ترکیب با سیاه و سفید به کار ببندید.

در فیلمهای رنگی خیلی کم از سیاه و سفید استفاده می‌شود که آن دو در شوقی کودکانه به رنگهای روشنی که در جعبه مداد رنگی وجود دارند از یاد می‌روند.

این همه، کار کارگردان را دشوارتر ـ و جذاب‌تر ـ می‌سازد. خلق صحنه‌ای سیاه و سفید، همانطور که هر کارگردان اصیلی می‌داند، یک نبرد است. رنگ این نبرد را آسانتر نمی‌کند، بلکه پیروزی را در صورت حصول شیرین‌تر می‌کند. و آن هنگام که کارگردان در عبور از آن حلقه آلوده که فیلمهای رنگی را به ایده‌هایی ناتورالیستی محدود می‌کند توفیق یابد پیروزی بسی بزرگتر خواهد بود. فیلم رنگی آن هنگام که از ورطه ناتورالیسم رها شود، می‌تواند ـ از لحاظ رنگ ـ تجربه زیبایی‌شناسی واقعاً بزرگی را رقم زند.

تنها در آن صورت است که رنگها بخت بیان آنچه را می‌یابند که بیان نشدنی‌است ، یعنی چیزی را بیان می‌کنند که تنها در حوزه ادراک است. تنها در آن صورت است که فیلم سینمایی می‌تواند به دنبال تجرید پاگذارد که تاکنون نیز به آن نزدیک بوده است.

کارگردان نباید ابتدا فیلم خود را سیاه و سفید ببیند و بعد به رنگ آن فکر کند. رنگهای صحنه‌ها باید از همان آغاز در چشمان ذهن او باشد. کارگردان باید با رنگ خلق کند. با این وجود، حس و ادراک رنگ چیزی نیست که کسی بتواند بیاموزد. رنگ تجربه‌ای است در حوزه نور، و توان دیدن، اندیشیدن و حس کردن با رنگ استعدادی است ذاتی. شاید بتوانیم فرض کنیم عموم نقاشان از این استعداد برخوردارند.

اگر قرار باشد در بیست سال آینده، بیش از چهار یا پنج فیلم رنگی هنری به چشم نخورد، مددجویی صنعت سینما از آنان که می‌توانند یاری کنند ضروری خواهد بود ـ یعنی از نقاشان. درست همانگونه که قبلاً مجبور بود از نویسندگان، آهنگسازان و استادان باله کمک بگیرد. کارگردان فیلم رنگی مجبور خواهد بود نقاشی را به گروه بزرگش اضافه کند ، و نقاش باید در همکاری با کارگردان و با احساس مسئولیت در قبال او جلوه‌های رنگی فیلم را خلق کند. باید «فیلمنامه رنگی» به موازات فیلمنامه واقعی شکل بگیرد، و طراحی‌های نقاش در این «فیلمنامه رنگی» باید پر از جزئیات باشد.

شاید برخی شکایت کنند. کارگردان از همکاری تکنیسینهای رنگ بهره می‌برد. این مشاوران بی‌نهایت برای کارگردان مفیدند و بی‌تردید مفید خواهند ماند، زیرا به کمک دانش خویش در باب رنگ‌شناسی و نگره‌های رنگ می‌توانند او را از بسیاری مخمصه‌ها برهانند.

اما با وجود تمام احترامی که سزاوار کارآیی و حس مسئولیت‌پذیری آنان است، نقاش خوب از یک ویژگی مهم برخوردار است که ایشان از آن بهره‌ای نبرده‌اند: نقاش خود هنرمندی است خلاق که تأثیراتی را از ذهن هنرمندانه خویش می‌پروراند. درضمن، این موضوع به تکنیسینهای رنگ نیز کمک خواهد کرد که نقاشی حرفه‌ای را در کنار خود ببینند.

بیایید قضیه‌ای کاملاً فرضی را در نظر آوریم. فرض کنید تولوز ـ لوترک زنده بود و از آغاز تا پایان ـ نه صرفاً در صحنه افتتاحیه، بلکه در تمام صحنه‌ها ـ بر فیلم «مولن روژ» کار کرده بود. در این صورت باقی صحنه‌ها نیز در همان سطح والای صحنه افتتاحیه که براساس ترکیب‌بندی رنگ خود تولوز ـ لوترک ساخته شده بود قرار نمی‌گرفتند؟ و «مولن روژ» در عوض کوششی متعهد، به فیلم رنگی واقعاً بزرگی مبدل نمی‌شد؟ به این ترتیب از ارج و منزلت کارگردان هم کم نمی‌شد. چون وظیفه او نیست که همه چیز را خود انجام دهد، بلکه او باید همه چیز را هدایت کند، و همه را در کنار هم قرار دهد و اجزاء را به جبر در کلیتی هنری قرار دهد.

امیدی که در پس پشت این نوشته نهفته است، آنست که فیلم رنگی از گندابی که در آن گرفتار شده بدر آیدو در مسیر خویش به پیش رود. در مقطع فعلی، به نظر می‌رسد فیلم رنگی هدفی فراتر از آن ندارد که به چیزی شبیه باشد ـ که شبیه آن نیست. «هنری پنجم» کوشید همچون کتیبه تذهیب‌شده‌ای قرون وسطایی به نظر رسد، و «دروازه جهنم» همچون چاپی ژاپنی.

اگر فیلمی رنگی موجود باشد که در طول زمان خود نشان رنگ‌شناس امروزی را بر خود داشته باشد، این منفعت تا ابدالدهر باقی خواهد ماند. پس فیلم رنگی دیگر صرفاً فیلمی با رنگ نخواهد بود، بلکه به هنری زنده مبدل خواهد شد.■

ترجمهٔ کامیار محسنین

رنگ در سینمای امروز

□ کامیار محسنین

هر چند کارل تئودور درایر این مقاله اساسی در زمینه رنگ و فیلمهای رنگی را در سال ۱۹۵۵ به رشته تحریر درآورده، هنوز کارآیی‌های آن به نحوی شایسته و بایسته مورد تحلیل قرار نگرفته است. با این وجود، شاید در متن این مقاله فیلمهایی مورد اشاره قرار گرفته باشند که امروز دیگر کمتر از این نقطه‌نظر بیادماندنی هستند و حتی قدری شگفت‌انگیز به نظر می‌رسند: رومئو و ژولیت (۱۹۵۴، رناتو کاستلانی / محصول انگلستان) با فیلمبرداری رنگی خارق‌العاده رابرت کراسکر به دلیل آن روایت کسالت‌بار فیلمی فراموش شده محسوب می‌شود؛ هنری پنجم (۱۹۴۴، لرد لارنس آلیویر) محصول انگلستان) نمونه‌ای غریب است از اجرایی کلاسیک از اثری از شکسپیر که می‌خواهد در ساختار روایی، تجربی جلوه نماید، و به واسطه همین تناقض نمایی، با رقه‌هایی از محافظه‌کاری انگلیسی را به ذهن متبادر می‌سازد که این حالات در خویشتنداری پرهیزکارانه دوربین کراسکر نیز رخ می‌نماید؛ و عاقبت دروازه جهنم (۱۹۵۳، تینوسوکه کینوگاسا / محصول ژاپن) که هنوز هم شگفت‌انگیز است و مهجور.

امروز مولن روژ (۱۹۵۲، جان هیوستون/ محصول انگلستان) ـ حتی در صحنه افتتاحیه ـ در برابر هر نمای شهوت زندگی/ شور زندگی (۱۹۵۶، وینسنت مینه‌لی/ محصول آمریکا) رنگ می‌بازد که دومی با جسارتی بیشتر در روایت زندگی ونسان ون گوگ، به تلفیقی خیره‌کننده از ترکیبهای رنگی تابلوهای او و رنگ‌بندیهای موزیکالهایی همچون ژی ژی، یک آمریکایی در پاریس و دزد دریایی در سکانسهایی متوالی به آفرینش هنری و زندگی هذیانگوی آن نقاش بزرگ دست می‌یابد و تعادلی شگرف و شگفت را در این آزمون سترگ رقم می‌زند. شاید مینه‌لی با آن تجارب باورنکردنی در زمینه رنگ و فیلمهای رنگی در نگاه بیننده امروزی انقلابی پیشرویی در تاریخ سینما به حساب آید.

برخی از قوانین مسلم مورد اشاره درایر در این مقاله نیز به دلیل گسترش فنی سینما کاربرد خود را از دست داده‌اند ـ مثلاً دیگر آن محدودیت چشم‌آزار دهه پنجاه در خلق رنگ‌مایه‌هایی متفاوت، سبب نمی‌شود که رنگهای زنده در فضاهای واقعی‌گرا آنقدر تصنعی و زننده به نظر برسند. اما آنچه هنوز باعث صلابت و جذابیت نوشته کوتاه استاد است، در محورهای ذیل قابل بحث خواهد بود:

الف ـ جدایی از ورطه آلوده ناتورالیسم و استمداد از نقاشان بزرگ

ب ـ بهره‌گیری از کمترین تعداد رنگ ممکن در ترکیب با سیاه و سفید

الف ـ جدایی از ورطه آلوده ناتورالیسم و استمداد از نقاشان بزرگ

درایر از آرزویی طبیعی حرف می‌زند که به شدت شاعرانه و تغزلی است: آسمانی سبز و چمنزاری آبی. این مهم برای آنانکه «سینما ـ دروغ» را خوشتر دارند، سخت خوشایند است، ولی در زمانه‌ای که هنوز واقعیات آسیب‌پذیر عینی، بزرگترین سند برای اثبات حقانیت به عامه مردم محسوب می‌شوند، «سینما ـ حقیقت» سکه رایج بازار است. و اینچنین است که درک تصویر از دیدگاهی ذهنی و مبتنی بر اصول زیبایی شناختی، جای خود را به کشف تناسب تصویر با واقعیتی عینی می‌دهد که از ناکجاآبادی خیالی سربرآورده است (به معنی دقیق‌تر به تظاهر ریاکارانه کاسب‌کارانه به نمایش مستندگونه تصاویری که می‌توانند توهمی از واقعیات عینی را به مخاطبان القاء کنند) ـ آنهم در عصر تردید فلسفی، که واقعیت عینی اعتبار خود را تا حد قابل ملاحظه‌ای از دست داده و بیشتر به ابزاری ژورنالیستی برای عوامفریبی مبدل شده است.

از این گذشته، در اصول درک کدام هنر دیداری، تشابه به واقعیت محک

رقصنده در تاریکی

اصلی بر شمرده‌اند؟ نقاشی در اعصار مختلف پس از رنسانس، همواره زیبایی را هدف اصلی خود دانسته و اگر در برخی از دوره‌های زمانی به واقعیت تکیه کرده، به تأکید گفته است که این زیبایی در طبیعت «نهفته» است؛ پس هدف هنرمندی که روی به طبیعت می‌آورد، یافتن و نمایش دادن آن «نهفته» است، نه تصویر کردن طبیعت از چشم یک دوربین عکاسی که به دست جهانگردی کم‌حوصله افتاده است. به تعبیر دیگر، در مکاتبی که به واقعیت اصالت بخشیده‌اند، برداشت تصویرپرداز از طبیعت سبب خلق زیبایی شده است. پس می‌توان گفت واقعیات تنها وسیله‌ای بوده که پس از عبور از صافی ذهن هنرمند، اهداف ذهنی او را تحقق بخشیده‌اند. در نهایت، هدف آن حقیقت ذهنی بوده است که بسی والاتر از گزارشهایی سطحی از واقعیتهایی جعلی است. حتی اگر حدیث میکل آنژ درباره وجود شاهکاری از مجسمه‌سازی در قلب هر تخته سنگ در خصوص فیلمسازی و منظره طبیعی صدق کند، ذهنیت است که مهم است نه عینیت و تظاهر به نمایش واقعیت.

از سوی دیگر، همواره هنر در تناسب و همسویی با گسترش علم و فلسفه در عصر خود بسط یافته است به همین واسطه است که هر عصری را می‌توان با مکاتب مسلطش بازشناخت. به این ترتیب، در دوران رمانتیک، تکلیف همه با عالم و فیلسوف و شاعرش روشن است و این همسویی نتایجی درخشان به بار می‌آورد. چون همگان می‌دانند تعبیر واحدشان از واقعیت چیست و رویکردشان به طبیعت و هستی چگونه است، در یک زمان موجی را برمی‌انگیزند که بخشی از تاریخ بشری را با زیبایی ژرف خویش می‌پوشاند.

اینک آن ازمنه گذشته است و از آنجا که در این عصر تردید و بی‌ایمانی، علم جدا ناله‌ای سرداده است و هنر جدا و فلسفه جدا، تجدیدنظر در این اصول ضرورتی تاریخی است. دسته کم فلسفه و علم به توافقاتی آشکار رسیده‌اند، ولی اگر هنر در عصر نسبی‌نگری و عدم قطعیت بحث در خصوص واقعیت را برمی‌گزیند و در زمانه‌ای که در سایه پیشرفت وسایل ارتباطی. رسانه‌های مطبوعاتی و شبکه‌های خبری به کرات آسیب‌پذیری و وارونگی این عینیات را به رخ ما کشیده‌اند، باز دست به دامن ثبت بی‌واسطه طبیعت می‌شود، دیگر تکلیف روشن است: هدایت اذهان عمومی به کژراهه و عوامفریبی بدون توجه به اصول زیبایی‌شناسی سکه رایج «سینما ـ حقیقت»، «نقاشی ـ مینی‌مالیسم» و... است.

در این رویکرد به واسطه بیانی، دیگر جایی برای رنگ باقی نمی‌ماند؛ یا هدف آن است که رنگها در تصویر واقعیاتی عینی از ناکجاآبادهایی خیالی به توهمات بیمارگونه‌ای که این کاسبکاری را عین حقیقت می‌دانند، وفادار بمانند و هیچ ارزش خاصی نداشته باشند، و یا آنکه در تصاویری توریستی و کارت‌پستال‌گونه سعی کنند مبتذل‌ترین و زننده‌ترین ترکیبهای رنگی ممکن را به وهم‌زدگان تقدیم کنند. رویارویی با چنین جلوه‌هایی در تمام فیلمهای امروزی که داعیه نمایش واقعیت را دارند ـ از سینمای نوین ایران، دگم ۹۵ و تجربیات مایک فیگیس، استیون سادربرگ و دیگران ـ سوگنامه‌ای بر زیبایی‌شناسی رنگ در عصر سرگردانی است. اگر حتی لارس‌فون‌تریر در رقصنده در تاریکی که یک نخل طلای کن در کارنامه دارد و یک عنوان بدترین فیلم سال از منتقدان مجله «تایم»، این دو تمهید را به موازات هم بکار بندد، ملغمه‌ای نامتوازن از رنگبندیهای فاجعه‌بار را در دو دنیای واقعی و فانتزی پیرامون شخصیت زن نگون‌بختش در روایتی ساده و آبکی به نمایش می‌گذارد. آنچه به جای می‌ماند صد دریغ و افسوس است که فون تریر در زمان نمایش استادی خود در استفاده از رنگ (در قطعاتی تحسین‌برانگیز از «سینما ـ دروغ» همچون عنصر جنایت یا اروپا) با برچسب سینماگر متظاهر طرد می‌شد، لیکن در مبارزه مجعول و تاریخ گذشته خود با بورژوازی، به سبب نمایش متظاهرانه دو دنیایی که به یک اندازه ساختگی و تصنعی هستند

هنری‌پنجم

و دوری از مضامین جدی در پناه نسخه‌ای رقت‌انگیز و بیرحمانه از ملودرامی دست چندم به اوج کشانده می‌شود که به قیمت مرگ زبان سینمایی در حرکات چشم آزار و ناشیانه دوربین خود، جلوه‌هایی ناتورالیستی خلق کرده است. او هر دو تمهید مورد اشاره را در دستور کار خویش قرار داده است: در پناه همان حرکات لقوه‌ای دوربین، تمام اصول زیبایی‌شناسی را طرد کرده است تا تصاویری مجعول و متظاهرانه از واقعیتهایی عینی را به نمایش بگذارد که در واقع صحنه‌هایی بد ساخت از ملودرامی دست چندم هستند؛ و در فانتزیهای موزیکال، همان تصاویر توریستی معمول و عاری از هر گونه حس خیال‌انگیزی را با صد دوربین به شکلی زننده و مبتذل ثبت کند، یعنی: ۱ـ با استفاده از این صد دوربین با هر چه تصور بورژوایی از سینما است مبارزه کند!؛ ۲ـ از عامیانه‌ترین و پست‌ترین سلیقه در ترکیبهای رنگ بهره ببرد؛ و ۳ـ حتی در بهترین شکل خود، در زمان اجرای بیورک از ترانه I'veseen it all در کنار خط آهن، حقارت خود را نسبت به مفهوم رویا و فانتزی در موزیکالهای کلاسیک هالیوود از جمله دزد دریایی یا یک آمریکایی در پاریس به نمایش بگذارد (فقط قرمزهای مینه‌لی در این دو فیلم را به یاد آورید).

حتی ملودرامهای موزیکال هندی که از نظر کمتر کسی ارزش زیبایی‌شناختی دارند، در زمینه بهره‌گیری از رنگ، آزمونی دشوارتر از این را تجربه می‌کنند که می‌کوشند ضیافتی از بیشترین تعداد رنگهای زنده ممکن (همان ذوق کودکانه نسبت به جعبه مدادرنگی که درایر از آن سخن می‌گوید) را ترتیب دهند؛ ولی وقتی در این راه به شکلی اصولی موفق شوند، نتیجه‌ای حیرت‌انگیز چون تراژدی کاماسوترا: حکایت یک عشق را به یادگار می‌گذارند (که قرمز میراناییر در آن فوق‌العاده است).

از قرمزهای مینه‌لی و نایپر سخن گفتیم و حیف است که از قرمزهای کم‌نظیر ژانگ‌ییمو در فانوس سرخ را بیاویز و ژودو سخنی به میان نیاوریم که اوج زیبایی در ترکیب‌بندیهای پیچیده رنگ در نسل پنجم سینمای چین را به یاد می‌آورند. مثل زردهای چن کایگه در زمین زرد و وداع با محبوبه‌ام که شاید اصالتی چون زرد ون‌گوگ را برای مؤلفش به همراه داشته باشند. امروز، خیلی از کارگردانها هم مثل نقاشها رنگهایی خاص خود دارند که به مؤلفه‌ای ثابت در آثارشان مبدل شده است. در این شرایط می‌توان قرینه‌هایی بی‌شمار برای قرمزهای دلاکروا نیز مثال آورد. و این رنگها هر یک بخشی از رویکرد هنرهای دیداری به واقعیت در اعصار گوناگون سیر همسوی علم، هنر و فلسفه را تشکیل می‌دهند. امروز مسأله کمک گرفتن از آثار نقاشان نیز همگام با پیشرفتهای فن‌آوری در فیلمبرداری ابعادی متفاوت یافته است: دیگر تنها نقاشی مطلع مانند آکیراکورساوا نمی‌تواند ادعا کند که مثلاً در اپیزود ونسان ون‌گوگ در رویاها می‌تواند شعبده کند که سایر فیلمسازان از قبیل رابرت آلتمن (در ونسان وتئو)، موریس پیالا (در ون گوگ) و یا حتی مایکل روبو (در ونسان ومن) نیز به همان نسبت اعجاز می‌کنند. چون دیگر حتی بدون اتکا به پیشرفتهای رایانه‌ای در زمینه رنگ در سینما، خود فیلمبرداران هم قادر هستند که همان تفاوتهای ظریف در رنگمایه‌ها را از کار درآورند.

نتایج درخشانی که ژاک ریوت (در زیبای مزاحم) و مارتین اسکورسیسی (در اپیزود «درسهای زندگی» در داستانهای نیویورکی) در بهره‌گیری از کمک نقاشان بزرگ زمانه و تلفیق مراحل آفرینش هنری ایشان با زبان سینمایی خویش به آن دست یافته‌اند، بار دیگر مهر تأئیدی بر ایده درایر است ـ البته اگر در فیلمی چون پولاک ساخته اد هریس بازیگر نیز زبان سینمایی وجود نداشته باشد و مراحل آفرینش هنری اینچنین ساکن و استاتیک پیش رود، نتیجه همانقدر فاجعه‌بار است که درایر پیش‌بینی این یکی را نکرده است (یعنی کارگردانی که در کنار نقاش قرار می‌گیرد هم باید از زبان سینما سردربیاورد). قصد اطاله کلام در این بحث نیست و امید است که همگام با انتشار ترجمه فارسی مقالاتی دیگر درباره رنگ در سینما ـ بالاخص رنگ در آثار گدار؛ همکاریهای پیترگرنیوی کارگردان و ساشاورنی فیلمبردار؛ تجربه‌های

نو در روایت درک جارمن از زندگی کاراواجو؛ و... ـ این گفتارها ادامه یابد.

اما در پایان بخش اول، باز به همان آرزوی طبیعی که به شدت شاعرانه و تغزلی است بازمی‌گردیم؛ اگر دراکولای برام استاکر ساخته فرانسیس فورد کاپولا را دیده باشید (که به اعتقاد این نگارنده یکی از بزرگترین قصه‌های عشق در تاریخ هنر بشری است)، حتماً آسمانی به رنگ ماژنتا را به یاد می‌آورید که گویی دو چشم از قلب آن جاناتان هارکر که در حال سفر با قطار به ترانسیلوانیا است را نظاره می‌کنند... هر چند، در عصر تفوق «سینما ـ حقیقت» همه با صفت کلیشه‌ای «متظاهرانه» به این فیلم می‌تازند، لیکن همسویی تمام عناصر این سکانس با روایت و پیرنگ داستانی و اجرای فوق‌العاده کاپولای کارگردان و مایکل بالهاوس فیلمبردار در بهره‌گیری از تکنیک نمای پشت شیشه، به آرزویی که از آن سخن می‌گفتیم، جامه حقیقت می‌پوشاند و روح وحشت زمانه ما و پلیدیها و پلشتیهای آن را در آسمانی قرمز جاری می‌سازد.

ب ـ بهره‌گیری از کمترین تعداد رنگ ممکن در ترکیب با سیاه و سفید

این اصل یکی از آن راهکارهای فوق‌العاده است که دراپر در برابر پای سینماگران می‌گذارد اما عمدتاً از دید همگان پنهان می‌ماند.

برای توضیح درباره کارکرد فوق‌العاده این ایده، ابتدا به شکل تجریدی آن در فهرست شیندلر ساخته استیون اسپیلبرگ اشاره می‌شود.

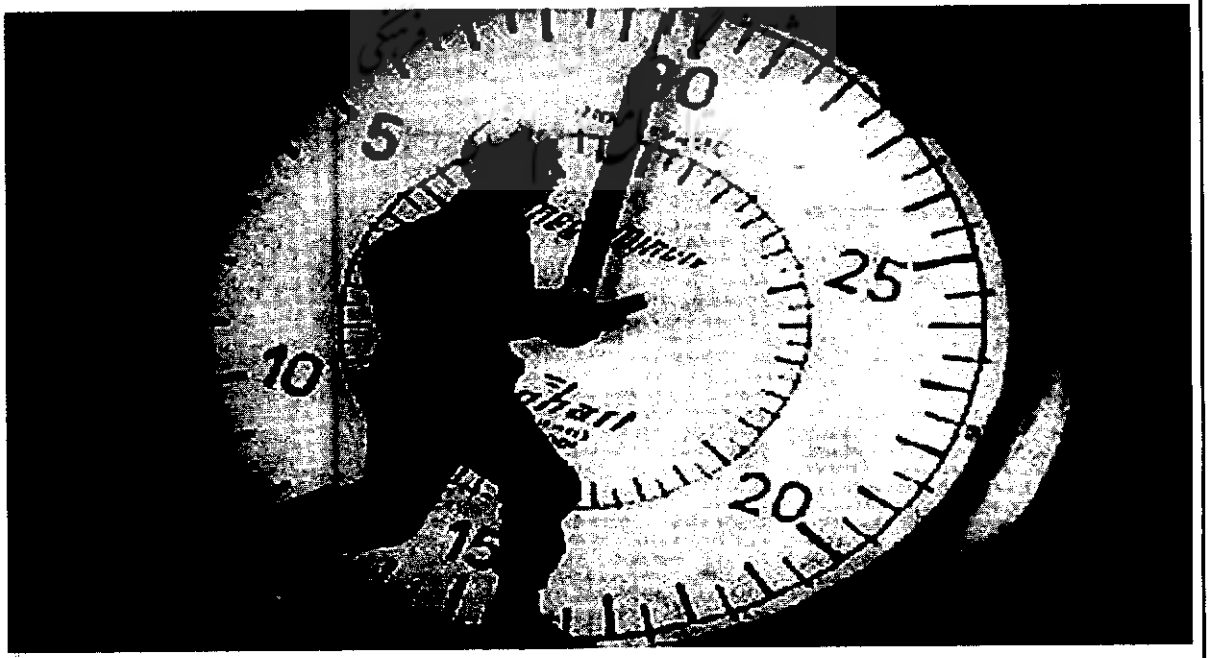
چون دغدغه این گفتار بحث از مضامین فیلم اسپیلبرگ نیست که بابی تازه در نمایش مظلومیت یهودیان و حامیان ایشان را می‌گشاید و برنده جایزه اسکار هم می‌شود، تنها تصاویر شیندلر مورد اشاره قرار می‌گیرند تا روشن شود تصویر چه جادوی نهانی می‌تواند در قلب خود داشته باشد که بینندگان را محو و شیدای خود کند (و از این گذشته، تصویر همان چیزی است که سینمای ما ندارد: آنانکه فیلم را دیده‌اند، بی‌تردید نیک به یاد می‌آورند تصاویر سیاه و سفید تکان‌دهنده یانوش کامینسکی و جلوه‌های تظاهر به نمایش واقعیت عینی در سکانس رنگی نهایی از گردهمایی یهودیانی که جان سالم به در برده‌اند بر قبر شیندلر را؛ لیکن در میان همان سیاه و سفیدهای متن فیلم است که به ناگاه عنصری رنگی چشمها را خیره می‌سازد:

رنگ «قرمز» پالتوی دختری کوچک آنچنان رنگ «قرمز» را در هنگامه خون و آتش برجسته می‌سازد که‌به ناگاه تحت تأثیر قرار می‌گیرد (مگر آنکه خود آگاهانه، به واسطه تبری از «سینما ـ دروغ» یا بیانیه‌های سیاسی از فیلم فاصله گرفته باشی)؛ وقتی آن رنگ «قرمز» بار دیگر باز می‌گردد، تنها آستین پالتو را می‌بینی که از میان توده‌ای از اجساد بیرون آمده است و تازه می‌فهمی که کارگردان با چه ظرافتی به تو می‌گوید: «یادآر، زشمع مرده یادآر».

این تمهید با همین شکل تجریدی ـ تلفیق یک رنگ با سیاه و سفید واقعی ـ دو سال قبل از شیندلر در فیلمی مسحور کننده از لارس فون تریر مورد استفاده قرار گرفته که از بخت خوش در ایران هم به نمایش عمومی در آمده است؛ حتی در اروپا قرمز ترمز اضطراری قطار در زمان انجام عملیات ترور توسط دو پسر بچه یا قرمز «خون منتشر» پدر صنعتگر در زمان خودکشی در حمام، هرچه ناگفتنی در روایت است را به تصویر بکشد.

آنچه باعث می‌شود این ایده تقویت شود که فون تریر در ارائه این تمهید برای تصویر فجایع اروپای پس از جنگ جهانی دوم در زمان فروپاشی دیوار برلین و آغاز دوباره بحثهای تاریخی در موضوع اتحاد اروپا مستقیماً به نگره استاد بزرگ هموطن و متقدمش نظری داشته است، انتخاب او برای سمت مدیر فیلمبرداری است: هنینگ بندتسن که در زمان ساخت اروپا در سال ۱۹۹۱ شصت و شش سال داشت و فیلمبرداری اردت (۱۹۵۵) و گرترود (۱۹۶۴) به کارگردانی درایر رانیز در کارنامه داشت، انتخابی کم‌نظیر برای این پروژه به شمار می‌رفت. هرچند مسلم است که بسیاری اروپا را با صفت متظاهرانه تکفیر کردند و توطئه سکوت را در قبال یکی از بزرگترین آزمونهای زیبایی‌شناسی در زمان استقبال از صد سالگی سینما به کار بستند، خود را از آن لذتی که درایر در ابتدای مقاله از آن سخن می‌گوید، محروم ساختند.

جالب است که فون تریر در این روایت جادویی و در قلب این تصاویر مسحور کننده، در نماهای سریع تعقیبی به روی خط آهن که با صدای هیپنوتیزم‌کننده ماکس فون سیدو همراه بود، از یکی دیگر از آموزه‌های درایر در باب ریتم و ضرباهنگ فیلم نیز بهره برد که البته نظریه درایر درباره بهره‌گیری از نماهای تعقیبی بر خطهای موازی یا متقاطع برای حفظ یا تغییر ضرباهنگ فیلم، پیش از این به شکلی شاعرانه، در سرود پلی‌استر ساخته آلن رنه نیز مورد استفاده قرار گرفته بود. اما لازم نیست در بکارگیری این قاعده، چنین تجریدی فکر کرد: مشهور است که کوروساوا پس از شکست تجاری و انتقادی نخستین فیلم رنگی خود دودسکادن (که به اعتقاد این نگارنده، یکی از بهترین فیلمهای اوست)، در پایان دومین فیلم رنگی خود در سواوزالا به وجد آمد که عاقبت نقاشی بزرگ خویش را بر پرده سینما به پایان برده است. او که خود دانش‌آموخته نقاشی غربی بود، در توجیه علل رضایت خویش از این نقاشی به نکته‌ای اشاره می‌کرد که در ارتباط با این مقاله نیز شایان توجه است. اشاره تصویرپرداز بزرگ به محل وقوع قسمتهایی قابل ملاحظه از داستان فیلم در سیبری‌است که در هر چشم‌اندازی، زمینه‌ای سفید از برف با شکلهایی سیاه از درختان را فراهم می‌آورد و امکان جاگذاری رنگهای دیگر در تابلوهای بزرگ از این مناظر را فراهم می‌سازد. و به این ترتیب، بار دیگر بر قابلیتهای زیبایی شناختی این قاعده تأکید می‌شود.■



اروپا