



اقتباس به سبک ایرانی

پژوهش‌های علمی و تحقیقات فرهنگی

مینای شهر خاموش - عکس: ندا بیگی، آزاده فتحعلی

رتال جان علی‌اشرفی

آذر شیوا) بازسازی شد. همچنین آخرین قطارگان هیل (جان استرجس - ۱۹۵۸) دوباره یکی توسط عباس کسایی در فیلم حرمت رفیق (۱۳۵۶ - ب: حسین گیل - منوچهر والی زاده) و دیگری توسط سعید مطلبی در میعادگاه خشم (۱۳۵۰ - ب: فردین - داود رشیدی - ایرج قادری) کپی شدند. همین طور ربه کا (آلفرد هیچکاک - ۱۹۴۰) را کامران قدکچیان در فیلم کنیز (۱۳۵۳ - ب: سعید راد) و مکانی در آفتاب (جرج استیونس - ۱۹۵۱) را جلال مقدم در فیلم پنجره (۱۳۴۹ - ب: بهروز وثوقی - گوگوش) دوباره رونویسی کردند. اتفاقی که برای فیلم کلکسیونر (ویلیام وایلر - ۱۹۶۵) توسط محمد صفار در فیلم خاکستری (۱۳۵۶ - ب: سعید راد - نوش آفرین) و انبوهی از فیلم‌های دیگر که می‌توان نام برد، «واو به واو» تکرار شد.

در این چند ساله نیز این اتفاقات در سینمای ما کم دیده نشده است، ولی سوغات جشنواره امسال با آن تبلیغات درباره اقتباس، به این شیوه مدرن چشمگیر بود. امسال به جایی رسیدیم که اقتباس به سبک ایرانی (یا همان کپی و رونویسی یک فیلم سینمایی مشهور) با افتخار در بورس قرار داشت.

روز برمی آید (بیژن میرباقری) با یک اسم عاریتی، علناً اعلام می‌کرد که بازسازی و کپی

﴿مدت‌هاست که بحث اقتباس داغ است و در تلویزیون همایش‌های پراکنده‌ای در میان سینماگران و مسئولین در خصوص اقتباس برپاست. دربارهٔ آشتی دادن سینما با ادبیات، و به دنبال راه‌هایی برای پیوند این دو مدیوم، از گوشه و کنار زمزمه‌هایی در خصوص تشویق و حمایت سیاست‌گذاری‌ها برای اقتباس در سینما به گوش می‌رسید. از طرفی چندی پیش خبر از این بود که به جوایز جشنواره فجر جایزه «فیلم‌نامه اقتباسی» اضافه شده یا اضافه خواهد شد.

این‌ها شایعاتی بود که باعث شد پیش‌بینی کنیم در جشنواره امسال به شکل گسترده‌تری با مبحث اقتباس روبه‌رویم. البته خبری از سیم‌غ برای فیلم‌نامه اقتباسی نبود، ولی اقتباس به وفور در میان فیلم‌ها دیده می‌شد، البته به سبک ایرانی. فیلم‌های امسال به شیوه‌ای که می‌توان انتظار داشت در زمینه‌های مختلف به اقتباس دست زدند، ولی نه از مدیوم ادبیات، بلکه از همان سینما.

این موضوع در ایران مبحث تازه‌ای نیست و «رونویسی سینمایی» یا «کپی فیلم‌های مشهور» از زمانی دور در این سینما عادی شده است. مدت‌ها قبل در دههٔ چهل سا برینا (بیلی وایلدر - ۱۹۵۴) توسط ساموئل خاچیکیان در فیلم هنگامه (۱۳۴۷ - ب: بهروز وثوقی



ایرانی فیلم مرگ و دوشیزه (رومن پولانسکی) است. و **مخمصه** (محمدعلی سجادی) حتی اسمش را هم تغییر نداده بود (هر چند که گویا متن نهایی تغییر کرده و دیگر خیلی شبیه **مخمصه** می‌آید). به نظر می‌رسد حتی اگر قرار باشد ارزشی برای چنین آثاری قائل بود، لازم است به این کپی‌های جدید چیزی اضافه شده باشد؛ چیزی تازه به مهر یک نگاه متفاوت.

البته این تنها بحث این مقاله نیست. اتفاق جالبی دیگری که در این فیلم‌ها و این مدل نگاه وجود دارد، این است که این بازنویسی‌ها و کپی‌ها اغلب در قالب یک ژانر یا مدل قراردادی خشک گیر افتاده است. ولی ای کاش همچون هالیوود شاهد یک مشت فیلم «کلیشه‌ای خوش ساخت» بودیم. اتفاقی که افتاده این است که «کپی‌های کلیشه‌ای» ساخته شده، از درون معیوب و متناقض اند. علاقه و تعصب کورکورانه به ژانرها و قراردادهای محدودکننده از یک طرف، و سعی در رونویسی فیلم‌های مشهور از سوی دیگر، در این نگاه ناآگاه، به «ملغمه‌ای متناقض» تبدیل شده است که در این مجموعه به آن اشاره می‌کنیم:



پیشگاه علوم انسانی

نیز نگار و ژانت با دزدیدن مرد از بیمارستان، همان مایه داستانی «فرار از پلیس» را در جاده‌ای بی‌انتهای در جاده‌های شمال تا هدف پایانی تکرار می‌کنند. ولی این جایز همان قضیه معناگرایی به سطحی‌ترین شکل ممکن به این کپی چسبانده شده است. ادعای فیلمساز در خصوص فیلم قابل توجه است: «روایت فیلم آفتاب بر همه یکسان می‌تابد و ما دار روایت قصه‌های شرقی به‌ویژه داستان‌گویی در مثنوی مولوی است. سعی کرده‌ام یک ترجمه سینمایی از جریان سیال ذهنی که در روایت قصه‌های معنوی - که سرچشمه‌اش قصه‌های قرآنی است - به وجود بیاورم.» بعید می‌دانم مولوی **تلما و لوییز** را دیده باشد. ولی درباره قضیه معناگرایی باید گفت جای تان خالی؛ قهرمان مسلمان فیلم همین طور چشمانش را می‌بست و دعا می‌خواند و معجزه بود که رخ می‌داد و به این ترتیب در اواخر فیلم بهبود وضعیت جسمانی مرد مریض رضایت‌بخش بود. شاید اگر نیم ساعت دیگر از زمان فیلم باقی مانده بود مرد بیمار می‌توانست از زیر سرِ بلند شود و جای قهرمانان ما پشت فرمان بنشیند!

پایان‌بندی فیلم این گونه است که ماشین آن‌ها، که از دید پلیس در امان مانده بود، به سرعت در جاده‌ای به سمت مشهد مقدس دور می‌شود. خورشید در زمینه می‌درخشد و ماشین در نور آن گم می‌شود و پایان. حاضریم قسم بخورم اگر جلوه‌های ویژه در سینمای ما به قدر کافی پیشرفت کرده بود، این احتمال قوی بود که این ماشین - به ناگهان - از روی زمین بلند شود و در آسمان بر از نور اوج بگیرد و در قلب خورشید برای همیشه ناپدید شود! واقعا چه کسی فکرش را می‌کرد ما در این ژانر اقتباس شده از **تلما و لوییز** برگرفته از داستان‌های زنانه مثنوی مولوی به چنین خلوص و درجه‌ای از معنا برسیم. برگمان، درایر و تارکو فسکی باید بیایند سینمای معناگرا از نوع جاده‌ای و یا برعکس، جاده‌ای از نوع معناگرای زنانه را که احتمالا از ویژگی‌های سبکی داستان‌های مثنوی بوده است از ما درس بگیرند.

۲- ژانر دیگر مورد علاقه فیلمسازان جشنواره امسال «ژانر همیشگی جنگ» بود. یا به قول معروف «گونه دفاع مقدس». همیشه فکر می‌کردم مادر این زمینه آن قدر فیلم‌های عجیب و غریب و متعدد ساخته‌ایم که حتی می‌توانیم انواع و اقسام موضوع‌ها و ایده‌هایی را که همه را خردمان کشف کرده‌ایم به جاهای دیگر صادر کنیم. ولی مادر این زمینه هم واردکننده‌ایم.

روز سوم نامزد دوازده سیم‌رغ امسال یکی از فیلم‌های مصرف‌کننده این ژانر وارداتی است. یا بهتر است بگویم فیلمی است «بر حسب سفارش از یک فیلم جنگی» یا «از قضا بر حسب تصادف» فیلمی است که با این همه هیاهو، رونویسی کم‌رنگی از فیلمی آمریکایی به نام **تجات سرباز رایان** است. چه اشکالی دارد؟ می‌توانند. سفارش می‌گیرند. کپی می‌کنند. از طرفی کارگردان سریال‌ساز موفق فیلم ادعا می‌کند بدون فیلم‌نامه به خر مشهر رفته و کار را گرفته است. می‌گوید متن چند صفحه‌ای فیلم‌نامه را در تهران جا گذاشته و آن را فراموش کرده همراه ببرد. که البته با توجه به امکانات، احتیاجی هم به فیلم‌نامه نبوده است. فقط کافی بود کپی فیلم آقای اسپیلبرگ را همراه داشته باشند. ادعای دیگر آقای کارگردان این بود که قصد داشته با ساخت این فیلم «اشک تماشاگر» را در بیاورد. که البته موفق شده‌اند اما از زور خنده. چرا که آن‌ها در معادله شان و «در یک مثبت منفی» اشتباه کرده‌اند و فراموش کرده‌اند که تماشاگران سخت گیر سینما با بینندگان آخر شب تلویزیون در ماه رمضان فرق دارند.

۳- ژانر موفق دیگر در سینمای ایران «کمدی» است. با همه زیرشاخه‌هایش. حال تصور کنید این ژانر با «گونه دفاع مقدس» تلفیق شود. متوجه می‌شوید که چه قدر امکانات به وجود می‌آید برای این که بتوان به زمینه‌های تازه وارد شد. حتی می‌توانیم به جایی برسیم که تا به حال هیچ بنی‌بنی‌شری به چنین تجربه‌ای در سینما دست نیافته است.

تا به حال هر فیلمی را که بررسی کردیم، ریشه‌اش را در یک فیلم خارجی یافتیم. حال فیلمی را معرفی می‌کنیم که با شهادت از یک فیلم ایرانی رونویسی شده است. مایه داستانی فیلم **اخراجی‌ها** بدون در نظر گرفتن ویژگی‌های طنز خیلی شبیه می‌شود به فیلم **پر زخی‌ها** (۱۳۶۱). ب. فریدن - ناصر ملک‌مطیعی - ایرج قادری - سعید راد) ساخته ایرج قادری که همچون فیلم حاضر پرستاره بود و مربوط بود به داستان‌آشراری که در دوران جنگ در یک منطقه مرزی در یک دهکده گیر افتاده‌اند، ولی در نهایت تحت تأثیر ویژگی انسانی افراد اطرافشان که دارند ایثار گرانه از خاکشان دفاع می‌کنند، به یک باره تغییر می‌کنند و با عراقی‌ها وارد جنگ می‌شوند و در نهایت همه شهید می‌شوند.

ولی این تنها ویژگی بر جسته فیلم **اخراجی‌ها** نیست. ویژگی دیگر فیلم یک اتفاق نایاب است. آیا تا به حال دیده‌اید که در فیلمی، وودی آلن، جری لوییس یا هر کمدین دیگری (به

۱- ژانر مورد علاقه امسال سینماگران ایرانی «ژانر جاده» بود. فیلم‌هایی که با الگوی سفر شکل می‌گیرند و این امکان را به فیلمساز هاشان می‌دهند که یک مشت شخصیت را در مسیری با هم همراه کنند و در انتها آن‌ها روی هم تأثیر بگذارند و به نگاه جدیدی از زندگی برسند. این ژانر در ایران جان می‌دهد برای کسانی که خواسته‌اند این سفر را به یک سیر و سلوک معنوی، عرفانی و یا حتی مذهبی تعمیم دهند و فیلمی معناگرا استخراج کنند و البته به همین دلیل است که تعداد این آثار در سینمای ما کم نیست و همیشه هم (مثل امسال) طرفدار دارد.

در این میان فیلمی که امسال چشمگیرتر بود **آفتاب بر همه یکسان می‌تابد** (عباس رافعی) نام داشت. فیلم، داستان سفر دو زن است از یک بیمارستان در جایی کویری، به سمت مشهد مقدس (البته از مسیر جاده شمالی). یکی از این زنان (نگار) خواب می‌بیند که باید شوهرش را که در بیمارستانی در حال مرگ تدریجی است، به کمک یک دوست غیرمسلمان که در خواب همراهش بوده (ژانت) ببرد و او را برای شفا به خراسان ببرد. با کمال تأسف این فیلم یک کپی دست‌کاری شده از یک فیلم نمونه‌ای است. **تلما و لوییز** جزو اولین فیلم‌های «جاده‌ای زنانه» بود که در اوایل دهه نود ساخته شد. در آن فیلم آن‌ها (سوزان ساراندون و جینا دیویس) در یک سفر تفریحی کوتاه آخر هفته‌ای، مردی را به قتل می‌رسانند و سفر آن‌ها از آن لحظه به بعد شکل فرار از پلیس به خود می‌گیرد. در **آفتاب...**



کردی؟ نه، من فردا با مادرم می‌آم خواستگاری ات، پسر منتظر جواب دختر نمی‌شود و از کافه خارج می‌شود (هنوز که یادتان نرفته فیلم قرار است جزو ژانر وحشت باشد). کات، دختر در خانه است، منتظر خواستگار و خانواده‌اش. مادر کیست؟ آنهایتا نعمتی! پدر کجاست؟ مست افتاده روی زمین، مادر و دختر به کمک هم پدر سیاه‌مست را با ملحفه زیرش تا حمام می‌کشند و شلنگ آب را رویش بازمی‌کنند تا بیدار شود. در این میان دوست دختر از راه می‌رسد و تو می‌زند که خواستگار باید دوست‌پسر او می‌شده است.

فکر می‌کنید این شروع چه ژانری می‌تواند باشد؟ ژانر وحشت؟ یا کمدی از نوع اسلپ‌استیک؟ شیوه تهبه این فیلم طبق نظرات و توضیحات کارگردان بحث جداگانه جالبی است. به عقیده کارگردان، ژانر وحشت آشی است متشکل از عناصری که در صورت نبود یکی از عناصر تشکیل دهنده، دیگر تماشاگر نمی‌تواند تشخیص دهد دارد چه جور فیلمی می‌بیند، و دیگر نمی‌شود این آش را بخت. این اجزا عبارتند از: تعدادی آلت قتاله مثل تبر، ساتور، کارد آشپزخانه (اره برقی باشد خیلی بهتر است) چند مقتول و قاتل روانی، یک یادوتا پلیس، یک خانه، به همراه یک انگشت قطع شده و کمری که یک تبر پشت آن جا مانده. به اضافه مقدار زیادی خون مصنوعی صورتی رنگ رقیق شده با سس گوجه‌فرنگی یا شاید سس مایونز بارب گوجه‌فرنگی و سرکه (برای مصرف در سالاد فصل هم توصیه می‌شود). همه این‌ها را همین طوری می‌ریزید توی یک دیگ و حسابی هم می‌زیذد و آن‌را می‌گذارید روی سرتان. در حالت طبیعی دیگ مغزتان در کم‌تر از پانزده دقیقه خواهد جو شید و اگر این‌طور نشد، یعنی این که هم سلیقه نیستیم و امکان دارد این فیلم مورد علاقه‌تان باشد. نوش جان. میل کنید.

۶- در نهایت این که به نظر من بدترین نوع رونویسی زمانی است که کسی از روی آثار گذشته خودش رونویسی کند. مخصوصاً اگر بزرگ‌ترین فیلمساز این سینما هم باشد. مشکل آن‌جاست که به هر جای فیلم **ستوری** که دقیق می‌شویم قطعه‌ای از آثار گذشته فیلمسازش را برای مان‌زنده می‌کند (تصحیح می‌کنم خراب می‌کند). ساختار روایی کلی فیلم که کپی مایوس‌کننده‌ای از **هامون** است، مردی که زنش را - که روزی خیلی رابطه خوبی با هم داشتند - از دست داده و حالا با بازگشت به گذشته می‌خواهد دریابد «قضیه از کجا شروع شد؟». این ساختار با فلاش‌بک‌های متعدد به گذشته، در واقع **هامون** است که بازسازی شده است. اختلاف ارزشی این دو فیلم (**هامون** / **ستوری**) جدای از کپی بودن نمونه دوم، با مقایسه ارزشی بازی و نقش اصلی قابل تمایز است. فقط بازی فوق‌العاده

انفافی که افتاده این است که «کپی‌های کلیشه‌ای» ساخته‌شده، از درون معیوب و متناقض‌اند. علاقه و تعصب کورکورانه به ژانرها و قراردادهای محدودکننده از یک‌طرف، و سعی در رونویسی فیلم‌های مشهور از سوی دیگر، در این نگاه ناآگاه، به «ملغمه‌های متناقض» تبدیل شده است.

خسرو شکیبایی را در شاه‌مقش‌اش در **هامون** با بازی رادان در این فیلم مقایسه کنید تا متوجه شوید درباره چه چیزی بحث می‌کنیم.

اما قسمت غیر قابل‌بخشش فیلم به ایده مرکزی و موضوع بسط‌یافته در روایت اثر برمی‌گردد، که دیگر نه از آثار قبلی خود، که از بدنه سینمای فیلمسازی وام گرفته شده است، «داستان سقوط و اوج‌گیری مجدد یک مرد». سقوط در دام اعتیاد و بازیافت اعتبار اولیه، چند فیلم این‌شکلی در فرم دفتر مه‌شده و غیر قابل‌باور فیلمسازی نام‌برم تا قانع شوید؟ به عنوان مثال **پشت و خنجر** (۱۳۵۶- ب: ایرج قادری - فروزان) ساخته ایرج قادری.

این چند فیلم فقط پرسپکتیوی کلی از وضعیت اقتباس حال حاضر است و به‌غیر از این‌ها فقط می‌ماند کورسوی امیددی که نتیجه‌اندک‌آثاری چون **پایرهنه در بهشت** (بهرام توکلی) است، و حسرتی عمیق، زمانی که پای مقایسه به میان می‌آید. آثاری مثل **آخرین روزهای سوفی شول** که اتفاقاً اقتباسی است از یک داستان واقعی، و **وندی عزیز** که حیرت می‌کنید وقتی می‌بینید با ظرافت و خلاقیت چه بلایی سر «ژانر وسترن» آورده است. می‌توان از ژانرها وام گرفت و می‌توان از هر چیزی اقتباس کرد اگر بی‌تعصب حرفی برای گفتن داشته باشیم، اگر دست از تکرار طوطی‌وار برداریم. اگر بپذیریم که فاصله داریم، فاصله هست بین فیلم‌هایی چون **وندی عزیز** و این سینما، فاصله است، فاصله است. فاصله است. ▶

شیوه‌های جدی) کشته شود؟ اگر ندیده‌اید، فیلم **اخراجی**‌ها را نگاه کنید. این فیلم کمدی به شما کمک می‌کند تا کمی اشک بریزید. البته نه به شیوه‌ای که در روز سوم اشک‌تان جاری می‌شود. در این‌جا تحت تأثیر موقعیت‌های سانس‌مانتال فیلم زارزار گریه خواهید کرد (در سینمای ما همه چیز برعکس است دیگر) فیلم در نیمه ابتدایی شخصیت‌هایی را با مایه‌های طنز به ما معرفی می‌کند و سعی می‌کند شمارا با موقعیت طنز به قهرمان‌های فیلم نزدیک کند. در نیمه دوم اتفاق نادری می‌افتد و قهرمان‌های ساخته‌شده یکی یکی کشته می‌شوند (در واقع به شکل فجیع منفجر می‌شوند) اگر برای کمی تفریح و خنده به سینما می‌روید حتماً دستمال همراه داشته باشید، چرا که هر چه قدر در نیمه اول فیلم خندیده‌اید، نیمه دوم از دماغ‌تان درمی‌آورد. **اخراجی**‌ها به لحاظ لحن، از درون متناقض است و تغییر لحن دوگانه و بعضی مواقع چندگانه فیلم حسابی گیج‌تان خواهد کرد. به سکانس پایانی فیلم دقت کنید:

مجیدسوزوکی به همراه دیگر دوستان‌اش در یک بیمارستان صحرایی هستند. رزمندگان بر روی تخت‌های بیمارستان دراز کشیده‌اند که ناگهان عراقی‌ها حمله می‌کنند و تانک عراقی بدون توجه به تخت بیماران همین‌طور پیش می‌آید و تخت‌های مجروحان را یکی یکی له می‌کند، و بیماران را که نتوانایی فرار ندارند و با ترس در انتظار مرگ هستند صاف می‌کند و جلو می‌آید و صدای ضجه و نعره زخمی‌ها به هواست (یادتان که نرفته فیلم کمدی بود). مجیدسوزوکی که نمی‌تواند تحمل کند، جلو می‌رود ولی به سرعت گلوله‌باران می‌شود و در صحنه پایانی در دستان رفقاییش که آن‌ها هم زارزار در حال گریه‌اند جان می‌دهد و پایان. حالا اگر می‌توانید، لبخند بزنید.

۴- در جشنواره اسمال زنان موفق‌تر بودند (حداقل به لحاظ نسبی). در وضعیت فعلی، به نسبت این‌گونه فیلم‌ها آثار زنانه‌ای چون **خون‌بازی** و **چند روز بعد** قابل قبول‌ترند. **چند روز بعد** (نیکی کریمی) را نیز البته می‌توان نوعی رونویسی سینمایی از فیلم **آبی** (کیشلوفسکی) به حساب آورد، البته به لحاظ ساختار کلی. **آبی** فیلمی است درباره زنی که پس از تصادف و مرگ شوهر و فرزندش تنهایی را برمی‌گزیند و ساختار فیلم بر اساس رابطه او با مادر، همسایه و دوست شوهرش شکل گرفته و بسط یافته است. در چند روز بعد هم ما با چنین ساختاری مواجهیم. در این‌جا نیز ما با زن تنهایی روبه‌رویم که روابطش در محل کار با دوستان، و در خانه با همسایه‌اش بسط داده شده و در تنهایی هایش در خانه و خارج شهر به بن‌بست رابطه‌اش با یک مرد فکر می‌کند. با این‌حال این فیلم یک ویژگی دارد که تا حدودی باعث می‌شود ادیرادها و کاستی‌های روایی و ساختاری‌اش (که البته کم نیست) را کم‌رنگ ببینیم و آن، بازی کنترل‌شده و کم‌نقص خانم کریمی در نقش محوری فیلم است. حضور خانم کریمی در نقش اصلی با آن مکث‌های طولانی در گفتار و آرامش در حرکت بدن و رفتارش فضایی ایجاد می‌کند که بُعدی متفاوت به فیلم داده است. از آن شخصیت پر جنب و جوش با صدایی مهارنشده در فیلم‌های گذشته‌اش خبری نیست. یک شخصیت آرام و بدون میمیک، با این‌حال آشوب درونی او از پس این آرامش قابل حس است. و این شیوه بازی با چهره سرد و بدون میمیک ولی آزاد و رهاشده، در انتقال دنیای درونی قهرمان به جوهر اصلی فیلم بدل شده است.

۵- در میان فیلم‌های جشنواره اسمال **پارک‌وی** حسابش جداست. البته این حسن را داشت که فیلمسازش به کپی بودن فیلمش معترف بود. **پارک‌وی** قرار است جزو «ژانر وحشت» باشد. و چنانچه کارگردان می‌گفت از روی آثار «داریو آرجنتو» رونویسی شده بود. حتی می‌شد به راحتی رگه‌هایی از فیلم **درخشش** (استلی کوپر) را در آن تشخیص داد. برای آشنایی با حال و هوای این فیلم و تشخیص تناقض‌های لحن آن، شروع فیلم را توصیف می‌کنم. خودتان تصمیم‌تان را خواهید گرفت:

نمای آغازین، یک فنجان قهوه است و دختری که دارد برای هم‌کلاسی‌اش فال می‌گیرد و یک پسر خوشگل در فالش افتاده است. در همین لحظه در کافه باز می‌شود و یک پسر خوش تیپ وارد می‌شود و دهان هر دو دختر باز می‌ماند. آن‌ها بیرون برای توروکردن پسر با هم بحث می‌کنند تا این که گم‌اش می‌کنند. دختری که در فالش پسر خوشگلی ظاهر شده بود (رعنا آزادی‌ور) در حال راندگی است که یک ماشین در آینه عقبش ظاهر می‌شود، همان پسر داخل کافه (نیما شاهرخ‌شاهی). پسر که در اتوبان همیشه‌خالی از ماشین پارک‌وی (!) با ماشین‌اش شیرین کاری می‌کند و دست می‌کشد تا دل دختر را ببرد. کات، پسر و دختر در یک کافه نشسته‌اند. پسر به دختر پیشنهاد ازدواج می‌دهد. دختر می‌گوید فقط ده دقیقه است با او آشنا شده، پسر می‌گوید عاشق اوست. دختر می‌گوید باید فکر کند. زمان می‌خواهد. تا کی؟ فردا؟ نه. پس فردا. نه شنبه، باشه. دوباره کات (در واقع جامپ کات). شنبه است، و روبه‌روی هم در همان کافه، همان‌جا، نشسته‌اند. چی شد، فکر