizem, a s tem posplošujete.« O ženskem pogledu mi je na primer ogromno ljudi reklo, da filmarke snemajo prizore spolnosti drugače kot moški, da so bolj čustvene. Tem samo odvrnem: »Prosim, ste videli filme Catherine Breillat?!«

Se to z različnimi gibanji po svetu končno spreminja? Smo začeli filmarke znova odkrivati?

Mislím da. Letos je ustvarilo filme več filmark kot pa pred 5 ali 10 leti. Tudi v državah, kot je Etiopija. Stvari se torej premikajo v pravo smer, a verjetno ne dovolj hitro. Do pravih sprememb moramo šele priti, tako pri trenutni produkciji in možnostih financiranja novih filmov kot v raziskovanju filmske preteklosti. Filmski kanon – seznam najboljših filmov – moramo vsekakor dopolniti. A zelo težko je spreminjati miselnost ljudi. Če mislijo, da so najboljše muzikale ustvarili v ZDA, potem le stežka pogledajo indijske ali egipčanske. Težko se otresejo svojih prepričanj, ker so povezana z nostalgijo in užitkom.

S tem se se na neki način dotaknili tudi pojma nezavedne pristranskosti, ki govori prav o tem, da filmi, ki jih gledamo, oblikujejo naš okus na način, da dajemo prednost podobnim filmom, katerih smo že vajeni. Ste se želeli spopasti s tem pojavom tako, da nam kažete drugačen pogled filmark na različne življenjske dogodke, zgodbe, čustva ...?

... ali enak pogled na enaka čustva. Ne smemo pristati na trditev, da ženske v film vpeljujejo drugačno perspektivo. Saj tudi to privede do spolnega esencionalizma, češ da moški gledajo na svet na tak način, ženske pa na drugačnega. Se pa vsekakor strinjam z vašo trditvijo o nezavedni pristranskosti. Sezname najboljših filmarjev iz določene države, na primer Poljske ali Švedske, še vedno velikokrat ne vsebujejo niti ene same filmarke. Moški, ki delajo te sezname, tega pogosto niti ne opazijo. Tako kot ne opazijo, da na okroglo mizo niso povabili niti ene govornice ... Zelo dobri so v sobi z drugimi moškimi, pa naj bo to golf klub ali fantovščina; obožujejo udobje moškega okolja. Tega po navadi ne delajo namerno, ampak nezavedno.

Kdaj ste začeli to opažati in spreminjati pri sebi?

Sredi devetdesetih sem bil direktor filmskega festivala v Edinburgu, kjer smo ob petdesetletnici pripravili program najboljših dokumentarcev vseh časov. Šele po koncu sem se zavedel, da smo vključili le en samcat film, ki ga je posnela ženska, in sicer Barbara Kopple. Takrat sem si prisegel, da ne bom več storil takšne napake, saj sem vedel, da to ne more biti odraz resničnega stanja. Zavedel sem se lastne nezavedne pristranskosti, v kateri sem se zanašal na to, kar so mi drugi povedali o odlikah klasičnih dokumentarcev. V meni se je zbudila uporniška, punkerska nejevera do konvencionalne

modrosti o filmskih klasikih in od takrat jo vedno znova rad izzivam.

Od kod se po vašem mnenju širi ta nezavedna pristranskost?

Dejansko iz vseh vidikov filmske kulture: prek revij, predajanja znanja v filmskih šolah, nedeljskega programa na TV, festivalskih izborov ... Tudi filmske knjige tukaj za menoj (pokaže na filmsko polico v svoji pisarni, op. a.) se zelo rade zaljubljujejo v neke konvencije – na primer, da so **Državljan Kane** (Citizen Kane, 1941, Orson Welles), **Vrtoglavica** (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock) in **Boter** (The Godfather, 1972, Francis Ford Coppola) najboljši filmi. Imamo množico filmskih kritikov in te privlačijo teme, kot je moški bes: **Pobesnili bik** (The Raging Bull, 1980, Martin Scorsese), **Iskalca** (The Searchers, 1956, John Ford), **Boter**, **Apokalipsa zdaj** (Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola), ... S tem ni nič narobe, ker je res pomembna tema – vse naštete filme tudi sam obožujem – nastane pa težava, ko to postane kritiška norma. Film o moški radosti je v takšni kulturi dojet kot manj resen in iskren, v primerjavi s prevladujočo temo besa izpade bolj sentimental. Podobno se zgodi z ženskim besom, radostjo ali solidarnostjo. Globoko v kritičkem konsenzu je jezen moški postavljen kot tisti, s katerim se mora ukvarjati resna drama. Sam tega nikakor ne verjamem. Koronakriza nam je to tudi pokazala, saj jeza ni najbolj koristen način za spopadanje z njo; vsekakor je bolj na mestu solidarnost, na primer.

V enem od intervjujev ste omenili, da je veliko jeze tudi zaradi izpuščanja filmark iz zgodovine, ampak ste se raje kot za besnenje in viktimizacijo odločili za praznovanje ženske filmske ustvarjalnosti.

Tako je. Teh filmark ne vidim kot žrtev seksistične filmske industrije. Na ta način bi jih le še dodatno viktimiziral. Gotovo so se morale boriti za financiranje svojih filmov in jim je bilo težje kot moškim, a če jih gledamo le skozi prizmo žrtve, bodo tako tudi za vedno kategorizirane; ne kot odlične ume-tnice, ampak kot žrtve. In to nas lahko zaslepi pri iskanju kakovosti njihovega filmskega ustvarjanja. Zelo sem jezen, da je tako težko videti njihove filme, a to je rezultat znanja in praznovanja njihovega dela. Prvotna odgovornost je gledanje njihovih filmov, šele potem lahko govorimo o njihovih življenjih in težavah, ki jim jih je družba naložila.

Koliko ste jih pogledali vi in kako ste na koncu izbrali tiste, ki ste jih prikazali?

Poleg mene sta filme gledala še montažer in filmska raziskovalka. Na začetku sem imel le ta kos papirja (pokaže na roko napisan miselni vzorec s poglavji filma, op. a.), ki je začrtal glavne teme. Ko sem gledal film, se nisem osredotočil na zgodbo, ampak na to, kako je predstavil filmski lik, koliko je bil verodostojen, na kakšen način je prikazal dialoge, kako je uporabil filmski okvir itd. Pristopiti sem želel čim bolj praktično. Ko delaš film, ki je sestavljen iz izsekov drugih filmov, iščeš prizore, ki jih je mogoče izločiti, ker stojijo sami zase. Nekateri filmi so vrhunski, a v njih ni ključnega prizora, ki bi jih lahko predstavljal kot celoto. Zavedal sem se, da veliko stvari ne bomo mogli vključiti: zelo malo je na primer grških filmov, irskih sploh ni, prav tako ne slovenskih. Oglelal sem si nekaj filmov Maje Weiss, a jih nismo mogli umestiti, prav tako ne filmov Agnieszke Holland in številnih drugih ... Veliko je tudi predelov sveta, ki jih na žalost nismo mogli predstaviti. Vsem se lahko le opravičim, trudili smo



Selma (2014)

Mark Cousins in Jane Fonda na snemanju filma
Ženske delajo film (2019), foto: osebni arhiv



se pokazati čim širši nabor filmskih podob, kolikor je bilo le mogoče. Zavedam se, da so v filmu tudi moje lastne slepe pege in ima zato slabosti, vidne pa so tudi moje močne plati, kot je poznavanje afriškega in iranskega filma. Gledanje filmov se je, kot rečeno, začelo pred več kot 20 leti, zato je težko oceniti, koliko sem si jih dejansko ogledal, a specifično samo za projekt bi lahko v grobem ocenil, da kakšnih 1000. Na koncu je v filmu pristalo 183 filmark. Do zadnje minute sem gledal njihove filme, da bi jih vključil čim več, tudi po zaključku produkcije pa sem jih videl še kar nekaj, ki bi jih želel v filmu.

Torej lahko pričakujemo novo, dopolnjevo različico?

(smeh) Film je bil narejen s praktično ničelnimi sredstvi, brez zunanje financiranja, zato je bilo delo zelo naporno. Mogoče spet čez 10 let ... Morda pa me medtem že kdo drug dopolni ... Konec koncev gre za ljubezensko pismo filmu, darilo filmskim ljubiteljem in ljubiteljicam, ki ga lahko uporabijo kot odskočno desko za nadaljnje raziskovanje ali kot meni za pokušino.

Da za tak projekt niste našli financiranja, je kar jasen pokazatelj, kako daleč smo še vedno od dejanskih sprememb na bolje ... Koga ste se trudili nagovarjati? Zakaj niste bili uspešni?

Zelo smo se trudili pridobiti financiranje, a tema ni bila sprejeta. Produkcijaska hiša Hopscotch iz Glasgova je bila res krasna in razumevajoča, saj se je kljub temu odločila za film in plačala edini večji strošek: montažo; vse ostale stroške smo držali na izjemno nizki ravni. Jaz sem na projektu ves čas delal brezplačno, a sem bil na koncu prav tako pošteno plačan. Po eni strani je bilo res slabo delati brez sredstev, po

drugi pa je to prineslo popolno svobodo, da sem film naredil v takšnem obsegu, kot sem želel, in vključil, kogar sem hotel. Mislim, da je bilo prav veliko število nepoznanih filmskih imen med glavnimi razlogi, da nismo dobili financiranja. Ljudje za številne izmed teh filmark preprosto še niso slišali, denarnico pa praviloma odprejo za že znana imena. A mislim, da tisti, ki nas niso podprli, to zdaj obžalujejo, ker je *Ženske delajo film* obkrožil svet. Ob njem velikokrat vrtijo še filme, ki jih obravnava. Na ameriški televiziji so vzporedno z njim prikazali 100 filmov režiserk, kar je fantastično. Predvajali so ga tudi na kitajski, indijski in ruski televiziji. Včasih moraš enostavno ostati miren in verjeti vase. Vmes smo se že spraševali, če bo to sploh kdo gledal in če bo imelo kakšen učinek, a smo vztrajali. In odziv je izjemen.

Kako pa kaže z odzivom filmskih šol in akademij, kar je mogoče celo najbistvenejši potencial tega filma?

Veliko šol in akademij ne poučuje o večini teh filmark, ampak jih ne želim pretirano obtoževati, saj tudi profesorjem in profesoricam ni nihče predaval o tem. Študentke in študenti se mi že javljajo, da so veliko plačali za svojo filmsko izobrazbo, a so se več naučili iz dokumentarca *Ženske delajo film*. Prepričan sem, da bodo šole in akademije morale spremeniti svoj kurikulum in prepoznati pomembnost vsaj nekaterih izmed teh filmark. Preprosto ni več dovolj, da poučuješ o Jane Campion, Agnès Varda in Kathryn Bigelow. Na urah filma noir je gotovo treba spremeniti prevlado moških in v snov vključiti Ido Lupino, Edith Carlmar in druge. Pri tem si lahko pomagajo tudi z našim filmom. V ZDA je na primer organizacija Kanopy

poskrbela, da je brezplačno dostopen za vse knjižnice in filmske šole.

So bila poglavja oblikovana z mislijo na izobraževalni vidik, saj večkrat spominjajo na filmski seminar?

Po pravici povedano sem vedno sovražil seminarje in predavanja. Nevarnost situacije, ko človek govori drugim ljudem v predavalnici, je namreč v iluziji, da vam on podaja znanje in da pri tem ne gre za deljenje. Jaz pa sem želel prav to, deliti ljubezen do filma. (smeh) Vedno rad rečem, da je film zame religija. Zato je bližje čaščenju kot pa seminarju. Slednji me spominja na nekaj mrtvega, intelektualističnega ... Mislim, da gre pri mojem ustvarjanju bolj za strast.

Ste zato izbrali obliko filmskega eseja, ki daje več prostora subjektivnemu pogledu avtorja, strasti in ljubezni do filma?

Glavni razlog za poglavja je v tem, da na začetku novega projekta vedno najprej sestavim seznam konvencionalnih pristopov k določeni temi in jih potem drugega za drugim črtam. Lahko si zamišljamo, kako bi se tega lotila na primer ameriška televizija PBS: intervjuvali bi veliko ljudi, povedali bi življenjske zgodbe filmark in poudarili, kako so se morale boriti zase. Ampak to je običajen pristop. Jaz sem poglavja nanizal tako, da so ljudje lahko vedno znova presenečeni. To je navsezadnje delo filmarja: da filmov ne strukturiram na pričakovan način. Poglavja sem si zato zamišljal kot zbirko kratkih zgodb. Res je, da so lahko snov za učenje, a to ni bil prvotni namen. Enostavno sem želel, da je film zanimiv.

Ste se prek gledanja filmov, ki jih obravnavate skozi toliko različnih vidikov filmske umetnosti, hkrati tudi sami učili in spreminjali svoj pristop?

Vsekakor. Kot filmar se neprestano učim. Ko si pogledaš več filmov in imaš več kadrov v glavi, imaš na voljo tudi več možnosti. Ob naslednjem snemanju z vožnjo kamere (tracking shot, op. a.) ne bom razmišljal le o Orsonu Wellsu, ampak tudi o Agnès Varda. Ko bom naslednjič razmišljal o strukturi filma, ne bom imel v mislih le Akire Kurosave, ampak tudi Kiro Muratovo. Nekateri filmarji ne gledajo veliko filmov, na primer David Lynch, a vseeno bi vsakomur, ki želi ustvarjati filme, svetoval, da jih najprej kopico pogleda. To obogati filmski jezik, sposobnosti za izražanje.

Velik dosežek vašega filma je tudi montaža, ki združuje toliko različnih kadrov in tem v tekočo celoto. V čem je uspešen recept združevanja tako raznovrstne vsebine?

Vrsto let sodelujem z istim montažerjem Timom Langerjem, s katerim sva skupaj ustvarila že kakšnih 20 filmov. Imava zelo dober način dela. Jaz pripravim podrobne papirnate reze (paper edits, op. a.), scenarije kot pripise k sliki; vedno je torej najprej slika in potem scenarij. Vpišem tudi vhod in izhod iz kadra. Ko delaš z mikro proračunom, v montaži ne smeš izgubljeni časa – vedno moraš biti v gibanju. Timo sedi za sosednjo mizo in predeluje scenarije v sliko. Ključni dejavnik je tudi, da so producenti zelo dobri pri zagotavljanju filmskih materialov, saj prebrskajo različne vire in vedno poskrbijo za najboljšo možno kakovost posnetkov. Kljub temu je montaža takšnega filma res izčrpavajoča, saj si je treba zapomniti ogromno vizualnih vtisov. Tako je videti samo en kos papirnatega načrta za montažo, ki se nadaljuje v nedogled in je dolg vsaj 10 metrov (medtem ga razvije pred spletno kamero, op. a.). Na srečo imam zelo dober vizualni spomin, v katerem shranim posamične kadre in se jih spomnim, ko

pridejo v poštev. Veliko filmskih ustvarjalcev, predvsem dokumentaristov dela tako, da strukturo oblikujejo šele skozi montažo, a to pri naših filmih nikoli ne bi delovalo. Preprosto nimamo časa, da bi iskali strukturo, ampak jo potrebujemo vnaprej. Lahko jo sproti malo spreminjamo, a nikakor ne preveč.

Omenili ste, da se vidite kot filmskega aktivista, ki odpira spregledana poglavja filmske zgodovine. Kako združujete to z vlogo filmarja? Ali vlogi nikoli ne prideta v navzkrižje druga z drugo?

Zame se vse vrti okrog strukture, zgodbe, podobe – to me najbolj vznemirja. Zato ne vidim navzkrižja, vse skupaj je ustvarjanje filmov. Izziv je vedno isti: kako prodreti do poetike filmskega jezika. Celotna *Ženske delajo film* išče svojo poetiko: s posnetki vožnje, ki na videz nimajo cilja, a se na koncu nepričakovano končajo na grobu Alice Guy-Blache; s tematsko strukturo, ki ni kronološka ali geografska. Vedno znova se mi postavlja vprašanje, kako ustvarjati poezijo in ne proze.

V Ženske delajo film se pojavi zanimiv citat: »Film je androgin, anarhičen pravokotnik.« Kako ga vi razumete?

Ko se usedem v kinodvorano in se zagledam v veliko platno, se lahko identificiram z osrednjim likom ženskega ali moškega spola. V tem smislu je androgin. Takšen je tudi pravokotnik, saj kadra ali montažnega reza ne moreš označiti kot moškega ali ženskega. In v tem se strinjam s Tildo Swinton in mnogimi filmarkami, s katerimi sem sodeloval pri projektu. Ne želijo, da jih imenujemo ženske igralko (female actors, op. a.), ampak preprosto igralko (actors, op. a.). Film je prostor, kjer lahko izgubiš svojo identiteto moškega, Slovenca – lahko si otrok, lik iz risanke ali pošast. In to je res vznemirljivo. S pridevnikom 'anarhičen'

pa mislim to, da v filmu ni pravil. Filmske šole jih sicer učijo, a v resnici omogoča popolno svobodo. Najtežje je priti do nje in se od-učiti vseh pravil, konvencij in predpostavk, ki so te jih naučili. Androginost in anarhičnost zame torej predstavljata neizmerno svobodo filma.

Kako ste brez proračuna k naraciji prepričali tako velika imena svetovnega filma, kot so Tilda Swinton, Jane Fonda, Sharmila Tagore, Thandie Newton, Adjoa Andoh?

Za svoje delo so bile plačane, ne veliko, ampak vse enako. Potreboval sem filmarke z vsega sveta, ker gre za globalno zgodbo, in želel sem si res odličnih igralk. Nekatero sem poznal od prej, s Tildo Swinton, Kerry Fox in Sharmilo Tagore sem na primer že sodeloval. Adjoa Andoh je poznal moj producent, s Thandie Newton pa naju je povezal skupni prijatelj. Jane Fonda je seveda zelo težko dobiti, saj si jo zaradi njenega aktivizma vsi želijo. A sem imel srečo, da sem ravno posnel film o slovitom producentu Jeremyju Thomasu, ki me je povezal z njenim prijateljem; najprej sem prepričal njega, da mi je uredil sestanek, ona pa je takoj pristala na sodelovanje. Debra Winger ima enega najboljših glasov v filmskem svetu, ki ima zaradi svoje globine v sebi nekaj androginega, kar pri njej izjemno obožujem. Tudi z njo me je povezal Thomas. Preživel sem nekaj dni v njeni družbi v Rimu, snemal njen glas in ob tem pil veliko vina. Mislim, da sem ob napornem snemanju tega filma ustvaril tudi nekaj res dobrih prijateljstev. Sharmilo sem snemal v domači Indiji, Jane Fonda v njeni hiši v Los Angelesu. Pri tem je prišlo na plan tudi veliko čustev, nekatere so pri snemanju celo jokale. To nas je skupaj z izjemnimi filmarkami, o katerih govorimo, zelo povežalo.