

نقد کتاب
احمد محمدتیریزی



نگاهی به کتاب «تئاتر پستدراماتیک» که به تازگی از سوی نشر قطره به بازار کتاب آمده است

اینجا دیگر صحنه زیر فرمان داستان نیست

تئاتر قرن‌ها با یک قرارداد نانوشسته پیش می‌رفت، روی صحنه اتفاقی رخ می‌دهد، شخصیت‌هایی درگیر یک موقعیت می‌شوند، کنش‌شی شکل می‌گیرد و تماشاگر، مسیر این کنش را تا رسیدن به نقطه‌ای مشخص دنبال می‌کند. حتی وقتی شکل و شیوه روایت تغییر می‌کرد، چیزی از این نظم روایی همچنان در مرکز تئاتر باقی می‌ماند. «تئاتر پستدراماتیک» هانس- تیس لمن از همین نقطه وارد بحث می‌شود تا توضیح دهد که تئاتر دیگر حاضر نیست همه امکانات خود را در خدمت درام قرار دهد.

■ ■ ■

این کتاب که ترجمه فارسی آن با ترجمه سارا عرب از سوی نشر قطره منتشر شده، یکی از مهم‌ترین آثار نظری درباره تئاتر معاصر است. لمن، پژوهشگر آلمانی مطالعات تئاتر، در کتاب خود مجموعه‌ای از تجربه‌ها و جریان‌هایی را بررسی می‌کند که به‌ویژه از اواخر دهه ۱۹۶۰ به بعد، رابطه سنتی میان متن، داستان و اجرا را دگرگون کردند. نسخه انگلیسی کتاب نیز آن را مطالعه‌ای درباره شکل‌های جدید تئاتر می‌داند که در نسبت با نظریه درام، تاریخ تئاتر و ظهور فناوری‌های جدید شکل گرفته‌اند.

■ **تئاتر را با درام یکی نگیریم**

یکی از پیش‌فرض‌های مهم کتاب، تفکیک «تئاتر» از «درام» است. دو مفهومی که در گفت‌وگوی روزمره معمولاً مترادف فرض می‌شوند. درام به ساختارهای روایی و کنشی مشخصی متکی است؛ شخصیت، موقعیت، تعارض، کنش و رابطه علت و معلولی. تئاتر، اما الزاماً به چنین نظمی وابسته نیست. همین تفکیک، کلید فهم اصطلاح «پستدراماتیک» است. پستدراماتیک به معنای «تئاتر بدون هیچ متن یا داستانی» نیست و قرار نیست هر اجرایی که روایت خطی ندارد، خودکار در این دسته قرار بگیرد. مسئله، تغییر سلسله‌مراتب است، متن دیگر مهم‌ترین عنصر صحنه نیست و سایر عناصر می‌توانند در تولید معنا یا آن برابر یا حتی مسلط شوند. به همین دلیل، در یک اجرای پستدراماتیک ممکن است آنچه در حالت عادی حاشیه تلقی می‌شود، به مرکز تبدیل شود؛ حرکت یک بدن، تکرار یک صدا، تغییر نور، یک تصویر ویدئویی یا حتی مکنی طولانی می‌تواند به اندازه یک دیالوگ در شکل‌گیری تجربه تماشاگر اهمیت پیدا کند. پژوهش‌های تئاتری نیز بر همین ویژگی تأکید کرده‌اند، اصطلاح پستدراماتیک برای اشاره به گرایش‌هایی شکل گرفت که تئاتر را بیرون از پارادایم متن دراماتیک تعریف می‌کردند و معمولاً از مختصات روشن روایت و شخصیت فاصله می‌گرفتند.

■ **جایی که بحث از آنجا شروع می‌شود**

برای فهم اینکه لمن چه چیزی را تغییر یافته می‌داند، باید به نقطه‌ای بسیار قدیمی‌تر بازگشت و آن را سطلوست. در سنتی که از «بوطیقا» و نظریه تراژدی ارسطو آغاز می‌شود، کنش جایگاهی تعیین‌کننده دارد. درام بر سازمان‌یافتگی کنش بنا می‌شود، اتفاق‌ها باید در رابطه‌ای معنادار با یکدیگر قرار بگیرند و کلتی قابل درک بسازند. از این منظر، اثر نمایشی صرفاً مجموعه‌ای از اتفاقات پراکنده نیست. ساختاری است که اجزای آن در یک کلیت منسجم به هم پیوند می‌خورند. این نگاه قرن‌ها دوام آورد و در شکل‌های مختلف به نظریه‌های بعدی درام رسید. حتی زمانی که در قرن بیستم کسانی مانند برتولت برشت با الگوی درام کلاسیک مخالفت کردند، همچنان با مسئله روایت، کنش و سازماندهی ماده نمایشی درگیر بودند.

لمن دقیقاً از همین جا مسیر خود را جدا می‌کند، اگر برشت تلاش کرد شیوه روایت کردن و رابطه تماشاگر با داستان را تغییر دهد، تئاتر پستدراماتیک یک گام دیگر به عقب

می‌رود و می‌پرسد آیا اصلاً باید اجرای تئاتری را حول یک داستان سازمان داد؟

■ **برشت، حلقه واسط میان درام و پستدرام**

در این مسیر، برشت جایگاه ویژه‌ای پیدا می‌کند. نمی‌توان تئاتر پستدراماتیک را ادامه مستقیم تئاتر برشت دانست، اما بدون تجربه‌های برشت فهم بخشی از این تحول دشوار است. برشت تلاش کرد تماشاگر را از غرق شدن کامل در جهان داستان بیرون بکشد. فاصله‌گذاری، قطع پیوستگی روایی، آشکار کردن سازوکار اجرا و یادآوری مداوم اینکه آنچه روی صحنه می‌بینیم «نمایش» است، همگی در جهت شکستن توهم واقعیت عمل می‌کردند. با این حال، برشت هنوز درگیر داستان بود. او می‌خواست داستان را به شیوه‌ای دیگر روایت کند، نه اینکه ضرورت داستان را به‌طور کامل کنار بگذارد. می‌توان گفت پستدراماتیک یکی از مسیرهایی است که از تجربه برشت عبور می‌کند، اما در همان نقطه متوقف نمی‌شود. اگر برشت میان «آنچه روایت می‌شود» و «چگونه روایت می‌شود» فاصله ایجاد کرد، تئاتر پستدراماتیک در برخی تجربه‌ها اولویت را از روایت به خود اجرا منتقل می‌کند. در پژوهش‌های نظری نیز بر این نکته تأکید شده که برشت، با وجود گسست‌های مهمش، همچنان در چارچوب درام باقی می‌ماند.

■ **آر تو، آوانگارد و شورش علیه ادبیات**

یکی از نکات مهمی که برای فهم ریشه‌های پستدراماتیک باید به آن توجه کرد، این است که این تئاتر ناگهان در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ از هیچ پدیدار نشد. پیش از آن، آنتون آر تو و جریان‌های آوانگارد، رابطه سنتی میان متن و اجرا را به چالش کشیده بودند. آر تو می‌خواست تئاتر از سلطه ادبیات خارج شود و به زبان مستقلی از بدن، صدا، حرکت، فریاد، نور و فضا دست پیدا کند. به همین دلیل، می‌توان بخشی از تاریخ پستدراماتیک را ادامه همان تلاش برای پس گرفتن صحنه از ادبیات دانست.

از سبوی دیگر، تجربه‌های آوانگارد تاریخی و سپس نتوآوانگارد ده‌های میانی قرن بیستم، به‌تدریج عناصری را وارد تئاتر کردند که پیش‌تر نقش فرعی داشتند: تصویر، موسیقی، حرکت، اشیا، فضا و اتفاق.

لمن در واقع همین تاریخ پراکنده را کنار هم می‌گذارد تا نشان دهد پستدراماتیک یک «سبک» به معنای کلاسیک کلمه نیست؛ بیشتر نامی است برای مجموعه‌ای از تغییرات که در آن

مرزهای میان تئاتر، هنرهای تجسمی، موسیقی، اجرا و رسانه شروع به جابه‌جا شدن می‌کنند.

■ **از «بازنمایی» به «حضور»**

شاید مهم‌ترین تغییر در تئاتر مورد نظر لمن را بتوان در تفاوت میان «بازنمایی» و «حضور» توضیح داد. در تئاتر دراماتیک، بازیگر معمولاً فرد دیگری را بازنمایی می‌کند؛ بدن او حامل شخصیت است، اما در تئاتر پستدراماتیک، بدن می‌تواند پیش از آنکه حامل یک شخصیت باشد، خود موضوع اجرا باشد. تماشاگر ممکن است به جای آنکه بپرسد این شخصیت چه خواهد کرد؟، با پرسش دیگری مثل این پرسش‌ها مواجه شود که چرا این بدن اینجا ایستاده؟ چرا این حرکت تکرار می‌شود؟ این صدا چه نسبتی با تصویر دارد؟ چرا این سکوت طولانی شده است؟

در اینجا اجرا دیگر فقط چیزی را نشان نمی‌دهد و خودش تبدیل به یک اتفاق می‌شود. همین مفهوم «حضور» یکی از محورهای مهم کتاب لمن است. فهرست فصل‌های کتاب نیز نشان می‌دهد که او از مفاهیمی مانند «اجرا»، «زمان حال اجرا»، «هوسقایی‌شدن»، «هوازی‌چینی و عدم سلسله‌مراتب»، «تئاتر ملموس» و «موقعیت» برای توضیح این تغییر استفاده می‌کند.

■ **تماشاگر و ساختن بخشی از اجرا**

این تغییر، جایگاه تماشاگر را نیز عوض می‌کند. در تئاتر روایی، تماشاگر معمولاً می‌داند باید چه چیزی را دنبال کند، شخصیت‌ها، اطلاعات داستانی، تعارض و نتیجه، اما وقتی این مسیر حذف یا تکه‌تکه می‌شود، تماشاگر ناچار است روابط میان عناصر را خودش پیدا کند.

به همین دلیل است که تماشای یک اجرای پستدراماتیک ممکن است برای مخاطبی که به تئاتر داستان‌محور عادت دارد، تجربه‌ای دشوار یا حتی آزاردهنده باشد. مشکل فقط این نیست که اثر «قابل فهم» نیست؛ ممکن است به طور کل از مخاطب بخواهد به جای «فهمیدن داستان»، تجربه و تفسیر کند. در چنین شرایطی، یک تماشاگر ممکن است از یک اجرا معنایی کاملاً متفاوت با تماشاگر دیگر دریافت کند. کتاب لمن در واقع به همین جابه‌جایی توجه دارد که معنا دیگر الزاماً در یک مرکز واحد و از پیش تعیین‌شده تولید نمی‌شود. پیوند این تئاتر با اندیشه‌های پساستارگرنیز قابل درک است. چندگانگی معنا، تضعیف مرکزیت مؤلف و توجه به فرایند دریافت اثر، همگی زمینه‌ای نظری برای چنین تغییری فراهم می‌کنند.

■ **وقتی صحنه از هنرهای دیگر وام می‌گیرد**

تئاتر معاصر در خلأ شکل نگرفت. در قرن بیستم، سینما، تلویزیون، ویدئو و بعدتر رسانه‌های دیجیتال، تصویر متحرک را از انحصار صحنه خارج کردند. دیگر تنها جایی نبود که انسان می‌توانست حرکت، تصویر و کنش را تماشا کند. واکنش تئاتر به این وضعیت فقط رقابت با سینما نبود؛ صحنه شروع کرد به استفاده از امکاناتی که رسانه‌های دیگر در اختیارش گذاشته بودند. ویدئو، پروجکشن، صداهای ضبط شده، تصاویر زنده، فناوری دیجیتال و طراحی‌های پیچیده نور وارد ساختار اجرا شدند. نکته مهم‌تر این بود که این عناصر حتماً برای «زیاتر کردن» اجرا به کار نمی‌رفتند. در تئاتر پستدراماتیک، ویدئو می‌تواند با بازیگر رقابت کند، تصویر می‌تواند روایت را قطع کند و موسیقی می‌تواند به جای همراهی با داستان، ساختار زمانی اجرا را تعیین کند. در همین معنا، لمن ظهور رسانه‌های جدید را بخشی از تغییر تاریخی تئاتر می‌داند. تغییری از فرهنگی که بیشتر متن‌محور بود به فضایی که در آن تصویر و صدا نقش تعیین‌کننده‌تری پیدا کرده‌اند.

■ **آودرنو و زیبایی‌شناسی ناهماهنگی**

یکی دیگر از مسیرهای نظری مهم کتاب، پیوند آن با تفکر تئودور آدورنو است. در زیبایی‌شناسی مدرن، دیگر قرار

نیست اثر هنری جهان را منظم‌تر از آنچه است نشان دهد. اگر واقعیت اجتماعی پر از تناقض، شکاف و بی‌نظمی است، اثر هنر می‌تواند همین ناهماهنگی را وارد ساختار خود کند. از این منظر، پراکندگی یک اجرای پستدراماتیک حتماً ضعف ساختاری نیست. ممکن است خود پراکندگی موضوع باشد. اجرا می‌تواند به جای آنکه آشفتنگی جهان را در یک داستان منظم بازسازی کند، اجازه دهد بخشی از آن آشفتنگی در تجربه تماشاگر باقی بماند. تماشاگر با مجموعه‌ای از تصاویر، صداها، بدن‌ها و موقعیت‌ها مواجه می‌شود که الزاماً قرار نیست در پایان به یک نتیجه واحد ختم شوند. اینجا تئاتر شبیه موقعیتی است که مسئله را پیش روی مخاطب باقی می‌گذارد.

■ **«پستدراماتیک» به معنای «ضددرام» نیست**

یکی از سوءفاهم‌های رایج درباره اصطلاح لمن این است که پستدراماتیک را پایان درام یا حذف کامل داستان بدانیم. چنین برداشتی بیش از اندازه ساده‌ساز است. پستدراماتیک به معنای کنار گذاشتن داستان نیست. حتی که اثر می‌تواند داستان، شخصیت و متن داشته باشد، اما رابطه میان این عناصر را مانند تئاتر پستدراماتیک سازمان ندهد.

به همین دلیل، بهتر است «پستدراماتیک» را وضعیتی زیبایی‌شناختی بدانیم. وضعیتی که در آن درام دیگر حق انحصاری براسی تعیین‌شکل اجرا ندارد. این تفاوت مهم است، زیرا در غیر این صورت هر نمایش بدون داستان را پستدراماتیک و هر نمایش داستان‌دار را دراماتیک خواهیم نامید، در حالی که مسئله لمن بسیار پیچیده‌تر از این دوگانه ساده است.

اهمیت کتاب لمن باعث نشده مفهوم پستدراماتیک بدون منتقد باقی بماند. اتفاقاً در سال‌های بعد، پژوهشگران مختلف درباره مرزهای این مفهوم، امکان تعریف دقیق آن و حتی ادعای گسست کامل از بازنمایی بحث کرده‌اند. یکی از پرسش‌های جدی این است که آیا تئاتر واقعاً می‌تواند از بازنمایی عبور کند؟ حتی وقتی یک اجرا از داستان و شخصیت فاصله می‌گیرد، باز هم بدن، تصویر، صدا و اشیا را در برابر مخاطب قرار می‌دهد و این عناصر در فرایند ادراک معنا تولید می‌کنند. پژوهش‌های جدیدتر نیز همین مسئله را دوباره بررسی کرده‌اند و از این پرسش گفته‌اند که آیا پستدراماتیک واقعاً می‌تواند تمایزی بنیادی و کامل با مدل دراماتیک ایجاد کند یا نه. به همین خاطر ارزش کتاب لمن در پرسش‌هایی است که درباره تعریف خود تئاتر به وجود می‌آورد.

کتاب «تئاتر پستدراماتیک» را می‌توان در نهایت تلاشی برای جابه‌جا کردن یک سؤال قدیمی دانست. به جای اینکه بپرسیم یک نمایش خوب چگونه داستان‌ش را تعریف می‌کند؟ لمن ما را وادار می‌کند بپرسیم چه چیزی یک اتفاق صحنه‌ای را به تئاتر تبدیل می‌کند؟

پاسخ دیگر در نمایشنامه نیست. ممکن است در بدن بازیگر باشد، در فاصله میان دو تماشاگر در صدایی که از بیرون صحنه می‌آید، در تصویری که جای شخصیت را می‌گیرد، در سکوتی که بیش از یک دیالوگ دوام می‌آورد یا در موقعیتی که هیچ پایان روایی مشخصی ندارد. از این زاویه، پستدراماتیک را نباید روایت ساده‌ای از «هرگز داستان» دانست. مسئله عمیق‌تر است، داستان دیگر تنها راهی نیست که تئاتر از طریق آن می‌تواند معنا تولید کند. همین تغییر، کتاب لمن را از یک متن تخصصی درباره چند جریان تجربی فراتر می‌برد. «تئاتر پستدراماتیک» در اصل درباره تغییر نگاه به خود صحنه است. درباره لحظه‌ای که تئاتر تصمیم می‌گیرد همه ظرفیت‌هایش را به متن، شخصیت و پیرنگ تقلیل ندهد و از امکاناتی استفاده کند که سال‌ها در حاشیه درام قرار داشتند. در این خوانش، تئاتر معاصر به دنبال حذف درام نیست و می‌خواهد با پس‌گرفتن انحصار درام بر صحنه تعریف شود.

نگاهی به فیلم «اسکورت»

به کارگردانی یوسف حاتمی‌کیا

وقتی جاده مرز قانون و بقا می‌شود

سینمای ایران سال‌هاست میان دو قطب گرفتار مانده است؛ از یک سو کم‌مدی‌هایی که برای فتح گیشه، شوخی را جایگزین

قصه کرده‌اند و از سوی دیگر آثاری که مسئله اجتماعی دارند اما در دام شعار و خطابه گرفتار می‌شوند. «اسکورت» یوسف حاتمی‌کیا درست در نقطه‌ای متفاوت می‌ایستد؛ فیلمی که سراغ یکی از کمتر دیده‌شده‌ترین زیست‌های اجتماعی معاصر رفته و «شوتی‌ها» را به عنوان انسان‌هایی گرفتار میان معیشت، قانون، خطر و بقا به تصویر می‌کشد. جسارت سوز، ریتم مناسب، بازی‌های دقیق و اجرای قابل‌قبول حاتمی‌کیا. «اسکورت» را به یکی از تجربه‌های قابل‌اعتنای سینمای اجتماعی-اکشن ایران تبدیل کرده است.

در سینمای ایران، بعضی سوزها آن قدر به حاشیه رانده شده‌اند که گویی وجود خارجی ندارند. «شوتی‌ها» یکی از همین سوزها هستند؛ آدم‌هایی که در جاده‌های مرزی، میان پسا قاجاق، خودروهای تندر، تعقیب پلیس و خطر مرگ، برای گذران زندگی دست به کاری می‌زنند که هم غیرقانونی است و هم برای خودشان هزینه‌ای سنگین دارد. یوسف حاتمی‌کیا در «اسکورت» دقیقاً همین نقطه خاکستری را انتخاب کرده است. جایی که قانون و معیشت در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند و هیچ کدام به‌سادگی قابل حذف نیستند.

اهمیت فیلم در این نیست که قاجاق را تطهیر می‌کند؛ اتفاقاً چنین خوانشی از «اسکورت» ساده‌سازی فیلم است. حاتمی‌کیا تلاش می‌کند بفهمد چه چیزی انسان را به سمت چنین انتخابی می‌راند. این تفاوت مهمی است. سینما وقتی حکم صادر می‌کند، تبدیل به تریبون می‌شود. اما وقتی می‌کوشد موقعیت انسان را بفهمد، به سینما نزدیک‌تر می‌شود. خود کارگردان نیز تأکید کرده که قصد تطهیر شوتی‌ها را نداشته و شکل‌گیری فیلم حاصل سال‌ها تحقیق و مواجهه با این زیست بوده است.

■ **فیلمنامه‌ای استخوان‌دار**

از همین‌جا می‌توان به یکی از نقاط قوت اصلی فیلمنامه رسید. «اسکورت» ایده‌ای دارد که قابلیت تبدیل شدن به یک فیلم حادثه‌ای را داشت، اما فیلمنامه از ظرفیت موقعیت برای ساختن یک کشمکش اخلاقی استفاده می‌کند. اصلاً، سرپازی که برای نجات دوستش وارد این بازی می‌شود، ناگهان خود را در موقعیتی می‌بیند که مرز میان وظیفه، رفاقت و بقا در آن مخدوش شده است. همراه شدن او با حلما، شوتی زن، موتور اصلی اتفاقات فیلم است و جاده‌از یک مسیر جغرافیایی به میدان آزمون شخصیت‌ها تبدیل می‌شود.

نکته مهم دیگر، ریتم فیلمنامه است. «اسکورت» می‌داند که فیلم جاده‌ای اگر نتواند در فاصله میان دو حادثه، شخصیت و تعلیق تولید کند، خیلی زود خسته‌کننده می‌شود. اما اینجا توقف‌ها، تعقیب‌ها، مواجهه‌ها و تغییر موقعیت‌ها با ضربانگه نسبتاً حساب‌شده‌ای کنار هم قرار گرفته‌اند. فیلم اجازه نمی‌دهد اکشن به نمایش سرعت خودروها تبدیل شود؛ هر تعقیب و گریز، بخشی از فشار اخلاقی و روانی شخصیت‌ها را نیز افزایش می‌دهد. همین ویژگی باعث می‌شود فیلم، برخلاف بسیاری از آثار اکشن داخلی فقط استفاده می‌کند. سکاسن‌های پرسرعت نباشد. در مقام کارگردانی نیز یوسف حاتمی‌کیا نشان می‌دهد که نسبت به اثر قبلی خود، «تب طلایی»، گام مهمی در شناخت زبان ژانر برداشته است. او دوربین را در خدمت موقعیت قرار می‌دهد و از جاده، سرعت و فضای مرزی برای ساختن تنش استفاده می‌کند. موقعیت اصلی فیلم اینجاست که حاتمی‌کیا نمی‌خواهد ثابت کند «فیلم اکشن» ساخته است بلکه تلاش می‌کند اکشن را به زبان روایت تبدیل کند.



■ **بازی خوب بازیگران**

انتخاب بازیگران نیز یکی از برگ‌های برنده «اسکورت» است. امیر جدیدی کاملاً در نقش اصلاًن نشسته است. او برای این شخصیت به ترکیبی از سرکنشی، رفاقت، خشونت کنترل‌شده و نوعی مرام فردی نیاز دارد و جدیدی این ویژگی‌ها را بدون آنکه به تیپ‌سازی افراطی برسد، ارائه می‌کند. حضور او باعث شده شخصیت اصلی از یک سرباز معمولی به قهرمانی تبدیل شود که تماشاگر حاضر است مسیر پرخطرش را دنبال کند. هدی زین‌العابدین نیز با پذیرفتن نقش یک «شوتی زن» انتخاب جسورانه‌ای داشته است. ورود زن به چنین جهان خشنی، ظرفیت دراماتیک زیادی دارد و فیلم از این تضاد استفاده می‌کند. البته می‌توان درباره میزان عمق یافتن رابطه میان دو شخصیت اصلی و ظرفیت‌های استفاده‌نشده این رابطه بحث کرد، اما اصل انتخاب بازیگر و شکستن کلیشه زن منفعل در سینمای اجتماعی، قابل دفاع است.

افشین هاشمی نیز در نقش مکمل، حضوری دقیق و جاندار دارد. او از آن دسته بازیگرانی است که حتی با حضور محدود می‌تواند به یک نقش وزن بدهد و اینجا نیز با اجرای کنترل‌شده خود، گوشه دیگری از توانایی‌هایش را نشان می‌دهد. در مجموع، ترکیب بازیگران کمک کرده جهان فیلم بیش از آنکه مصنوعی و استودیویی به نظر برسد، واجد بافت و شخصیت باشد.

اما شاید یکی از برگ‌های برنده کمتر دیده‌شده فیلم، موسیقی و طراحی صوتی آن باشد. موسیقی سبروش انتظامی، به‌خصوص در لحظات پرشتاب، فقط نقش همراهی‌کننده ندارد؛ به زبان سکانس‌ها تبدیل می‌شود و انرژی صحنه‌های جاده‌ای را بالا می‌برد. استفاده از صدای فراگیر آتموس نیز در تجربه حسی فیلم اهمیت دارد و «اسکورت» از این امکان برای تشدید فضای تعقیب، سرعت و تنش استفاده کرده است.

اهمیت «اسکورت» شاید بیش از آنکه در بی‌نقص بودنش باشد، در انتخاب موضوع آن باشد. سینمای ایران امروز به چنین جسارتی احتیاج دارد؛ سینمایی که به جای تکرار بی‌پایان الگوهای امتحان‌پس‌داده و کم‌دی‌های بی‌اثر و گاه‌متنزل، سراغ جهان‌هایی برود که مخاطب ایرانی کمتر فرصت دیده‌شدن آنها را داشته است. «شوتی‌ها» یک واقعیت اجتماعی‌اند با تمام تناقض‌هایشان، با خطاهایشان و با شرایط اقتصادی و انسانی پیچیده‌ای که پشت انتخاب‌هایشان قرار دارد.