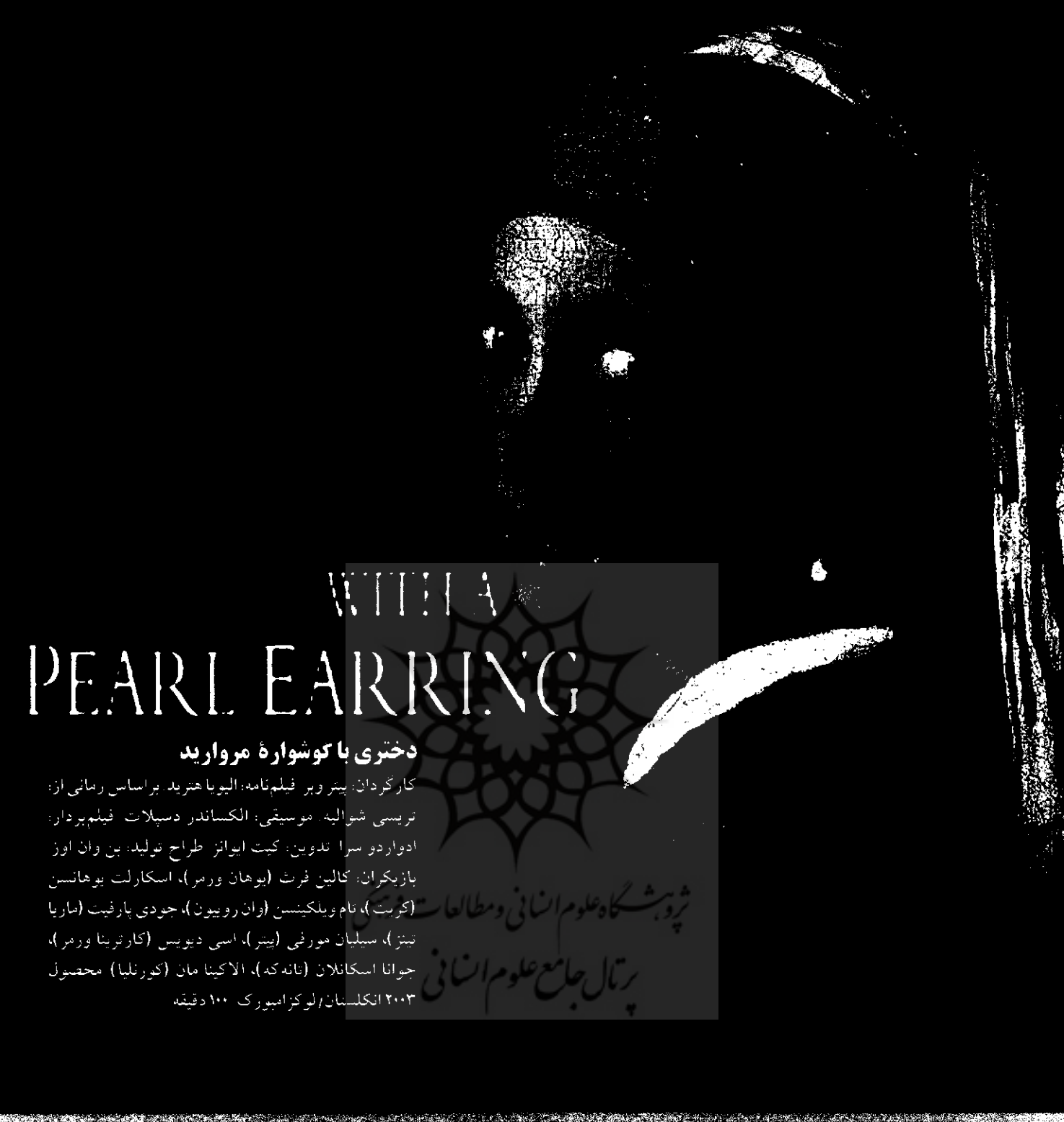

دختری با گوشوارهٔ مروارید

کارگردان: پیتر وبر فیلم‌نامه: الیویا هنرید براساس رمانی از: تریسی شوالیه موسیقی: الکساندر دسپلات فیلم‌بردار: ادواردو سرا تدوین: کیت ایوانز طراح تولید: بن وان اوز بازیگران: کالین فرث (یوهان ورمر)، اسکارلت یوهانسن (گریت)، تام ویلکینسن (وان رویبون)، جودی پارفیت (ماریا تینز)، سیلیان مورفی (پیتر)، اسی دیویس (کارترینا ورمر)، جوانا اسکانلان (تانه‌که)، الاکینا مان (کورنلیا) محصول ۲۰۰۳ انگلستان/لوکزامبورگ ۱۰۰ دقیقه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دختری با گوشوار مروارید فیلمی که [illegible]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چهره‌های صحنه در دهه‌ی شصت

گوشواره‌های مروارید، با این گونه سؤال‌ها بمبارانم کرده‌اند. نه‌فقط اعضای خانواده و دوستانم، بلکه خوانندگان و روزنامه‌نگارها، همگی با شور و شعفی که هرگز نشنیده‌ام دربارهٔ انتشار کتابی از خود بروز دهند. هیچ‌کس هرگز از من نپرسیده در افتتاحیهٔ کتابم چه لباسی قرار است بپوشم. دنیای سینما زرق و برقی دارد که ناشر کتاب نمی‌تواند با آن رقابت کند - بودجهٔ بیش‌تر، آگهی‌های چشم‌گیر (یک دوست لس‌آنجلسی ای‌میل زد که «یک بیلبورد بزرگ فیلم‌تان در بولوار سانست نصب شده!») و جوایز و مهمانی‌های پرزرق و برق‌تر.

به‌رغم این موارد، چراغ‌های صحنهٔ درخشان یک فیلم لزوماً نمی‌تواند شعلهٔ کوچک و پایدار یک کتاب را خاموش کند. درواقع آن شعله بایستی دوام بیش‌تری داشته باشد. این روزها فیلم باید در هفتهٔ نخست نمایش‌اش موفق باشد تا سینماها آن را نکشند پایین، درحالی که کتاب چند ماهی طول می‌کشد که جای خودش را در کتاب‌فروشی پیدا کند، و وقتی نسخهٔ جلد مقوایی‌اش منتشر می‌شود، از نو فرصت جدیدی خواهد داشت.

رمان **دختری**... را با این توقع ننوشتم که به فیلم برگردانده شود. توقع هم نداشتم دومیلیون نسخه در سراسر جهان بفروشد. البته نهانی امیدوار بودم هر دو اتفاق بیفتد - کی در رویای موفقیت نیست؟ گاهی وقتی در نوشتن به بن‌بست می‌خوردم، خودم را در تجسم انتخاب بازیگرانی ایده‌آل برای این کار رها می‌کردم (یک آلن ریکمنِ جوان‌تر در نقش ورمر نقاش، و بازیگری ناشناخته، که تازه از مدرسهٔ تئاتر بیرون آمده، در نقش خدمتکار و الههٔ الهام، گریت). همچنین آگاه بودم که کتاب بسیار تصویری‌ست، و خط داستانی سرراستی دارد، و درنتیجه به آسانی می‌تواند به فیلم درآید. کار پژوهش و نگارش کتاب را طی هشت ماه انجام دادم (حامله بودم و به‌لحاظ جسمی ضرب‌الاجل داشتم). فیلم حاملگی‌اش کمی طولانی‌تر بود. در تابستان سال ۱۹۹۹، درست پیش از انتشار کتاب، در دفتر آرچر استریت فیلمز در لندن نشسته بودم به خوردن کاپوچینو و گپ‌زدن با تهیه‌کنندگان، اندی پاترسن و آناندَ تاکر، دربارهٔ فروش حقوق سینمایی کار مشغول بودم. در اوت ۲۰۰۳ فیلم نهایی را تماشا کردم. چهار سال از نخستین قرار ملاقات تا نخستین نمایش فیلم در مقیاس نشر کتاب زمان زیادی‌ست. در این فاصله که آرچر استریت فیلم را تهیه کرد، من دو تا رمان منتشر کرده‌ام. اول‌بار وقتی با اندی و آناند صحبت می‌کردم، انتظار زیادی نداشتم. خوشحال بودم که آن‌ها علاقه‌مند بودند کتاب را فیلم کنند، اما شنیده بودم آمار کتاب‌هایی که واقعاً به فیلم درمی‌آیند پنج درصد بیش‌تر نیست. تصور می‌کردم **دختری**... نیز به خیل کتاب‌های خاک‌گرفته روی قفسهٔ دفتر مدیر تولید خواهد پیوست.

از طرف دیگر اندی و آناند متقاعدکننده بودند و مصمم به‌نظر می‌رسیدند. به‌نظر می‌رسید نکتهٔ رمان را «گرفته‌اند»، فهمیده‌اند که کلید داستان محدودیت آن است. یکی از اولین چیزهایی که به‌شان گفتم این بود که دلم نمی‌خواهد شخصیت‌های اصلی فیلم با هم هم‌بستر شوند. هالیوود می‌خواهد فیلم را سکسی کند، و فکر می‌کردم یک کمپانی انگلیسی کوچک احتمالاً بیش‌تر از این نظر به کتاب وفادار خواهد ماند، جدا از این که این اطمینان را نیز ایجاد می‌کند که احساس اروپایی به آن ببخشد. وقتی قول دادند در بازسازی «حقیقت عاطفی» کتاب بکوشند، حرف‌شان را باور کردم. می‌دانستم ممکن است فریب خورده باشم، اما دست‌کم به زبانی حرف می‌زدند که هرگز آن را در هالیوود نشنیده بودم. آیا هالیوود معنای محدودیت را می‌فهمد؟

وقتی مذاکرات‌مان را آغاز کردیم، آرچر استریت فیلمز پرسید آیا دلم می‌خواهد در نوشتن فیلم‌نامه مشارکت داشته باشم. با بی‌قیدی گفتم بدم نمی‌آید نگاهی به نسخهٔ اولیه بیندازم. در این لحظه کارگزارم جانی سلر مرا از میز مذاکره کنار کشید و گفت: «مگر می‌خواهی فیلم‌نامه‌نویس بشوی؟ این کار را نکن! تو رمان‌نویسی، این کار را خوب بلدی. برو کتابت را بنویس و فیلمسازی را بگذار به‌عهدهٔ فیلمسازها.» این بهترین چیزی بوده که او تا به حال به من توصیه کرده. در قرارداد ذکر کردیم که من دخالتی نخواهم داشت، و به نظرم در آرچر استریت نفس راحتی کشیدند. کسی دلش می‌خواهد یک نویسندهٔ مزاحم پشت گردنش حضور داشته باشد؟ نتیجه این‌که من شاید بهترین رابطهٔ ممکن را با اندی پاترسن تهیه‌کننده و الیویا هترید فیلم‌نامه‌نویس داشتم. این کار این عذر را هم برایم فراهم کرد که اگر فیلم بد از آب درآمد بگویم

دختری با گوشواره مروارید را نوشتم تا خوانندگان آن را تفسیر کنند و نسخهٔ خودشان را شکل بدهند. وقتی انتشارش دادم و رهایش کردم، نمی‌توانم کنترل کنم که خوانندگان چه‌طور فکر می‌کنند، یا صحنه‌ها و شخصیت‌ها را چه‌طور در ذهن مجسم می‌کنند. دلم هم نمی‌خواهد این کار را بکنم.

حقیقتاً نقشی در آن نداشته‌ام.

با فیلم فاصله گرفتن، معنی‌اش این بود که دیگر پیچ‌وخم‌های کار و روند شکنجه‌آور پیشرفت فیلم را هم تعقیب نکردم. اندی به من خبر می‌داد، اما معمولاً چند ماهی دیرتر، طوری که وقتی از خبرهای بد مطلع می‌شدم که خبرهای خوبی جای آن‌ها را گرفته بود. خبرهای بد مثل این که: سرمایه‌گذارها کنار کشیده‌اند، بازیگران زن از فیلم‌نامه خوش‌شان نیامده، دکورهای نیم‌ساخته خراب شده‌اند، کارگردان‌ها ورمر را با یک مرد اهل اسکس قیاس کرده‌اند، و نوچه‌های هالیوود خواهان پایان دیگری برای فیلم‌نامه‌اند.

درعوض اندی روی نکات مثبت تأکید می‌کرد: فیلم‌نامهٔ فوق‌العادهٔ الیویا، بازیگران که معمولاً حاضر نمی‌شوند در آزمون صدا شرکت کنند برای این نقش صف بسته‌اند. هالیوود حریصانه دور و بر پروژه بو می‌کشد اما اجازهٔ ورود نمی‌یابد. یک روز به من گفت بالاخره «گریت»شان را پیدا کرده‌اند. اسکارلت یوهانسن فقط هفده سالش بود و هنوز اسمش بر سر زبان‌ها نیفتاده بود، اما برای این نقش دشوار تجربهٔ لازم را داشت. و به نقاشی هم شبیه بود. بعد کالین فرث وارد صحنه شد، و همه‌چیز فوری سر و سامان گرفت. با این که کار شاقی به‌نظر می‌رسید، ناگهان دیدم سوار هواپیما شده‌ام که بروم سرِ صحنه در لوکزامبورگ. لوکزامبورگ؟ این یکی از غافلگیری‌های فراوان من در مقولهٔ فیلمسازی بود. من به دلفت فکر کرده بودم، شهری در هلند که ماجراهای کتاب در آن اتفاق می‌افتد، بسیار مناسب فیلم. شهری که هنوز شکل و شمایل قرن هفده‌همی‌اش را حفظ کرده، با خیابان‌های سنگفرش، کانال‌ها و پل‌ها، معماری شیروانی‌دار، و بازاری که ستاره‌ای هشت‌پر در مرکزش هست. اگر ماشین‌ها، دوچرخه‌ها و نشان‌ها را نادیده بگیری، مثل یک دکور کامل سینمایی‌ست.

اما نه. یک دکور از پیش‌ساخته‌شده در لوکزامبورگ برپا بود که به‌عنوان دکور سینمایی و نیز به‌کار رفته بود، و تغییر شکل پنجره‌ها و آجرها کاملاً شکل هلندی به خود گرفته بود. (اگر خوب به فیلم دقت کنید برخی پنجره‌های آجرپوش را می‌بینید که به‌طرز عجیبی بالای‌شان قوس‌های گوتیک ونیزی هست.) این کار به نظرم غیرقابل‌فهم می‌آمد، تا این که چند روزی را سر صحنه گذراندم و دیدم چه عوامل پرشماری در ساخت فیلم دخالت دارند. کارگردان پیتر وبر و فیلم‌بردار ادوارد و سرا برای کار خود به کنترل کامل فضا و نور نیاز داشتند - که با یکی دو ساعت فرق کردن یک خیابان شلوغ دلفت حاصل نمی‌شد.

پیش‌تر هرگز سر صحنهٔ فیلمی نرفته بودم. تجربه‌ای سوررئالیستی بود. همهٔ ایده‌های شخصی‌ام دربارهٔ فضاهای کتابم، ناگهان بی‌رحمانه در معرض دید همگان بود، و آدم‌ها در آن فضاها می‌لولیدند، اندازه می‌کردند و جابه‌جا می‌کشیدند و می‌بردند. مانده بودم نکند دست‌آخر چنان داستان و شخصیت‌ها را بکشند که از هم پاره‌پاره شود و من باشم که متقلب شناخته شوم.

همچنین عجیب بود برایم دیدن این که قلم من، کلِ صنعت پژوهش‌های ورمر را تخم‌ریزی کرده - نسخه‌های بدلی آثار ورمر و دیگر نقاشان هلندی همه‌جا در دفتر تولید به دیوار آویخته بود، و کتاب‌هایی که خودم برای پژوهش ازشان استفاده کرده بودم، همه‌جا پخش‌وپلا بود. اعتراف می‌کنم وقتی کالین فرث با آرنج کسی را از سر راه برداشت تا در رستوران صحنه سر ناهار کنار من بنشیند و از من دربارهٔ ورمر استنطاق کند، به‌نوعی ذوق کردم. کسی دیگر توی رستوران رو کرد به من و گفت: «متوجه هستی که ایدهٔ شما باعث شده که این همه آدم دو ماه تمام کار داشته باشند و دستمزد بگیرند؟» آری، سوررئال بود.

وقتی اول‌بار وارد دکور خانهٔ ورمر شدم، درجا فکر کردم: «نه، نه، این جا خیلی زیادی بزرگ است - آن‌ها هیچ‌وقت این نوع فضا در اختیارشان نبوده.» اما، وقتی دیدم برای هر نما چه‌قدر دم و دستگاه و آدم احتیاج هست، فهمیدم کاربرد آن فضا چیست. روی پرده ابعاد آن اتاق‌ها چندان مشخص

نیست.
تازه، آن‌همه جزئیات غنی - نقاشی‌هایی که همه‌جا آویخته، بشقاب‌ها، اثاث، غذا - به پس‌زمینه رانده شد. موقع تماشای فیلم متمرکز می‌شویم روی چهرهٔ اسکارلت یوهانسن، نه آن اثاث دلفتی آبی و سفید روی میز که به همت دستیاران آن‌طور دقیق چیده شده بود. طراح تولید بن وان اوز اتاق فوق‌العاده‌ای پر از تصاویر پورنوگرافی برای خانهٔ حامی ورمر، وان رویی ون طراحی کرده بود؛ اما حتی یک‌نظر هم روی پرده دیده نمی‌شود، بلکه احتمالاً کف اتاق تدوین پخش‌وپلا شده.
یک شگفتی دیگر هم بود؛ چه‌قدر تغییر در اتاق تدوین روی داد. چه‌قدر بیش‌تر از حد نیاز فیلم گرفته شد، و این جایی‌ست که خوانندگان کتاب بیش‌ترین تفاوت را میان فیلم و کتاب حس خواهند کرد. تمام ماجراها و شخصیت‌های فرعی پس رانده شد، و به همراه‌شان برخی ظرایف در شخصیت‌پردازی و ابهام در روابط. آن‌چه حاصل شد، اما، یک پیرنگ متمرکز است و یک جلوهٔ بصری باشکوه.
تغییرها اذیتم نکرد. چراکه گرامر سینما خیلی با کتاب فرق دارد. فیلم‌ها کم‌وبیش خطوط داستانی ساده‌ای دارند و خطی و پویا هستند. کتاب‌ها - حتی نمونه‌هایی ساده و کم‌حجم نظیر **دختری**... - در زمان پس و پیش می‌روند، خودشان را تکرار می‌کنند، در ذهن شخصیت‌ها می‌روند و می‌آیند، و جاافتادگی‌هایی باقی می‌گذارند تا خوانندهها آن‌ها را پر کنند. عجیب نیست که داستان‌گویی‌شان بایستی متفاوت باشد. به نظرم خیلی فیلم‌ها اگر وفادارانه از کتاب تبعیت کنند کم‌تر موفقیت به‌دست می‌آورند - شاهدش ملال فیلم‌های هری پاتر است در مقایسه با سرزندگی کتاب‌های رولینگ.
وانگهی، عادت کرده‌ام که دیگران آن‌چه را که نوشته‌ام مطابق میل خود تغییر دهند. تازه، آن‌چه نویسنده می‌کند هم همین است. من **دختری با گوشواره‌های مروارید** را نوشتم تا خواننده‌ها آن را تفسیر کنند و نسخهٔ خودشان را شکل بدهند. وقتی انتشارش دادم و رهایش کردم، نمی‌توانم کنترل کنم که خواننده‌ها چه‌طور فکر می‌کنند، یا صحنه‌ها و شخصیت‌ها را چه‌طور در ذهن مجسم می‌کنند؛ دلم هم نمی‌خواهد این کار را بکنم. کاری که فیلمسازها با کتاب‌ها می‌کنند هم چندان فرقی ندارد. و آن‌ها هم باید به تخیل شان پروبال بدهند و اجازه دهند تماشاگران نیز تجسم خودشان را داشته باشند.
تأسف‌آور است که فیلم‌ها بخواهند وابسته به کتاب‌ها باشند - و اغلب چنین است. اما در این مورد خاص، فکر می‌کنم فیلم و کتاب هر دو به یک حقیقت عاطفی می‌رسند، همان‌طور که اندی و آناند قول داده بودند، اما از مسیرهایی تا حدی متفاوت. آن‌ها بیش‌تر شبیه دو خواهر هستند، تا یک آدم، و به‌جای جنگیدن مکمل هم‌اند. اکنون من دو گریت در ذهنم دارم - چهرهٔ تابناک اسکارلت یوهانسن و مال خودم، همان گریت اولیه، کوچک و آرام - اما با حضوری مداوم و از این‌که خواهری به‌دست آورده ابداً در سایه قرار نگرفته است. ◀

۱۶ ژانویه ۲۰۰۴
ترجمهٔ م.ا.

آن رنگ‌ها

فصلی از کتاب

یک یادداشت

تا پیش از انتشار دختری با گوشوارهٔ مروارید کسی تریسی شوالیه را نمی‌شناخت. نویسندهٔ گمنامی بود با یک کتاب فروش‌نرفته (آبی باکره) و مدرکی در رشتهٔ ادبیات انگلیسی و نویسندگی خلاق آمریکایی‌الاصل انگلیسی شده‌ای که در لندن کتابدار مرجع بود. این زمانی بود که نمایشگاه معتبری از آثار یوهان ورمر هلندی در لندن برپا بود و پوستر نمایشگاه تابلوی کمابیش ناشناختهٔ دختری با گوشوارهٔ مروارید بود. شوالیه نسخه‌ای از این پوستر را در اتاق‌خوابش به دیوار زده بود و در تمام لحظاتی که در رختخواب دراز می‌کشید، نگاهش به این نقاشی بود و در این اندیشه که زندگی این دخترک با این چشمان هوشمند ولی غم‌گرفته، چگونه بوده؟ چه حکایتی را می‌خواهد برای‌مان تعریف کند؟
خانم شوالیه تصمیم می‌گیرد قصهٔ زندگانی این دختر را بنویسد. از این به بعد آن‌چه رخ می‌دهد خلاقیت ناب است که اساس کتاب است. داستانی که می‌خوانیم کاملاً زاییدهٔ تخیل نویسنده است، رشته‌شده به دور حقایقی که پس از چهارصد سال از زندگی این نقاش کم‌کار و درون‌گرای هلندی در دست است. هنر شوالیه در این است که موفق می‌شود فضا، زمان، ارتباطات و شرایط زندگی آن دوره را با چنان تردستی‌ای بیان کند که خواننده در پایان کتاب احساس می‌کند همهٔ این شخصیت‌ها را از نزدیک می‌شناسد و با آن‌ها زندگی کرده است. آیا فیلم هم به همان اندازه موفق است؟

گلی امامی

تا کنون نقاشی‌ای را ندیده بودم که از ابتدا کشیده بشود. فکر می‌کردم هر چه را می‌بینی می‌کشی و هر رنگی را می‌بینی به‌کار می‌بری.
به من آموخت.
نقاشی دختر نانوا را با قشری از رنگ خاکستری کمرنگ به روی بوم سفید آغاز کرد. بعد سراسر بوم را با رنگ قهوه‌ای مایل به قرمزی نشانه‌گذاری کرد تا جایی که دختر و میز و تنگ آب و پنجره و نقشه قرار گرفتند مشخص شود. بعد از آن فکر کردم شروع می‌کند به کشیدن آن‌چه که می‌بیند - صورت دختر، دامن آبی، نیم‌تنهٔ زرد و سیاه، نقشهٔ قهوه‌ای، لگن و پارچ نقره‌ای و دیوار سفید. درعوض لکه‌هایی از رنگ روی بوم گذاشت - سیاه برای دامن، آبی‌ای برای نیم‌تنه و نقشهٔ روی دیوار، قرمز برای لگن و پارچ درون آن، و خاکستری دیگری برای دیوار. رنگ‌ها عوضی بودند - هیچ‌کدام رنگ خود آن چیز نبود. مدتی طولانی را صرف این رنگ‌های به قول من عوضی کرد.
بعضی وقت‌ها دخترک می‌آمد و ساعت‌های متمادی سر جایش می‌ایستاد با وجود این روز بعد که به نقاشی نگاه می‌کردم هیچ چیز به آن اضافه یا از آن کم نشده بود. فقط سطوحی رنگی بودند، که هر چه بیشتر در آن‌ها دقت می‌کردم چیزی را نشان نمی‌دادند.
می‌دانستم هر لکهٔ رنگ قرار است به چی تبدیل شود، چون هر روز خود آن اشیاء را گردگیری می‌کردم، و دیده بودم دخترک چه می‌پوشد، یکی از روزها که دامنت نیم‌تنهٔ زرد و سیاه کاترینا را در تالار بزرگ به تن می‌کرد، پنهانی سرک کشیدم.
هر روز صبح با کراه رنگ‌هایی را که خواسته بود برایش می‌چیدم. یک روز، سرخود، یک رنگ آبی هم اضافه کردم. دومین بار که رنگ‌ها را چیدم گفت، «گری‌بت، آبی آسمانی نمی‌خواهم، فقط رنگ‌هایی را که خواسته بودم بگذار. چرا آن را گذاشتی درحالی‌که من نگفته بودم؟» عصبانی بود.
«عذر می‌خواهم قربان. فقط...» نفس عمیقی کشیدم - «فقط فکر کردم دخترک دامن آبی پوشیده است، و ممکن است شما به آن نیاز داشته باشید، به‌جای آن‌که سیاه بکشیدش.»
«هر وقت آماده شدم خودم می‌گویم.»
اطاعت کردم و به روش زدن‌های سبز شیروان ادامه دادم. قضیهٔ سبز هم ورد گرفت دلم نمی‌خواست از دستم عصبانی بشود. پنجره میانی را باز کرد و خارش سراپا بر شد.
«گری‌بت بیا این‌جا.»
پارچه را گذاشتم و به طرفش رفتم.
«این‌جوری بهتر شد؟»
نگاه کردم. هوای پر نسیمی بود، ابرها پشت گلدستهٔ کلیسای نو ناپدید می‌شدند.
«آن ابرها چه رنگی هستند؟»
«سفیدند قربان.»
کمی ابروهایش را بالا برد. «واقعاً؟»
نگاهشان کردم. «و خاکستری. شاید می‌خواهد برف ببارد.»
«دقت کن گری‌بت، باید بهتر از این از عهده برمیایی. به سبزی‌هایت فکر کن.»
«سبزی‌هایم قربان؟»
کمی سرش را عقب برد. داشتم عصبی‌اش می‌کردم. دندان‌هایم را به‌هم فشردم.
«به یاد بیاور چطور سفیدها را از هم جدا می‌کردی. شلغم‌ها و پیازهایت را - هر دو یک نوع سفیدند؟»
ناگهان متوجه شدم. «نه. سفید شلغم سبز دارد و سفید پیاز زردی.»
«دقیقاً. حالا بگو ببینم چه رنگ‌هایی در ابرها می‌بینی؟»
پس از چند دقیقه نگاه دقیق به آن‌ها، «قدری آبی در آن‌هاست - و زرد هم هست. کمی هم سبز دارند.» چنان هیجان‌زده شده بودم که با دستم به ابرها اشاره کردم. تمام عمرم به ابرها نگریسته بودم، ولی گویی در آن لحظه برای نخستین بار آن‌ها را می‌دیدم.
لبخندی زد. «متوجه می‌شوی که سفید خالص در ابرها کم است. حالا فهمیدی چرا هنوز به رنگ آبی احتیاج ندارم.»
«بله قربان.» واقعاً نمی‌فهمیدم، ولی مایل به اعتراض نبودم. حس می‌کردم کمابیش می‌دانم.
سرانجام وقتی رنگ‌ها را روی رنگ‌های موجود افزود، تازه منظورش دستگیرم شد. روی دامن دختر آبی کمرنگی نقاشی کرد، و آبی‌ای شد که از لابه‌لای آن تکه‌هایی سیاه دیده می‌شد. بخش‌های نزدیک‌تر به میز و در سایهٔ آن پررنگ‌تر بود و نزدیک‌تر به پنجره، روشن‌تر. به سطح دیوار زرد آخرایی افزود، که کمی خاکستری از ورای آن به چشم می‌خورد. دیوار روشنی شد ولی نه دیواری سفید. بعدها کشف کردم وقتی نور به دیوار می‌تابد، دیگر سفید نیست، بلکه رنگ‌های گوناگون است.
لگن و پارچ از همه پیچیده‌تر بود. زرد شدند، بعد قهوه‌ای، و سبز و آبی. رنگ‌های فانتزیه روی میز و نیم‌تنهٔ دخترک، و پارچهٔ آبی روی صندلی را متمرکز می‌کرد. همه‌چیز به‌جز رنگ. نورهای خودشان را داشتند و تغییر آن بستگی به چیزی می‌یابد که نور تابیده یک پارچه رنگ
[illegible]