



را داریم. اما نکته اینجاست که فرهادی از نسل و خون و رنگ تازه‌ای است که در شرایط تازه سبب می‌شود فیلمسازان عرفی ما بتوانند با قدرت بیشتری واقعیات جامعه را ریشه در خشونت دار نشان بدهند.

اولین بار است که اصطلاح روشنفکر عرفی و روشنفکر مسلمان در سینمای ایران را می‌شنوم. لطفاً توضیحی بدهید که مشخصاً نمونه‌های روشنفکران مسلمان در سینمای ما چه کسانی هستند؟

آقایان مجید مجیدی، میر کریمی، ابراهیم حاتمی‌کیا و… نامنسلی داریم که پس از انقلاب فیلمسازی را شروع می‌کنند و این نسلی که نسل سوم هستند و پس از انقلاب شروع و نسل تربیت‌شده مدارس سینمایی پس از انقلاب هستند. اینها نزدیک به قدرت هستند و قدرت هم سعی می‌کند روشبان کار کرده و محیطان کند. بنده در خاطر دارم که فارابی سعی می‌کرد به آقای حاتمی‌کیا امکانات بیشتری بدهد و ایشان از امکانات بیشتری برخوردار شود.

یعنی همان سینماگر خودی و غیر خودی و آن مرزبندی که بین این دو دسته سینماگر وجود داشت؟

بله مرزبندی وجود داشت، مثلاً دوران آقای بهشتی اینطور بود که آقای حاتمی‌کیا می‌توانست فیلم بسازد و از امکانات برخوردار باشد، هرچند به مهرجویی هم امکان ساخت فیلم می‌دادند، ولی نکته اینجاست که نظام به این نتیجه می‌رسد که باید به طیف‌های مختلف فیلم بدهد اما کنترل هم داشته باشد. نکته اینجاست که از دل دهه ۶۰ یکسری فیلمساز مانند رسول ملاقلی‌پور، ابراهیم حاتمی‌کیا، مجید مجیدی، مجتبی راعی و نسل بعدتر رضا میر کریمی و… به وجود می‌آیند، اما شاخص‌ترین آنها مخملباف است که بعد مسیرش را هم تغییر می‌دهد یعنی از «توبه نصوح» شروع می‌کند و به «گبه» و فیلم‌های بعدی می‌رسد. اما از «دست‌فروش» و وارد فضای روشنفکری می‌شود و سپس وارد سینمای دیگری می‌شود. نکته اینجاست اینها روشنفکران مسلمان هستند که سعی می‌کنند وارد سینما بشوند. مثلاً فیلم «بدوک» مجیدی که در دهه ۹۰ساخته شده، نسبت به زمان خودش از نظر اجتماعی، فیلم بسیار تندی است، اما بعداً این فیلمساز صاحب نگاهی می‌شود که واقعیت‌های اجتماعی را در «چه‌های آسمان» تلطیف کند.

شاید بتوان گفت «بدوک» دامنه نگاه مخملباف در «دست‌فروش» است.

بله به هر حال «بدوک» خیلی تند است و اگر الان آن را مشاهده کنید خیلی تندتر از فیلم‌های فیلمسازان عرصه امروز است، اما فیلم در فضایی دیده می‌شود که روی آن مانور و تبلیغ وجود ندارد و به عنوان فیلم سیاه مطرح می‌شود. در مورد حاتمی‌کیا اگر «از کرخه تا این» به بعد را مطالعه کنید می‌توانید به «ژانسن شیشه‌ای» برسید که فیلم بسیار قابل تأملی است و باز یک نقد اجتماعی تند است.

فیلمی است که هم به روشنفکران می‌تازد و هم به دولت آقای حاتمی.

به هر حال همه‌چیز در آن وجود دارد. حاتمی‌کیا شاخص‌ترین چهره روشنفکر مسلمان در سینمای ایران است. به هر حال روشنفکران مسلمان در سینمای قبل از اصلاحات قدرت بیشتری دارند تا سینمای بعد از اصلاحات. کم‌ا می‌تواند فیلمسازان روشنفکر عرفی هم در سینمای قبل از اصلاحات موفق ترند تا سینمای بعد از اصلاحات. اصلاحات، نسلی تازه‌ای وارد سینما می‌کند، کم‌ا اینکه احمدی‌نژاد هم نسل تازه‌ای وارد سینما کرده است.

در مورد «خفه‌گی» اشاره کردید که یکی از

منابع شما قصه «باشگاه مشت‌زنی» بوده است، اما به نظر من آمد که نگاهی هم به بعضی از نوآرهای مشهور و کلاسیک تاریخ سینما مانند «چراغ گاز»، «شوک» و «ریکا» هم داشته‌اید. یک نوع سینمای جنایی روانکاوانه که در آن مردی برای کشتن به به سر چندن رساندن یک زن دست به توطئه می‌زند.

قاعده‌مندترین پلآت این‌ نوع سینما، «شیطان صفتان» هانری ژرژ کلوزو است که خیلی معروف است و من خیلی آن را دوست دارم اما پیش از آنکه به «شیطان صفتان» وفادار باشم، یکسری از فیلم‌های جیمز کین را دیدم، همچون «فرامت مضاعف» و فیلم لازنس کازدان و فیلم‌های شاپورول را دیدم. شاپورول را به عنوان فیلمسازی که تفکر چپ را وارد جنایت می‌کند خیلی دوست دارم.

خب شاپورول خیلی تحت تاثیر هیچکاک هست، شاید بهتر است بگوییم تلاقی هیچکاک و مارکس است.

تعبیر جالبی است. آخرین فیلم شاپورول به نام «تشریفات»، رگه‌های چپ دارد. من شاپورول را خیلی دوست داشتم.

یک سکانس آسانسور هم دارید که خیلی آدم‌را یاد «آسانسور به سوی سکوی اعدام» لویی مال می‌اندازد.

من آن فیلم را اقبال‌دیده‌ بودم و خیلی آن را دوست دارم، زیرا آن فیلم ایده جنایت دارد و آسانسور سبب جنایت می‌شود. آن اولین فیلم لویی مال است که او را مطرح می‌کند و خیلی فیلم خوبی است. برای ساختن «خفه‌گی» فیلم‌های بسیاری دیدم.

البته من وقتی می‌گویم که «خفه‌گی» یا به یاد «چراغ گاز»، «شیطان صفتان» مرایا «ریکا» می‌اندازد. در سینمایی که سینمای ژانر نیست و بیشتر گرایش به رئالیسم اجتماعی دارد و سینماگری نداریم که تاریخ سینما بناسند، دغدغه فیلم داشته باشد و سینمای کلاسیک برایش مهم باشد به نظر من اینها وجه مثبت برای فیلمی است که در سینمای ایران ساخته می‌شود. فکر می‌کنم این مسائل برای شما مهم است و این علائق خود را در سینما نشان می‌دهید.

دوست داشتم این کار را انجام دهم، گاهی وقت‌ها توانسته‌ام و گاهی وقت‌ها خیر، گاهی ترجیح داده‌ام که بازمانه روز هم‌راهی کنم مانند «من مادر هستم» اما زمانه‌ای که می‌توانستم «خفه‌گی» را بسازم. اما اینکه بعداً بتوانم یا خیر خیلی در سینمای ایران روشن نیست که فیلمسازان بتوانند مسیری را مشخصاً دنبال کنند، زیرا مسیر توسط شرایط هم تعیین می‌شود.

در رابطه با سبک تصویری «خفه‌گی» صحبت کنید. این که چقدر به آن فکر

می‌بینید نه از بیرون، حتی دعوا را هم از داخل ماشین می‌بینید، زیرا ما سعی کرده‌ایم که سقف را حفظ کنیم و فضای بیرون و سقف خشکی به تماشاگر بدهد و شما وقتی فیلم را می‌بینید احساس خفگی که یک سقف بالای سر بوده است را احساس کنید.

یعنی همان حس کلاستروفوبیک یا نوعی ترس از خفه شدن در فضای محصور؟

بله، ما قصد داشتیم این مسئله را در فضای جنایی حس کنیم، دلمان هم نمی‌خواست آدم‌ها پر شور و شر باشندند، از اول هم به باز یگر یعنی خانم‌الناز شاگردوست گفتیم آهسته راه برو و نگاه کن، واکنش‌های زیادی به خرج نده و بعد سعی کن تبدیل بشوی به موجودی که خیلی سرد است، فضای مرگ و فضای یکجور خوف هم قصد داشتیم در بازی‌ها باشد، چه در بازی نوید محمدزاده و چه دیگران.

آن بیمار ستان مابه‌ازای خار چی ندارد؟
اصلاً وجود ندارد. آن بیمارستان در یک مدرسه ساخته شده، چیزی که ما در سناریو نوشته بودیم بیمارستان کهنه‌س قدیمی براساس تخت‌های قدیمی، در‌های قدیمی و… بود. اینها گشتند و گفتند به نتیجه نمی‌رسیم اجازه بدهید آن را بسازیم و تیم طراح صحنه به مدرسه‌ای رفتند که در خیابان سوم اسفند سابق و سخای علی‌است آنجا بیمارستان را ساختند. طراح لباس من که دخترم است گفت حالا در این بیمارستان و این فضا اجازه بدهید ما لباس‌ها را به شکل دیگری طراحی کنیم ووقتی لباس‌ها را طراحی کرد دیدیم که لباس‌ها یک جوری شد که با فضای ما نزدیک‌تری بیشتر ی دارد، بنابراین این طراحی صحنه، لباس و فضا را دگرگون کرد. با فیلمبردار هم ابتدا به تکررنگ رسیدیم بودیم و سپس به سیاه و سفید رسیدیم و من هم خیلی سیاه سفید را دوست دارم و همیشه عاشق اسکوپ هم بوده‌ام و ایشان گفتند که من برای شما اسکوپ در می‌آورم. سیاه سفید شدن فیلم در سینمای امروز یک ریسک نبود؟بیشتر تهیه‌کننده‌ها معتقدند که تماشاگر نمی‌پسندد.

بله ریسک بود، هم الان هم وقتی می‌خواست نمایش داده شود همه می‌گفتند این فیلم تارکیت است و نمی‌فروشد، اما پریشک که فیلم را در سینما دیدم با اینکه مقداری تارکیت بود اما تماشاگری که بیرون آمد راضی بود.

یعنی خلاف برداشت عمومی تهیه‌کنندگان بود؟

بله تهیه‌کنندگان معتقد نبودند که این فیلم می‌فروشد، اما چیزی که من در تماشاچی دیدم خلاف آن را ثابت کرد، امروز تماشاچی و نسل جدید خود را با زیبایی‌شناسی وفق می‌دهد، خیلی نکته مهمی است که یک نفر برود و بگوید زیبایی تصاویر فیلم من را مسحور کرده است، هیچ وقت در سینما نمی‌گویند زیبایی تصاویر بلکه محبت از روایت و داستان است، اما اولین بار است که من

کردند، من همیشه گفتم این فیلم‌ها در جشنواره دیده نمی‌شود.

نکته دیگر اینکه در دست است که فیلم فضای سینمای کلاسیک دهه ۵۰ و ۴۰ آمریکا را دارد، اما از نظر زیبایی‌شناسی، آن فضای سرد و آن بیمارستان و آدم‌ها و… تصویر سپیاه و سفیدی یک مقدار از جنس سینمای اروپای شرقی به‌ویژه فیلم‌های پلاتار هست.

من فیلم هایش را ندیده‌ام، اتفاقاً همه همین را به من گفته‌اند.

یا فیلم «ایدا» پاول پاولیکوفسکی لهستانی که جدیداً ساخته شده.

من این فیلم را هم ندیدم. **چهره و بازی خانم‌الناز شاگردوست خیلی آدم‌را یاد «ایدا» می‌اندازد.**

خیر من ایدارا ندیدم و ای‌کاش می‌دیدم.

از ابتدای بحث مطرح شد که شما به فیلم‌های روان‌شناسانه جنایی علاقه خاصی دارید، «فرمز» اولین فیلمی بود که در این ژانر ساختید و بسیار موفق بود، آیا این موفقیت باعث نشد که پس از آن شما را قفلتک بدهد که باز به سراغ این ژانر بروید؟

من پس از آن فیلم «آب و آتش» را ساختم که شاید یک ژانر نو است که اشکالات خاص خود را دارد، البته امتیازات خاص خود را نیز دارد، پس از آن نیز «شام آخر» را ساختم که باز هم مولودامی است که جنایت و… را دارد، اما پس از آن توانستم بسازم و فضا و شرایط جامعه به گونه‌ای شد که فیلم‌های من زیر سوال رفت و من پس از شام آخر مجبور شدم به سمت کمدی رمانتیک بروم و به عمد این مسیر را انتخاب کردم، به هر حال وارد زود دوم شده بود و مخالفان اصلاحات سعی می‌کردند با زدن سینما کار خود را پیش ببرند. شام آخر با انتقادات بسیاری از جانب دوستان روبه‌رو شد و اینطور شد که من سعی کردم فیلم‌هایم را تغییر بدهم و بروم وارد فضای دیگری شوم. اما باز دوباره با «سالاد فصل» برگشتم که یک جنایی عاشقانه بسازم و باز در «پارک وی» یک اسلشر ساختم. نوسان شرایط سبب می‌شد من دائم چرخش‌های مختلفی داشته باشم.

به قصه شما و مَم فتال فیلم بازگردیم. اگر این فن فتال را با مشخصات دهه ۵۰ نگاه نکنیم می‌بینیم که در عین حال که «شیطانشفت» است، معصومیتی هم دارد. شما از ابتدا ابهامی در شخصیت این زن درست کردید که خوب پیش می‌رود، اما اگر یک مثلث عشقی را در اینجا و در رابطه بین شخصیت‌های اصلی فیلم در نظر بگیریم، به نظر من به آن دو ضلع دیگر کمتر پرداخته‌اید و انگیزه‌هایشان خیلی روشن نیست.

ما یک فیلمنامه اولیه داشتیم که در واقع برادری به آن صورت در آن وجود نداشت، یعنی پولاد یک برادر بود اما خیلی کم حضور داشت. نکته دیگر اینکه ما بعداً باز یگر جوانی داشتیم که نقش اول را بازی می‌کرد گفتیم خود این جوان نمی‌تواند کار را بکند و در جایی این مسئله را توضیح دادم. **این همان شخصی است که اخیراً مصاحبه کرده؟ آقای پاشا؟**

بله، ایشان این فیلم را راه‌انداخت، پسر بسیار جوانی بود و بسیار علاقه‌مند به سینما، گفت می‌خواهم بازی کنم و با من هم سال‌ها دوست بود و قرار شد فیلم را راه براندازد و اساترک فیلم را زد.

ایشان باز یگرند؟

خیر، باز یگر نیستند. یک علاقه‌مند به بازیگری است که در فئات مختلف حضور پیدا می‌کند و به من گفتند که سرمایه‌گذاری می‌کنم.

رفت که سرمایه‌گذار گیر بیورد و واقعا هم چند مساه دنبال سرمایه‌گذار گشت و در واقع نهایتا نتوانست سرمایه‌گذار کامل برای فیلم پیدا کند، اما گفت که خودم مبلغی پول دارم و سرمایه‌گذاری می‌کنم، مبلغی هم که گذاشت تقریباً ۶۰ درصد بود. دوستی که اینجا هست گفت من ۴۰ درصد را از دوست دیگری تأمین می‌کنم و براساس حرف ایشان که گفتند من تأمین می‌کنم ما اساترک فیلم را زدیم. به ایشان هم گفتیم که شما که ۴۰ درصد سرمایه می‌گذارید بایدید که بازیگران امیر پاشاست و ایشان نقش اول است و بازیگران دیگر را می‌توانیم انتخاب کنیم که بعد از آن با خانم‌الناز شاگردوست قرار داد بستیم، بعد دیدیم ممکن است پاشا نتواند فیلم را بکشد نقش برادر را پرنگ کریدم و گفتیم پاشا تو به پولاد رنگ بزن که دوست‌است و از او بخواه که مقابل تو نقش دوم را بازی کند، پولاد هم چون یک سابقه بازیگری با من داشت…»

چرا خودتان از پولاد نخواستید؟

می‌توانستم خودم بخواهم، اما به او گفتم چون نقش مقابل او را بازی می‌کند و پولاد بازیگر مطرحی است، اگر بخواند نقش یک چهره جوان را بازی کند باید در رابطه باشد، طی تماس تلفنی پاشا با پولاد، پولاد آمد با هم صحبت کردیم و من توضیح دادم که این کار را انجام می‌دهیم و قرار بود با آمدن پولاد، در قسمت دوم قصه، برادر مسعود همه‌کاره شود و در انتهای قصه هم برادر، همسر مسعود را بکشد. این را نوشتم و این نسخه را هم

داریم، با آن نسخه و نقش پولاد که در انتهای قصه منفی بود، جلورفتم و تیکه‌هایی گرفتیم. پسر در قسمت‌های اول در خانه بازی نداشت و یک پلان هم با پاشا بازی داشت که خوب بود، اما جلوی منزل برادر را حواسم بگیریم پاشا نتوانست بازی کند و ما از صبح ساعت ۹ صبح تا ۴ بعداز ظهر مدام تمرین کردیم و تمرین کردیم و من وحشت کردم و ترسیدم اگر همین روال را بخواهم با این بازیگر جوان ادامه دهم نه سنم اجازه می‌دهد و نه توان آن را دارم، بنابراین مجبور می‌شدم فیلم را تعطیل کنم زیرا سرمایه‌گذار آن بود. پس از ظهر که همه ناهار خوردیم به او گفتم به خانه برو به این نیتام بودم که فیلم را تعطیل کنم و تا جایی که گرفته بودم می‌گفتم که خداحافظ ببخشید و معذرت می‌خواهم. سرمایه‌گذار دوم به من گفت که ما تو را کمک می‌کنیم که بازیگر دیگری بیآوری، این کمکی که آنها کردند که ما باز یگر دیگری را بیآوریم باعث شد که فیلم بماند. حدود ساعت ۶ بود که خانه بودم و بسیار حالم گرفته بود، دوستان گفتند چه کار می‌کنی؟ ما قصد داریم به نوید محمدزاده بزنیم، گفتیم بازی نمی‌کند. گفتند تماس می‌گیریم. سنگ مفت و گنجشک مفت.

چرا تصور کردید نوید بازی نمی‌کند؟
گفتم که با شرایط موجود بازی کردنش سخت است و بازی نمی‌کند.

شما و او را در آن نقش می‌دیدید؟

از ابتدا او را ندیده بودم، اما به هر حال می‌توانستم ببینمش، اما از روز اول چون آن پسر جوان بود به هیچ‌کس دیگری فکر نکرده بودم.

چند درصد از کار را با پاشا گرفت‌اید؟

دو سکانس گرفتیم که یکی را نتوانست بازی کند و یک سکانس هم ماند. ساعت ۶ با نوید محمدزاده تماس گرفتند و گفت سناریو را بفروستید. ساعت ۷ سناریو به دستش رسید و ساعت ۱۰ دوستان پیام داد که من از فیلمنامه خوشم آمده‌است اما اجازه بدهید که فردا تکه‌های مونتاژ شده را ببینم. به تقریب ۲۰ دقیقه‌مونتاژ شده بود، ساعت ۱۱ به استودیوی ایران نوین رفت و قسمت‌های مونتاژ شده فیلم را دید و از آنجا به دفتر آمد و قرارداد بست، بعد برای در عرض ۴۸ ساعت قرارداد نوید بسته شد. آن هم برای فیلمی که قرار بود تعطیل شود.

پولاد هم همان جا آمد؟

وقتی نوید آمد دیدیم در این صورت نیازی نیست که قصه دوم را کار کنیم و باید قصه اول را کار کنیم، من در مصاحفه دیگری هم گفتم که پولاد من من تماس گرفتم که من دیگر نیامد و درست هم فکر می‌کرد و قرار بود که نیاید و ما به او رنگ زدیم که می‌باید و من چون او را دوست داشتم گفتم بیاید و او هم به من اعتماد کرد و آمد، وقتی حضور پیدا کرد فراموش بود در حالتی که این دو هستند فکر می‌کنیم، اما در احصا فکری به نظر من نرسید و آرام آرام صحنه‌هایی که داشت یک مقدار کمتر شد و ما نتوانستیم برای فیلم ارتباط دو برادر فکر اساسی بکنیم و بنابراین اول شخصیت سه‌مقصود خودش نیست سروی هوا باقی ماند و نشد. ما اشتباه کردیم که پولاد را نگاه داشتیم و باید بازی می‌خوشتم…»

اما بازی از در این فیلم خوب است.

به نظر من یکی از بهترین بازی‌هایش است، اما او توقع نقش زیادتر هم داشت. به نظر من پولاد کی‌می‌ماند یکی از بهترین بازی‌هایش را آنجا انجام داده‌است. کاش به حرف خودش گوش کرده بودیم و گفته بودیم برود و بازیگر دیگری می‌آوریم که میزان کوچک نقشش برادر را بازی می‌کرد.

به نظر شما «خفه‌گی» از این مناسبات چقدر آسیب دید؟

به هر حال آسیب‌اش این است که الان ما اگر فیلمنامه اولیه‌ای که نقش برادر در آن درست بود را بی می‌گرفتیم ابهامات موجود در فیلم کمتر بود.



فرمز

محمول سال ۱۳۷۷



شام آخر

محمول سال ۱۳۸۰



سالاد فصل

محمول سال ۱۳۸۳



پارک وی

محمول سال ۱۳۸۵



پارک وی

محمول سال ۱۳۸۵



پارک وی

محمول سال ۱۳۸۵



من مادرم هستم

محمول سال ۱۳۸۹



دیدگاه

نگاهی به فیلم «خفه‌گی»

سیاه، سفید، خاکستری



باز مار فکری ارشاد

«خفه‌گی» روایتی کلاسیک و دستمایه‌ای کلیشه‌ای دارد که می‌خواهد آن را در فرمی مدرن بگنجاند. در حقیقت این فرم استیلیزه و مینیمالیستی به نقطه اتکای اثر بدل شده و همه چیز حول محور همین فرم نامتعارف (برای چنین متنی) می‌گردد. اما آیا همین نکته به فیلم «چاهتی می‌بخشد و آن را در رده یک فیلم قابل اعتنا و مهم سالیان اخیر مطرح می‌کند؟ بیایید برای رسیدن به پاسخ این پرسش کمی به عقب برگردیم و از تسلط جیرانی به مباحث تئوریک، تاریخ سینما و بلندپروازی‌هایش برای گام‌زدن در مسیرهای نرفته سینمای ایران بگوییم. جیرانی شناخت عمیق و دقیقی از مشخصات سینمای ایران اعم از شرایط تولید، سلیقه مخاطب و شیوه‌های ارائه فیلم به منابه یک کالای فرهنگی دارد. اما عجیب است هنگامی که فیلم می‌سازد این دانستن‌ها به کارش نمی‌آید با عامدانه آنها را به کار نمی‌بندد. شور سینما و دیوانه‌سری عاشقانه جیرانی در انطباق تعریف مفهوم ژانر در سینمای ایران، خیلی وقت‌ها به عاملی برای شکست‌های ناخواسته تبدیل شده است. اما، اینها برای جیرانی مهم نیست. مهم شیفتگی او به موضوعاتی است که به فیلم تبدیلشان می‌کند.

فریدون جیرانی را می‌توان تنها فیلمساز ژانر در سینمای امروز ایران دانست. فیلمسازی که می‌کوشد در حیطه محدود و بسته داستان‌پردازی در سینمای ایران، مفهوم ژانر را در تعاریف کلاسیکش بازتاب دهد. از مان جیرانی گشتن راه‌هایی تازه و منظرهایی متفاوت از روایت قصه‌های کم‌انعطاف ایرانی، در قالب فیلمسازی مطابق پارزشه‌های یک ژانر است. اما آیا سینمای ایران این قابلیت و توان را دارد؟ آیا فیلم‌های اخیر جیرانی در این زمینه موفق عمل کرده‌اند؟

«خفه‌گی» چنان درگیر فرم متفاوت‌نمای خود است که برخی ظرایف روایتی را رها می‌کند. از جمله ریتم کشنده فیلم که به نظر می‌رسد عامدانه می‌خواهد مخاطب را در سالن سینما به نوعی از احساس خفگی و آزرده‌گی برساند که در این امر هم موفق عمل می‌کند. این کشندگی در بخش معرفی شخصیت‌ها بیشتر رخ می‌نماید. شخصیت‌هایک‌به‌یک، با حوصله و ذکر جزئیات پرداخت می‌شوند. به تدریج از دل ویژگی‌های شخصیتی و روابط این آدم‌ها قصه‌ای از رمانتیک و پرکشش شکل می‌گیرد. اما فیلم «گاهانه» و عامدانه از این کشش و ظرفیت‌های نهفته در متن استفاده نمی‌کند.

شکلی از سترونی و سکون در روابط شخصیت‌ها و طی پیشبرد پیرنگ دیده‌می‌شود که گویی از شیوه‌روایتگری تأثیر پذیرفته‌است. قصه‌جذابی داریم که آگاهانه‌بال و پرش‌ش را می‌چینیم و مانع گسترش‌اش می‌شویم، بی‌آنکه دلایل قانع‌کننده و توجیه‌های منطقی برای این روند داشته باشیم.

استراتژی ساختاری فیلم از سینمای اکسپرسیونیستی آلمان در نیمه‌اول قرن بیستم الهام گرفته شده‌است. رگه‌هایی از فیلم‌نوار هم در متن تزریق شده که ویژگی‌های خود را به دنبال می‌آورد. نورپردازی اکسپرسیونیستی و خلق فضایی سردوبی‌روح، کنتراست طیف‌های سیاه، سفید و خاکستری و کدر بودن همه چیز حتی صورت زن اول قصه (که به نوعی یادآور

منتهای ترس بود) در این فضا به‌سایه‌های بلند و تیز فرامه می‌کند. اما این قصه قطع برقی آن قدر تکرار می‌شود که تأثیر و معنای خود را از کف می‌دهد. درست مثل صدای دائمی روزه باد که تقریباً در تمامی طول فیلم به گوش می‌رسد و به عنصری دیگر در جهت درگیر کردن ذهن مخاطب با فضاسازی بدل می‌شود. اما این ساختار هم‌زمان دارد از متن دور و دورتر می‌شود. در «خفه‌گی» فضاسازی، لحن و شباهیل گرافیکی فیلم (در ترکیب فیلمبرداری، تدوین و طراحی صحنه و لباس) همگی ذهن مخاطب را سازمانده‌ی می‌کنند تا به نتایج‌های روشن برسند. اما از این زمینه‌چینی‌های پرقدت و وسواس بهره لازم گرفته نمی‌شود. فضاسازی فیلم است که مخاطب را به عالم وهم و خیال می‌برد، ولی در نهایت شیوه کشف معما کاملاً رئالیستی است. رازها و نیت‌های شخصیت‌های قصه به سراسر است‌ترین شکل ممکن، یعنی در دیالوگ‌های مستقیم این شخصیت‌ها، عیان می‌شود. در حالی که با چنان ساختارمندی هوشمندانه و وسواسی که در چنین موقعیت‌ها وفرازای متن در پیش گرفته شده، این شیوه گسترش پیرنگ روایی ساده‌انگارانه‌ترین رویکرد ممکن است. این تناقضی است که مانع از شکوفا شدن ظرفیت‌های نهفته در متن می‌شود.

فضاسازی استایلیزه، جنس تصاویر مونو کروم، شیوه‌بازی بازیگران ونوع شخصیت‌پردازی همه یک‌قصه‌ی زمان و بی‌مکان را حکایت می‌کنند.

اما برخی اشارات از قبیل بردن نام محله‌هایی مثل پونک و سیلان، نقش کلیدی تلفن همراه در چارچوب فیلمنامه یا مونیتورهای کهنه و بزرگی که در تیمارستان دیده می‌شوند، به متن هویت‌بخشی جغرافیایی و تاریخی می‌بخشد که این هویت، باایده اولیه فیلم، وشکل روایتش در تضاد قرار می‌گیرد. همچنین باید به نحوه هدایت بازیگران و کنترل تمامی حرکت‌ها و گویش کاراکترها اشاره کرد که از نقاط قوت «خفه‌گی» به شمار می‌رود.