دیوراما

۲

مجله سینمایی دیوراما
شماره دوم | سینما اسکوپ ۸۳

WWW.FILMPAN.IR

بوطیقای سینما از آن اتفاقات نادر در حوزه‌ی مطالعات سینمایی‌ست. کم‌تر پیش می‌آید کارگردانی دست به نوشتن درباره‌ی سینما، چیستی و کارکرد آن ببرد. آن هم کارگردانی چون **رائول روئیز** کبیر، که هرکدام از فیلم هایش خود به تنهایی کوششی برای پاسخ به این پرسش‌هاست. جلد اول کتاب که از هفت فصل تشکیل شده هفت مسئله‌ی جداگانه اما مرتبط باهم را درباب سینما و تصویر پیش‌رو قرار می‌دهد. کتاب برای علاقه‌مند جدی سینما موهبتی است و برای کسانی که دوست دارند تا با فیلسوف بزرگ سینما بیشتر آشنا شوند مدخل خوبی است.

- فیلم‌پن

لینک خرید: B2n.ir/fpbo

دیوراما

مجله سینمایی
دیوراما
شماره دوم
سینما اسکوپ ۸۳

www.filmpan.ir
instagram
@filmpan.ir
telegram
@filmpan
email
Diorama@filmpan.ir

صاحب امتیاز
فیلم‌پَن

مدیر ترجمه
مونا محمدیاری

ویراستار متن
الیاس صنعتی

طراحی و صفحه‌آرایی
فرهاد آرام راد

مترجمان
نگار بنی‌صفر
کیمیا رودگر
علی روشن
فرشید زرینی
مسعود سعیدی‌مقدم
الیاس صنعتی
احسان فاطمی پور
حمید کریمیان
هدیه ناصری

زهرا هدایتی
عقیق همایون
آریا همایونی
عاطفه همایونی
پریسا یزدی

فهرست

در این مجله از قلم‌های فارسی «پرستو» به طراحی صابر راستی‌کردار و «نیان» به طراحی رضا بختیاری فرد و افسانه سالک استفاده شده است.

گفت وگو / INTERVIEW

زمین به تلاش شما نیاز دارد/ گفت‌وگو با سی. دابلیو وینتر (و آندرس استروم) درباره‌ی کارها و روزها — مارک پرنسون/ آریا همایونی، عاطفه همایونی و الیاس صنعتی — ۷

دائو. یادداشت و گفت وگو. بخش اول: دنیایی زنده / جردن کرانک / فرشید زرینی — ۲۵

گویی در رؤیایش بودیم / اوندین کریستین پتزولد / جیمز لتیمر / احسان فاطمی‌پور — ۳۴

محاسبات مثلث عشقی / «مثلثات» اثر آتینا ریچل سانگاری / آدام نیمن / کیمیا رودگر — ۴۴

بخش اصلی / FEATURES

حدود سلطه / سینمای مبارز مِد اوندو / کیت رنه‌بام / زهرا هدایتی — ۵۴

ردپای میل / رابرت کریمر در فرانسه / جری وایت / علی روشن و نگار بنی‌صفر — ۶۳

درجستجوی نگاه خیره‌ی زن / اریکا بالسوم / نگار بنی‌صفر — ۶۷

راه خودت را برو / برقص، دختر، برقص اثر دوروتی آرزنر / آلیشیا فلچر / پریسا یزدی — ۷۵

پخش زنده اینترنتی و اجرای حضوری / تماشای اولین فیلم من اثر زیا انگر در دوران قرنطینه — جسیکا مک‌گاف / حمید کریمیان — ۸۰

شش رنگ ناشناخته (خارج از فضا) / اچ.پی. لاوکرفت و سینما / کریستف هوبر / عقیق همایون — ۸۵

فیلم‌های روز / CURRENCY

هرگز به ندرت گاهی همیشه / الیزا هیتمن، ایالات متحده / کورتنی داکورث / هدیه ناصری — ۹۸

کوانتوم خون / ملوری اندروز / آریا همایونی — ۱۰۲

گستره شب / اندرو پترسون، ایالات متحده / آنا سوانسون / مسعود سعیدی مقدم — ۱۰۵

فصل ۱ قسمت ۳ / کورت واکر، کانادا / ایالات متحده / جاش کبریتا / زهرا هدایتی — ۱۰۸

گفت‌وگو
INTERVIEW

زمین به تلاش شما نیاز دارد

گفت‌وگو با سی. دابلیو وینتر (و آندرس استروم) درباره‌ی کارها و روزها (تایوکو شیوجیری در آبگیر شیوتانی)

مارک پرنسون[1] | آریا همایونی، عاطفه همایونی و الیاس صنعتی

یک دهه پس از فیلم **پناهگاه**[2] و پس از یک انتظار طولانی، *سی. دابلیو وینتر*[3] و *آندرس استروم*[4] با فیلمی بازگشته‌اند که در آبگیر شیوتانی، در فاصله‌ای نزدیک کیوتو، با صبر و حوصله زندگی *تایوکو شیوجیری*[5] را طی پنج فصل در دهکده کوچک او دنبال می‌کند. در این دهکده ۴۷ سالمند زندگی می‌کنند که بسیاری از آن‌ها مانند خود *تایوکو* نقش خودشان را ایفا کرده‌اند. هرچند این فیلم به نمایش طبیعت و زندگی ساده‌ای که مردمان این منطقه دارند می‌پردازد، از جایی در فیلم داستان کم‌کم خود را نشان می‌دهد: از بیماری رو به وخامت جونجی، شوهر *تایوکو*. فیلم از مضمون «حضور مرگ» خیلی دور نمی‌شود. بازدیدهای دوره‌ای از قبرستان‌ها، گزش مارِ کشنده، شکار حیوانات برای غذا، یا یک داستان خارق‌العاده درباره‌ی بازگشت یک سرباز جنگ جهانی دوم به خانه برای دیدن جسد پدرش که اخیراً درگذشته (که در زیرنویس تعریف می‌شود)، همگی حضور مرگ را پررنگ می‌کنند. این فیلم همچنین از مرگ یک سرزمین و شیوه زندگی مردمان آن حرف می‌زند؛ مرگی که با مهاجرت جمعیت و تخریب محیط‌زیست اتفاق افتاده و رابطه‌ی در حال تغییر و بازگشت‌ناپذیر میان روستاییان و طبیعت را نشان می‌دهد.

زمان جوهره اصلی این فیلم است: فیلم **کارها و روزها**[6] در ۴۸۰ دقیقه، ۵ فصل، ۳ قسمت و با دو وقفه، هفتمین فیلم بلندی است که تاکنون ساخته شده و اگر *لاو دیاز*[7] را به حساب نیاوریم، این فیلم، سومین فیلم بلند تاریخ است. اما این فیلم به‌غیر از مدت طولانی آن، اشتراکات کمی با «فیلم‌های بلند» یا «سینمای آهسته»[8] دارد که دلیل اصلی آن تدوین بسیار دقیق *وینتر* است. رویکرد همه‌جانبه و توجه به جزئیات و همچنین توجه مداوم به زیبایی‌های معمولی (و گاه به رمز و رازها)، تجربه‌ی به‌تصویرکشیدن آن را از یک کار معمولی فراتر می‌برد، مگر این‌که کسی تماشای کارهای معمولی و هرروزه را یک کار معمولی بداند (ترجیح می‌دهم از اصطلاح «چکامه یا قصیده زندگی روستایی» استفاده کنم).

باتوجه‌به شباهت‌هایی که میان فیلم و زندگی واقعی می‌بینیم و همچنین تک‌نگاری ۶۷۷ صفحه‌ای *استروم* (داماد *تایوکو*) همراه با مجموعه‌ای از عکس‌های ارزشمند که در طول ۲۳ سال از روستا، اطراف آن، و خانواده *تایوکو* گرفته شده‌اند - حتی اگر

مانند فیلم **پناهگاه** مرزهای میان یک فیلم مستند و فیلم بلند از بین نمی‌رفت - باز هم عذر کسی که فیلم **کارها و روزها** را یک مستند تلقی می‌کرد، پذیرفته بود. *وینتر* و *استروم* نه خود را درگیر چنین نام‌گذاری‌های سینمایی متعارفی می‌کنند و نه درگیر خود «سینما» هستند. حتی اگر بتوان تأثیرات فیلم‌سازانی چون *جیمز بنینگ*[9] و *پدرو کوستا*[10] را در بعضی قسمت‌های فیلم یافت، این اثر عمدتاً از آثار هنری پیشینیان و آثار متفکرانی بهره برده است که خارج از حوزه «سینما» قرار دارند. (به تعداد معدودی از آن‌ها در این مصاحبه اشاره شده است.)

اگرچه روند تماشای آغاز روزهای پایانی یک زندگی دلهره‌آور است، اما بیرون آوردن یک صحنه - که برخی ضبط شده‌اند و برخی بازسازی شده‌اند - از کل فیلم، منطقی نیست، چراکه قدرت نهایی فیلم در این است که به هیچ چیزی امتیازی والاتر نمی‌دهد: تصویر یک درخت، دیدار از چشمه‌ی آب گرم، سه‌نفری که در تاریکی راه می‌روند، کشاورزی که در زمین محصول می‌کارد، و یک صفحه کاملاً سیاهِ بدون تصویر همراه با قطعه‌ای موسیقی که به‌طرز پیچیده‌ای ساخته شده (همان‌طور که در نقل‌قول اول فیلم آمده است: «تا لحظه‌ای که نمرده باشید، می‌توانید بشنوید.»)، همه باهم ارزشی برابر دارند. اشتباه نکنید: گرچه مرگ در جلو تصویر و مرکز فیلم قرار دارد، اما این اثر ادای احترامی است به فرصت‌هایی که سینما فراهم می‌کند، جشنی برای زندگی. این مقدمه‌ی کوتاه نمی‌تواند حق لذت تماشای فیلم **کارها و روزها** را ادا کند، این فیلم تلاشی مطلق و بی‌پرواست که از امتحان زمان سربلند بیرون می‌آید.

سینما اسکوپ: شما و آندرس چطور با هم آشنا شدید و چه چیزی باعث شد با یکدیگر همکاری کنید؟

سی. دبلیو وینتر: داستان ملاقات ما یک اتفاق غیرمنتظره بود، اما شاید بیشتر یک تغییر مسیر از بحث‌های همیشگی‌مان بود. یک روایت کوتاه این است که ما هر دو در برلین مشغول کار بودیم و به‌طور اتفاقی در یک بار همدیگر را دیدیم. چند هفته بعد، در راه بازگشت به آمریکا، چند روزی در لندن ماندم، در آن زمان *آندرس* با همسر و پسرش آنجا زندگی می‌کردند. این موضوع پیش از زمانی است که دخترشان *مایا*، یکی از بازیگران فیلم، به دنیا بیاید. ما درباره‌ی ایده‌های مختلفی صحبت و بحث کردیم. آن چند روز شروع یک مکالمه نسبتاً طولانی درباره عکس‌ها بود؛ این‌که نظرمان در مورد عکس‌ها چه بود؛ عکس‌ها اثری دارند یا نه؟ مرز همیشه در حال تغییر بین عکس‌های تبلیغاتی و عکس‌های غیرتبلیغاتی، کاربرد تصاویر به‌عنوان مقاومتی در برابر اقتصاد غالب یا انتخابی قابل‌فروش، بی‌علاقگی به اغواگری و جذابیت، ترجیح سادگی، تصمیمات قابل‌تغییر در برابر تصمیمات سلیقه‌ای، مزیت برخی از شکست‌ها، آغوشی باز برای کوچک و بی‌اهمیت پنداشتن یا ساده‌گرفتن و غیره.

آندرس از سال ۱۹۸۶ تمرین عکاسی را آغاز کرده بود، و بنابراین تا آن زمان که با هم ملاقات کردیم در مسیر درستی قرار گرفته بود. من به‌عنوان یک دانشجو، از کارهای او سر درمی‌آوردم و آن‌ها را تحسین می‌کردم. در لس‌آنجلس اغلب به دکه روزنامه‌فروشی‌ای می‌رفتم که یک فرانسوی آن را می‌گرداند. من و او درباره‌ی عکاسی باهم گفت‌وگو می‌کردیم و او که می‌دانست من توانایی خرید مجله‌های زیادی را ندارم، آن‌قدر خوش‌برخورد بود که اجازه می‌داد زمان انتخاب مجله موردعلاقه‌ام، روی چهارپایه‌ای بنشینم و مجلات کوچک مطبوعاتی را مرور کنم. تعدادی از آن نشریات از پاریس می‌آمدند، جایی که *آندرس* در آن زندگی و کار می‌کرد. کارهای او به‌کرات در مجلات منتشر می‌شدند. ظرافت طبع او من را تحت‌تأثیر قرار می‌داد؛ به‌نظرم بسیار منحصربه‌فرد بود (در آن زمان به‌نظرم به آن «عکاسی پَست»[11] می‌گفتند)، به‌گونه‌ای که انگار تا حدودی شبیه به موسیقی‌ای بود که برای من بسیار اهمیت داشت.

در ابتدا، نمی‌خواستیم پا فراتر از گلیممان بگذاریم. به این نتیجه رسیدیم که فعلاً محدود کار کنیم: فقط تصاویر و صدا؛ بنابراین یک تابستان را در خانه‌ی خانوادگی *آندرس* در مجمع‌الجزایر استکهلم گذراندیم. به‌دلیل محدودیتمان تصمیم گرفتیم فیلمی درباره‌ی خزه‌ها و گل‌سنگ‌ها بسازیم. فکر کردیم فیلم توهم‌زای[12] بی‌پیرایه خواهیم ساخت. چند هفته پس از شروع فیلم‌برداری، *اوللا*[13]، مادر *آندرس* به ما پیوست. *اوللا* شبی هنگام صرف شام، داستانی را از سال‌های دور تعریف کرد؛ از هنگامی‌که در فصل شکار گوزن شمالی، یک شکارچی غریبه با قایق وارد جزیره شده بود و آنجا چادر زده بود. او از تجربه ناخوشایندش، وقتی‌که فهمیده مرد شکارچی چندین شب در اطراف اتاق شیشه‌ای، در حاشیه جنگل می‌گشته است، سخن گفت. ما فهمیدیم که همین بخش از یک داستان عامیانه‌ی خانوادگی کافی است که با آن، یک فیلم داستانی کامل بسازیم. مدتی طول کشید تا بفهمیم چطور باید این کار را بکنیم؛ ازجمله آن فیلم ۴۹ دقیقه‌ای که با *درک بیلی*[14] ساختیم. اما سه سال بعد، دوباره برگشتیم و اولین فیلم داستانی‌مان **پناهگاه** را فیلم‌برداری کردیم. از آنجا به بعد نیز به فیلم داستانی علاقه‌مند شدیم.

اسکوپ: کارها و روزها از کجا شروع شد؟

وینتر: درست مثل **پناهگاه**، **کارها و روزها** از دل شادخواری‌های بعد از غذا بیرون آمد. در سال ۲۰۱۰ ما در شیوتانی به‌دنبال چیزی می‌گشتیم و خودمان هم مطمئن نبودیم دنبال چه هستیم. یک شب اطراف کواتاتسو با *تایوکو*، هیروهارو، و جونجی در حال نوشیدن ساکی بودیم که *تایوکو* داستانی از یک‌عمر پشیمانی و ناامیدی که دهه‌ها در دل خود نگاه داشته بود، برایمان تعریف کرد: فرصت‌هایی که به‌خاطر جنسیتش از دست داده بود؛ تحصیلاتی که از آن‌ها محروم شده بود؛ مشاغلی که او در آن‌ها رد شده بود؛ و حالا در این مرحله از زندگی، افسوسی که «چه می‌شد اگر ...؟»؛ داستانی که قبلاً جرئت نکرده بود بازگو کند. چرا آن موقع، آن را تعریف کرد؟ مطمئن نیستیم. آیا این اثر مشاهده‌گرانه حضور من

من از تحقیق‌کردن کاملاً لذت می‌برم و می‌دانم که نباید فرصت فرورفتن و عمیق‌شدن در خواندن، تماشا کردن، گوش‌دادن، یا نوشتن به‌صورت تمام‌وقت را، امری بدیهی دانست.

و *آندرس* بود؟ شاید. در آن لحظات مشخص شد که برای شروع ساخت فیلم، به‌اندازه‌ی کافی محتوا داریم.

در همان روزهای اول ملاقاتمان، دریافتیم که هر دو علاقه‌ی مشترکی به استمرار و بازی طولانی‌مدت داریم. رسیدن به چیزی با خویشتن‌داری و صبر در یک بازه زمانی طولانی. شاید تا حدودی بتوان گفت که یک نوع حساسیت فرمالیستی رومی نوین یا روسی بود؛ که از توصیف فراتر می‌رفت و بر تکرار ارزش می‌نهاد: «همیشه متفاوت، همیشه یکسان» و غیره. این موضوع ما را تا حدودی به سمت ساخت فیلم **یک به‌علاوه یک، دو** (۲۰۰۳)[15]، فیلم *درک بیلی*، سوق داد که در پاسخ به **یک به‌علاوه یک** محصول سال ۱۹۶۸ ساخته شد. این فیلم تصویری از ستاره‌های دنباله‌دار جوان را ارائه نمی‌داد، بلکه پرتره‌ای شخصی را نشان می‌داد که با گذشت زمان همچنان سرسختانه کار می‌کرد. همیشه باوقار. همیشه بهتر. تا انتها. مثل سروهای سرخ‌چوب.

این موضوع در عکس‌های *آندرس* نیز قابل‌مشاهده است. اگر تصاویر او را از دهه‌ی ۸۰ به بعد در نظر بگیریم، به‌سختی می‌توان تشخیص داد که هر عکس در چه زمانی گرفته شده است، هرچند گاه‌به‌گاه سرنخ‌هایی مثل مدل مو یا مدل اتومبیل وجود دارد که برهه زمانی را مشخص می‌کند. یک مشاهده‌گر معمولی ممکن است گمان کند عکس‌ها سرسری و عجولانه گرفته شده‌اند. اما با مشاهده‌ی آن‌ها در مدت‌زمانی طولانی، وجه متمایز، نظم، دامنه‌ی محدود و ذهنیت کاملاً متمرکز پشت این عکس‌ها پدیدار می‌شود.

اسکوپ: با ساخت فیلم **پناهگاه**، به‌دنبال چه بودید؟ می‌توان گفت که این فیلم یکی از نمونه‌های اولیه‌ی یا شروع اوج‌گیری سینمای دورگه[۱۶] است.

وینتر: قطعاً ما می‌توانیم درک کنیم که به‌نظر مردم بعضی چیزها دورگه هستند و بعضی چیزها نه، اما وقتی سال ۲۰۰۶ در مرحله‌ی فیلم‌برداری بودیم، به این موضوع اهمیتی نمی‌دادیم. طرز فکر ما در این رابطه بیشتر متمایل به بی‌علاقگی نسبت به این دسته‌بندی‌هاست. در شیوه کار ما، یک فیلم فقط یک فیلم است. ما محوکننده مرزها نیستیم. ما فقط علاقه به ثبت و ضبط‌کردن بعضی چیزها را داشتیم که آن هم عمدتاً از عشق به سینما نمی‌آمد؛ مثل ایده‌های قابل‌انتقال از موسیقی، جغرافیا، عکاسی و ادبیات. یا شاید تا حدی برخاسته از فضای کلی فیلم‌هایی مثل **فیلم‌های زرد**[۱۷] *تونی کنراد*، فیلم‌های ۱۶ میلی‌متری *جیمز بنینگ*، *نانسی هولت*[۱۸]، دن گراهام[۱۹] و داستی و **داستی و سوئیت مک‌گی** (۱۹۷۱)[۲۰] یا چیزهایی ازاین‌دست باشد، و البته تأثیر مسلم *تام اندرسن*[۲۱]، که در آن زمان راهنمای من در مقطع ارشد هنرهای زیبا بود؛ بنابراین بخش بزرگی از راه‌حل‌های داستانی ما به‌طور طبیعی منجر به رویکردهایی می‌شوند که به‌نوعی با مدل روایت‌های سینمایی غالب در تضاد هستند.

از برخی جهات اهداف ما در آن زمان هیجانی و ژست و ادا بود. برای مثال، فکر می‌کنیم که آثار موزیسین‌های خاصی چون *فولک ریب*[۲۲]، *فیل نیبلاک*[۲۳]، *جان گیبسن*[۲۴]، *ارث*[۲۵]، *کنراد*[۲۶] و غیره از لحاظ احساسی و جسمی بر ما تأثیر گذاشته بود. تا اندازه‌ی کمی هم می‌بینیم که احتمالاً کارهای ما تشابه داستانی غیرمستقیمی با آن دست احساسات دارد.

درواقع گفتن این‌ها ممکن است غلوکردن درباره‌ی میزان تأثیر بیرونی‌ای باشد که بر روند کار وارد می‌شود. ما هنگام فیلم‌برداری درباره‌ی این مسائل صحبت نمی‌کنیم. صحبت‌های ما بیشتر درباره‌ی وضعیت هوا، کار، نگرانی‌هایی که درباره‌ی عکاسی گفته شد و رویکردمان به صداهای پیش‌زمینه است: تلاش برای نگاه‌کردن و گوش‌دادن بادقتِ تمام هنگام نقشه‌برداری از یک مکان.

پاسخ به این سؤال که دقیقا دنبال چه چیزی بوده‌ایم، دشوار است. شاید به‌دنبال یک فیلم خانوادگی متفاوت. به‌نظرم تا حدی می‌خواستیم که روحیه‌ی برخی از پروژه‌های قرن بیستمی را که به‌نوعی احساس می‌کردیم دوباره اهمیت و فوریت پیدا کرده‌اند، مرور کنیم. بعضی از پیچیدگی‌های مینی‌مالیستی، *آلن رب گریه*، *موریس مترلینگ* و *ویکتور شکلوفسکی* که با نگرانی‌های شخصی ما در زمینه عکاسی، صدا و اجرا ترکیب شده‌اند. یک‌جور بازنگری درباره‌ی مفاهیم استمرار، ریاضت‌طلبی، مخالفت و غیره است که برخی نارضایتی‌ها را از وضعیت سینما در اوایل قرن ۲۱ قابل‌تحمل می‌کند. اما این اولین فیلم بلند ما بود. ما بچه‌های بدقلقی بودیم که تازه وارد دنیا شده بودیم و نگرانی‌هایمان با گذشت زمان تغییر می‌کرد. به یاد دارم که در آن زمان احساس می‌کردیم که دشمن واقعی هالیوود نیست، بلکه سینمای مستقل است. هالیوود درباره‌ی اهدافش صادق است. در بیشتر موارد، سینمای مستقل نوعی موضع مقاومت مصنوعی داشت که تلاش می‌کرد آرزوهای رسیدن به جامعه‌های بزرگ‌تر را پنهان کند و از فرم‌ها، الگوها و چرخش‌های داستانی استفاده می‌کرد. تا حدی، ما به حساسیت‌های ساندنس (جشنواره سینمای مستقل) واکنش نشان می‌دادیم، که خوشبختانه اکنون موضع رایج‌تری است و ما می‌توانیم از آن عبور کنیم و به موضوعات دیگر بپردازیم.

اسکوپ: موضع شما درباره‌ی دسته‌بندی‌های معمولی «کار» چیست؟ و آیا در **کارها و روزها**، این تمایز نشان داده شده است؟

وینتر: من بعد از دیپلمم، پس از گذراندن مدت‌زمانی در مشاغل کوچک مثل نگهبان شیفت شب برای مراقبت از کامیون‌های تجهیزات یا آوردن قهوه برای کارکنان پشت‌صحنه‌ی فیلم‌ها، به‌عنوان یک نویسنده بی‌نام‌ونشان[۲۷] مشغول به کار شدم؛

بنابراین وقتی من و *آندرس* با هم آشنا شدیم و توافق کردیم که شروع به ساختن - احتمالاً فیلم‌ها - کنیم، نقش‌ها جای خود را پیدا کردند؛ *آندرس* پشت دوربین بود و من علاوه بر ضبط صدا، یا می‌نوشتم یا به طرح‌های کلی فکر می‌کردم، و درعین‌حال هرکداممان منتقد دیگری بودیم: «خیلی شدیده.»، «بسیار جذابه.»؛ و معمولاً با هم توافق داشتیم. همان‌طور که رویکردهایمان گسترده‌تر و متفاوت‌تر می‌شد، تغییراتی نیز اتفاق می‌افتاد. به‌عنوان مثال، ما اغلب از یک دوربین دوم استفاده می‌کردیم تا تصاویر عریض را ضبط کنیم زیرا تمرکز اصلی من روی بازیگران و صداها بود. یا درباره‌ی صحنه‌ای که «مای» با «اوللا» در سوئد تماس می‌گیرد، ما می‌خواستیم تماس واقعی آن‌ها را ضبط کنیم؛ بنابراین من زودتر به ژاپن رفتم تا از «مای» فیلم‌برداری کنم و *آندرس* در سوئد ماند تا در سوی دیگر خط از «اوللا» فیلم بگیرد. این صحنه یک تصویر معمولی با دو دوربین است، اما دوربین‌ها ۸۰۰۰ کیلومتر از یکدیگر فاصله داشتند. بعضی اوقات نیز کاملاً از کار جدا می‌شدیم. به‌عنوان مثال پرتره‌ها و طبیعت بی‌جان، نزدیک‌ترین لحظات این فیلم به عکاسی بودند، بنابراین من اصرار داشتم که هنگام فیلم‌برداری در اتاق حضور نداشته باشیم. گاهی به نظر می‌رسید که بهتر است *آندرس* خودش نقش «*پاول موریسی*» را ایفا کند و کارهای مربوط به آن بخش را انجام دهد. همان‌طور که گاهی نیز در اواخر دوره‌های فیلم‌برداری فصلی، من یک‌تنه صداها را - بدون حضور تیم چهارنفره - ضبط و برخی از تصاویر مربوط به آن‌ها را فیلم‌برداری می‌کردم. اگرچه قصد ما از اول این نبود، اما مشخص شد که تدوین فیلم یک کار انفرادی است که بیشتر به کاربردهای مقیاس و جغرافیا بستگی دارد. **کارها و روزها** در واقع پروژه عملی دکترای من بود که از زمان شروع فیلم‌برداری، مهلتی ۵ ساله برای اتمام آن داشتم و یک پایان‌نامه کتبی را نیز باید تحویل می‌دادم؛ بنابراین به مدت چند سال هفته‌ای ۹۰ تا ۱۰۰ ساعت کار کردم و جنبه‌های دیگر زندگی‌ام را بر این اساس اولویت‌بندی کردم. در پایان، همه‌ی این‌ها کار هستند. شما هر روز بیدار می‌شوید و شروع به کارکردن می‌کنید.

اسکوپ: شما بحث پایان‌نامه‌تان را مطرح کردید که به‌تازگی آن را در آکسفورد به پایان رسانده‌اید، بیایید راجع به آن صحبت کنیم. بخش نوشتاری این پایان‌نامه چیست و چه ارتباطی به فیلم دارد؟

وینتر: بله، این سؤال خوبی است. هرچند من هنوز نمی‌توانم درست به آن پاسخ دهم. فکر می‌کنم تردیدم ناشی از انگیزه‌های متناقض من در این مورد است. ازیک‌طرف، من از تحقیق‌کردن کاملاً لذت می‌برم و می‌دانم که نباید فرصت فرورفتن و عمیق‌شدن در خواندن، تماشا کردن، گوش‌دادن، یا نوشتن به‌صورت تمام‌وقت را، امری بدیهی دانست. درعین‌حال، بسیاری از فیلم‌سازی‌های ما از علاقه‌ی