ترجمه علی عامری

روز تعلیم

شاهزاده مدیچی در دنیای زیرزمینی لس آنجلس

الویس میجل. نیویورک تایمز

الونزو هریس (دنزل واشنگتن)، پلیس نیویورکی با لک چربی سیاه و زیور آلات مزرق و برقش، سوار یک قطعه پلانین بزرگ و مجلل آلمانی سمیه نمونه امروزی یکی از شاهزادگان مدیچی(۱) به‌نظر می‌آید. او در «روز تعلیم» که سخت‌هاش یک در میان موفق از کار در آمده، شخصیتی ماکیاولی دارد. الونزو بدترین نمونه افسر پلیسی است که می‌توان سر مشق قرار داد. در فیلم، او مربی جنگ هویت (اتان هاوک)، تست که اخیراً برای ماموریت‌های سختی انتخاب شده است.

طی اولین ملاقات آن‌ها در یک تاکسی، الونزو به جیک می‌گوید که بیش از هر چیز و اساساً نباید به هیچ کس اعتماد داشته باشد. جیک به چروک‌های عمیق پیشانی او می‌نگرد. این مرشد تازه یک تیورال ۴ مونت کارلوی مشکی مدل ۷۷ دارد و جیک همراه با او سوار بر اتومبیل وارد دنیای زیرزمینی لس‌انجلس می‌شود. فیلم اتان را حین حضور در حوادث اتفاقی خیابانی دنبال می‌کند، تدریجاً خلاف‌های پنهان الونزو رو می‌شود، جیک پیش از پیش در حیرت فرو می‌رود و عاقبت به توطئه پلیس‌های فاسدی پی می‌برد که سردسته‌شان الونزو است.

اتان هاوک چنان با مهارت احساس بهت و نفرت بروز می‌دهد که انگار نوعی واکنش شیمیایی و طبیعی نسبت به خیانت قلدر مآبی الونزو دارد. هر یک از دیالوگ‌هایی که رد و بدل می‌شود، شبیه جنگ با چاقو است و در انتها فرسودگی جیک از این که همواره باید مراقب خودش باشد، آشکار است.

پس از گذشت نخستین ساعت، فیلم بخش اعظم توانایی‌اش را در ایجاد شوک از دست می‌دهد، به‌دلیل آنکه لایه‌های مختلف حوادث رو می‌شود و بداعتشان از بین می‌رود. آنتوان فوکوا، کارگردان فیلم برای اولین‌بار به بازیگرانش تکیه کرده است. آثار قبلی او «طعمه» و «قاتلین جانشین» چنان شلوغ بود که یک فیلمنامه‌نویس مجرب می‌بایست اختصاصاً پیرنگ آن‌ها را جمع‌وجور و نقاط خالی‌شان را پر می‌کرد. در «روز تعلیم» وقتی کار رو به افول می‌رود، حضور بازیگرانی چون اسکات گلن و میسی‌گری تا حدی به داد فیلم می‌رسد. اما نکته‌ای که پیش از هر چیز «روز تعلیم» را قابل توجه نشان می‌دهد، بازی آقای واشنگتن و تصویری است که او از رفتار زننده‌اش به‌عنوان ستاره فیلم می‌سازد. الونزو به‌خوبی می‌داند که سایه‌اش بر دنیای اطراف تا چه حد سنگین است. او حین ادای یک جمله همزمان لبخند می‌زند، جوک زیادی می‌کند و می‌ترساند. واشنگتن حتی می‌تواند از لبخندش به‌عنوان سلاح استفاده کند ولی به‌دفعات لبخندهایی می‌زند، شخصیت‌هایی که او نقش‌شان را در فیلم‌ها بازی می‌کند، بعدتر از خود رضایت دارند، پس صرفاً کنجکاوی لبخندی بر چهره‌اش پدیدار می‌شود.

۱. Medici: خانواده‌ای ایتالیایی که حضور طی قرن پانزدهم در بیشتر قدرتمند بودن و با نفوذترین قطب اجتماعی طولانی‌اش شدند.

کنت توران. لس‌انجلس تایمز

هر بازی قدرتمندانه‌ای که از سوی بازیگری عمدتاً ارائه می‌شود، قواعد خاص خود را دارد. چنان که به کارکردن امکان می‌دهد را نگاه ژرفتری به فیلمنامه بیندازد، من را تغییر دهد و ملزوم بازنویسی کند که حتی برای فیلمنامه‌نویس غیرقابل پیش‌بینی باشد. به همین ترتیب بازی استثنایی دنزل واشنگتن در «روز تعلیم»، فیلم را جان آ. بقاء می‌دهد که در صورت سند حضور او قابل تصور نبود.

نکته دیگری که همین قدر غافلگیر کننده می‌نماید این است که حضور واشنگتن تا چه حد بر کیفیت کار هم بازی‌های اصلی‌اش تأثیر می‌گذارد. همکاری که حداقل روی کاغذ چندان امیدوارکننده به نظر نمی‌رسد.

آنتوان فوکوا کارگردان فیلم در عرصه تولید فیلم‌های تبلیغاتی و کلیپ ویدیویی فیلمساز کهنه‌کاری است. او در فیلم‌های بلند قبلی‌اش مانند «قاتلین جانشین» و «طعمه» نشان داده که قادر به تشخیص بازی خوب از بد نیست، چه رسد به آن که بخواهد از بازیگرانش بازی خوبی بگیرد.

اتان هاوک از زمان نقطه عطف بازیگری‌اش در «انجمن شاعران مرده» (۱۹۸۹) تاکنون همچنان فعال بوده است ولی غالباً کارش در فیلم‌هایی چون «ارزوهای بزرگ»، «پسران نیوتن» و «بارش برف بر درختان سدر» تأثیری خنثی داشته است. در «روز تعلیم» او نقش پلیس جوان، ارمان‌گرا و سرسختی را به عهده دارد که عاقبت در مقابل واشنگتن قرار می‌گیرد.

دیوید ایر فیلمنامه‌نویس، آثاری چون درام زیر دریایی «یو. ۵۷۱» و فیلم مسابقه‌ای - خیابانی «سریع و خشمگین» را در کارنامه دارد.

وی بیش از نوشتن دیالوگ‌های ظریف به خلق صحنه‌های پرتحرک گرایش نشان می‌دهد. ایر که بخشی از زندگی‌اش را در جنوب و مرکز ایالات متحده گذرانده، مجذوب پویایی رابطه پلیس - جنایتکار نشده و حسی از دنیای واقعی پلیس‌هایی نمود می‌دهد که پایشان را از گلیم قانون درازتر می‌کنند.

متأسفانه «روز تعلیم» نمی‌تواند نیروی محرکه‌اش را تا انتها حفظ کند. فیلم آشکارا خشن است و به پایانی نامحتمل و بی‌رحمانه می‌رسد. با وجود این چند بازی درخشان و نکاتی برای تعمق دارد؛ چیزی که بسیاری از فیلم‌های پلیسی نمی‌توانند داعیه آن را داشته باشند.

یک کلمه نگو
روز اضطراب آلود و غم‌انگیز یک روان‌پزشک

الف ـ اسکات، نیویورک تایمز

«یک کلمه نگو» هم‌چون بسیاری دیگر از فیلم‌های پاییز امسال دچار مسائل ناشی از زمان اکران شده است. بعد از ماجرای ۱۱ سپتامبر شاید تحمل زیادی برای دیدن تروریزم در یک فیلم وجود نداشته باشد. فقط اوج فیلم که در آن سخنگوی جیبیت ربر ابوهی از گروگیر و شغال، رده بد کور می‌شود، به‌نحو احساب‌ناپذیری یادآور وقایع هولناک مشابه است.

در هر حال فیلم به‌خودی خود تکنیک و کلیچ داشته است و اخبار مسائلی است که ابدا ربطی به حوادث پس از یازده سپتامبر ندارد. پرونده اصلی فیلم درباره گروهی جواهر دزد بی‌رحم است که ده سال بعد از سرقت یک قطعه باقوت دوباره بر را به‌دست می‌آورند. باقوتی که همدستی خیانتکار از چنگشان در آورده بود. اعضای گروه که هر یک به‌دلیل کشتن همدستشان حدودا ده سال زندانی کشیده‌اند. دختر هشت ساله نیتن کانرد (مارجان دکلاس) روان‌پزشک برجسته را می‌رباید، فردی که هیچ ارتباطی با این جنایت ندارد. اما تبهکاران فکر می‌کنند که می‌دانند از نیتن برای گرفتن اطلاعات از زنی جوان به‌نام الیزابت (برینانی مورفی) استفاده کنند. الیزابت دختر نوعی عارضه ذهنی است. آنان به نیتن یک روز (روز شکرگزاری) فرصت می‌دهند تا معجزه‌اش را نشان دهد.

از سوی دیگر ساندراکسیدی (جنیفر اسموزیتو) پلیس جنایی جنس، اجسادی را می‌یابد که او را به طرف دکتر ساکس، همکار نیتن راهنمایی می‌کند.

بهتر بود گری فلدر، کارگردان و اندونی پکهام و باتریک اسمیت کلی، فیلم‌نامه‌نویسان یک کلمه نگو (که رمان اندرو کلاوان را اقتباس کرده‌اند) صحنه‌ای را می‌گنجاندند که طی آن تبهکاران نقشه تسبطانی خود را رو می‌کردند. به‌نظر می‌رسد که تبهکاران نیز هم چون یک گروه فیلم‌نامه‌نویسی، به‌رغم خطرات مربوطه در پی آن بوده‌اند که کارشان را مطلقاً پیچیده انجام دهند. اعضای جورواجور گروه تبهکاران که رئیسشان (شون بین) لهجه‌ای انگلیسی دارد، شامل موتور سواری با موهای بلند و بدن خال کوبی شده (کانرد گود) و مرد سیاه‌پوستی پرچانه (گای توری) هستند. جالب است که آن‌ها به قدر کافی با هوش هستند که بتوانند با تسلط از دوربین‌های ویدیویی ناظر، تکنولوژی رایانه و تلفن موبایل استفاده کنند؛ امکاناتی که در بدو ورود آنان به زندان وجود نداشت. و مسلماً آن‌قدر پول دارند که به‌رغم حضور در زندان، مجموعه‌ای از تجهیزات هنری بخرند.

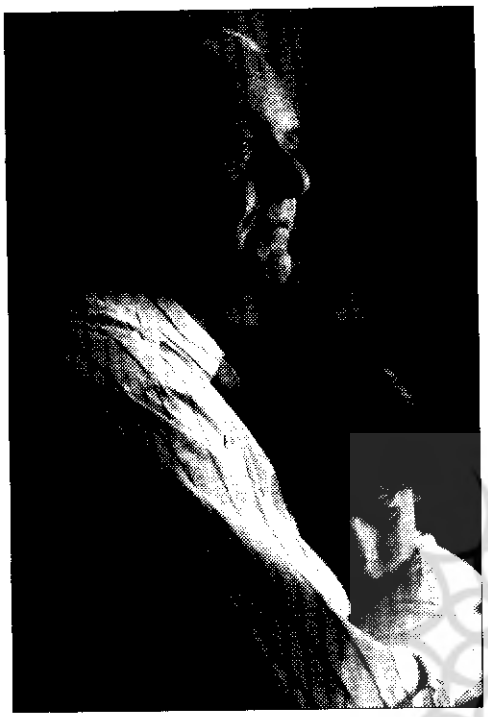
یک کلمه نگو مانند بسیاری از تریلرها براساس منطقی شکل می‌گیرد که وقتی به‌کار می‌رود معلوم می‌شود تا چه حد پوچ است. این نکته حین نمایش مجموعه‌ای از خطوط روایی نامحتمل و تعلیق ساختگی (ناشی از پایان قابل پیش‌بینی) فیلم برجسته می‌شود. البته یک تریلر خوب جایی برای بدبینی و ایرادات شما باقی نمی‌گذارد. یک کلمه نگو مانند سایر فیلم‌های اخیر هالیوود در ژانرهای مختلف، نوعی سبک‌مداری پرطمطراق و پوچ را با هوشمندی شکل‌گرایانه اشتباه می‌گیرد. هم‌چنین نوعی احساسات‌گرایی مکانیکی و خنثی را با نمایش احساسات عمیق در هم می‌آمیزد.

آقای فلدر (که پیش از این «دخترها را ببوس» و «کارهایی که هنگام مرگ در دنور انجام می‌دهید» را کارگردانی کرده است) نوعی حرفه‌ای گری سطحی در کارش نمود می‌دهد که صرفاً نشان از ضعف قوه تخیل او دارد. ریتم فیلم پرجنب و جوش و ثابت است و تصور او پیرامون ایجاد تعلیق و دلهره، صرفاً از طریق قطع‌های متداخل و بی‌وقفه تجلی می‌یابد.

کوین تامس، لس‌آنجلس تایمز

گری فلدر کارگردان و فیلم‌نامه نویسانش، فیلم را به‌نحوی متقاعدکننده و بدون حشو و زوائد روایت کرده‌اند. یک کلمه نگو که از حیث لوکیشن دورنمایی گسترده و چشم‌گیر دارد، بین گذشته و حال در نوسان است و دائماً موعد مقرر آدم ربایان را یادآوری می‌کند، از سویی دیگر موسیقی مارک ایشام نیز نقش مؤثری در افزایش حس تعلیق دارد. ساختار پیچیده و مبتکرانه فیلم نمایانگر حالات متغیر روان انسان است. فیلم همان قدر از توانایی‌های حرفه‌ای ویلیام استین‌کمپ و آرمن میناسیان، تدوین‌گران فیلم و امیر مکری مدیر فیلم‌برداری بهره می‌گیرد که از کار خوب بازیگرانش. ماحصل کار، فیلمی هوشمندانه، سبک‌مدار و مهمتر از هه متقاعدکننده است.

قلب‌ها در آتلانتیس
شکست کامل



استیون هولدن، نیویورک تایمز

واقعاً سخت نیست که بازیگری مستعد را وادار کنیم تا همچون مردی احمق جلوه کند. صرفاً لازم است تا یک سری حرف‌های پرطمطراق و سوزناک در دهانش بگذارید و طوری راهنمایی‌اش کنید که اشک بینندگان را درآورد. در بیشتر زمانی که قلب‌ها در آتلانتیس نمایش داده می‌شود آنتونی هاپکینز با نوعی وقار مذهبی و متزلزل چنین حالتی را ایجاد می‌کند. این فیلم نوستالژیک، شکستی کامل است که فیلم‌هایی چون سایمون برچ و فرکانس در مقابلش هم‌چون یکی از آثار روبر برسون، جدی و پرهیزکارانه می‌نمایند.

تد براوتیگان (آنتونی هاپکینز) شخصیتی اندوهگین و مرموز است که از دست «مردی پست» و ناشناس می‌گریزد، مرد خطرناکی که اتومبیل‌های پر زرق و برق می‌راند و حضورش را با چسباندن اعلان حیوانات خانگی گشمده نشان می‌دهد. کسی که با علاقه پای حرف‌های تد می‌نشیند، بابی گارفیلد (آنتون یلچین) ۱۱ ساله است؛ پسری احساساتی که یادآور معصومیت سال‌های اواخر ۱۹۵۰ است. پس از آن که تد طبقه بالای خانهٔ بابی و مادر بیوه‌اش، لیز (هوپ دیویس) را اجاره می‌کند، حکم پدر جایگزین بابی را می‌یابد.

شاید بپندارید که تد مردی کاملاً مالیخولیایی است ولی این‌طور نیست. او بر اثر سوء تفاهم، مورد تعقیب قرار گرفته و توانایی‌های ممتازی دارد. آن چه تعقیب‌کنندگان او می‌خواهند، استعداد خارق‌العاده تد در خوانش افکار است، استعدادی که بابی هم اندکی از آن برخوردار است. ولی این دشمنان کی هستند؟ مافیایی‌ها؟ اف.بی.آی؟ آن‌ها به‌صورت شکل‌های انسانی شرور و باریک، ضدنور بر پس زمینه‌ای از بخار دیده می‌شوند.

قلب‌ها در آتلانتیس را اسکات هیکس کارگردانی کرده است که پیش از این درخشش (شاین) و بارش برف بر درختان سدر را در کارنامه دارد. داستان فیلم در صحنه‌های بازگشت به گذشته روایت می‌شود، پس از آن که بابی در سن بزرگسالی (دیوید مورس) یک یادگاری دریافت می‌کند، این یادگار خاطرات پروست‌گونه بابی را زنده می‌کند. فیلم می‌خواهد دوران طلایی و درخشان معصومیت را تداعی کند ولی زرق و برق تصویری و جملات پرطمطراق و تمام نشدنی آن، غلط‌انداز می‌نماید. بر حاشیه صوتی فیلم، زمانی که از سیطره موسیقی متوسط‌الحال و سوزناک مایکل دانا خارج می‌شود، تعدادی از قطعات قدیمی به گوش می‌رسد. این قطعه‌ها به دوران‌های مختلفی تعلق دارندو هر نوع حس مشخص زمان در فیلم را از بین می‌برد. در نتیجه برای چنین فیلمی که گویا باید غرق در مایه‌های پروستی باشد، نوستالژی مذکور مؤثر نمی‌افتد.

آقای هاپکینز برای ایفای نقش تد انتخاب نامناسبی بوده است. این بازیگر ولزی با چشمان خمار، سیمای خزنده‌وار و جملات پرطمطراق و اغواگرانه‌اش، نوعی زبرکی نمود می‌دهد که بیشتر جنبه جسمانی دارد تا روحانی، حال فرقی نمی‌کند که تا چه حد سعی می‌کند در شخصیت تد وقار نشان دهد.

کنت توران، لس‌آنجلس

استیون کینگ نویسنده‌ای است که گوشه چشمی به عناصر گروتسک (غریب و مضحک) دارد. هرگز از یافتن روشی عجیب برای مرگ انسان‌ها دست نمی‌کشد. اسکات هیکس در ایجاد صحنه‌های ملایم و لطیف، توانایی قابل توجه و گه گاه ممتازی دارد. به‌نظر می‌رسد که آن‌ها برای یکدیگر ساخته نشده‌اند ولی قلب‌ها در آتلانتیس نشان می‌دهد که آن‌ها می‌توانند همکاری کنند.

هیکس ـ که فیلم‌نامه خوش ساختی نوشته ویلیام گلدمن کهنه‌کار را در اختیار داشته و از بازی استادانه آنتونی‌هاپکینز استفاده می‌کند ـ دو داستان کوتاه از کینگ را به‌صورتی به هم تلفیق کرده که تبدیل به اثری تأمل‌انگیز درباره رویاها و سرخوردگی‌های دوران کودکی شده است. فیلم در لحظاتی بسیار سطحی می‌نماید و شدیداً سعی دارد که پیام بدهد. با وجود این هاپکینز بازیگری است که می‌تواند تا حد زیادی کاستی‌های اثر را جبران کند. دو داستان کوتاه کینگ بیش از آن که خشونت و خونریزی را نمود بدهند حالتی نوستالژیک دارند. گلدمن جسورانه به پیرنگ فیلم انسجام و ایجاز بخشیده است و تا حدی عناصر مابعدالطبیعی و اجتناب‌ناپذیر روایت را تعدیل کرده است.

شیوه کارگردانی هیکس عمدتاً خارج از روش متداول روز است، ولی او دقت کافی به خرج می‌دهد و در قلب‌ها در آتلانتیس توانسته موازنه را تا حد متقاعد کننده‌ای حفظ کند. وقتی که فیلم، عناصر وحشت و روزه‌مرگی را در هم می‌آمیزد، هیکس نشان می‌دهد که شیوه‌ای قابل قبول و نه نوآم با سوء استفاده دارد. در این میان نقش هاپکینز قابل توجه است. او نوعی واقع‌گرایی در بازی‌اش نشان می‌دهد که بیش از هر چیز در خدمت فیلم عمل می‌کند.

فیلم در لحظاتی بسیار سطحی می‌نماید و شدیداً سعی دارد که پیام بدهد. با وجود این هاپکینز بازیگری است که می‌تواند تا حد زیادی کاستی‌های اثر را جبران کند.

ماشین سواری
سفری ترسناک و لذت‌بخش

ماشین سواری همانند فیلم‌های قبلی دال سبک‌مدارانه و ارجاعی است. بدون آن که حالتی متفرعنانه یا دست دوم بیابد. در فیلم او عناصری روایی وجود دارد که یادآور آثاری چون شمال از شمال غربی ساخته هیچکاک و دوئل اسپیلبرگ است.

الف ـ اسکات، نیویورک تایمز

در اواسط «ماشین سواری»، ونا (لی‌لی سوبیسکی) دانشجوی کالج که تعطیلات تابستانی را می‌گذراند، با دوست دبیرستانی خود، لویس (پل واکر) و برادر لویس، فولر (استیوزان) ملاقات می‌کند و همگی دست به سفری طولانی با اتومبیل می‌زنند. لی‌لی نمی‌داند که دو برادر در راه چه سفر دلهره‌آمیزی داشته‌اند. آنها فکر می‌کنند که همه چیز تمام شده، اما دوباره سر و کله راننده کامیونی پیدا می‌شود که آنان را برای ایجاد مزاحمت با یک فرستنده بی‌سیم مجاز مورد تعقیب و آزار قرار داده و قصد انتقام‌گیری دارد. او به هتل تلفن می‌زند که بگوید که کارش با آنان تمام نشده است. ونا در حالی که دیوانه‌وار خود را داخل کرایسلر لویس می‌اندازد، می‌پرسد: «ماجرا چقدر ترسناک است؟» و فولر جواب می‌دهد: «خیلی بیشتر از حد معمول». این جمله ماشین‌سواری را در کل خلاصه می‌کند. گر چه فیلم به حد آثار قبلی جان دال، «رد راک وست» یا «آخرین اغوا» نمی‌رسد، ولی بسیار دلهره‌آمیزتر از تریلرهای معمول و چند پیرنگی هالیوود است. دال که درآثار قبلی‌اش به حال و هوای نوآرگونه رمان‌نویس‌هایی چون جیمز کین نظر داشته، شمّ خاصی برای تلفیق شیوه‌های گوناگون تصویرپردازی نوآر دارد: بارش باران، نئون‌های چشمک‌زن، چراغ‌های نوربالا در بزرگراه تاریک که همگی با وجوه تازه‌ای از دلهره در هم می‌آمیزد. ماشین سواری هم‌مانند فیلم‌های قبلی دال سبک‌مدارانه و ارجاعی است. بدون آن که حالتی متفرعنانه یا دست دوم بیابد. در فیلم او عناصری روایی وجود دارد که یادآور آثاری چون شمال از شمال غربی ساخته هیچکاک و دوئل اسپیلبرگ است.

ماشین‌سواری به یمن فیلم‌نامه‌ای جذاب، نوشته کلی تارور و ج.آبرامز و بازی شیطنت‌آمیز استیو زان به‌طرز غافلگیر کننده‌ای بامزه است. لویس پسر وظیفه‌شناسی است که در راه ملاقات با ونا در کلرادو برادرش را با وثیقه از زندان آزاد می‌کند. آرزوی لویس آن است که ونا اورا چیزی بالاتر از صرفاً یک دوست بداند، ولی این وضعیت با علاقه ونا نسبت به خودانگیختگی و جذابیت خطرناک فولر، شکلی پیچیده به‌خود می‌گیرد.

به‌نظر می‌آید که نوعی رابطه سه‌گانه، روان‌شناسانه، غریب و پرتعلیق بین آن‌ها شکل می‌گیرد، ولی ورود راننده، دیوانه آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. راننده، حضوری پنهان و مرموز دارد و صرفاً از طریق امواج رادیویی، خود را راستی نیل معرفی می‌کند؛ شخصیت هولناکی که چهره‌اش پشت شیشهٔ ماشینی هیولاوار مخفی می‌ماند.

گسترهٔ غرب آمریکا تبدیل به چشم‌اندازی کابوس‌گونه می‌شود و صرفاً حضور عناصر بومی تا حدی از این وضعیت می‌کاهد: کارکنان متل، فروشنده دوره‌گرد، مأموران ایالتی وایومینگ جزو آن‌ها هستند. هم چنین تأثیرهای دیوید لینچ‌واری که ما را در انتظار، سرگرم و مضطرب می‌کند.

کوین تامس، لس‌آنجلس تایمز

ماشین‌سواری یک تریلر زیرکانه و ترسناک ساخته جان‌دال، استاد نئونوآر است. در مجموع فیلم را می‌توان اثری فوق‌العاده سرگرم کننده، سبک‌مدار، تکان دهنده و قدرتمند تلقی کرد. بسیاری از کارگردان‌ها سعی کرده‌اند تا به مضمون تقدیرگرایی کنایه‌وار در فیلم‌های نوآر کلاسیک بپردازند. ولی تنها معدودی از آن‌ها توانسته‌اند به‌خوبی دال فیلم‌هایی بسازند که از حیث مایه و طنز کاملاً معاصرباشند. دال این گرایش را با ساختن رد راک وست در ۱۹۹۳ آغاز کرد و بلافاصله پس از آن آخرین اغوا را ساخت؛ فیلمی با شرکت لیندا فیورنتینو در نقش فراموش نشدنی زنی فتّان، مهلک و سنگدل.

فیلم‌نامه نوشته کلی ترور و ج. آبرامز حیطه گسترده‌تری نسبت به فیلم‌های معمول دال دارد. ولی با حساسیت کارگردان در قبال ساختن تریلر متناسب است. ماشین‌سواری تبدیل به فیلمی رولر کاسترو وار و تکان دهنده می‌شود که مملواز نقاط عطف و تغییر است. برخی از این‌ها به نحو سبعانه‌ای سرگرم کننده و لذت‌بخش است. ماشین‌سواری هم مانند فیلم‌های قبلی دال سفری توأم با بررسی دقیق در دل آمریکا است. جفری جار، مدیر فیلم‌برداری و همکار سابق دال با وجود استفاده از فیلم رنگی حس نوآرگونه عمیقی به فضای فیلم بخشیده است. او ماهرانه صحنه‌های اکشن نفس‌گیر و سکانس‌های پرتعلیق را با تصاویر خیره‌کننده‌ای از فضاهای بازگسترده توازن بخشیده است. موسیقی مارکو بلترامی نیز دقیقاً با این تغییر مایه‌های سریع فیلم همخوانی دارد.

ماشین‌سواری در حکم فیلمی اکشن ـ کمدی که به سیاهترین عرصه‌ها پا می‌گذارد، اثری استثنایی، خصوصاً از حیث کار بازیگران است. استیو زان با ایفای نقش فولر امکان آن را یافته تا طیف گسترده‌ای از عواطف و حالات متغیر را نمود دهد، در عین حال بیننده نسبت به سرشت واقعی این کلاهبردار سابق اطمینان ندارد. حضور واکر در فیلم در واقع نمایان‌گر تداوم نقش او در «سریع و دیوانه‌وار» است؛ مرد جوانی که نگاه دقیقش نشان از قدرت و ذکاوت درونی قابل توجهی می‌دهد. ماشین‌سواری به سوبیسکی با استعداد و ماهر کمک می‌کند تا حضور تقریباً کم‌رنگش در «خانه شیشه‌ای» را از خاطر محو کند. او در نقش ونا چندان زمان فیلم را به خود اختصاص نمی‌دهد. ولی حتی حضور کوتاه‌مدتش کافیست تا پرده را درخشان کند.