

Vecās mājas pret jaunajām Latvijas teātri

Tiškeizere, Edīte, Rodiņa, Ieva, Jonīte, Dita, Mellēna-Bartkeviča, Lauma (2020). *Neatkarības laika teātris. Latvijas teātra parādības un personības gadsimtu mijā un 21. gadsimtā*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 559 lpp.

Latvijas teātra ainas apskats un izvērtējums pa desmitgadēm ir tradīcija, kuru turpina Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts (LU LFMI). Līdz šim izdotas trīs monogrāfijas: pirmā – par 70. gadiem, otrā – par 80. gadiem un trešā – par 20. gs. 90. gadiem un gadsimtu miju. 2020. gada nogalē mūs sasniedza jauna kolektīvā monogrāfija – LU LFMI paspārnē tapušais Edītes Tiškeizeres, Ievas Rodiņas, Ditas Jonītes un Laumas Mellēnas-Bartkevičas pētījums “Neatkarības laika teātris. Latvijas teātra parādības un personības gadsimtu mijā un 21. gadsimtā”. Salīdzinot ar iepriekšējo periodu izdevumiem, redzams, ka, reaģējot uz izmaiņām pašā teātra jomā, pētījuma koncepcija ir mainījusies.

Pētījums sastāv no divām daļām. Pirmā daļa ar nosaukumu “Veco “māju” pārvērtības. Īsais kurss” seko iepriekšējo monogrāfiju sakārtojuma principam un aplūko atsevišķu institucionālo teātru¹ darbību. Tās pēdējā nodaļa “Jaunās mājas – no nokavētā apguves līdz teātrim ar sabiedrisku misiju” (turpmāk – “Jaunās mājas”) veltīta visiem pārējiem teātriem jeb “jaunajām teātra iniciatīvām ārpus valsts teātru sienām” (Tiškeizere u. c. 2020: 103–115). Otrajā daļā “Virzieni, personības, skolas” autores centušās grupēt un definēt būtiskākos procesus, kurī raksturo Latvijas teātri, neatkarīgi no tā, kādās institūcijās tie notiek, pirmo reizi šāda veida izdevumā iekļaujot arī atsevišķas nodaļas par dramaturģiju, scenogrāfiju, operas režiju un laikmetīgo deju. Lai arī iepriekšējais pētījums aptvēra laika periodu līdz 2005. gadam, šajā robežas ir paplašinātas,

1 Ar terminu “institucionālie teātri” šī raksta kontekstā tiek apzīmētas valsts vai pašvaldības dibinātas teātra institūcijas, kuras saņem regulāras subsīdijas no LR Kultūras ministrijas vai pašvaldības. Izdevumā šie teātri tiek dēvēti par “valsts teātriem”, taču tas nav korekts apzīmējums, ja to attiecina arī uz Liepājas teātri, kurš ir Liepājas pašvaldības sabiedrība ar ierobežotu atbildību.

Zane Kreicberga

dažkārt aplūkojot ne tikai grāmatas nosaukumā definēto periodu, bet arī atmodas laiku un Latvijas neatkarības pirmo desmitgadi. Jāpiebilst, ka atsevišķā izdevumā 2021. gada sākumā iznākusi Ditas Jonītes un Edītes Tiškeizes sakārtotā “Neatkarības laika teātris. Hronika” (turpmāk – “Hronika”), kurā pirmo reizi izvirzīts mērķis apkopot visas Latvijā tapušās profesionālā teātra, mūzikas teātra un laikmetīgās dejas izrādes, tostarp iekļaujot, piemēram, Latvijas Jaunā teātra institūta (LJTI) un Valmieras vasaras festivāla producētos iestudējumus un Latvijas Kultūras akadēmijas (LKA) aktieru un režisoru studiju darbus. Līdz šim teātra hronikā, kas iepriekšējos izdevumos bija integrēta sastāvdaļa, tika iekļautas vienīgi institucionālajos teātros tapušās izrādes, tāpēc jaunā “Hronika” ir milzīgs solis pilnīgākas Latvijas profesionālā teātra kopainas apzināšanā.

Tāpat kā iepriekšējie Latvijas teātra desmitgažu pētījumi, šis ir ne tikai tradīcijas turpinājums, fiksējot un analizējot noteiktā laika periodā tapušo Latvijas teātri, bet arī liecība par šīs jomas teorētiskās domas attīstību, tajā aktuālo izpratni un priekšstatiem par teātri, kas atspoguļojas gan grāmatas struktūrā, gan iekļautajos fenomenos (parādībās un personībās) un tiem veltītajos teksta apjomos, gan teorētiskajā pieejā. Pētījuma novītate ir mēģinājums tā otrajā daļā tvert Latvijas teātra procesus kopskatā un definēt to tendences un būtiskos atskaites punktus. Nedrīkst par zemu novērtēt ieguldīto darbu gan pētījuma koncepcijas izstrādē, gan izpildījuma pieejā – centienos konspektīvi un koncentrēti aptvert un atlasītu teorētisko pieeju kontekstā (starp kurām galvenās – vācu teātra pētnieku Hansa Tīsa Lēmana (*Hans-Thies Lehmann*) “Postdramatiskais teātris” (Lehmann 2006) un Ērikas Fišeres-Lihtes (*Erika Fischer-Lichte*) “Performances transformālais spēks” (Fischer-Lichte 2008) raksturot 21. gadsimta Latvijas teātri.

Teorijas un terminoloģijas jautājumi

Kopumā teorētiskā perspektīva nostiprina līdz šim Latvijas teātra teorētiskajā domā jau aprobētu uzskatu, ka 20. gs. 90. gados pieņēmts *notiek* postmodernisms, kas novēloti pārņemts no Rietumu kultūras (kur, pēc autore Ievas Rodiņas domām, “tas aptver salīdzinoši īsu teātra vēstures periodu – aptuveni no 20. gadsimta 70. līdz 80. gadiem” (Tiškeize u. c. 2020: 199)), bet šajā tūkstošgadē līdz ar “jauno režijas viļņu” parādīšanos Latvijā “ienāk” postdramatiskais teātris. Šī doma manifestējas arī nodaļas virsrakstā “No postmodernā uz postdramatisko teātri” (Tiškeize u. c. 2020: 194–233). Raksturojot Lēmana proponēto postdramatiskā teātra jēdzienu, Rodiņa raksta, ka ar tā palīdzību “Lēmans sistematizē visas laikmetīgajam teātrim kopumā raksturīgās mākslinieciskās iezīmes” un tas “attiecināms uz visu Rietumeiropas laikmetīgā teātra praksi kopš 20. gadsimta 60. gadiem” (Tiškeize u. c. 2020: 199). Sastatot abus izteikumus, varētu domāt, ka postmodernais teātris ir postdramatiskā teātra paradigmas posms. Taču patiesībā abus teorētiskos konceptus var attiecināt uz vienām un tām pašām parādībām Rietumeiropas teātrī, to lietojums ir atkarīgs no izvēlēta skatpunkta. Postmodernisms ir plašāks filozofisks un estētisks koncepts ar neskaitāmām definīcijām, kuras vieno ideja par postmoderno skepticizmu un “pārmērīgi kritisku pašapziņu” (Butler 2002: 6). Lēmans savā teātra aprindās ārkārtīgi populārā un ietekmīgajā darbā, kurš vācu valodā iznācis 1999. gadā, kritizē postmodernisma jēdziena lietojumu teātra kontekstā, uzskatot to par pārāk plašu un izplūdušu. Viņš “pretstatā “epohālajai” postmodernā kategorijai” piedāvā tieši teātra kontekstam specifisko postdramatiskā teātra jēdzienu, risinot “konkrētu teātra estētikas problēmu” (Lehmann

2006: 21) – izmaiņas teātra attiecībās ar dramaturģisko tekstu. Latvijas kontekstā problemātiska ir abu jēdzienu tieša sasaiste ar laika posmiem, ko noteicis tas, kādas teorijas attiecīgajā brīdī nonākušas teorētiku redzeslokā, lai reflektētu par aktuālo teātra procesu. Manuprāt, šajā pētījumā nu jau gandrīz par kanonizētu uzskatāmais hronoloģiskais nošķirums starp postmoderno (90. gadi) un postdramatisko (no 2000. gada) teātra stadiju Latvijā, kā arī pārlieka postdramatiskā teātra pazīmju meklēšana teju ikvienā jauna režisora darbā² kļuvuši par ierobežojošiem faktoriem. Izvēlēta teorija zināmā mērā nevis tiek lietota kā viens no instrumentiem, kas palīdzētu analizēt jaunās teātra parādības un ieraudzīt tās jaunos kontekstos, bet gan uztiepta aktuālajai teātra praksei kā obligāts nosacījums, kas dažkārt tās izpratni vienkāršo. Savukārt, definējot “postmoderno režiju”, kas būtu attiecināma uz Alvja Hermaņa, Regnāra Vaivara, Dž. Dž. Džilindžera, Viestura Kairiša, Gata Šmita, Laura Gundara agrīnajiem 90. gadu iestudējumiem, minētas pazīmes, kas tiklab raksturīgas arī postdramatiskajam teātrim³ (Tišheizere u. c. 2020: 196). Lēmams

- 2 Tikai viens piemērs – raksturojot Ineses Mičules izrādi “Fundamentālists”, Ieva Rodiņa raksta: “Lai arī iestudējumā dominē teksts, aktierspēles līmenī tajā saskatāma postdramatiskajam teātrim raksturīga vairāklīmeņu tēla veidošana” (Tišheizere u. c. 2020: 228). Vairāklīmeņu tēli tiek veidoti arī dramatiskajā un psiholoģiskajā teātrī, par kura tīru un konsekventu izpaušmi būtu uzskatāms minētais somu dramaturga Juhas Jokelas (*Juha Jokela*) lugas iestudējums.
- 3 “Pirmkārt, tās ir mākslinieciskas kolāžas, kurās valda fragmentēta laika izpratne un teksts pakļauts dekonstrukcijai. [...] Otrkārt, iestudējumos valda spilgti vizuālie un skaniskie izteiksmes līdzekļi, bagātīgi izmantoti populārās jeb masu kultūras citāti [...]. Treškārt, biežs paņēmieni ir valodas deliterarizācija, tabu tēmu, it īpaši seksualitātes, apspēlēšana kā apzināts epatāžas elements.” (Tišheizere u. c. 2020: 296)

postdramatiskā teātra panorāmā iekļauj 20. gs. 80.–90. gadu fenomenus, tajā skaitā arī lietuviešu režisora Eimunta Nekrošus (*Eimuntas Nekrošius*) māksliniecisko praksi. Kāds ir pamatojums šo jēdzienu neattiecināt uz Latvijas 90. gadu teātra estētisko avangardu?

Teorētiski rosinošākās ir Edītes Tišheizeres sarakstītās nodaļas “Pamatplūsma. Psiholoģiskā teātra metamorfozes režijā un aktiermākslā” un “Scenogrāfija. Andris Freibergs un viņa skolas attīstība”. Pirmā – tāpēc, ka autore piedāvā padziļinātu analīzi tam, ko “joprojām ierasti apzīmē ar jēdzienu “psiholoģiskais realisms” (Tišheizere u. c. 2020: 119), nonākot pie secinājuma, ka, runājot “par pamatplūsmas izrādēm pēc neatkarības atgūšanas, kā apvienojošais termins būtu jālieto “psiholoģiskais teātris”, kurš “var būt gan reālistisks, gan izmantot dažādas episkā teātra formas un vēsturiski daudzveidīgos spēles teātra paņēmienus” (Tišheizere u. c. 2020: 121). Turklāt vairāku aplūkoto režisoru analīzē atsevišķi izcelts darbs ar aktieri un telpu, kam līdz šim nav pievērsti tik liela uzmanība. Otrā minētā nodaļa ir novatoriska, pirmkārt, jau tāpēc, ka izvirza un aplūko Latvijas scenogrāfijas skolu un tās ietekmi uz teātra attīstību kā īpašu fenomenu, un, otrkārt, tāpēc, ka scenogrāfu darbība teātrī skatīta sasaistē ar viņu māksliniecisko praksi arī ārpus teātra, iekļaujot apakšno daļu “Teorētiska un vēsturiska atkāpe: performance” (Tišheizere u. c. 2020: 391–394). Šāda pieeja palīdz domāt par teātri plašākā kontekstā, nevis tikai kā par sevī izolētu mākslas formu.

Izdevumam būtu noderējis ne vien personu rādītājs, kurš šoreiz pievienots atsevišķā brošūrā, bet arī glosārijs, kurā būtu skaidroti tādi tekstā lietoti termini kā dramatiskais teātris, psiholoģiskais teātris,

reālsiholoģiskais teātris, spēles teātris, post-modernais, postdramatiskais un performatīvais teātris, teatralizācijas princips u. c. Glosārija veidošana, iespējams, būtu palīdzējusi autorēm vienoties par konsekvētāku terminu lietojumu dažādās pētījuma daļās.

Struktūras un atlases jautājumi

Priekšvārdā Edīte Tišheizere konstatē, ka aplūkojamā periodā “teātris noslāņojās un kļuva daudzveidīgs, un tam ne vienmēr bija saistība ar noteiktu teātri kā institūciju. Personība bija kļuvusi svarīgāka par institūciju.” (Tišheizere u. c. 2020: 10) Tomēr pētījuma pirmā daļa jau nosaukumā “Vecu māju” pārvērtības. Īsais kurss” reproducē iesakņojušos, taču mūsdienā teātra kontekstā aplamu priekšstatu par teātri primāri kā ēku, turklāt atkārtotot iepriekšējā izdevuma (Zeltiņa 2007) shēmu, kurā par vērā ņemamiem un patstāvīgi aprakstāmiem tiek uzskatīti vienīgi institucionālie teātri, lai gan pat šajā atlasē nav ievērota pilnīga konsekvence. Pirmo reizi atsevišķa apakšnodaļa veltīta Nacionālajai operai un baletam, bet neizskaidrotu iemeslu dēļ apskatos nekad nav iekļuvusi Latvijas Leļļu teātris. Pat ja par pilnvērtīgiem teātra procesa dalībniekiem tiktu uzskatīti vienīgi teātri, kuriem ir “māja”, izdevums konceptuāli iegūtu, veltot atsevišķas apakšnodaļas, piemēram, *Dirty Deal Teatro* un Ģertrūdes ielas teātrim, kuri konsekvēti un kvalitatīvi darbojas jau vairāk nekā desmit gadu un kuru darbības analīze beidzot leģitimētu alternatīvas teātra organizatoriskās formas Latvijā. Diemžēl visām ārpus institucionālo teātru iniciatīvām un procesiem ir veltītas vien 12 lappuses, kurās iespējams tikai nepilnīgi uzskaitīt “nevalstiskos” teātrus un to veikumu, taču to darbības analīze aprobežojas ar diskutablu apgalvojumu, ka “neatkarīgie teātri, kas

saistīti ar mazāku finansiālo risku, var atļauties brīvāku māksliniecisko programmu” (Tišheizere u. c. 2020: 108). Savukārt par “valsts teātriem”, kuriem ir daudz lielāks pastāvīgi pieejamais resurss, teikts, ka “gluži objektīvu iemeslu dēļ tie nevar atļauties eksperimentēt ar skatītāju uztveri, veidojot iestudējumus, īpaši lielajās zālēs, jo jaunie sociālpolitiskie apstākļi nes līdzī arī nepieciešamību pelnīt [...]” (Tišheizere u. c. 2020: 103). Kāpēc tie, kas “var atļauties brīvāku māksliniecisko programmu” joprojām ir mazāk svarīgi par tiem, kuri “nevar atļauties eksperimentēt”, paliek atklāts jautājums.

Atsevišķi izdotā “Hronika”, manā skatījumā, ir soli priekšā pamattekstam, jo tajā ir apzināta daudz plašāka teātra norišu aina, kuras analītiskam tvērumam pilnībā nav atradusies vieta pašā pētījumā. Piemēram, “Hronika” liecina, ka laika posmā no 2001. līdz 2019. gadam LJTI ir producējis vairāk nekā 80 izrādes ar Latvijas mākslinieku dalību (Jonīte, Tišheizere 2021: 189–195), savukārt 2015. gada monogrāfijā “Latvijas jaunā režija” (Radzobe 2015) vairāki režisori uzsver, ka viņu radošajā attīstībā liela loma ir sadarbībai ar LJTI un tā organizētajā Starptautiskajā jaunā teātra festivālā “Homo novus” gūtajiem iespaidiem un pieredzei. Taču šo ietekmju apzināšanai un analītiskam izvērtējumam vēl jāgaida savs laiks. Šajā pētījumā tam ir veltīta viena rindkopa nodaļas “Jaunās mājas” nelielajā sadaļā “Festivāli un mijiedarbība ar valsts teātriem”.

Pētījuma nodaļu saturs parāda, ka Latvijas teātris galvenokārt tiek uztverts kā režijas teātris, jo lielākoties to struktūru veido koncentrēti atsevišķu režisoru radošās prakses apraksti. Priekšvārdā Edīte Tišheizere arī atzīst, ka pētījuma autoru ieskatā “20. un 21. gadsimts ir režijas teātra laiks” (Tišheizere u. c. 2020: 12). Papildus to apliecina 2. daļas

noslēdzošās nodaļas, kuras veltītas trim režisoriem – Alvim Hermanim, Viesturam Kairišam un Vladislavam Nastavševam. Izvēle izcelt tieši šos režisorus apstiprina gan stereotipu par režiju kā “vīriešu profesiju”, gan priekšstatu par to, ka “īstais” teātris norisinās galvenokārt “vecajās mājās” un uz lielajām skatuvenām. Vai savu nodaļu līdzās šai plejādei nebūtu pelnījusi, piemēram, Māra Ķimele, kurai arī ir milzīga nozīme jauno režijas paaudžu skološanā un kuras teātra valoda, no vienas puses, stingri turoties dramatiskā un psiholoģiskā teātra pozīcijās, bet, no otras puses, ietverot un aktualizējot alternatīvus izteiksmes veidus, joprojām nav īsti uzminēta un izanalizēta? Vēl radikālāka izvēle būtu atsevišķu nodaļu veltīt Kristai Burānei, kuras mākslinieciskās prakses aplūkošana ļautu aktualizēt tādas nu jau arī Latvijas teātrim būtiskas tēmas kā koprades teātris, īpašvietas teātris, starpdisciplināritāte, skatītāja lomas maiņa, sociāli aktīvs teātris. Ja Mārai Ķimelei ir atvēlēta sadaļa nodaļā “Pamatplūsma. Psiholoģiskā teātra metamorfozes režijā un aktiermākslā” (Tišheizere u. c. 2020: 132–145), tad “Kristas Burānes teātra iniciatīvas”, kurās “tiek būtiski paplašināts pats teātra jēdziens, tāpat kā tā ietekmes sfēra” (Tišheizere u. c. 2020: 113), ietilpst vienā nelielā rindkopā.

No vienas puses, ir saprotams pētnieku vilinājums izdarīt apkopojošus vispārinājumus, atrast vienojošas pazīmes un likumsakarības teātra procesos un tās nosaukt vārdā jeb definēt, no otras puses, tas prasa lielāku iedziļināšanos teātra procesu kompleksajā dabā un tos formējošajos dažādajos kontekstos, lai teorija pildītu savu uzdevumu “skaidri formulēt, konceptualizēt un atrast terminus tam, kas ir noticis, nevis pasludināt to par normu” (Lehmann 2006: 25). Tā, piemēram, ne vienmēr ir saprotami un attaisnojami jauno režisoru klasifikācijas principi,

cenšoties viņus ietilpināt tādās kategorijās kā “Jaunā režijas viļņa pirmie pārstāvji”⁴, “Paaudze bez padomju pieredzes”, “Jaunie režisori – vērtētāji un pētnieki” un “Visjaunākā režijas paaudze, neatkarības laika bērni”.

Apjomīgā grāmata (559 lpp.) ir skaista un ērti lasāma (dizaina autores – Sarmīte Māliņa un Dace Eglīte, maketētāja – Dace Eglīte). Tā ir kvalitatīvi iesieta mīksto vākos, kurus rotā izteiksmīga Kristapa Kalna fotogrāfija no Viestura Kairiša izrādes “Uguns un nakts” Latvijas Nacionālajā teātrī – Lāčplēsis (Uldis Anže) pie Spīdolas (Guna Zariņa) kājām ar daudzstāvu dzīvojamās mājas prospektu fonā. Varētu uzrakstīt ne vienu vien eseju, interpretējot, kā šis attēls izsaka Latvijas teātra *status quo* 21. gadsimtā. Kolektīvā monogrāfija “Neatkarības laika teātris” ir labs pamats turpmākai diskusijai par aktuālajiem procesiem Latvijas teātrī un to konceptualizēšanu.

4 Piemēram, apakšnodaļā “No postmodernā uz postdramatisko teātri” kā “jaunā režijas viļņa” pirmie pārstāvji identificēti Viesturs Meikšāns, kurš Pētera Krilova vadībā ienāk teātrī kopā ar t. s. Valmieras teātra aktieru kursu 2007. gadā, Inese Mičule, kura sevi piesaka 2008. gadā vienlaikus ar saviem LKA kursa biedriem Lauru Grozu, Juri Joneli, Kārli Krūmiņu, Valteru Šili un Ingu Tropsu (kuri sadalīti starp sadaļām “Paaudze bez padomju pieredzes” un “Jaunie režisori – vērtētāji un pētnieki”), un kino izglītību ieguvusi Elīna Cērpa, kura pilgti ienāk Latvijas teātra režijā ar vairākām izrādēm Jaunajā Rīgas teātrī (2003, 2006, 2007, 2008). Nav skaidrs, kāpēc no “jaunā režijas viļņa” kā tā “pirmā pārstāve” izcelta Inese Mičule, kura faktiski ir plūdeni iekļāvusies Latvijas teātra pamattraumē, regulāri iestudējot izrādes dažādos institucionālajos teātros, taču kopumā arī kritikas diskursā neparādīties kā īpašas vai savdabīgas teātra valodas veidotāja.

Butler, Christopher (2002). *Postmodernism. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

Fischer-Lichte, Erika (2008). *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. London and New York: Routledge.

Jonīte, Dita, Tiškeizere, Edīte (2021). *Neatkarības laika teātris*.

Hronika. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.

Lehmann, Hans-Thies (2006). *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge.

Tiškeizere, Edīte, Rodiņa, Ieva, Jonīte, Dita, Mellēna-Bartkeviča, Lauma (2020). *Neatkarības laika teātris. Latvijas teātra parādības un personības gadsimtu mijā un*

21. gadsimtā. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts.

Zeltiņa, Guna (proj. vad.) (2007). *Latvijas teātris. 20. gs. 90. gadi un gadsimtu mijā*. Rīga: Zinātne.

Aktieris kā saistviela

Pērkone, Inga (2020). *Ekrāna skatuve. Par aktiermākslu Latvijas kino*. Rīga: Neputns, 292 lpp.

Ingas Pērkones grāmata “Ekrāna skatuve” ir fundamentāls darbs, kas atrodas divu atšķirīgu mākslas pētniecības jomu – kinozinātnes un teātra zinātnes – robežjoslā. Apzīmējumu “fundamentāls” lietoju ļoti apzināti – šis darbs tiešām ieliek pamatu jaunam pakāpienam Latvijas aktiermākslas pētīšanā, turklāt nozīmīgi paplašina minēto robežjoslu: tas sniedz brīnīšķīgus impulsus domāt tālāk, pārbaudīt autores atrastos instrumentus citā sfērā, “likt uz zoba” definīcijas, precizēt vai apstrīdēt spriedumus. Aktiermākslu, kas primāri saistīta ar teātri tā dažādajās vēsturiskajās formās vairāk nekā divarpus gadu tūkstošu garumā, autore pētījusi, balstoties uz daudz īsāko kino – galvenokārt, protams, latviešu kinematogrāfijas – pieredzi tikko viena gadsimta griezumā, taču nepārtraukti paturot prātā arī ilgo skatuves tradīciju. Tas ļauj šajā apskatā pieturēties pie jautājuma – ko mums te būs mācīties teātra pētniecības tālākai attīstībai?

Teātris grāmatā viscaur ir klāt – kā sava veida matrice vai atskaites punkts –, sākot jau ar nosaukumu, kurā ekrāns vienādots ar skatuvi. Arī teātra aprindās skatuves jēdziens šobrīd tiek paplašināts un universalizēts, izmantojot vārda semantiku. Kā uzsver režisors un scenogrāfs Reinis Suhanovs, būtībā jebkurš spēles laukums ir skatuve, jo šis latviskais vārds apzīmē vietu, uz kuru tiek organizēts skatiens, atšķirībā no daudzās Eiropas valodās pieņemtās *scene* jeb antīkās *skēnē*, proti, paaugstinājuma (Laiviņa 2019: 30). Un šajā nozīmē patiešām ekrāns ir skatuve. Vēl vairāk – teātra uztverei atbilstoša ir arī grāmatas struktūra: tā sadalīta nodaļās un apakšnodaļās, kuras nosauktas par cēlieniem, epizodēm un intermēdiju. Šāda teatralizācija – vārda vislabākajā nozīmē – piešķir nopietnajam akadēmiskajam, laikmetīgās teorijās dziļi gremdētajam darbam arī zināmu rotaļīgumu, pat valšķīgumu, un padara to par aizraujošu lasāmvielu ne tikai speciālistiem, bet arī kino un teātra interesentiem.

Edīte Tišheizere