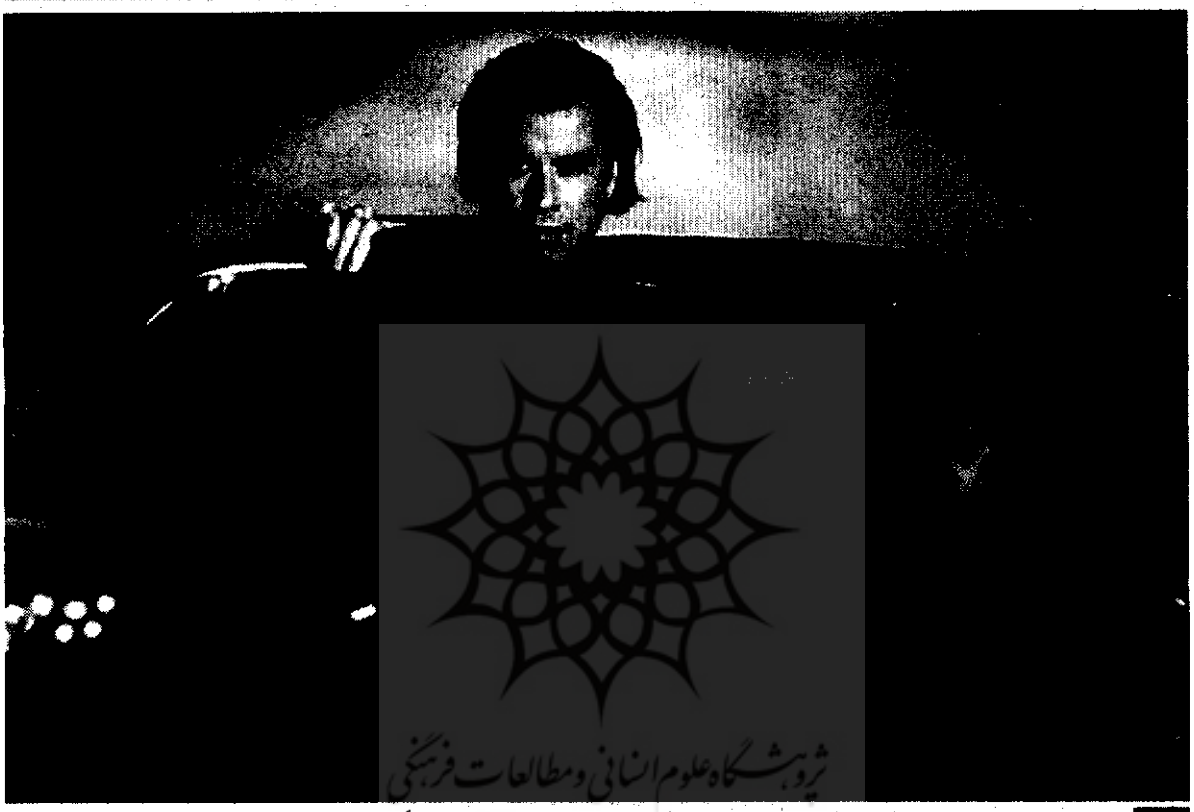
بارقهٔ آناتول فرانس در ژانر اکشن

«هالیوود، یازده سپتامبر، پیشگویی برای تبیین مانیفست تروریسم»

تحلیل فیلم «اره ماهی»دومینیک سنا

بهرام بیدار



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پیش از وقوع اولین انفجار که دقایقی پس از تیتراژ فیلم رخ می‌دهد دومینیک سنا، کارگردان فرانسوی، مواضع خود را پیرامون دسترسی به زیباشناسی فیزیکی تخریب روشن می‌کند: مقوله‌ای وسوسه‌انگیز و البته خطرناک و صرفاً قابل پی‌ریزی در ژانر اکشن. خطرناک از آنجا که علاوه بر دارا بودن حس و واقعیت تصویر سینمایی می‌بایست از ریزه‌کاری‌های فنی مربوط به انفجار هم کم نیاورد. اره‌ماهی یک اکشن کمال یافته نیست ولی چالش‌های مهمی را پیش رو می‌نهد. در هالیوود اکشن با Motif تروریسم، ناگفته چند سالی است که بدل به ژانر پر طرفداری شده: تروریست‌ها یا مستقیماً طرفشان را به هلاکت می‌رسانند و یا به ناچار محل خاصی را بمب‌گذاری می‌کنند که این کشتن و منفجر کردن‌ها مستقیماً انگیزاننده ژانر مورد ذکر است. وقتی تم علمی / تخیلی برای «تخریب» به میزان لازم کفایت ندارد چرا هالیوود سراغ کابوس‌های سیاسی محیط پیرامون نرود؟ در جایی که جهان معاصر مستندات این کابوس را نه در حد «خوراک‌های هالیوود» که خیلی بیشتر از ظرفیت‌های آن فراهم کرده است. وقتی داستایووسکی اذعان می‌کند: «برای من چه موضوعی می‌تواند پرکشش‌تر از نفس واقعیت باشد؟» دیگر از کسبهٔ ساکن هالیوود چه انتظاری باید داشت؟

دربارهٔ وقایع ۱۱ سپتامبر برخی تفسیر کرده‌اند: از آنجا که آمریکایی‌ها از قبل بارها درباره اتفاقی مشابه یازده سپتامبر هشدار داده‌اند یقیناً خودشان برنامه‌های فوق اکشن هواپیمایی را در روز کذایی انجام رسانده‌اند! همزمان با اکران فیلم اره‌ماهی، بن لادن داشت برای آمریکا خط و نشان می‌کشید. ضمناً مثال‌های سینمایی برای پیشگویی حوادث مشابه ۱۱سپتامبر بسیارند و بیخ‌گوشی‌ترین نمونه سینمایی بی‌شک فیلم **اره‌ماهی** است. همین جا روشن کنم که نزدیکی حوادث فیلم **اره‌ماهی** به اتفاقات واقعی نیویورک و اطلاق «بیخ گوشی‌ترین»، نتیجهٔ صرف تصادف است. حتی اگر اره‌ماهی دقیقاً حملات انتحاری به ساختمان‌های تجارت جهانی را عیناً بازسازی و پیشگویی می‌کرد، این تیزهوشی و آینده‌نگری سازندگان اره‌ماهی، ضامن اعتبار سینمایی فیلم مورد بحث ما نبود.

جان تراولتا

من باب لطایف و برکات میزانسن **اره‌ماهی** باید تکلیف کار را با موضع‌گیری در قبال جان تراولتا روشن کنم: این سوپر استار و شبه آکتورز استودیوی پا به سن که از نوع «بازیگر پرورده» در استخر هالیوود است در هیأت هنرپیشه سینما برای تماشاگران ـ در کُلّ ـ مقبولیت تام ندارد. مردم نیکلاس کیج و تام‌کروز را در قیاسی همگانی بیشتر می‌پسندند.

طرفداران «جان» طیف محدودتری را شامل می‌شوند. دلایل: تراولتا خودخواسته و همچنین درکارآیی‌های که اصلاً دیدگاه بازیگر را ملاک نمی‌داند، گرایش به نقش‌های منفی و شیطان صفتانه دارد و در این گرایش بسیار توانا است. سیستم بازیگری از نوع تراولتا محدود به افکت‌هایی به شدت خصوصی «دراجزای چهره و حرکات هارمونیک بدن» است که سوی پلیدی نشانه رفته‌اند و اساساً در چنین زمینه‌ای پتانسیل توانایی دریافت حس و انعکاس

آن دربازی تراولتا، مجال شکوفایی و انفجار می‌یابد. حرکات سریع گردن برای کنترل محل + کج و کوله شدن‌ها + هجو قرار دادن معیارهای اجتماعی و گاهی اخلاقی که از بس در فیلم‌هایش آن را ادامه داده، خود به خود تبدیل به مؤلفه‌ای برایش شده + اجرای نوعی بالهٔ مردانه و پنگوئن‌وار از خونسردی و طمأنینه مالامال از بدخواهی و نشئه‌شدن‌های کاملاً هیستریک «حاصل تمایلات سادیستیک» به خاطر وقایع ناگواری که برای دشمنانش اتفاق می‌افتد + عصبیت و خشمی که آرامترین شیوهٔ بیانی را به کار می‌بندد و در ابتدا خیلی ظریف است ولی بعداً نهایت خشونت را پیداه می‌کند + طرز کاربرد کلمات و مکث‌هایی که نشانه تحلیل هجاهای گفتگو و اندیشیدن می‌شود: با نهایت احساس از Motif گنگستریزم صحبت کردن، که گویی مذهبی مقدس برای تراولتاست + چشم‌هایی که همواره و به هر شکل شوخند و نگاه‌ها: عمیق و کاونده و تراژیک که این آخری در پس چشم‌های پف کرده‌اش همواره هشدار دهنده عواقبی است + دربرخورد با زنان رفتاری آبرکارشناسانه دارد: مثل چارلز داروینی است که درباره استمرار حیات یک خزندهٔ قبلاً شناخته شده تئوری بسازد و خارج از خطر ریسک کردن پیرامون فرضیهٔ تکامل انسان بماند یا مندلیفی که آشنا و وارد به محیط جدول معروفش، محل عناصر را به دلخواه بالا و پایین کند + عموماً زن‌ها برایش حکم «مواد کار» یا «سازه‌های» یک ترکیب را دارند، ترکیبی که جزء مواد اولیه صنعتی است که تراولتا با آن حکم «صنعتگر» می‌یابد. از این حیث جان تراولتا شبیه آلن دلون است باین تفاوت که دلون با سردی هرچه تمامتر مقابل زن/مواد اولیه مذکور، موضع بی‌تفاوتی محض را اتخاذ می‌کند تا جاذبه حضورش به طور خودکار به مفتون کردن مؤنث جماعت بپردازد ولی تراولتا کاملاً حس مسئولیت و «توجه خاص» نشان می‌دهد که این آخری البته فاقد وجهه‌ای متعهدانه است! + تراولتا شخصاً «حتی خارج از فیلم‌هایش» به مضامین ایدئولوژیک حمله کرده و این وجهه با شرح احساسی مؤلفه‌های سبک بازی‌اش قاعدتاً همخوان است: در فیلم Face / Off جان وو، برای اولین بار نبود که جنگ خیر و شر و فاجعه مصلوب شدن را به ریشخند می‌گرفت. قبلاً در فیلم: Pulp Fiction قصهٔ عامه‌پسند کوئنتین تارانتینو، به شکلی بی‌حوصله با ساموئل. ال. جکسون در مورد بطالان باور به معجزه بحث کرده بود: طی صحنه‌ای که از شلیک یک رولور سنگین، جان سالم به در بردند.

شکل حضور در صحنه ویژه تراولتا، نوعی فیزیکال خونسردی است ولی او شرارتش را با حرارت به دریافت ذهنی تماشاگر سینما می‌رساند و همین وضعیت بسیار بغرنج در فن بازیگری است که توده آن را به تمامی درک نکرده است. هنرپیشه‌ای قوی مثل نیکلاس کیج به واسطه انعطاف بیشتر برای پذیرش نقش‌های متنوع، مقبولیت عام‌تری نسبت به «امپراتوری مانورهای شریرانه» تراولتا پیدا می‌کند. جان تراولتا در همان قالب محدود «تراولتایی» و نقش‌های منفی‌اش یک نابغه تمام عیار در بازیگری سینما می‌ماند، هرچند محدودتر و کم سروصداتر.

جزیره پنگوئن‌ها

جریان بر سر یک انسان / پنگوئن تماماً آناتول فرانسی است که از عمق سیاه‌اندیشی رمان «جزیرهٔ پنگوئن‌ها» شکل گرفته. کتاب شروعی بسیار انتزاعی و خسته کننده دارد. مقدمه چینی طولانی آناتول فرانس برای رسیدن به کنتراست‌های ذهنی آدم‌های رمان، خواننده‌ای مثل مرا حسابی پکر کرد.

هدف‌گیری اصلی ارتباط رمان کنایی با قضیهٔ ما: شاید کمتر کسی مثل آناتول فرانس انفجارهای ۱۱سپتامبر را پیش بینی کرده باشد. رمان ساتیریک فرانس حاوی کشوری تخیلی است که آغاز حیات بشری را بازسازی کرده است. تدریجاً قطب روانشناختی شخصیت‌های اصلی داستان سوی تاریکی مطلق کشیده می‌شود و یاد می‌گیرند که برای تحقق اهدافشان خیانت‌پیشه و فاسد شوند[ظاهراً فلسفهٔ جبر تاریخ دکارت هم، این شیوه را دیکته می‌کند] نهایتاً پایتخت پنگوئن‌ها، که جنگلی از آسمان‌خراش استه دچار ترورهای کور و هولناک می‌شود: چند انفجار مبهم در بزرگترین آسمان خراش‌های پایتخت، قربانیان متعددی می‌گیرد. کسی مسئولیت انفجارهای بزرگ را به عهده نمی‌گیرد و کتاب در فضایی از وحشت و با تهدیداتی حاکی از تکرار بلایا به پایان می‌رسد. در رمان فرانس «برخلاف انفجارهای ۱۱سپتامبر نیویورک» هیچ سر نخی وجود ندارد و انگیزه به کل نامفهوم است. و اما میزانسن اره‌ماهی و کارکرد آن؟

از جایی که همه جوره سکانس افتتاحیه فیلم فراموش نشدنی است نمی‌توانم از وسوسهٔ تحلیل جزء به جزء آن خلاص شوم: واژه SWORD FISH را در حال تایپ شدن روی صفحهٔ مونیتور می‌بینیم و بعد قطع به نمای کلوزآپ تراولتا که دارد صحبت می‌کند. محور اصلی بحث وی درباره معنای مجازی اتفاقات کلان سیاسی در جهان است و نطق جالبی پیرامون برنامه‌ریزی ارائه می‌کند و همچنین انتقاد از عدم واقع‌بینی در کیفیت محصولات سینما.

به طور خودکار این سؤال در ذهن تماشاگر پیش می‌آید که: تراولتا کجاست؟ قطع به مدیوم شات: تراولتا و عده‌ای دیگر دور یک میز نشسته‌اند. شیرفهم می‌شویم که بقیه افراد فدرال هستند. تراولتا فنجان قهوه‌اش را سر می‌کشد و با تشکر صحبتش را تمام می‌کند. صحنه گویای تهدیدی است که بواسطهٔ گروگانهایی که در دست تراولتا اسیرند اعمال می‌شود. نماهای بعدی خیلی مختصر و مفید فضاسازی محل را القا می‌کنند: تراولتا می‌خواهد

پرتال جامع علوم انسانی

خارج شود و کماندوهای N.Y.P.D در آستانه در سلاح‌های خودکارشان را تا نزدیکی صورت وی می‌آورند. تراولتا فرستنده مسلح کردن بمبی را که به بدن یک زن بسته شده در دست دارد و آن را جلوی کماندوها می‌گیرد و هشدار می‌دهد: «دوباره حرفمو تکرار نمی‌کنم». بعد از عبور از مسیر حفاظتی مقابل رستوران، تراولتا عینک آفتابی‌اش را به چشم می‌زند و همراه مردی دیگر از دیدگاه دوربین‌های تله فوتوی الکترونیک ده‌ها تک تیرانداز، به آن طرف خیابان حرکت می‌کند و شاهدیم که قضیه بدجوری گیر پیدا کرده چرا که یک چهارراه خیلی بزرگ را از هر طرف بسته‌اند و توده‌ای از نیروهای پلیس در همهٔ صحنه حاضر. همهٔ اینها طی سیر آتونال مجموعه سریعی از شات‌های لانگ و مدیوم پی‌ریزی شده‌اند. مختصر و مفید با پرسپکتیو محیط آشنا می‌شویم. گروه FISH SWORD به یک بانک اینترنتی حمله کرده‌اند و با احتساب مداخله پلیس، گروگان‌هایی را به حکم جواز عبور در دست دارند. پس از رد شدن تراولتا و جناب استنلی «که این آدم داستان دارد» یک نفر از تیم تراولتا هدف گلوله قرار می‌گیرد. آرامش اوضاع به هم می‌خورد. زن به بمب بسته شده جیغ‌کشان و حیران بین گنگسترهای بانک و نیروهای پلیس می‌ماند.

نماهای تند و تیزی از عکس‌العمل طرفین ماجرا ارایه می‌شود: تبهکاران ریسک خارج شدن از بانک را به جان نمی‌خرند و پلیس هم ابتدا سردرگم است که به طرف زن برود یا نه؟ مأمورین امنیتی خطاب به زن شوکه شده فریاد می‌زنند که به طرف آنها بیاید ولی زن قادر به تصمیم‌گیری نیست. دو نفر از اعضاء N.Y.P.D عاقبت گروگان درمانده را حایل می‌شوند و او را که همچنان جیغ می‌کشد و حتی از پلیس هم واهمه دارد، به سمت امن می‌کشند و شات سه نفره مدیوم از این واقعه اسلوموشن و Slow Voice است که تلفیق شده با تدوین موازی نمای پلیس‌ها. دکترین مطابق عرف این لحظه‌ها دراکشن، استراتژی تدوین موازی را دیکته می‌کند که برای حصول تعلیق مورد نظر تا اَبَدالدّهر لازم است: نماهای سوژه نزدیک به خطر و برش آن به راش‌هایی که حاکی از کوشش برای جلوگیری از فاجعه، میزانسن را تشکیل می‌دهند: میراث خلل‌ناپذیر هیچکاکی، همه نتایج بد یا خوب چنین استراتژی فسیل شده‌ای را منوط به رازهای سینما می‌دانند! می‌بینیم که دومینیک سنا «سنّت» فوق را بجا می‌آورد.

میزانسنی که جوّ خود را گرچه با اصول فرمولیزه و فناتیک پرتونگاری می‌کند وسیله توانگری پتانسیل رها شده در چالش تکرار سرنگون نمی‌شود و مکانیسم نگرانی از عاقبت کاراکترها «ترجمهٔ بسط یافته‌تر قضیه» به کار می‌افتد، ضمناً حسن انتخاب زاویه کلیشه‌ای نیست بنابراین محور مواد فناتیک دچار حاصل فناتیک نمی‌شود. دومینیک سنا این قدر بازی «تدوین موازی» شات اسلوموشن مقابل شات ۲۴ فریم و بالعکس را ادامه می‌دهد تا در نمایی که همه‌چیز در پلان به نور تبدیل می‌شود و صدای مهیب انفجار به گوش می‌رسد، بفهمیم که کار از کار گذشته.

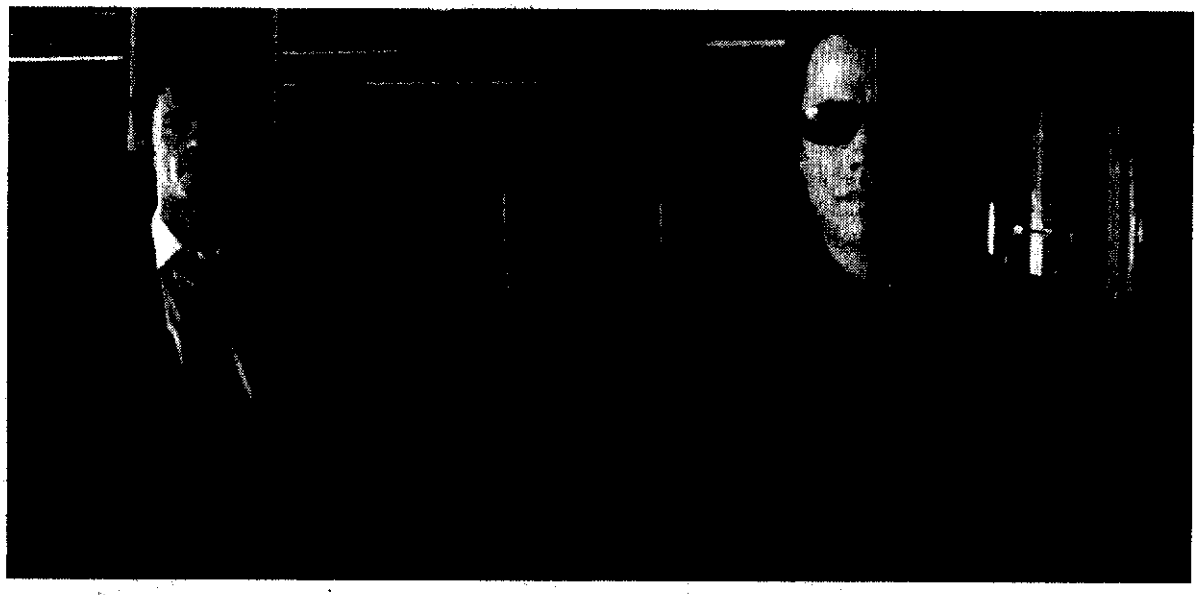
پیاده شدن این برنامه هم طوری بوده که نماهای یک در میان «اسلوموشن» / حرکت عادی... جوری رقم بخورد که هر پلان اسلوموشن نسبت به قبلی شدت بیشتری از لحاظ افزایش فریم‌ها داشته باشد. زمانه، زمانهٔ اسلوموشن‌های خیلی آهسته است و هیجان‌انگیز اینجاست که دومینیک سنا، در وادی ظلمت حاصل از هرچه آهسته تردیدن کشته شدن آدمیان، دست «وانگ کارووای» و «آنتوان فوکوا» را هم علاوه بر «وو» از پشت بسته.

برگردیم به سکانس اول فیلم: با منفجر شدن گروگان کذایی و به طبع دو کماندوی امدادی، نور زرد تندی همهٔ کادر را اشباع می‌کند: مثل منطق کارتون‌های تام و جری که به مواد محترقه برای مصاف با یکدیگر متوسل می‌شوند، در این قسمت از سکانس برای حدود ۲ثانیه تصویر یکپارچه نورانیت است و نابودی غیرقابل تردید چرا که ظاهراً گروگانِ بخت‌برگشته و همراهان به «نور» تبدیل می‌شوند، آن هم خالص. جذابیت پنهان تخریب تم اصلی فیلم دومینیک سنا است. این مسئله از آنجا پنهان است که جزو زیباشناسی‌های ممنوعه روان‌آدمی است که در چالش‌های ضد فلسفی فراروی قرن بیست و یک، هرچه گستاخانه‌تر از گذشته وجوهات خود رابه عناصر بنیادی پدیدارشناسی هنر معاصر نزدیک می‌کند. پس از پلان نورانی فوق [که در حکم Big Bang اولیه مکانیسم‌های مورد نظر کارگردان است] غائله انفجار، تازه بسط می‌یابد. میزانسن از این لحظه به بعد دچار همان حالی می‌شود که «آرزوهای بزرگ» ژانر اکشن مدت‌ها انتظارش را می‌کشید ولی الزاماً آنچه در عمل حاصل شده ضامن اعتبار کیفی‌کار نیست. در گردشی تَوار، سنا، توصیف تدریجی و آهستهٔ روند موج انفجار را نشانمان می‌دهد آن هم در روایت خطی تصویر که همراه با درب و داغان شدن وسایل نقلیه، شیشه‌های مغازه‌ها و پرتاب آدم‌ها وسیله همان Big Bang ابتکاری به پیش می‌رود. قضیه از آنجا در زمرهٔ آرزوهای بزرگ ژانر قرار می‌گیرد که قبلاً در فیلم‌ها یک انفجار را در یک شات ثابت یا در قطع‌هایی که زوایای مختلف همان لوکیشن را داشته، می‌دیدیم.

در این صحنه فرآیند انفجار قطعه قطعه شده و مثل «یک ماده متحرک» عادی در قاب سینمایی [و در کسوت کنترل زمانی ساخت بدنه بصری] کاملاً به بند کشیده شده است. بعد از این صحنه استنلی را به حالت دمر روی زمین می‌بینیم که دچار پریشانی موج انفجار است، سپس قطع به کف سبزرنگ و مرمرین زمین را داریم و در نمای متوسطی که تدریجاً به کلوز آپ زوم می‌شود، یک گوی کوچک و براق را می‌بینیم. این گوی از میان خرده‌های شیشه‌بر زمین «باز هم سبز» راه خود را با آرامش به طرف استنلی هموار می‌کند تا در یک شات اینسرت متوقف شود و ما «به همراه استنلی» بتوانیم انعکاس چهره بهت‌زده استنلی را بر گوی ببینیم: این آخرین تصویر سکانس اول است که دیزالو می‌شود به نمایی از کانوایر «نقاله‌دوار اسباب مسافران در فرودگاه» سبزرنگ که بخشی از فرودگاه لس آنجلس است و پایین تصویر عنوان «چهار روز قبل» می‌آید. سکانس اول از کوبنده‌ترین لحظات آغازین ژانر اکشن است، آنقدر که شک می‌کنیم بقیهٔ فیلم بتواند با همین قدرت به پیش رود. البته حدس آخر درست از آب در می‌آید.

صحنه کشته شدن یکی از اعضای عملیات اره‌ماهی «که هیو جکمن جانشین اوست»، قدرتمند است خصوصاً که وی به حکم شاهد نزد مسئول پرونده F.B.I اعتراف می‌کند که بی‌واسطه رئیس را نمی‌شناسد و می‌داند که ارتباش مسلط بر اصول حفاظت اطلاعات تبهکاری است به‌علاوهٔ اشراف کامل به بقیهٔ متعلقات: یک حرفه‌ای تمام عیار. با فلاش بک اسلوموشنی که تراولتا را حین پیاده شدن از آلفارومئوی کورسی‌اش داریم و چرخش‌های سر او که حالت حیوانی «جغد مراقب اطراف و اکناف» را القا می‌کند و پس از این سنجش اوضاع، که در موقعیت بالهٔ پنگوئنی اجرا می‌شود، به همراه اکیپ اسکورتش وارد یک ساختمان می‌شود. اسلوموشن جهنمی بعدی، کشته

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



شدن رابط اصلی و وکیلش است: از پشت شیشه‌های ویژه اتاق بازجویی، به واسطهٔ شلیک‌های مستقیم به صورت رابط و تنه وکیل، در پلان صدای خُرد شدن شیشه‌ها را داریم و پراکنده شدنشان در هوا با ذکر این نکته که رنگ اتاق بازجویی، تمام سبز است! این جریان کم‌کم پارامتر رنگ‌شناسیِ دومینیک‌سنا را از بستر تروریسم در خود متبلور می‌سازد.

فلاش‌بک عمده اره‌ماهی در یادآوری خاطرات چهار روز قبل از Bang Big افتتاحیه فیلم وارد موقعیت دشواری می‌گردد که نهایتاً به فیلم ضرر می‌زند. دومینیک سنا نشان می‌دهد که مخلوط نامتجانس کار را به خوبی دریافته و به خاطر ضربه نخوردن میزانسن همه توانش را بر غنای بصری فیلم گذاشته است ولی همچنان ناموفق مانده. فکرش را بکنید که اره‌ماهی چقدر از بابت کیفیت تصویری غنی‌تر از مثلاً Face / Off است [اکشن برتری هم هست] ولی در کالبد نفسانی کار، کیفیت کادربندی به پای ضعف‌پردازش‌های بعدی اکشن نمی‌رسد و فیلم را نجات نمی‌دهد. نمایش آکنده از فیگوراتیو «اندام‌وار» شخصیت مرکزی ناتوان از هماهنگی با فوویسم «وحوشی» میزانسنِ سنا است. و اگر بخواهیم به دلیل حجم آرایه‌های بصریِ آبستره در عناصر میزانسن، مشکلات فیلم را رفع رجوع کنیم، دینامیسم تناسب را در Picture Motion ندیده گرفته‌ایم که گناهی نابخشودنی است.

نگاه کنیم که وقتی استنلی و تعقیب کنندگان از سراشیب تپه به پایین در می‌غلتند و تصویر فوویست فقط درهم شدن پیکره‌ها و رنگ‌ها را به نگاه می‌رساند، اکشن فوق مدرن درفرآیند آبستره حاصل می‌شود و زمانی که تراولتا خودروهای پلیس را با آن مسلسل عجیب و غریب آبکش می‌کند، تراولتا فقط یک شمایل است، یک شبح مافوق انسانی که با اطمینان به استنلی فرمان ایست داد تا صلیب‌وار با سلاح کمری کالیبر ۴۵ از دو طرف شلیک کند. شلیک کند تا ادامه‌ای باشد بر فانتوماسِ لویی فویاد که در قرن حاضر هرچه گستاخانه‌تر محور آنارشیستی خشونت را به رخ تعمیدات ایدئولوژیک بکشاند. ببینیم که نماهای سریع‌السیر و به دقت تقسیم شده از روند واژگون شدن خودروها و انفجارشان تا چه حد به نفس زمان حال نزدیک می‌شوند. همین‌طور درس‌های غریبی که فیلم از گفتمان انواع عینک‌های دودی / فانتزی بر چهره شرارت ترسیم می‌کند.

سناتور کنگره آمریکا که پشتیبان سیاسی **اره‌ماهی** است برای اولین بار از نیم‌رخ با حالت تیپیک عینکش نشان داده می‌شود و همچنین موقعی که دختر استنلی در حال درخواست تلفنی تاکسی زرد لس‌آنجلس است، عینک آفتابی برچشم دارد: گفتمان جنگل نمادهای آمبرتو اکو در زندگی ماشینی که خود به خود به کار می‌افتند. اگر واقعاً تئوری دهکده جهانی مارشال مک‌لوهان را بپذیریم، نظام سرمایه‌داری براساس منطق درونی (Inner Logic) خودش و نیروی محرکهٔ اصلی (Prime Mover) اساساً از بدو کار سودای جهان شمولی شدن داشته است و این عملی نخواهد شد مگر با انباشت سیزیف‌وار سرمایه برای سرمایه‌گذاری مجدد.

چنین ساختاری به طور خودکار سوی فاجعه می‌رود چرا که اره‌ماهی‌های سیاسی به ناچار دکترین تحمیل منطق درونی دستگاه از طریق قدرت را اعمال خواهند کرد. برگردیم به بخش دوم فیلم که از لحاظ کیفی کار دومینیک سنا را در نهایت به سقوط کشانده: تراولتا گروگانهایش را سوار اتوبوس مخصوصی می‌کند که قبلاً امکان اتصال آن با کابل به هلیکوپتر یدک‌کش «مارک سیکورسکی» مهیا شده تا به وسیلهٔ آن انتقال گروگان انجام شود. بر طولانی‌ترین پل لس‌آنجلس عملیات اتصال گروگان انجام می‌گردد.

در این سکانس پلان‌ها گنگ و خسته واقعه را روایت می‌کنند. توصیف اتصال کابل‌های هلیکوپتر به گیره‌های تعبیه شده در سقف اتوبوس، به خاطر عدم ارائه نمای کافی از روند واقعه، کیفیت پویایی را از دست داده: خیلی انیمیشن‌وار نماهای لانگ هلیکوپتر به شات‌هایی از قفل شدن گیره‌ها ـ آن هم بایک حرکت سادهٔ دست ـ قطع می‌شود به شات لانگ بعدی که اتوبوس آویزان را دارد. به این ترتیب روند توصیف جزئیات، که قبلاً به آن خو کرده‌ایم فیصله می‌یابد. یا نماهای کامپیوتری هلیکوپتر حامل اره‌ماهی که بالای رودخانه در حال پرواز است و دست کمی از بک پروجکشن‌های قدیم ندارد بعلاوهٔ صحنهٔ افتضاح اصابت گروگان پرت شده از اتوبوس هوایی، به ساختمان تجاری و انفجار زننده‌اش توسط افکت کامپیوتری که به شکل ناهنجاری قابل تشخیص است! اینها گویای عدم کفایت امکانات کارگردان است که تا "سف‌برانگیز می‌نماید و پرداخت سهل‌انگارانهٔ «اسکیپ، وودز» فیلمنامه‌نویس «که در جمع فیلمنامهٔ بی‌درو پیکری به سنا تحویل داده» خصوصاً در کلک تراولتا بابت قالب کردن جنازهٔ بدلش برای مختومه شدن پروندهٔ اره‌ماهی!. این گره سینمایی در اطلاع‌رسانی یک نریشن، مردابی بوده که دومینیک سنا، نباید تن به غرق شدن در آن می‌داده. آیا گفتهٔ چند جمله‌ای توجیهی که قبلاً مبهم بوده و حال مجدداً مطرح می‌شود واجد صلاحیت تکنیک فیلمنامه‌نویسی برای گشودن گره اصلی یک اکشن حرفه‌ای است؟اشارت فیلم بر استمرار اقدام تلافی جویانه تروریست تخیلی‌اش، همان مانیفست ددمنشی بدون انگیزهٔ واقعیت‌های عالم سیاست است که بر «جنبش ادامه دارد» تاءکید می‌ورزد. اگر به استنباط از دیدگاه‌های سینمایی برای ادراک زندگی مؤمن باشیم، فیلم‌ها به توانایی‌های نامحدود میلیتاریسم نگرش خالص و قابل توجهی داشته‌اند.

در فیلم مافوق شاهکار سرجولئونه «به خاطر چند دلار بیشتر»، این گفتهٔ سرهنگ سابق جنگ‌های انفصال، بدجوری مضامین فلسفه‌وار تروریسم را به ماحصلی مضاعف می‌کشاند. وقتی لی‌وان کلیف سؤال می‌کند: «چرا کسی که با خودش اسلحه حمل می‌کند باید اجازه بده که بهش اهانت کنن؟» ثابت می‌کند نَفسِ قضیه بحرانی‌تر از آن است که به ارائه منشوری آشکار بیانجامد.