# ۴ فیلم، ۴ نقد

## خیاط پاناما:

# خیاط اصلی، جان بورمن است

**(نیویورک تایمز)**

ترجمه :
علی عامری

**در مطالب پیش رو، نقد ۴ فیلم مطرح سینمای امروز جهان را در پیش رو دارید. نقد دو فیلم قول (ساخته شون پن) و خیاط پاناما (ساخته جان بورمن) که از نیویورک تایمز ترجمه شده‌اند، نقد فیلم مولن روژ (ساخته بازلورمن) که مصاحبه‌ای با کارگردان آن را در همین شماره می‌خوانید و بالاخره نقدی بر آخرین فیلم برادران کوئن با نام مردی که آنجا نبود. این فیلم در جشنواره کن به نمایش درآمد و جایزه بهترین کارگردان را برای جوئل کوئن به همراه آورد اما هنوز اکران عمومی نشده. نقد این فیلم هدیه‌ای است به دوستداران فیلم‌های کوئن‌ها و به انتظار اکران عمومی آن می‌نشینیم تا به شکل مفصل‌تری به سینمای این دو برادر بپردازیم. در ضمن خلاصه داستان قول در شماره ۲ و خلاصه داستان خیاط پاناما در همین شماره به چاپ رسیده‌اند. گفت‌وگویی با شون پن درباره قول را نیز می‌توانید در صفحات دیگر پیدا کنید.**

«خیاط پاناما» همچون شخصیت اصلی مضطرب خود هری پندل که گرفتار یک سلسله فریبکاری‌های جغرافیایی - سیاسی (ژئوپلتیک) شده، زندگی مضاعفی را از سر می‌گذارند.

از یک جنبه فیلم تازه جان بورمن، براساس رمانی از جان لوکاره (که فیلمنامه نویس و مدیر تولید بوده است)، تریلر جاسوسی خوب و بعضاً مبتکرانه‌ای است. سازندگان فیلم حتی وقتی در چارچوب قواعد مرسوم گام بر می‌دارند ـ عملیات جاسوسی که در مکانی غریب رخ می‌دهد و فضایی مملو از توطئه سیاسی و حرص را با مضمون جنسیت چاشنی می‌کند - در کارشان نوعی هجویه شخصی نمود پیدا می‌کند.

«خیاط پاناما» همچون جانوری اسطوره‌ای با دوسر، قدری ناهنجار به نظر می‌رسد. گه گاه به شکلی نامنظم در جهات مخالف می‌گردد و مقاصد متفاوت آن باعث می‌شود که فیلم در روند خود قدری متزلزل گام بردارد، ولی شاید اولین فیلم جاسوسی خوبی باشد که نشان می‌دهد در این شرایط تاریخی، ساختن فیلم جاسوسی بسیار خوب غیرممکن است.

آقای لوکاره یکی از استادان ادبیات دوران جنگ سرد بوده است. شاید هیچ رمان‌نویس دیگری نتوانسته چنین ماهرانه احساس او را نسبت به دلشوره اخلاقی و اضطراب وجودی در دنیای جاسوسی غرب و شوروی نشان بدهد (مثلاً در کتاب جاسوسی که دوباره وارد گود شد، که در ایران با نام جاسوسی که از سردسیر آمد مشهور است). پس از فروپاشی شوروی آثار او به‌دنیای متلاطم نوین آسیای میانه گرفته تا شرق آفریقا می‌پردازند. «خیاط پاناما» که در ۱۹۹۶ منتشر شد یکی از موفق‌ترین رمان‌های او درباره دوران پس از جنگ سرد است. داستان کمیک و در عین حال غم‌انگیز اسارت هری در پانامای پس از نوریه‌گا، آشکارا متأثر از «مأمور ما در هاوانا» رمان شیطنت‌آمیز گراهام گرین است. «مأمور ما...» به ماجراهای یک فروشنده انگلیسی جاروبرقی می‌پردازد که به نحوی مشابه در کوبای پیش از کاسترو گرفتار می‌شود.

رمان گرین همواره احتمال دردسر را پیش می‌کشد. در اقتباس لوکاره و بورمن از «خیاط پاناما» مسئله این است که به‌اندازه کافی دردسر واقعی پیدا نمی‌شود ( در رمان، انتقال کانال پاناما در ۱۹۹۹ رویدادی است که متعاقباً رخ خواهد داد. حال آن که در فیلم قبلاً بدون هیچ سر و صدایی اتفاق افتاده است) اندی اسنارد، مأمور انتیلیجنت سرویس با اعتبار نصفه و نیمه‌اش عازم پاناما می‌شود تا رؤسایش را متقاعد کند از اخراجش منصرف شوند. بدین ترتیب زمینه را برای عملیات مخفیانه جیمز باند، توأم با علائق همیشگی‌اش نسبت به لیکور، سیگارو زن فراهم می‌آورد.

پی‌یرس برازنان در نقش اندی هوشمندانه‌ترین جنبه فیلم را بازتاب می‌دهد. او جیمز باندی امروزی است که تصویر

خوش ظاهر معروفترین مأمور مخفی ملکه را کنار می‌زند. وقتی سر و کله‌اش در سفارت انگلستان در پاناما پیدا می‌شود، بلافاصله می‌خواهد به روش همیشگی‌اش باب رابطه با «فرانچسکا» (کاترین مک کورماک)، تنها کارمند مونث سفارت را باز کند. فرانچسکا هم مانند اندی اساساً دچار کسالت است و می‌خواهد اندکی نقش شخصیت‌های فیلم‌های رده (ب) را بازی کند تا از ملال زندگی واقعی‌اش در بیاید. شاید این وضع در مورد هری (جفری راش) نیمه یهودی، محکوم سابق و کاکنی (ساکن بخش شرقی لندن) هم صدق کند. وی از گذشته پرفراز و نشیب‌اش گریخته و خود را به قالب شخصیتی درآورده که مظهر نوعی ادا و اصول انگلیسی است و اطوارهایش مانند اندی مهجور و قدیمی به‌نظر می‌رسد.

هری اصل و نصب فرو دست خود را لاپوشانی می‌کند و چشم به شکوه و جلال از دست رفته اشراف انگلیسی دارد ولی عملاً به جرگه بورژوازی جهانی و چند ملیتی پیوسته است. او بالندروری شیک به خانه ویلایی و زیبای خود می‌رود، فرزندانش را در مدارس خصوصی ممتاز می‌گذارد، همچنین سخت شیفته همسرش لوییزا (جمی لی کرتیس) است که مشاوری قدرتمند برای دولت پاناما به‌شمار می‌رود.

اما هری با گذشته نه چندن درخشانش، شکار خوبی برای اندی است و خیلی زود ناچار می‌شود که به او اطلاعات فوق سری در مورد گروههای مخالف دولت و طرح فروش کانال به چین و تایوان برساند.

در فیلم احساسات شخصیت‌ها کاملاً توازن یافته نیست ولی حتی این جنبه هم بخشی از سرگرمی کار است. بورمن هم مانند لوکاره در بهترین و محترمانه‌ترین حالت، سفارشی کار است و حتی طرح‌هایی مانند جن‌گیر ۳ را که چندان امیدی به موفقیتشان نیست با مهارتی استادانه از کار در می‌آورد.

«خیاط پاناما»همچون لباسی است که قدری گل و گشاد و از مد افتاده به نظر می‌رسد ولی به هر حال دست دوز است.

# قول:
# تأملی اندوه‌بار درجنبه حیوانی انسان

شون‌پن در بهترین نقش‌های سینمایی‌اش «(جاروجنجال» و «آخرین گام‌های محکوم به مرگ») و سه فیلمی که کارگردانی کرده است، نوعی نگرش رمانتیک و نومیدانه را نسبت به مردانگی بروز می‌دهد. در «قول» که سومین و تاکنون بهترین فیلم اوست، هر تصویر عمدتاً آمیزه‌ای از اندوه و وحشت است.

داستان در نوادای معاصر می‌گذرد. چشم اندازی که فیلم از غرب آمریکا ارائه می‌دهد، تمدنی کهنه و شهری است که بر بستر زیبایی طبیعی خیره کننده ولی منحوسی شکل گرفته است. هوا به‌صورت ناخوشایندی تغییر می‌کند، رعد برفراز قله کوههای باران زده می‌غرد و دریاچه‌ها در مه نمناکی فرو رفته که خطرات فراوانی نهفته دارد. مردان خطرناک در پشت لاستیک کامیون‌های عظیمی دیده می‌شوند که الوار حمل می‌کنند و از بزرگراههای لغزنده می‌گذرند. فضا مملو از خشونتی فروخورده است.

«قول» که براساس رمان فردریش دورنمات، نویسنده سوئیسی

ساخته شده، فیلم دلچسبی نیست ولی به شکل ترسناک و عمیقی ارزشمند است. همچون انسانیت شاهکار اخیر برونو دومون، کارگردان فرانسوی که آشکارا منبع الهام پن بوده، «قول» هم به وضعیت ذهنی برافروخته یک کارآگاه پلیس می‌پردازد: او مدام به ماجرای تجاوز و قتل یک دختر بچه‌فکر می‌کند.

در فیلم، جک نیکلسون، خویشتن دیگر و گهگاه یاور پن هم حضور دارد. او در دومین فیلم پن «نگهبان تقاطع» (۱۹۹۵) نیز بازی کرد. چندان تصادفی نیست که پیرنگ انتقامجویانه آن فیلم هم شامل مرگ یک دختر بچه (در اثر سانحه و مستی راننده) است.

«قول» با فیلمنامه یرژی کرومولوفسکی و مری اولسون کرومولوفسکی گسترده مکانی بیشتر و پایان بازتری دارد. پن با دقت سعی کرده تا استعداد کارگردانی‌اش (که البته هنوز کاملاً شکل نگرفته) بیش از حد باعث جلب توجه نشود.

حالت بازی نیکلسون به نحوه تأثیرگذاری متفاوت است. او در «قول» بازیش فوق‌العاده ظریف و به همان اندازه قدرتمندانه است.

او در نقش جری بلک، پلیس فرسوده نوادایی در دهه ۱۹۶۰ ظاهر می‌شود. درست چند ساعت قبل از بازنشستگی توجه او شدیداً به ماجرای تجاوز و قتل دختر بچه‌ای هفت ساله جلب می‌شود، دختر بچه‌ای که جسد مثله شده‌اش را یک راننده نوجوان پیدا می‌کند.

جری به مادر دختر بچه قول می‌دهد که تا یافتن قاتل دست از کار نکشد.

او با انگیزه‌ای معنوی این پرونده را دنبال می‌کند، گویی به زندگی بی‌هدفش معنی می‌دهد. حتی وقتی یک سرخپوست عقب‌مانده ذهنی (بنیچیو دل تورو) با پرونده مفصل خلافکاری‌اش ناچار به اعتراف می‌شود و متعاقباً خودکشی می‌کند، جری باورش نمی‌شود که او قاتل واقعی باشد.

وقتی جری پرونده قتل یاناپدیدی دختر بچه‌ها در منطقه را بررسی می‌کند، به‌وجود الگویی در آنها پی می‌برد. او که سخت غرق در ماجرا شده، نزدیک یک منطقه ماهیگیری پمپ بنزینی می‌خرد و با لوری (رابین رایت‌پن) سرد و گرم چشیده آشنا می‌شود، زن مطلقه‌ای که دختر ۷ ساله‌ای به‌نام کریسی (پائولین رابرتز) دارد و میخانه‌ای را در محل اداره می‌کند. پس از آن که لوری با شوهر سابقش مواجه می‌شود و خونین و مالین برمی‌گردد، جری تصمیم می‌گیرد با مادر و دختر زندگی کند. آنها تا مدتی زندگی خوشی در محل دارند ولی موضوع جنایت (که جری هرگز راجع به آن با لوری صحبت نکره است) همچنان ذهن او را می‌خورد. پس وسوسه می‌شود که از کریسی در حکم طعمه‌ای برای گیر انداختن قاتل استفاده کند.

«قول» هم مانند انسانیت تأملی بسیار اندوهبار در جنبه حیوانی انسان (خصوصاًمرد) دارد. «قول» هم مانند فیلم فرانسوی از استعاره‌های بصری مشابهی استفاده می‌کند. بچه خوکهای انسانیت تبدیل به گله‌ای از گاو می‌شوند، اما تقلیدی در کار نیست. در واقع پن دیدگاه یأس‌آلود خاص خود را نسبت به غرب آمریکا و مرزنشین‌هایی دارد که آنجا را برای زندگی انتخاب کرده‌اند.

دیگر منبع الهام پن که از شیوه فی‌البداهه بازیگرانش مشخص می‌شود، جان کاساوتیس فقید است. قطعه بازی‌های کوتاه هلن میرن (در نقش پزشک)، و نسارد گریو (معلم پیانو) و پاتریشیا کلارکسون (مادر قربانی) نشان می‌دهد که پن کارگردان بسیار توانایی در هدایت بازیگران است و قادر است تا در ظریفترین لحظات دراماتیک به حقیقت وجودی شخصیت‌ها را کشف کند.

# مولن روژ:
# فاتحه زیبایی شناسی!

پاتریک مک گاوین

شاید احتمالاً به جز ریدلی اسکات هیچ کارگردان فعال دیگری نباشد که همچون باز لورمن استرالیایی با حالتی چنین پرشور و ستیزه‌جویانه در کارش بی‌پروا عمل کند و احساسات تماشاگر را بازی بگیرد. به‌نظر می‌آید که فیلم‌های او براساس نیازی حیاتی برای رسیدن به قلمرویی فراسوی هنر و ارضاء نفسانی شکل‌گرفته است، برای رسیدن به اثری ناب و زیبا. لورمن با هر یک از فیلم‌هایش (سالن رقص، رومئو و ژولیت ویلیام شکسپیر) می‌خواهد ثابت کند که تا چه اندازه دستش در خلق صحنه‌های جسورانه، بی‌پروا و خیره‌کننده باز است. به همین روال مولن‌روژ سومین فیلم او که اثری پر سروصدا - فیلم افتتاحیه پنجاه و چهارمین دوره جشنواره کن - بوده است، آینه تمام نمای حساسیت و کارایی سازنده‌اش محسوب می‌شود. بی‌تردید لورمن این شیوه را انقلابی و سنت‌شکنانه می‌داند، ولی به‌نظر من فاتحه زیبایی‌شناسی را خوانده است. مولن‌روژ مملو از تناقض و ناپیوستگی است. فکر جسورانه‌ای پشت خود دارد اما پرداختش نومیدانه است. لورمن برای نمایش قطعات موزیکال، تاریخ درخشان سینما ( «آقایان موطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند» اثر هاوارد هاوکس)، کلیپ ویدیویی («مثل یک دوشیزه» مدونا) و هنر پاپ («ترانه تو» از التون جان) را زیرو رو می‌کند. با وجود این کارش به کلی فاقد مهارت روایی و شکلی موزیکال‌های وینسنت مینه‌لی، ژاک دمی و استنلی دانن است، آثاری که احساس را به صورت حرکت و موسیقی را به منزلهٔ شخصیت نمود می‌دهند. موفقیت فیلم صرفاً ناشی از «تماشایی بودن» است که تازه آن هم با حسی از محدودیت و خفگی توأم می‌شود. سر رشته مولن‌روژ به‌زمین بند است و حسی تنگنا هراسانه (Claustrophobic) در آن موج می‌زند. فیلم به نحوی هولناک (صرف‌نظر از عنوان بندی مبتکرانه) شروع می‌شود و عملاً هرگز از این حالت در نمی‌آید.

شاید احتمالاً به جز ریدلی اسکات هیچ کارگردان فعال دیگری نباشد که همچون باز لورمن استرالیایی با حالتی چنین پرشور و ستیزه‌جویانه در کارش بی‌پروا عمل کند و احساسات تماشاگر را بازی بگیرد.

لورمن علاقه‌ای تأثیرگذار به تصویرپردازی دارد. اما فاقد حس غریزی نسبت به ضرباهنگ، وحدت مکان، خط، ترکیب‌بندی و حرکت است، به‌عبارت دیگر همان مواردی که به تصاویر، ژرفای معنایی و طنین احساسی می‌بخشد. در بیست دقیقه اول فیلم هجوم تصاویر بسیار مرعوب‌کننده است. لورمن هرگز اجازه نمی‌دهد تا حتی نمایی مجرد در ضمیرآگاه بیننده جا بیفتد. داستان به وسیله کریستین (ایوان مک‌گرگور)، در صحنه‌های بازگشت به گذشته واگو می‌شود. کریستین هنرمند با استعداد و جاه‌طلبی است که فوراً تسلیم نفوذ و قدرت انقلاب کولی‌وار و بی‌منطقی می‌شود که در آغاز قرن بیستم در باشگاه شبانه مولن‌روژ پا می‌گیرد. او بر سر ساتن (نیکول کیدمن)، زیبا، اغواگر و مسحورکننده درگیر کشمکشی سخت با دوک ورسستر (ریچارد راکسبرگ) می‌شود.

ورسستر آریستوکراتی ثروتمند است و تنها سرمایه‌گذار نمایش موزیکال - حماسی و شادی محسوب می‌شود که کریستین نیز از طریق تولوز لوترک (جان لگوینرامو در نقشی نامناسب) امکان همکاری در آن را پیدا می‌کند. جیم برودبنت بازیکر بزرگ فیلم‌های مایک‌لی در نقش زیدلر مدیر اجرایی و کارآمد باشگاه ظاهر می‌شود. ورود کیدمن به فیلم خیره‌کننده است و عملاً با تاب آکروبات بازی از هوا به زمین می‌آید. در این لحظه او مانند بت تمام عیاری جلوه می‌کند و حس عمیق و دلهره‌آمیزی از اشتیاق و شادی بروز می‌دهد. اما به‌نظر می‌رسد که لورمن حقیقتاً به پیامدهای عاطفی، جنسی و فیزیکی دستمایه کارخود باور ندارد. زیدلر می‌گوید: «ما موجودات زیرزمینی هستیم، نمی‌توانیم عاشق بشویم». ساتن حتی صریحتر این موضوع را گوشزد می‌کند. اما طیف پیچیده احساسات شخصیت‌ها، تحت تأثیر صحنه‌پردازی افراطی رنگ می‌بازد. به‌هرحال نمی‌توان از طراحی مبتکرانه صحنه و لباس که ماحصل خلاقیت کاترین مارتین است، درکنار فیلمبرداری ظریف دانلد مک‌آلپاین (رومئو و ژولیت) غفلت کرد. مولن‌روژ همچون فیلم اعجاب‌انگیز وینسنت مینه‌لی، واگن نمایش (۱۹۵۳) ارجاعات جالبی به خود فیلمسازان و بازیگران دارد. فیلم حین پرداختن به هنر و بیان فردی، به‌نحوی گسترده در وضعیت هنرمند هالیوودی تأمل می‌کند. هنرمندی که موقعیتش آمیخته با سازش، پشیمانی و تحقیر است. در عین حال پیام فیلم همان شیوه بیان آن است، چگونه گفتن بسیار بیشتر از چه گفتن اهمیت دارد. هر چند نهایتاً مولن‌روژ در همان صحنه‌های تماشایی خود غرق می‌شود.

## مردی که آنجا نبود

# مفهوم ژرف‌تر از آزادی و اختیار

مردی که آنجا نبود در مقایسه با موزیکال ای‌برادر کجایی(۲۰۰۰) که طی دوران بحران اقتصادی امریکا می‌گذرد وضوح عمیق‌تر و تمرکز بیشتری دارد. اما دارای همان شکل آزاد، روایت با پایان باز و کیفیت ارجاعی است.

فیلم تازه جوئل و اتان کوئن شکلی سنجیده و لحنی پیچیده دارد، مردی که آنجا نبود اثری جنایی است که با ظرافت شاعرانگی و خشونت را در هم می‌آمیزد. فیلم در مکانی عجیب و مشخص می‌گذرد که مملو از فساد و تباهی است. کلیت اثر به‌گونه‌ای است که نه می‌توان آن را تقلیدی (Pastiche) دانست و نه هجوآمیز. در عین حال ظاهری آکادمیک دارد که تاحدی به آن لطمه می‌زند، اما ورای هر چیز نشان از نوعی فیلمسازی ماهرانه و سریع می‌دهد. فیلمبرداری درخشان راجر دیکینز که بافت تصویری زیبایی دارد در کنار طراحی صحنه خاطره‌انگیز دنیس گسنر ارجاعاتی پیچیده و تمثیلی به فیلم‌های دیگر می‌دهد. (از جمله صحنه‌ای فراموش‌نشدنی که یادآور شب شکارچی ساخته چارلز لاتن و اتومبیلی است که در دریاچه غرق می‌شود). همچنین به داستان‌های «پلیسی» دهه ۱۹۴۰ و رمان‌های خشن جیم تامپسون اشاره می‌کند که از راوی اول شخص و فضایی یأس‌آلود برخوردارند (از جمله مرد هیچ جایی، قاتلی درون من)، اولین فیلم بلند برادران کوئن Blood Simple غرق در رمان غرامت مضاعف نوشته جیمز کین بود. تقاطع میلر سومین اثر آنها نسخه سینمایی خرمن سرخ اثر داشیل همت بود.

در هر صورت مردی که آنجا نبود به نسخه‌برداری از جنبه‌های زشت و درون اندامی رمان تامپسون نمی‌پردازد. گرچه مضامین گریز و اسارت در دام، فریبکاری و پوچی به خوبی با هم جفت شده‌اند و در هر قاب فیلم جریان دارند. فیلم که در بخش مسابقه جشنواره کن حضور داشته، در مرحله تولید «پروژه آرایشگر» نامیده می‌شد. مردی که آنجا نبود در مقایسه با موزیکال ای‌برادر کجایی(۲۰۰۰) که طی دوران بحران اقتصادی امریکا می‌گذرد وضوح عمیق‌تر و تمرکز بیشتری دارد. اما دارای همان شکل آزاد، روایت با پایان باز و کیفیت ارجاعی است.

تکیه‌گاه فیلم بیلی باب تورنتون است که بازیش حالت افسرده ـ مالیخولیایی کنترل شده و بسیار محزونی دارد. حضور وی در نقش راوی اول شخص لحنی جریحه‌دار و ناپایدار به فیلم می‌دهد. اگر خطوط اصلی شخصیت او را پی بگیریم، درمی‌یابیم که این آرایشگر شکست‌خورده بهره‌ای از رفاه مادی و تحرک اجتماعی فرهنگ امریکا در سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم ندارد. فیلم طی سال‌های اواخر دهه ۱۹۴۰ در شهری کوچک و گمنام از توابع ساکرامنتو می‌گذرد و به ترسیم عواقب ویرانگر و سوررئالی می‌پردازد که ناشی از شکست آرایشگر در اجرای نقشه اخاذی است. او کرین آرایشگر که به طرح‌های رویایی یک کلاهبردار (جان پولیتو) علاقمند می‌شود، شروع به چیدن نقشه باج‌گیری از همسرش دوریس (فرانسیس مک دورماند) و معشوق او دیو گُنده (جیمز گاندو لفینی) می‌کند که مالک پرنفوذ یک فروشگاه بزرگ محلی است. نقشه به نحوی اجتناب‌ناپذیر شکست می‌خورد، دیو کشته و دوریس متهم به قتل او می‌شود. کرین که شدیداً دچار کشمکش درونی شده، به وکیلی جذاب به نام فِردی رایِد اشنایدر (تونی شلهوب) روی می‌آورد و کمک می‌خواهد تا از همسرش در مقابل اتهام قتل دفاع کند. در داستان دیگری به موازات همین داستان که تدریجاً جذابتر می‌شود، کرین کم‌حرف که از نظر عاطفی خویشتن‌دار است شیفته معصومیت ذاتی بِردی (اسکارلت جوهانسن که او هم بسیار تاثیرگذار است) می‌شود. دختری جوان و پیانیست که آینده درخشانی دارد و فرزند وکیل شهر است. در فیلم حساسیت و کارآیی تحلیل‌گرانه برادران کوئن همچنان مسئله‌سازترین مؤلفه آنها است. پیچیدگی عواطف در رابطه کرین و بردی به نحوی تکان‌دهنده بیان می‌شود. فیلم فاقد سرعت و انسجام تریلرهای جنایی مرسوم است، در عوض به نحوی گسترده و عمیق به تأمل در مضمون رستگاری و لطف خداوند می‌پردازد. مردی که آنجا نبود، به‌رغم الگوهای پیچیده تصویری، طیف سایه روشن، ابهام و ناپیوستگی‌اش بیش از هر چیز به دلیل شم ابتکاری و رمان‌گونه‌اش تأثیرگذار است و حیطه‌ای از ادراکات و ملاحظات را درباره زندگی و نگرش امریکایی درمی‌نوردد. فیلم همچون ای‌برادر... کاملاً سنجیده به نظر می‌آید، همچنین شکل بهتر و عرصه بیانی گسترده‌تری دارد. پرداخت شخصیت‌ها عمدتاً منسجم و گیرا است (موردی که معمولاً جزو نقاط قوت آثار کوئن‌ها نیست)، از نقش‌های فرعی گرفته تا تورنتون که باعث تشدید لحن عاطفی فیلم می‌شود و اثری پدید می‌آورد که حس ژرف‌تر و ملموس‌تری نسبت به تجربه انسانی دارد. با وجود این مردی که آنجا نبود کاستی‌هایی نیز دارد مثلاً شخصیت مک دورماند به حد کافی تکامل نمی‌یابد، برخی از عناصر بصری و تکرار شونده خصوصاً اشیاء و شکل‌های مدور گهگاه نخ‌نما به نظر می‌آید. ولی نهایتاً اثر به مفهوم ژرف‌تری از آزادی و اختیار می‌رسد. فیلم بسیار دقیق و تأمل‌گرانه است ولی حس قدرت و متقاعدکننده سایر آثار کوئن‌ها را ندارد. به هرحال در قالب سفری شگفت‌انگیز و نیروبخش، نگاهی تازه و روشی جدید برای نگریستن به جهان ارائه می‌دهد.