

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.05>

„ცოცხალი“ თეატრი - დროის კონტექსტში

მარინე (მაკა) ვასაძე

საკვანძო სიტყვები: დრო, თეატრი, რეჟისორი, ხელოვნება, პოლიტიკა, ინტერპრეტაცია

თეატრი საუკუნეების განმავლობაში, სხვადასხვა ხერხით თუ ფორმით, თანამედროვეობაში არსებულ პრობლემებს ასახავს. თეატრი მხოლოდ მაშინ არის ცოცხალი და საინტერესო, მხოლოდ მაშინ ამყარებს კონტაქტს მაყურებელთან, მხოლოდ მაშინ შედგება დიალოგი თეატრსა და მაყურებელს შორის, როდესაც იგი დროის, ეპოქის თანხმეობა, წარმოაჩენს თანამედროვეობის პრობლემებს, მწვავე სოციალურ თუ პოლიტიკურ საკითხებს, სვამს კითხვებს და მაყურებელთან ერთად ეძებს პასუხებს, არსებული ვითარებიდან გამოსავლის გზებს.

თეატრი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე ცვლიდა გამოსახვის ფორმებს, ხერხებს, ქმნიდა და დღესაც ქმნის სხვადასხვა მიმდინარეობას - შინაარსობრივი, სტრუქტურული თუ ფორმობრივი თვალსაზრისით. ცვლილებებისკენ კი არსებული დრო, ეპოქა თუ ვითარება უბიძგებს ხოლმე. პიტერ ბრუკის სიტყვებს თუ დავესესხებით, ნებისმიერი თეატრალური ფორმა, კვდება, თუკი არ მოხდა მისი გადააზრება, ახლებური მიდგომა, რაც დროის გავლენით იქმნება.¹

ქართული თეატრი, თავისი არსებობის განმავლობაში, ყოველთვის თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი იყო, ქართული სცენიდან ყოველთვის ისმოდა ქვეყნის, ხალხის სატკივარი. უფრო მეტიც, მაჩაბელას დასის გმირული დაღუპვა დამპყრობლის წინააღმდეგ კრწანისის ბრძოლაში, უპრეცედენტო ფაქტია მსოფლიო თეატრის ისტორიაში.

ჩემი კვლევის მიზანია წარმოვაჩინო, თუ როგორ, რა ფორმებით და ხერხებით პასუხობს, საქართველოში ბოლო პერიოდში განვითარებულ მოვლენებს, ქართული თეატრი.

„თეატრის დანიშნულება მხოლოდ გართობა რომ იყოს, შესაძლოა, ამდენი ძალისხმევის დახარჯვა არ ღირდეს. მაგრამ თეატრი ცხოვრების ასახვის ხელოვნებაა“.²

წინასიტყვაობა

2024 წლის ოქტომბრის არჩევნების შემდეგ საქართველოში მიმდინარე პოლიტიკურ რეაქციებს საზოგადოების მწვავე რეაგირება მოჰყვა. ხალხმა გაყალბებულ არჩევნებს, ქვეყნის საგარეო

კურსის შეცვლას, ევროპიდან ოკუპანტი რუსეთისკენ შებრუნებას მშვიდობიანი საპროტესტო აქციები დაუპირისპირა. სახელმწიფო სტრუქტურებმა პროტესტს არაადეკვატური რეაქციით უპასუხეს. პოლიციის სპეციალური ქვედანაყოფები სასტიკად გაუსწორდნენ საკუთარი ქვეყნის მოქალაქეებს, 50 ახალგაზრდა აბსურდული ბრალდებებით დააპატიმრეს, მათ შორის მსახიობები - ანდრო ჭიჭინაძე და ვეფხია კასრაძე. ეგრეთ წოდებული „უსამართლო სასამართლო“³ თავად აბსურდის დრამატურგიებისთვის წარმოუდგენელ, მოაზროვნე

1 ბრუკი, ცარიელი, 1984.

2 Антарова, Беседы, Станиславским, записанные Корой Антаровой.

3 მჭევრმეტყველი გამოთქმა - „უსამართლო სასამართლო“ - 2024 წლის ნოემბერში, დემონსტრანტთა სასტიკი დარბევების და დაჭერების დროს, დაიბადა საპროტესტო აქციებზე.

ნე გონებისთვის ჩაუწვდომელ, დაუსრულებელ, გროტესკულ „აბსურდის თეატრად“ აქციეს „ამა ქვეყნის მმართველმა მამებმა“. სათეატრო მოღვაწეთა უმრავლესობა გაიფიცა. 100-დღიანი გაფიცვის შემდეგ თეატრებმა პროტესტის ფორმა შეცვალეს, დაუბრუნდნენ სათეატრო ფიცარნაგებს (შენობებსა თუ ქუჩებს) და დღეს, მრავალფეროვანი, მრავალმხრივი ფორმებით გამოხატავენ თავიანთ სათქმელს, ჩვენს ქვეყანასა თუ მსოფლიოში, მიმდინარე პოლიტიკურ-სოციალურ პრობლემებზე. თეატრები თავის ფუნქციას ასრულებენ, ისინი რეალისტური თუ პირობითი ენით, მაყურებელთან (საზოგადოების წევრებთან) აქტიურ, ქმედით კომუნიკაციას ამყარებენ.

ამოცანა

რამდენიმე წლის წინ (2015) პოლონელმა რეჟისორმა ქშიშტოფ ვარლიკოვსკიმ⁴ თეატრის საერთაშორისო დღეს, თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტის (The International Theatre Institute) თხოვნით, ამ თარიღისადმი მისალოცი სიტყვა მოამზადა (ეს ტრადიცია 1961 წლიდან არსებობს). ვარლიკოვსკიმ შექმნა მიმართვა/მანიფესტი, რომელიც ინსტიტუტმა 27 მარტს 22 ენაზე გამოაქვეყნა და რომელიც, ამ დღეს, მსოფლიოს სხვადასხვა თეატრში იქნა წაკითხულ/ნაწახი. მას შემდეგ 11 წელი გავიდა და ეს მიმართვა/მანიფესტი დღესაც აქტუალურია, როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ასევე, მსოფლიოში მიმდინარე პოლიტიკურ-სოციალური ვითარებიდან გამომდინარე. გთავაზობთ ამონარიდს: „ყოველდღიურად ვფიქრობ მწერლებზე, რომლებმაც ასი წლის წინ იწინასწარმეტყველეს, მაგრამ ამავდროულად თავშეკავებულად აღწერეს ევროპის ღმერთების დაცემა, ჩვენი ცივილიზაციის ბინდში ჩაძირვა, რომელსაც ნათელი ჯერ კიდევ არ დასდგომია. [...] მათი საღი ამრი სამყაროს გარდაუვალი დასასრულის შესახებ - არა პლანეტის, არამედ ადამიანური ურთიერთობების მოდელის - და სოციალური წესრიგისა და არეულობის შესახებ, ჩვენთვის აქ და ახლა მწვავედ აქტუალურია. ჩვენთვის, ვინც სამყაროს აღსასრულის შემდეგ ვცხოვრობთ. ვინც ვცხოვრობთ დანაშაულებისა და კონფლიქტების პირისპირ, რომლებიც ყოველდღიურად ახალ ადგილებში უფრო

სწრაფად ფეთქდება, ვიდრე ყველგანმყოფი მედია ახერხებს თვალყურის მიდევნებას. ეს ცეცხლი მათთვის სწრაფად მოსაწყენი ხდება და პრესის რეპორტაჟებიდან ქრება, აღარასდროს ბრუნდება. ჩვენ კი თავს უმწეოდ, შეშინებულად და შეზღუდულად ვგრძნობთ. [...] ჩვენ აღარ გვაქვს ძალა, რომ ვცადოთ და დავინახოთ, რა იმალება კარიბჭის მიღმა, კედლის მიღმა. და სწორედ ამიტომ უნდა არსებობდეს თეატრი და სწორედ აქ უნდა ეძებოს მან თავისი ძალა. ჩავიხედოთ სიღრმეში, სადაც ყურება აკრძალულია“.⁵

ვარლიკოვსკიმ ნათლად და პირდაპირ თქვა, რომ თეატრი უნდა ასახავდეს ზოგადსაკაცობრიო თუ ლოკალურ პრობლემებს, იქნება ეს სოციალური, პოლიტიკური, ომებთან დაკავშირებული თუ საზოგადოებებში არსებული ძალადობის, სისასტიკის გადმომცემი. სხვადასხვა ფორმით თუ ხერხით, სწორედ ასეთ, „ცოცხალ თეატრს“ ქმნიდნენ და ქმნიან დღესაც, ის რეჟისორები, რომელთაც საკუთარი ქვეყნის, ხალხის თუ, ზოგადად, მსოფლიო პრობლემები აწუხებთ და საკუთარი სათქმელის, კონცეფციის გადმომცემა ძალუძთ. ჩამონათვალი შორს წაგვიყვანს, მხოლოდ რამდენიმეს დავასახელებ: ანდრე ანტუანი, მაქს რეინჰარდტი, ვსევოლოდ მეიერჰოლდი, კოტე მარჯანიშვილი, სანდრო ახმეტელი, ერვინ პისკატორი, კონსტანტინე სტანისლავსკი, ბერტოლტ ბრეხტი, ჯორჯო სტრელერი, პიტერ ბრუკი, კრისტიან ლუპა, ეიმუნტას ნეკროშიუსი, რობერტ სტურუა, ქშიშტოფ ვარლიკოვსკი, ოსკარას კორშუნოვასი, მილო რაუ, ლევან წულაძე, დათა თავაძე, გეგა გაგნიძე და სხვები.

ჩემი ამოცანაა, განვიხილო, თუ როგორ პასუხობს საქართველოში (მსოფლიოში) არსებულ უახლეს პოლიტიკურ/სოციალურ ვითარებას ქართული თეატრი, რამდენიმე რეჟისორის დადგმის მაგალითზე.

თეორიული ჩარჩო

თეატრი, დასაბამიდან დღემდე, თავისი არსით ყველაზე ცოცხალი, სინთეზური, კომუნიკატორული, ერთდროულად - პირობითი და რეალისტური, გასართობი და შემეცნებითი, ემოციურ-განცდიითი და ანალიტიკურ-აზრობრივი - ხელოვნების დარგია. ამავდროულად, თეატრი ყოველთვის იყო

4 ქშიშტოფ ვარლიკოვსკი (Krzysztof Warlikowski, 1962) ცნობილი პოლონელი რეჟისორი. კრისტიან ლუპას მოწაფე, სწავლობდა აგრეთვე პიტერ ბრუკთან და ჯორჯო სტრელერთან. მისი გახმაურებული დადგმა „ფრანგები“ თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე იყო ჩამოტანილი 2017 წელს.

5 WARLIKOWSKI, The International. ავტორის თარგმანი (მარინე (მაკა) ვასაძე).

და არის პოლიტიკური, ვინაიდან თეატრი მხოლოდ მაშინ არის მაყურებლისთვის საინტერესო, როდესაც თანამედროვე პრობლემებს ეხმიანება, ცდილობს მწვავე საკითხები წამოსწიოს, როგორც ადამიანის არსებობის ეგზისტენციალური, ისე პოლიტიკურ-სოციალური ვითარება. დაწყებული ტრაგიკოსი მამების – ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს ტრაგედიებიდან, ეგრეთ წოდებული პოსტდრამატული ავტორებით დამთავრებული, ნაწარმოებების მთავარი ნარატივი, შესაბამის ეპოქათა გეოპოლიტიკური თუ საზოგადოებაში არსებული სოციალური მდგომარეობის წარმოჩენაა. ერვინ პისკატორი წიგნში „პოლიტიკური თეატრი“ წერდა: „ყველა თეატრი პოლიტიკურია, უძველესი დროიდან დაწყებული, ბურჟუაზიული და პროლეტარული პოლიტიკური თეატრით დამთავრებული. მე ჩემი თეატრისთვის სახელი „პოლიტიკური“ ავირჩიე, რადგან ბურჟუაზია თავს იმართლებს, თითქოს მის თეატრს პოლიტიკასთან არაფერი აქვს საერთო“.⁶

ცივილიზაციის განვითარებასთან ერთად, დრამა და თეატრი მუდმივ ცვლილებას განიცდის ეპოქის შესაბამისად. იცვლება ჟანრები, მიმდინარეობები, გამოსახვის, ასახვის, საშემსრულებლო ხელოვნების ფორმები, როგორც ევროპულ, ასევე, აზიურ თეატრში.⁷ დოკუმენტურ/პოლიტიკური თეატრი კი უშუალოდ მე-20 საუკუნის პირმშოა, დასაბამს იღებს გერმანელ ექსპრესიონისტ დრამატურგებთან და რეჟისორებთან,⁸ ერვინ პისკატორი დასრულებულ სახეს მისცემს, ბრეხტი თავისებურად განავითარებს და პისკატორისგან ნასესხები ტერმინით „ეპიკური თეატრის“ თეორიას და „გაუცხოების მეთოდს“ ქმნის, რითაც ამოაყრავებს მანამდე არსებულ შინაარსობრივ თუ ფორმობრივ თეატრს. XX საუკუნიდან პრეეგზისტენციალისტები⁹ და პირველი და მეორე მსოფლიო ომის სულიერ/მატერიალისტური კრიზისით შობილი ეგზისტენციალისტი დრამატურგები თუ აბსურდის

დრამის შემქმნელები, კირკეგორისეული ახალი ღმერთის ძიებით თუ ნიცშეანური ღმერთის სიკვდილით, ფროიდის ფსიქოანალიზითა და იუნგის ანალიტიკური ფსიქოლოგიით, ადამიანის აზროვნების ცნობიერსა თუ არაცნობიერში არსებული არქეტიპების შესწავლით შთაგონებულნი ქმნიან საუკუნეების განმავლობაში არსებულისგან სრულიად განსხვავებულ დრამას. ისინი მთლიანად არღვევენ დრამის სტრუქტურას და აგებენ აბსოლუტურად ახალს. „მითების მკვლელები“ მითების დეკონსტრუქციით ახალ მითებს თხზავენ. მაგალითად, ჰაინერ მიულერის და მისი შემდგომი პერიოდის თანამედროვე, უახლესი დრამა შეიძლება ითქვას მონოლოგია, ერთი მთლიანი ტექსტია, მის სიღრმეებში არსებული ასოციაციური დიალოგებით ძველ თუ ახლად შექმნილ მითებთან, სხვა ავტორებთან, პერსონაჟებთან. XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან მოყოლებული, მსოფლიო თეატრი პოსტმოდერნულ თუ პოსტდრამატულ (ამ ტერმინების მართებულობაზე დღესაც ბევრს დავობენ მკვლევრები) სიტუაციაში იმყოფება. და, მაინც, რას ნიშნავს პოსტდრამატული თეატრი? თუკი პრაქტიკოსი და თეორეტიკოსი მკვლევრების ნააზრევს დავეყრდნობით (პიტერ ბრუკი, ჰანს-თის ლემანი, ეჟი გროტოვსკი, ეუჯენიო ბარბა, ნიკოლა სავარეზე, მიხეილ თუმანიშვილი, რიჩარდ შეხნერი და სხვა), ეს არის თეატრი, რომელიც მანამდე არსებულ ყველა ფორმასა თუ ნარატივს მოიცავს, და, არაფერს უარყოფს, თავისებურად გადამუშავებულს წარმოაჩენს, როგორც დრამატურგიულ, ასევე სადადგმო ხელოვნებაში. და, თუკი, ბრუკის პერიფრაზს მოვიხმობთ, მთავარია, არ დაიკარგოს ის მუხტი, ის ნაპერწკალი, რომლიდანაც იზადება „ცოცხალი“ თეატრი. ილუმორული თუ ეპიკური, ვერბალური თუ არავერბალური, ფიზიკური, ცეკვის, ინტერაქტიური, მულტიმედიური და ასე შემდეგ. მოკლედ შეიძლება ვთქვათ, რომ „ცოცხალი“ თეატრი თანამედროვე თეატრია, რომელიც თანა-

6 ПИСКАТОР, Политический, 1934, с. 40.

7 ბარბა, სავარეზე, ანთროპოლოგია, „კენტავრი“, 2025.

8 გერმანული ექსპრესიონისტული თეატრის პირველ ეტაპს „ლირიკულს“ ან „პროვინციულს“ უწოდებენ. ამ პერიოდში რეჟისორები ბერლინში არ დგამდნენ სპექტაკლებს. მუშაობდნენ დრამშტადში, ფრანკფურტში, კიოლნში, დიუსელდორფში, დრეზდენსა და მანჰეიმში. გუსტავ ხარტუნგი (Gustav Hartung 1887-1946), რიჩარდ ვაიპერტი (Richard Weichert 1880-1961), ოტო ფალკენბერგი (Otto Falkenberg 1873-1947) აგებდნენ თავიანთ სპექტაკლებს, როგორც მთავარი გმირის მონოლოგს და ქადაგებას ერთდროულად. მოგვიანებით ექსპრესიონისტული მიმართულების თეატრში ჩნდება პოლიტიკური მოტივები. ამ მიმართულებით გერმანიაში 3 დიდი რეჟისორია: კარლ ჰაინც მარტინი (Karl Heinz Martin 1888-1948), ლეოპოლდ იესნერი (Leopold Jessner 1878-1945) და იურგენ ფელინგი (Jürgen Fehling 1885-1968). პოლიტიკურ თეატრს ქმნის ერვინ პისკატორი (1893-1966).

9 ლუიჯი პირანდელო.

მედროვე სოციალურ-პოლიტიკურ პრობლემებს ასახავს.

განხილვა

ბოლო პერიოდში თბილისში არაერთი მნიშვნელოვანი სპექტაკლი დადგეს სხვადასხვა თაობის რეჟისორებმა სხვადასხვა თეატრში. გამოვყოფ რამდენიმეს, რომლებშიც კლასიკური ნაწარმოებების ინტერპრეტირებით მაღალმხატვრულად გადმოსცეს ჩვენს დროსთან მისადაგებული პოლიტიკურ-სოციალური პრობლემები. ესენია, უფროსი თაობის წარმომადგენლის, ლევან წულაძის - თეატრი სახელოსნო 42-ში - განხორციელებული ნიკოლაი გოგოლის ნაწარმოების მიხედვით „ცხვირი“, ახალგაზრდა რეჟისორის, დათა თავაძის, მარკიზ დე სადის ტექსტებზე აგებული „Liberté“ სამეფო უბნის თეატრში, გეგა გაგნიძის (სულ რამდენიმე წლის წინ დაამთავრა თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი) „იოსები“, ფრანკ კაფკას რომანის - „პროცესის“ - მიხედვით, რომელიც თეატრი ათონელზე პროდუქციაა.

გაფიცვის 100 დღეში, ძირითადად კერძო, დამოუკიდებელი თეატრები იყვნენ აქტიურად ჩართულნი, სახელმწიფო თეატრებიდან მხოლოდ ვასო აბაშიძის სახელობის ახალი თეატრი, რომელმაც სპექტაკლების თამაში მაშინაც არ განაახლა, როდესაც გაფიცულ თეატრთა უმრავლესობამ წარმოდგენების ჩვენებები დაიწყო. მისი სამხატვრო ხელმძღვანელი თვლიდა, რომ, სანამ მათი მსახიობი ანდრო ჭიჭინაძე უსამართლოდ იმყოფება ციხეში, ამორალური იქნება გაფიცვის დასრულება. დანარჩენმა სახელმწიფო თეატრებმა გაფიცვა ოფიციალურად არ გამოაცხადეს, მაგრამ სპექტაკლებს არ თამაშობდნენ. სახელმწიფო სტრუქტურამ - კულტურის სამინისტრომ - ახალი თეატრი, რომელიც მაყურებელთა დასწრების მხრივ ერთ-ერთი მოწინავე იყო, დასაჯა - სამხატვრო ხელმძღვანელი, დავით დოიაშვილი, მოხსნა, ახალი ვერ დანიშნა (მშვენივრად ესმით, რომ არცერთი სინდისის მქონე სათეატრო მოღვაწე არ დათანხმდება ამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობას), თეატრი დღემდე არ ფუნქციონირებს. კერძო, დამოუკიდებელი თეატრებისთვის, რომელთა შემოსავალს გაყიდული ბილეთებიდან შემოსული თანხა შეადგენს და ასევე, პროექტები, გაფიცვის პერიოდში, ეკონომიკური თვალსაზრისით, მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ. მიუხედავად ამისა, ისინი მედგრად იდგნენ და დგანან ცივილიზებული ღირებულებების დასაცავად. როგორც აღვნიშნე,

მათ პროტესტის ფორმა შეცვალეს, დღეს ისინი სათეატრო ფიცარნაგებიდან ესაუბრებიან მაყურებელს აქტუალურ პრობლემებზე.

ლევან წულაძემ გოგოლის გენიალური ქმნილება „ცხვირი“ მეორედ დადგა, პირველად თეატრალურ სარდაფში რუსთაველზე, ამჯერად, მის-სავე დაარსებულ - თეატრი სახელოსნო 42-ში. რეჟისორის ეს გადაწყვეტილება, ვფიქრობ, განაპირობა, მაშინაც და ახლაც, ჩვენს ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკურ-სოციალურმა ვითარებამ. მართალია, ამ ორ დადგმას თითქმის 30 წელზე მეტი აშორებს, მაგრამ მაშინაც და დღესაც, საქართველოს, ისევე როგორც დანარჩენ მსოფლიოს, „გარდამავალი ეპოქის“ რყევები აზანზარებს. XXI საუკუნის დასაწყისში და ახლაც, საქართველო კორუმპირებული და ქვეყნისთვის დამღუპველი, პოლიტიკური საგარეო კურსის მქონე, სახელმწიფო მმართველი სისტემის პირობებში, სოციალურად დაუცველი ქვეყანაა. მე-20 საუკუნის 90-იან წლებში და ახლაც, ქვეყანა უფსკრულის პირასაა, გადასარჩენად აუცილებელია ძირეული ცვლილებები, რეფორმები.

სწორედ ამ ვითარების გადმოსაცემად მიმართა ლევან წულაძემ გოგოლის მოთხრობას, რომელშიაც უკრაინული წარმოშობის მწერალმა, მისთვის დამახასიათებელი ფეერიული და სარკასტული სტილით, მაღალმხატვრულად ასახა ავტოკრატიული მმართველობის პირობებში, კორუფციული სახელმწიფო სტრუქტურების არსებობა, ჩინოვნიკთა ზღვარგადასული პარპაში, კარიერული წინსვლისთვის ყველაფრის გაღება, თანამდებობის ქონის სურვილი გასამდიდრებლად, საზოგადოება ქცეული უპიროვნო მასად, სულიერებისგან დაცლილი ადამიანის დეგრადირება, „ცარიელ ადგილად“ გარდაქმნა, ცხოვრება, სადაც სიყვარულისთვის, მეგობრობისთვის, თანალობისთვის ადგილი აღარ დარჩა. გოგოლის ორი საუკუნის წინ დაწერილ „ცხვირში“ ასახული პრობლემატიკა, სამწუხაროდ, ჩვენს ქვეყანაში დღესაც ძალიან აქტუალურია.

ლევან წულაძის სპექტაკლში მოთხრობის მხოლოდ ფაბულაა გამოყენებული. რეჟისორმა სასცენო ტექსტის შექმნისას შეინარჩუნა ნაწარმოების მხატვრული სტილი - ფეერიულობა, კარნავალურობა, დრამატული ამბის სატირულ-გროტესკული აბსურდულობა, დრამატული ამბის კომიკურად გადმოცემა. სპექტაკლის დადგმისას სამოედნო-სახალხო თეატრის ბუფონადური ფორმა გამოიყენა. სპექტაკლში პერსონაჟები უსახელოები არიან,

რეჟისორმა კრებითი სახეები შექმნა.

სახელმწიფო მოხელის (ნიკა კუჭავა) ძილში დაკარგული ცხვირი (ნიკა ხრიკული) რეჟისორმა სანაგვე ურნიდან ამოაძვრინა. მის მიერ მიცემული ამოცანის თანახმად, ქორეოგრაფ თინათინ წულაძის პლასტიკური ნახაზის მიხედვით, მსახიობი არავერბალურად, სხეულის ენის გამოყენებით ასახავს სანაგვიდან „დაბადებული“ ადამიანის თანმიმდევრულ აღზევებას, სხვისი საკუთრების მითვისებას – ტანსაცმლის, ფეხსაცმლის, თანამდებობის, ქალების.

ლევან წულაძის სპექტაკლში ასახულ სამყაროში ყოველგვარი ადამიანური გამქრალია და თავად ადამიანები კი გამოშინებულ, უპიროვნო არსებებად იქცნენ. ფინალში ნიკა ხრიკულის გაქცეული ცხვირი, რომელიც სახელმწიფო სამსახურში აღზევდა – მაღალი თანამდებობა უჭირავს, ყველაფრის უკან დაბრუნებას სთავაზობს ყოფილ პატრონს, ნიკა კუჭავას კოვალიოვს, მას, ვისი ცხვირიც იყო ერთ დროს, სანაცვლოდ კი კოვალიოვის ბურგზე ხანდახან ფეხებს დაასვენებს ხოლმე. ლევან წულაძემ სპექტაკლი უკიდურესად პესიმისტურად დაასრულა – მცირე ჭოჭმანის შემდეგ კუჭავას ჩინოვნიკი თანხმდება, ყოფილი ცხვირის ფეხის დასადებ ლაქიად იქცეს.

დრამატულ ფინალში, კუდიანები დედამიწაზე ეშმაკის ბოლო ვიზიტზე ჰყვებიან. სატანაც კი გააოგნა და დაადარდიანა ადამიანთა ვერაგობამ – ამათ სიბოროტეში ჯოჯოხეთს გაასწრესო. „რა დაგემართათ ადამიანებო, ასე როგორ გაირყვნით, ასე როგორ დახელოვნდით ყველაფერ იმაში რასაც წესით მე უნდა გასწავლიდეთ. [...] ჯოჯოხეთში ყველაფერი სინდისის ქენჯნაზეა აგებული, სინანულზე და აბა რომელ სინდისზე და სინანულზე შეიძლება ლაპარაკი დღეს. ვილა ნანობს რამეს, ვილას ქენჯნის სინდისი?! ჯოჯოხეთი გაუქმდა და ადამიანთა სამყაროში გადმოინაცვლა“. – ლევან წულაძის დაწერილი ეშმას მონოლოგი ძალიან მძაფრია. გულდადარდიანებული ფიქრობ: რად იქცა ადამიანი, რა ფასეულობებით ცხოვრობენ დღეს ადამიანები, საერთოდ თუ შემოგვრჩა ფა-

სეულობები?! „მომეცით მასობრივი ინფორმაციის წყაროები და ნებისმიერ ერს ღორების კოლტად ვაქცევ“ – ბაია დვალისშვილის კუდიანი-ჟურნალისტი, იომეფ გებელსის გამონათქვამის (დღემდე არ არის ფაქტებით დადასტურებული, მართლა გებელსს ეკუთვნის თუ არა) პერიფრაზს აკეთებს, ნიკა კუჭავას პერსონაჟის პასუხად, როდესაც იგი დახმარებას სთხოვს სიმართლის გამომგებურებაში.

გამიზნულად აგორებული სკანდალის მსხვერპლი გახდა დათა თავაძე და მისი საავტორო სპექტაკლი „Liberté“, რომლის პრემიერა 2024 წლის 30 ოქტომბერს გაიმართა (თავისივე შექმნილ ტექსტში, დათა თავაძემ, სხვადასხვა ეპოქის კლასიკური ტექსტების ნაწყვეტები გამოიყენა, მათ შორის მარკოზ დე სადის ფილოსოფიური ნააზრევები, 2014 წელს აღმოჩენილი). პრემიერის თარიღს სპეციალურად გავუსვი ხაზი, ვინაიდან სამთავრობო სტრუქტურების მიერ მართულმა, ჩვენი საზოგადოების ნაწილმა, ეგრეთ წოდებულმა „ტეშმარიტმა მართლმადიდებელმა“ ფარისევლებმა, თითქმის ერთი წლის შემდეგ აღმოაჩინეს, რომ სპექტაკლი „მკრეხელური ღვთის გმობაა“, „გარყვნილებას ქადაგებს“ და ასე შემდეგ. „გაავებული“ ბრბო ეშმაკებივით შეესია სამეფო უბნის თეატრს, მსახიობებს კვერცხებს უშენდნენ და ფიზიკური ანგარიშსწორებით ემუქრებოდნენ. რეჟისორს, შეიძლება ითქვას, ატერორებდნენ და იძულებული გახადეს ქვეყანა დაეტოვებინა.¹⁰ ეს ყველაფერი კი, დათა თავაძის მოქალაქეობრივი პოზიციის გამო მოხდა. ბოლო 2-3 წელი, ის არ ერიდებოდა და აქტიურად, ხმამაღლა აკრიტიკებდა ქვეყნის მმართველობის სამთავრობო-პოლიტიკურ კურსს, გაყალბებულ არჩევნებს, ქვეყანაში არსებულ სოციალურ უსამართლობას, მოითხოვდა შეითხინილი ბრალდებებით დაპატიმრებული ახალგაზრდების ციხიდან გათავისუფლებას და სხვა. სწორედ ეს არ აპატიეს რეჟისორს და ალბათ, დაჭერიტაც დაემუქრნენ, როდესაც საქმიანი ვიზიტით ბრატისლავაში მყოფ დათა თავაძეს სამთავრობო სტრუქტურებმა შეუთვალეს, არ დაბრუნდე საქართველოშიო.

¹⁰ დათა თავაძე თითქმის 1 წელი იძულებით ემიგრაციაში იყო პოლიტიკური აქტივიზმის გამო, თავად რეჟისორი და მის ოჯახი მორალური და ფიზიკური წნეხის ქვეშ ჰყავდათ. ფიზიკური განადგურებითაც კი ემუქრებოდნენ. დათა თავაძემ ემიგრაციის პირობებში დადგა სპექტაკლები საომარ მდგომარეობაში მყოფ უკრაინასა (კიევში) და პოლონეთში. მან მოიკრიბა სულიერი თუ ფიზიკური ძალები, დღეს ისევ საქართველოშია და აპირებს საკუთარ თეატრში სპექტაკლების დადგმას და პოლიტიკური აქტივობის გაგრძელებას. იხ. მისი სოც. ქსელები სადაც დადებული აქვს სპექტაკლების პრემიერების შესახებ ინფორმაციები და კარგად ჩანს რომ იგი კვლავ აგრძელებს უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლას. Data Tavazde – FB, Instagram.

ყველაზე სამწუხარო კი ის არის, რომ აგრესორ „ფარისეველთა“ გარემოცვაში სახელოვნებო სფეროს წარმომადგენლებიც აღმოჩნდნენ.

დათა თავადის „Liberté“ - საფრანგეთის მე-18 საუკუნის ისტორიულ ფაქტებზე, მარკიზ დე სადის „ფილოსოფიიდან“ ფრაგმენტებით გაცერებულ ტექსტზე აგებული სპექტაკლია, რომელიც საზოგადოებაში არსებული გარყვნილების, ფარისევლობის, უღმერთობის წინააღმდეგაა მიმართული. ვფიქრობ, პირველად საქართველოში, დადგმა ფორმითა და სტრუქტურით, ანტონენ არტოს თეორიული ნაშრომების პრაქტიკული განხორციელებაა. ეს არის საზოგადოების გამოსაფხიზლებლად სიმართლის პირში მიხლა, შეიძლება ითქვას, სილის გაწნა. ოთხი მსახიობი: ნატუკა კახიძე, მაგდა ლებანიძე, სანდრო სამხარაძე და გაგა შიშინაშვილი 2 საათის განმავლობაში, ფიზიკურად, ინტელექტუალურად, ემოციურად ბოლომდე იხარჯებიან და მაყურებელს ერთი წუთით მოდუნების საშუალებას არ აძლევენ.

ამბავი „Liberté“-ში ძირითადად ლუდოვიკო XV - ის მეფობის პერიოდში, საფრანგეთში განვითარებულ მოვლენებს ასახავს. იმ პერიოდში, უზენაესი სუვერენი და მისი გარემოცვა, განცხრომის ფუფუნების, ნაყროვანების მორევში ჩაფლულნი, რომელთათვისაც სხვადასხვა ტიპის ორგიები ცხოვრების ნორმად იყო ქცეული, არად აგდებდნენ ხალხის გაჭირვებას. საფრანგეთის უბრალო მოსახლეობა, სოციალურად აბსოლუტურად დაუცველი, ფაქტობრივად, შიმშილობდა. ლუდოვიკო XV, მისი საყვარლები - მარკიზა დე პომპადური თუ ყოფილი მეძავი მადამ დიუბარი, სამეფო კარი - გარყვნილების მორევში ჩაფლულნი სახელმწიფო ხაზინას ანიაგებდნენ. მათი მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად, დაცარიელებული ხაზინის შევსება, მხოლოდ მესამე წოდების (გლეხები, ხელოსნები, ვაჭრები, მეწარმეები) წარმომადგენლებს ეკისრებოდათ, თავად - აზნაურობა და სამღვდელოება მეფის ბრძანებით გადასახადებისგან გათავისუფლებული იყვნენ. საკუთარი ქვეყნისა და ხალხისადმი ამგვარი დამოკიდებულება საფრანგეთის რევოლუციით (1789-1799) და იმ პერიოდისთვის დემოკრატიული რეფორმებით დასრულდა. მანამდე კი, 1757 წელს უბრალო მოქალაქემ, მშრომელმა ადამიანმა რობერ-ფრანსუა დამიენმა, გაჭირვებით და უსამართლობით გამწვარებულმა, ვერსალის მოედანზე მეფე დანით დაჭრა. პარლამენტის დიდმა პალატამ თავდამსხმელს სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანა. დამიენი სამა-

გალითოდ, არაადამიანური სისასტიკით აწამეს და ბოლოს მისი ნატანჯი სხეული ცხენებმა ოთხად გაგლიჯეს.

სწორედ, ამ ისტორიულ ფაქტებზე დაყრდნობით, შექმნეს და ქმედითად გამოსახეს ამბავი, დათა თავადემ და შემოქმედებითმა დასმა „Liberté“-ში. ეს არის სპექტაკლი, რომელიც ახალ დროებას, ჩვენს ქვეყანაში თუ მსოფლიოში მიმდინარე მოვლენებს ეხმიანება: დაუსრულებელ ომებს, ძალადობას, უსამართლობას, კორუფციას, ადამიანის დეგრადაციას, ადამიანის სულიერ გამოშიგვნას, ერთმანეთისადმი დაუნდობლობას, ადამიანის მისწრაფებას მომხვეჭელობისკენ, ძალაუფლების მოპოვებისკენ, გარყვნილებისკენ, ფარისევლობისკენ. „Liberté“-ს ნახვის შემდეგ, განიცდი იმას, რასაც თავის დროზე არისტოტელემ *კათარსი*-სი უწოდა. რეჟისორმა, თითქოს მოულოდნელი, მაგრამ ამავედროულად, არტოს სათეატრო ესთეტიკისთვის ზუსტად მისადაგებული ფინალი გააკეთა: ამ ენით აღუწერელი ადამიანთა ცოდვილი ბუნების წარმოჩენის შემდეგ, მსახიობები სცენაზე მსხდომ მაყურებლებთან მიდიან, აყენებენ თითოეულს, მიჰყავთ ერთმანეთისკენ და ახუტებენ. ასე, შენთვის სრულიად უცნობ ადამიანთან ჩახუტებული, რამდენიმე წუთი დგახარ და ფიქრობ, ფიქრობ, ფიქრობ... ვინ არის ადამიანი, რატომ, რისთვის სჩადის ყველაფერ ამას, გული გტკივა, მაგრამ თანდათან, უცნობთან ჩახუტებული, საოცარი სიყვარულის გრძნობით აღივსები მოყვასის მიმართ.

„Liberté“-ს ყოველი შემადგენელი კომპონენტი რეჟისორის კონცეფციის თანხმეობა, იქნება ეს, ნიკა ფასურის მუსიკალური რიგი, რომელიც აქცენტირებს, აფორმირებს, ემოციურად მუხტავს და განწყობის შექმნას ამძაფრებს, ქეთი ნადიბაიძის მინიმალისტური ხერხებით შექმნილი სცენოგრაფია, რომელშიაც ნახევარტონებით გადაწყვეტილ განათებას უდიდესი დატვირთვა ენიჭება, თუ, სიმონ მაჩაბლის, საფრანგეთში, მე-18 საუკუნეში არსებული მოდის მიხედვით შექმნილი სტილიზებული კოსტიუმები, სხვადასხვა დეტალით გაფორმებული, რომლებიც ცივილიზაციის ისტორიის სხვადასხვა მონაკვეთზე მიაწვნიან.

სპექტაკლში ამოიცნობთ სხვადასხვა ეპოქის მნიშვნელოვან ტექსტებს, სხვადასხვა ეპიზოდში, სცენების კონსტრუქცია, მეხსიერებაში ამოგტივტივებს ცნობილ მხატვართა ფერწერულ ტილოებსა თუ მოქანდაკეთა ქვაში გამოკვეთილ ქმნილებებს... მაგალითად, სანდრო სამხარაძის პერსონაჟი, შუასაუკუნეების რაინდის აბჯარში იმოსება, ერთდრო-

ულად გმირსა და უსუსურ არსებას, უკანა ნაწილი გაშიშვლებული აქვს. იგი ნელ-ნელა ნატუკა კახიძის ცალმკერდმოშიშვლებული პერსონაჟისკენ მიბობლავს მაღლა კიბეზე, ვიზუალურად ეპიზოდი ერთდროულად მოგაგონებს ბოტიჩელის „ვენერას დაბადებას“ და „მადონას ჩვილით“. დღეს, ჩვენს ქვეყანაში მცხოვრებმა, „ამა ქვეყნის ძლიერთა ფარისეველმა მამებლებმა“, ჩუმად, ქურდულად, მალულად, სწორედ ამ სცენის ნაწილი, მიუხედავად თეატრის მიერ დაწესებული აკრძალვისა, გადაიღეს, მარკიზ დე სადის ნააზრევი, დათა თავადის დაწერილ ტექსტად გაასაღეს და სოციალურ ქსელში გაუშვეს – ნახეთ ვინ ებრძვის ჩვენი ქვეყნის „უცოდველ“ მმართველებსო. სამთავრობო მასმედიაშიც არ დააყოვნა „ღვთისმგმობთა“ დამძრახავი სიუჟეტების ტირაჟირება. ვაი მორწმუნეებმა, ვაი პატრიოტებმა და ვაი ადამიანებმა ატეხეს ვიშვიში – ეს ხომ ღვთისგმობაა, ჩვენი საყვარელი ქრისტე შეურაცხვეს და გვიშველეთ, დავიცვათ ჩვენი ზნეობა, ქართველობა! ქალი – ქალია! კაცი – კაცია! და მისთანანი. ეს ვაი ქრისტიანები, ქრისტესმიერი სიყვარულით გაუსწორდნენ დათა თავადს და თეატრს – სიტყვიერად თუ ფიზიკურად. შედეგად, ქართულ სათეატრო სივრცეში, ბოლო პერიოდში შექმნილი, ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი „აიკრძალა“. 21-ე საუკუნეში ადამიანებმა ადრეული შუასაუკუნეების ხანაში დაბრუნება გადაწყვიტეს – ინკვიზიციის ცეცხლში სურთ დაწვან მოწინავე ადამიანები, ხელოვანები და ყველაფერ ამას, როგორც მაშინ, ისე ჩვენს დროში, უდიდესი სიყვარულის, სიკეთის, მიმტევებლობის მქადაგებლის – ქრისტეს სახელით სჩადიან „სადუკეველნი და ფარისველნი“.¹¹

„ისინი დიდხანს გააგრძელებენ ჩვენამდე დაწყებულ ლაპარაკს, ჩვენს მერეც გააგრძელებენ და, იქნებ, მას მერეც, რაც ენებს დააჭრიან. მეტყველების ქურუმები – მოხრობელები სულ სხვა დროებიდან, – დროის დაკარგვის შიშის გარეშე, თითქმის უშიშრად; წამიერი მღელვარების ფონზე – მოკლე გათავებისას, ან სულაც გაუთავებლად, – რომელიმე მშვიდობიანი დემონსტრაციის სისხლიანი დარბევის პარალელურად, – ისტორიის სახ-

სრებიდან წამიერად ამოვარდნის დროს, დროსთან ყველანაირი კავშირის გარეშე, სრულიად უდროოდ. როცა მოქმედების ვადა ამოეწურებათ, იტყვიან, „რევოლუცია“, მოიფიქრებენ მოქმედების ადგილს – ბასტილიის ციხეში, ზამთრის სასახლეში, თბილისში, თუ თაპრიის გადავსებულ მოედანზე. 1789? 1917? 1989? 2011? ... რა მნიშვნელობა აქვს...“.¹² – ამგვარი წამძღვარება გაუკეთა თეატრმა „Liberté“-ს. GOOGLE – საძიებო სისტემაში თუ შეიყვან ამ სიტყვებს, იმ წამსვე ამოგიგდებს რამდენიმე საიტის მისამართს, მათ შორის, 2025 წლის აპრილის თვეში დადებულ, BILETEBI.GE-სას, წითლად მონიშნულია, რომ წარმოდგენაზე ყველა ბილეთი გაყიდულია, გულისტკივილით კითხულობ ინტერნეტში დარჩენილ ინფორმაციას სპექტაკლის შესახებ, თავად „Liberté“ კი მკვდარია.

ახალგაზრდა, ნიჭიერმა რეჟისორმა, გეგა გაგნიძემ თეატრში ათონელზე ფრანც კაფკას „პროცესის“ მიხედვით, დადგა სპექტაკლი, რომელსაც „იოსები“ უწოდა. „პროცესი“, ისევე როგორც, კაფკას სხვა ნაწარმოებები, დღესაც კვლევის საგანია. მტრულ სამყაროში გადმოგდებული ადამიანი, ადამიანის და აბსურდული სამყაროს გაუცხოება, ადამიანის მიერ საკუთარი არსის ძიება, მისი უუნარობა, სისუსტე, უძლურება – უზენაესი ხელისუფლების, კანონის, სასამართლოს – სისტემის მიმართ, ამ ყველაფრით გამოწვეული ადამიანის დეპრესიულობა – კაფკას მოთხრობებსა და რომანებში წამოჭრილი უმთავრესი პრობლემებია.

აფიშა გვამცნობს, რომ „იოსები“, ფრანც კაფკას „პროცესის“ მოტივებზე აგებული, გეგა გაგნიძის საავტორო სპექტაკლია. მართლაც, რეჟისორმა ნაწარმოების მხოლოდ ფაბულა დატოვა. გეგა გაგნიძემ, ნაწარმოებისგან განსხვავებით, იოსების (იოზეფის) ცხოვრების მხოლოდ უკანასკნელი ერთი დღე ასახა და ამ ერთ დღეში ჩაატია კორუმპირებული, ძალადობრივი სისტემის მოქალაქესთან, ადამიანთან დაპირისპირება. ძალადობრივი სისტემის მიერ ადამიანის სულიერი თუ ფიზიკური განადგურება. გეგა გაგნიძის სასცენო, საავტორო ტექსტში მაყურებელი ამოიცნობს ფრაზებს კაფკას რომანიდან.

11 უნებურად გაგახსენდება ჰენრიკ იბსენის „ხალხის მტერი“, ექიმ თომას სტოკმანის საზოგადოებისადმი მიმართვა ეგრეთ წოდებულ კრებაზე, სადაც იგი ამბობს, რომ ახალი აღმოჩენა გააკეთა, რომ თავისუფლების და ჭეშმარიტების ნამდვილი მტერი, სამთავრობო სტრუქტურების გარყვნილი წარმომადგენლები კი არაა, არამედ „მტკიცე უმრავლესობა“, რომელშიაც იგი ფარისეველ საზოგადოებას გულისხმობს: „ხალხის მტერი“, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1974, გვ. 821.

12 BILETEBI.GE, Liberté.

რეჟისორი ადამიანთა (ჩვენი) ყოფის, არსებობის დრამატულ ამბავს უტრირებული ხერხების გამოყენებით ქმნის – იუმორით, ზოგჯერ ირონიით, ზოგჯერ სარკაზმით. მოქმედება გადატანილია მომავალში, იოსების ბინაში ყველაფერი კომპიუტერიზებულია, ვირტუალურ და რეალურ სამყაროს შორის ზღვარი წაშლილია. გეგა გაგნიდის კონცეფციიდან გამომდინარე, სცენოგრაფმა მარიამ ძმანაშვილმა ფანტასტიკური ფილმების მსგავსი გარემო და პერსონაჟთა კოსტიუმები შექმნა. სპექტაკლი, რომანის მსგავსად, იოსების ბინაში მისი გაღვიძებით იწყება, მაგრამ ნაწარმოებისგან განსხვავებით, საათნახევრის განმავლობაში, მოქმედება მხოლოდ ამ ერთ ოთახში მიმდინარეობს და სრულდება.

მაყურებელი სამი მხრიდან ადევნებს თვალს სცენაზე განვითარებულ ამბავს, სცენაზე განლაგებული ადგილებიდან და მაყურებელთა დარბაზიდან. ისინი, იოსების დრამატულად დასრულებული ცხოვრების, თანამონაწილეები, ჩუმი მოწმეები არიან. რეჟისორის ჩანაფიქრით, მაყურებელი – ყველაფრისადმი შემგუებული ჩვენი საზოგადოების სახეა. სახელმწიფო სისტემის ძალადობას, სისტემაში არსებულ კორუფციას, სისტემის მიერ შექმნილ აბსურდულ კანონებს – შეგუებული საზოგადოების, რომელმაც დაუშვა იოსების არ არსებული ბრალდებით დაპატიმრება, კანონთა რღვევა/მოშლა, ბრალმდებლის და განაჩენის გამომტანის, პროკურორის და მოსამართლის გაერთიანება და საბოლოოდ, უსამართლოდ გამოტანილი განაჩენის აღსრულება, იოსების სიკვდილით დასჯა. კიდევ ერთი დეტალია აღსანიშნავი, რეჟისორმა იოსები სახე განაზოგადა, იოსები ჰქვია მთავარ პერსონაჟს, მის მამას, ძმას, მეზობელსაც და ასე შემდეგ, „სისტემაში“ მოქალაქეები უსახურ იოსებებად აქცია.

ნოე კვირკველიას შექმნილი მუსიკალური რიგი, რომელშიც სხვადასხვა ცნობილი საოპერო არიაცაა ჩართული (ისტერიაში მისული იოსები, კულმინაციურ მომენტებში, გროტესკულად, თავგანწირვით ასრულებს), სცენოგრაფიასა და განათებასთან ერთად, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია სპექტაკლში, ემოციური მუხტისა და განწყობის გასამძაფრებლად.

მსახიობები – გიორგი შარვაშიძე, ნატალია გაბისონია, გიორგი გიორგანაშვილი, ნიკო ფიფია – პროფესიონალური ოსტატობით ქმნიან თავიანთ

პერსონაჟებს, გროტესკისა და ირონიის ხერხების გამოყენებით – უსულგულო, ადამიანურ სიყვარულს, სიბოძის მოკლებული, ემოციებაკარგული, რობოტებად ქცეულ არსებებს. სწორედ მათი შემგუებლური, ინდიფერენტული ბუნების გამო შეიქმნა სახელმწიფო სისტემის მახინჯი ფორმები.

გეგა გაგნიდისა და შემოქმედებითი დასის სპექტაკლი – „იოსები“ – ერთგვარი გაფრთხილებაა საზოგადოების იმ წევრთა მიმართაც, ვინც არანაირად რეაგირებს უსამართლობაზე, პირიქით, ეგუება და ხანდახან ამართლებს კიდევ. და თუკი ჩვენ, ადამიანები, დავუშვებთ შევეგუებით, ძირშივე არ აღკვეთავთ, ჩინოვნიკთა მიერ სახელმწიფო სისტემის მახინჯი ფორმების შექმნას – დავიღუპებით.

დასკვნა

რუმინელი თეატროლოგი ოქტავიან საიუ ჰანს-თის ლემანის „პოსტდრამატული თეატრის“ ქართული გამოცემისთვის დაწერილ წინასიტყვაობაში ამბობს: „ისტორიისა თუ გავლენის მეშვეობით დრამატულ ტრადიციაში ფესვგადგმული ქართული თეატრი ახლა გარდამტეხი გარდაქმნის ზღვარზეა. უფრო და უფრო ხმამაღლა ისმის ახალი ხმები, რომლებიც იმას გვპირდებიან, რაც სამყაროს ყველაზე მეტად სჭირდება: სიცოცხლისუნარიანობა! სწორედ ამას ელტვოდა ლემანიც და ეს არის მისი ტექსტის ქვაკუთხედიც; ამას იკვლევდა და ყველაფერზე მაღლა აყენებდა. პოსტდრამატული სხვა არაფერია, თუ არა სრული დატვირთვით თანამედროვე. პოსტდრამატული არის არა ის, რაც დრამატულს მოსდევს, არამედ აწმყოში დრამატულის განსხვავებული სახე და წახნაგი: სწორედ მათი დაძაბული თანაარსებობა უნარჩუნებს თეატრს სიცოცხლეს. საქართველოში ეს სიცოცხლისუნარიანობა იგრძნობა“.¹³

ქვეყანასა თუ მსოფლიოში განვითარებულ ურთულეს პოლიტიკურ, გეოპოლიტიკურ, სოციალურ, ეკონომიკურ ვითარებაში, როდესაც საქართველო, 1921 წლის მსგავსად, კვლავ დამოუკიდებლობის დაკარგვის, რუსეთის იმპერიის ქვეშევრდომობის საფრთხის წინაშე დგას, როდესაც მსოფლიოში, ფაქტობრივად, მესამე მსოფლიო ომია გაჩაღებული, პოსტდრამატული ანუ თანამედროვე ქართული თეატრი, მოაზროვნე, მოწინავე საზოგადოების წევრთა გვერდით დგას და სხვადასხვა სათეატრო ფორმით „იბრძვის“ სამშობლოს, ადამიანის ღირსების და თავისუფლების, სოციალური

13 ლემანი, პოსტდრამატული, 2024, გვ. XVIII.

და პოლიტიკური სამართლიანობის დასაცავად და აღსადგენად. თამამად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართული თეატრი „ცოცხალია“, დროის კონტექსტში მყისიერად რეაგირებს ეპოქალურ გამოწვევებზე, შემოქმედებით/მხატვრული თვალსაზრისით ითვისებს და თავადაც ქმნის სიახლეებს. ამის მაგალითები ქართულ თეატრში მრავლად

გვაქვს (ჯერ კიდევ XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან მოყოლებული), ამჯერად, საკონფერენციო საკვლევი თემის კონტექსტში, მხოლოდ თანამედროვე დროსთან მიმართებით, რამდენიმე მათგანზე შევაჩერე ყურადღება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბარბა ე., სავარგზე ნ., თეატრის ანთროპოლოგია, თბ., 2025.
- ბრუკი პ., ცარიელი სივრცე, თბ., 1984.
- ლემანი ჰ. თ., პოსტდრამატული თეატრი, თბ., 2024.
- ოთხოზორია ვ., Liberté ანუ შემდეგი. <https://www.theatrelife.ge/liberteanushedegi> 23/07/2026
- შეხნერი რ., გარემოს თეატრი. თბ., 2023.
- WARLIKOWSKI Krzysztof, The International Message, a reflection on theater and peace delivered this year by Polish director. <https://www.youtube.com/watch?v=v3fdXeALRzk> <https://culture.pl/en/article/warlikowskis-message-for-world-theatre-day-2015> 23/07/2026
- MANGO Lorenzo, Form and Politics: An Introduction of the Theatre of Milo Rau. <https://journal.eastap.com/2019/01/25/form-and-politics-an-introduction-to-the-theatre-of-milo-rau/> 23/07/2026
- ПИСКАТОР Э., Политический Театр, Лос-Наркомвоенмора им. Клима Ворошилова, Ленинград, пл. Урицкого, 10, 1934. <https://archive.org/details/Piscatorpolitteatr> 23/07/2026

LIVING THEATER IN THE CONTEXT OF TIME

Marine (Maka) Vasadze

“If the purpose of the theater were only to provide entertainment, perhaps it would not be worth putting so much effort into it. But the theater is the art of reflecting life”.¹

Keywords: time, theater, director, art, politics, interpretation

Throughout the centuries, theater has been reflecting the problems of modernity in various ways and forms. Theater is alive and interesting only when it establishes contact with the audience, only when a dialogue takes place between theater and audience, when it is in tune with the times and era, raises contemporary issues, acute social or political problems, asks questions, and together with the audience seeks answers and ways out of the current situation.

Throughout its centuries-old history, theater has changed its forms and methods of performance, creating and continuing to create various directions in content, structure, and form. The current time, era, or situation sometimes pushes for changes. Quoting Peter Brook, “In the theater, every form once born is mortal; every form must be reconceived, and its new conception will bear the marks of all the influences that surround it”.²

Throughout its existence, Georgian theater has always reflected contemporary life. The pain of the country and its people has been heard from the Georgian stage. Moreover, the heroic death of Machabeli’s troupe in the Battle of Krtsanisi, fighting invaders, is an unprecedented event in the history of world theater.

The goal of my research is to demonstrate how Georgian theater responds to recent developments in Georgia, in what forms and ways.

Preamble

Following the October 2024 elections, the events taking place in Georgia have caused a sharp public reaction. People protested peacefully against the rigged elections, changes in the country’s foreign policy and the transition from Europe to the occupier Russia. Government structures responded inadequately to the protests of the people. The police brutally dealt with the citizens of their own country, with 50 young people arrested on absurd charges, including actors Andro Chichinadze and Vepkhia Kasradze. The so-called Unjust Court was turned into an unimaginable, endless, grotesque “Theater

of the Absurd” even for playwrights of the absurd, unfathomable for thinking minds, by the “ruling fathers of this country”. The majority of theater workers went on strike. After a 100-day strike, theaters changed their form of protest, returning to theater stands (in buildings or in the streets), and today they express their attitude toward current political and social events in our country and in the world in diverse forms. Theaters fulfill their function; they establish active, effective communication with the audience (society) through realistic or conventional language.

¹ АНТАРОВА, Беседы с Н. Станиславским. <https://www.livelib.ru/book/1045876/readpart-besedy-s-k-stanislavskim-zapisannye-koroj-antarovoj-teatr-est-iskusstvo-otrazhat-zhizn> (Last seen on 15.07.25. Translation by Marine (Maka) Vasadze)

² ბრუკი, ცარიელი სივრცე.

Task

A few years ago (2015), on International Theater Day, March 27, Polish director Krzysztof Warlikowski performed the following message: “Day in and day out I find myself thinking about writers who nearly one hundred years ago described prophetically but also restrainedly the decline of the European gods, the twilight that plunged our civilization into a darkness that has yet to be illumined. [...] Their common sense of the inevitable end of the world – not of the planet but of the model of human relations – and of social order and upheaval, is poignantly current for us here and now. For us who live after the end of the world. Those who live in the face of crimes and conflicts that flare daily in new places faster even than the ubiquitous media can keep up. These fires quickly grow boring and vanish from the press reports, never to return. And we feel helpless, horrified, and hemmed in. [...] We no longer have the strength to try and glimpse what lies beyond the gate, behind the wall. And that’s exactly why theater should exist and where it should seek its strength. To peek inside where looking is forbidden”.³

Warlikowski stated clearly and directly that theater should reflect universal or local problems, whether they are social, political, or related to wars, violence, and cruelty within societies. Through various forms and methods, this is precisely the kind of theater that was created by André Antoine, Max Reinhardt, Kote Marjanishvili, Sandro Akhmeteli, Erwin Piscator, Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Giorgio Strehler, Peter Brook, Krystian Lupa, Eimuntas Nekrošius, and is still created today by those directors who are concerned with the problems of their own country, people, or the world in general and can convey their message and concept.

This research aims to explore how contemporary Georgian theatre responds to the latest political and social developments in Georgia and globally, using productions by several Georgian directors as case studies.

Theoretical framework

From its origins to the present day, theatre has, by its very nature, been the most vital and dynamic art form – a synthetic, communicative medium that is simultaneously conventional and realistic, entertaining and educational, emotional and experiential, as well as analytical and intellectual. At the same time, theatre has always been political, for it is only truly engaging to audiences when it responds to contemporary issues, raises urgent questions, and reflects both the existential condition of human existence and the political and social realities of its time.

From the tragedies of the ancient Greek dramatists Aeschylus, Sophocles, and Euripides to the works of so-called postdramatic playwrights, the central narrative of dramatic literature has consistently been the representation of the geopolitical and social circumstances of each historical era. In his book *Political Theatre*, Erwin Piscator writes: “All theatre is political—from the earliest times to bourgeois and proletarian political theatre. I chose the name ‘political’ for my theatre because the bourgeoisie justifies itself by claiming that its theatre has nothing to do with politics”.⁴

As civilization has evolved, drama and theatre have continually transformed in response to the changing spirit of each era. Genres, artistic movements, representational strategies, and performance practices have undergone constant change in both European and Asian theatre.⁵ Documentary and political theatre, however, are specifically products of the twentieth century. Their origins can be traced to the work of German Expressionist playwrights and directors. Erwin Piscator gave this movement its mature form, while Bertolt Brecht developed it further in his own way, formulating the theory of “epic theatre” and the “alienation effect”, borrowing the term “epic theatre” from Piscator. In doing so, Brecht fundamentally transformed both the formal and conceptual foundations of theatre.

Beginning in the twentieth century, pre-existentialist* thinkers, followed by existentialist playwrights and the creators of the Theatre of the Absurd—whose works emerged from the spiritual and

3 Warlikowski, The International Message; <https://www.youtube.com/watch?v=v3fdXeALBzk>
<https://culture.pl/en/article/warlikowskis-message-for-world-theatre-day-2015> (Last seen on 22.07.25)

4 ПИСКАТОР Э. Политический. 1934. Ст. 40

5 ბარბა, სავარგზე ანთროპოლოგია, „კენტავრი“, 2025.

material crises brought about by the First and Second World Wars – created a form of drama radically different from anything that had existed before. Inspired by Søren Kierkegaard's search for a new conception of God, Friedrich Nietzsche's proclamation of the death of God, Sigmund Freud's psychoanalysis, Carl Gustav Jung's analytical psychology, and the exploration of archetypes within both the conscious and unconscious mind, these playwrights completely dismantled the traditional structure of drama and constructed entirely new dramaturgical forms. These "forgers of myths" deconstructed inherited myths to create new ones.

For example, the plays of Heiner Müller – and much of the contemporary drama that followed him – can be understood as extended monologues: unified textual structures whose deeper layers engage in associative dialogue with ancient and newly created myths, other authors, and fictional characters. Since the 1970s, world theatre has existed within what is commonly described as a postmodern or postdramatic condition (although scholars continue to debate the appropriateness of these terms).

What, then, is postdramatic theatre? Drawing upon the work of both theatre practitioners and scholars – including Peter Brook, Hans-Thies Lehmann, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Nicola Savarese, Mikheil Tumanishvili, Richard Schechner, among others—it may be understood as a form of theatre that encompasses all previously existing theatrical forms and narratives without rejecting any of them. Instead, it reinterprets and reconfigures them in distinctive ways, both in dramaturgy and in stage practice. To paraphrase Peter Brook, what ultimately matters is preserving the energy, the spark, from which "living theatre" is born.

Whether illusionistic or epic, verbal or non-verbal, physical, dance-based, interactive, multimedia, or otherwise, "living theatre" may ultimately be understood as contemporary theatre – one that reflects and critically engages with the political and social realities of the present.

Discussion

Many important performances have been staged by directors of different generations in different theaters. I would like to highlight a few of them, which, by interpreting classical works artistically, convey political and social problems relevant to our time.

These are: *The Nose*, based on the story by Nikolai Gogol, staged in the Theater Factory 42 by a representative of the older generation, Levan Tsuladze; *Liberté* by young director Data Tavadze based on the text by Marquis de Sade at the Royal District Theater; Gega Gagnidze's (graduated from university just a few years ago) *Joseph* based on Franz Kafka's novel *The Trial*, a production of the Theater on Atoneli.

During the 100 days of strike, mainly private, independent theaters were actively involved. Among the state theaters, only the Vaso Abashidze New Theater participated by refusing to resume performances even when the majority of the theaters on strike began their shows. Its artistic director believed that it would be immoral to end the strike while their actor, Andro Chichinadze, remained unjustly imprisoned. While other state theaters did not officially declare a strike, they nonetheless refrained from performing. State authorities, the Ministry of Culture, punished the New Theater, a leader in terms of audience attendance, by dismissing its artistic director, Davit Doiashvili. They failed to appoint a successor, as they clearly understand that no theater professional with a conscience would agree to lead the theater under these conditions. Consequently, the theater has not functioned to this day. Private, independent theaters, whose revenue depends on ticket sales and projects, found themselves in a difficult economic situation during the strike. Yet they stood and continue to stand firm in defense of civilized values. As mentioned earlier, they changed the form of protest—today, they address the audience from the theatrical stage regarding these urgent and pressing issues.

Levan Tsuladze staged Gogol's brilliant story, *The Nose*, for the second time, the first time in the Basement Theater on Rustaveli Avenue, this time in the theater he founded, Theater Factory 42. I believe that the director's decision, both then and now, was determined by the political and social situation in our country. Although these two productions are almost 30 years apart, then and now, Georgia, like the rest of the world, is shaken by the fluctuations of the "transitional era". In the early 21st century and even today, Georgia remains a socially vulnerable country plagued by a corrupt government system and destructive political foreign policy. In the 1990s and now, the country stands on the brink of an abyss,

and fundamental changes and reforms are essential for its survival.

To convey this situation, Levan Tsuladze turned to Gogol's story, in which the writer of Ukrainian origin, in his characteristic phantasmagoric and sarcastic style, artistically depicted the existence of corrupt state structures under autocratic rule, the excessive greed of officials, the sacrifice of everything for career advancement, the desire to have a position as a means of enrichment, society transformed into an impersonal mass, the degradation of a person devoid of spirituality, his transformation into an "empty place", a life where there is no room for love, friendship, or compassion. Unfortunately, the problems reflected in Gogol's *The Nose*, written two centuries ago, are still very relevant in our country today.

In Levan Tsuladze's play, only the plot of the story is used. Still, while creating the stage text, the director preserved the artistic style of the work: its phantasmagoria, carnivalesque nature, satirical-grotesque absurdity of the drama, and comic delivery of the dramatic tale. He employed the buffoonery form of street theater. The characters in the play are nameless; the director created common types.

The director pulled the state official's (Nika Kuchava) nose (Nika Khrikuli), lost in his sleep, from a trash can. Following the director's instructions and choreographer Tinatin Tsuladze's movement patterns, the actor uses non-verbal body language to depict the consistent rise of a man "born" from trash, as he usurps someone else's property: clothes, shoes, rank, women.

In the world depicted in Levan Tsuladze's play, everything human has disappeared, and people themselves have become empty, impersonal beings. In the finale, Nika Khrikuli's runaway nose, having achieved high positions in government service, offers to return everything to its former owner, Nika Kuchava's Kovalyov, whose nose he once was, in exchange for occasionally resting his feet on Kovalyov's back. Levan Tsuladze ends the performance extremely pessimistically: after a little hesitation, Kuchava's official agrees to become the footstool of the former nose.

In the dramatic finale, the witches recount the Devil's last visit to Earth. Even Satan was stunned and saddened by human treachery, remarking that

they had outpaced Hell in their wickedness. "What happened to you, people? How did you become so corrupt, so skilled in everything that I was supposed to be teaching you? (...) In Hell, everything is built on remorse and regret, but what conscience or regret can we speak of today? Who regrets anything anymore? Who has remorse? Hell has been abolished and has moved into the human world." The Devil's monologue, written by Levan Tsuladze, is very profound. It leaves you heavy-hearted, wondering: what has become of man, what values do people live by today, or do we have any values left at all? "Give me media sources, and I will turn any nation into a herd of swine," Baia Dvalishvili's witch-journalist paraphrases Joseph Goebbels' statement in response to Nika Kuchava's character when he asks for help in uncovering the truth.

The victims of the deliberately created scandal were Data Tavadze and his original play *Liberté*, which premiered on October 30, 2024 (in his own text, Data Tavadze used excerpts from classical works from various eras, including the philosophical thoughts of Marquis de Sade). I specifically highlighted the premiere date because a part of our society, so-called "true Orthodox" hypocrites, controlled by government structures, "discovered" almost a year later that the play was "blasphemy against God," "preaching debauchery," etc. A frenzied crowd swarmed the Royal District Theater like devils, pelted the actors with eggs, and threatened them with physical violence. The director was terrorized and forced to leave the country. All this happened because of Data Tavadze's civic position. For the past 2-3 years, he did not avoid it and actively and loudly criticized the government's political course, the rigged elections, the social injustice in the country, demanding the release of young people imprisoned on trumped-up charges, etc. This is precisely what the director was not forgiven for and, perhaps, even threatened with arrest when Data Tavadze, who was on a business visit to Bratislava, received a message from government agencies not to return to Georgia. The saddest thing is that representatives of the artistic sphere were also found among these aggressive "hypocrites".

Data Tavadze's *Liberté* is a production based on historical facts of 18th-century France, a text saturated with fragments from Marquis de Sade's *Philosophy*, which is directed against the depravity, hypoc-

ris, and godlessness prevalent in society. I believe that for the first time in Georgia, the staging, in form and structure, is a practical realization of the theoretical works of Antonin Artaud. He threw the truth in society's face for its awakening; one might say it was a slap in the face. Four actors: Natuka Kakhidze, Magda Lebanidze, Sandro Samkharadze, and Gaga Shishinashvili do their best physically, intellectually, and emotionally for two hours, never allowing the audience to relax for a minute.

The story in *Liberté* mainly reflects the events that took place in France during the reign of Louis XV. At that time, the supreme sovereign and his entourage, immersed in a whirlpool of luxury, extravagance, and gluttony, where various types of orgies had become the norm of life, utterly ignored the hardships of the people. The common people of France, socially vulnerable and completely unprotected, were practically starving. Louis XV, his mistresses, the Marquise de Pompadour or the former prostitute Madame du Barry, and the royal court, immersed in a whirlpool of debauchery, were draining the state treasury. To satisfy their demands, the burden of replenishing the empty treasury fell solely on the Third Estate (peasants, artisans, merchants, and entrepreneurs), while the nobility and clergy remained tax-exempt by royal decree. This attitude towards the country and people ended with the French Revolution (1789-1799) and the democratic reforms of that period. Before that, in 1757, a simple citizen, a working man, Robert-François Damien, embittered by poverty and injustice, stabbed the king with a knife on the square at Versailles. The Grand Chamber of Parliament sentenced the attacker to death. As a public example, Damien was subjected to inhumanely cruel torture, and finally, his tormented body was drawn and quartered by horses.

It is precisely based on these historical facts that Data Tavadze and the creative team created and effectively presented the story in *Liberté*. This is a production that reflects the new times, the events taking place in our country and the world: endless wars, violence, injustice, corruption, human degradation, spiritual exhaustion, impersonality, ruthlessness towards each other, striving for gain, power, depravity, hypocrisy. After watching *Liberté*, you experience what Aristotle once called *catharsis*. The director created a finale that seemed unexpected, yet at the same time, perfectly aligned with Ar-

taud's theatrical aesthetics: after presenting this indescribable sinful nature of people, the actors go to the audience sitting on the stage, lift each other, and lead them towards each other for an embrace. So, hugging a stranger to you, you stand for several minutes and think, think, think... what is a human, why and for what purpose do we do all this? Your heart aches, but gradually, embracing a stranger, you are filled with an amazing feeling of love for a fellow man.

Every component of *Liberté* is in perfect harmony with the director's concept, including Nika Pasuri's musical score, which accentuates, shapes, emotionally fills and intensifies the mood; Ketik Nadibaidze's minimalist scenography, where lighting designed in half-tones carries immense significance; or Simon Machabeli's stylized costumes, created according to the fashion of 18th-century France, decorated with various details that hint at different periods in the history of civilization.

In the performance, you will recognize significant texts from various eras in different episodes. The construction of scenes will bring to mind paintings by famous artists or sculptures carved in stone. For instance, Sandro Samkharadze's character, dressed in a medieval knight's armor, is simultaneously a hero and a weak creature, with his backside exposed. He slowly walks up the stairs towards Natuka Kakhidze's character, who has one breast bared. Visually, the episode will remind you of Botticelli's *Birth of Venus* and *Madonna and Child*. Today, the hypocritical sycophants of the powerful people in our country quietly, stealthily, secretly filmed part of this very scene, despite the theater's strict prohibition. They passed off thoughts of Marquis de Sade as a text written by Data Tavadze and released it on social networks, claiming: "Look who is fighting our country's sinless rulers". The government media wasted no time in broadcasting segments condemning these "blasphemers". Pseudo-believers, pseudo-patriots, and pseudo-humans raised a hue and cry: "This is blasphemy! They have insulted our beloved Christ! Help us, let us protect our morality, our Georgian essence! A woman is a woman! A man is a man!", and so on. These pseudo-Christians took their revenge on Data Tavadze and the theater both verbally and physically, "out of love for Christ". As a result, one of the best recent performances created in the Georgian theater space was banned. In the 21st century, people decided

to return to the early Middle Ages. They want to burn progressive individuals and artists in the fire of the Inquisition. Just as in ancient times, the Sadducees and Pharisees of our days commit these acts in the name of Christ, the preacher of supreme love, kindness, and forgiveness.⁶

“They will continue the talk that started long before us; they will continue after us, and perhaps even after their tongues are cut out. Priests of speech – storytellers from entirely different times – without the fear of losing time, almost fearlessly; against the backdrop of momentary excitement – at the point of a short burst, or even endlessly – in parallel with the bloody suppression of some peaceful demonstration – at the moment of slipping out of the joints of history, without any connection to time, completely out of time. When their term expires, they will say “Revolution”; they will think of a place of action – in the Bastille, in the Winter Palace, in Tbilisi, or in crowded Tahrir Square. 1789? 1917? 1989? 2011? What does it matter...”⁷ This was the introduction the theater gave to *Liberté*. If you enter these words into the Google search engine, it immediately shows several website addresses. Among them is BILETEBI.GE dated April 2025, where it is marked in red that all tickets for the performance are sold out. You read the information remaining on the internet about the play with a heavy heart, while *Liberté* itself is dead.

Gega Gagnidze, a young and talented director, staged a performance at the Theater on Atoneli based on Franz Kafka’s *The Trial*, which he titled *Joseph. The Trial*, like Kafka’s other works, remains a subject of research to this day. A person thrown into a hostile world, the alienation of a man from the absurd world, the search for his own essence, his inability, weakness, and powerlessness towards the supreme government, law, court – the system, and the depression of a man caused by all this – are the main problems raised in Kafka’s stories and novels.

The poster informs us that *Joseph* is an original play by Gega Gagnidze, based on the motifs of Franz Kafka’s *The Trial*. Indeed, the director left only the fable of the work. Gega Gagnidze, unlike the work,

depicted only the last day of Joseph’s life, and within this single day he fits a confrontation between a citizen, an individual, and a corrupt, violent system; the spiritual or physical destruction of a person by a violent system. In Gega Gagnidze’s original text, the audience will recognize phrases from Kafka’s novel.

The director creates a dramatic story of human (our) existence using exaggerated techniques, with humor, sometimes irony, and at times sarcasm. The action is set in the future; everything in Joseph’s apartment is computerized, and the line between the virtual and real worlds is erased. Based on Gega Gagnidze’s concept, scenographer Mariam Dzmanashvili created an environment and costumes similar to those of science fiction films. The play, like the novel, begins with Joseph waking up in his apartment, but unlike the original work, the action takes place and concludes entirely within this single room over the course of an hour and a half.

The audience watches the story unfolding on stage from three sides – from seats positioned on the stage and from the audience hall. They are participants, silent witnesses to the dramatic end of Joseph’s life. According to the director’s concept, the audience represents our conformist society, a society that has resigned itself to the violence of the state system, the corruption in the system, and the absurd laws. This society allowed Joseph’s arrest on non-existent charges, the violation/destruction of laws, and finally, the execution of the unjust sentence, Joseph’s execution. Another notable detail is that the director generalized Joseph’s character: the main protagonist is named Joseph, but so are his father, his brother, his neighbor, and so on. The “system” has turned citizens into faceless Josephs.

The musical score created by Noe Kvirkvelia, which includes various famous opera arias (Joseph, driven to hysteria, performs them grotesquely and selflessly in the climactic moments), along with the scenography and lighting, is one of the important components in the performance, intensifying the emotional charge and mood.

Actors Giorgi Sharvashidze, Natalia Gabisonia,

6 One cannot help but recall Henrik Ibsen’s “An Enemy of the People”, particularly Dr. Thomas Stockmann’s address to the public meeting, where he declares that he has made a new discovery: the true enemies of freedom and truth are not the corrupt representatives of government institutions, but rather “the compact majority” – by which he refers to a hypocritical society. “An Enemy of the People”, Tbilisi: “Soviet Georgia”, 1974, p. 821.

7 Tavadze D., Performance Description. <https://biletebi.ge/royal-district-theatre/Liberte> (Last seen on 27.07.25)

Giorgi Giorganashvili, and Niko Pipia create their characters with professional skill, using the techniques of grotesque and irony to portray soulless, emotionless beings turned into robots, devoid of human love or warmth. It is precisely because of their conformist, indifferent nature that the ugly forms of the state system were created.

Gega Gagnidze's and the creative troupe's performance of *Joseph* serves as a warning to those members of society who do not react to injustice in any way, but on the contrary, adapt and sometimes even justify it. And if we, people, allow, tolerate, do not prevent the creation of ugly forms of the state system by officials, we will perish.

Conclusion

In the foreword to the Georgian edition of Hans-Thies Lehmann's "Postdramatic Theatre", the Romanian theatre scholar Octavian Saiu writes: "Rooted in the dramatic tradition through both history and influence, Georgian theatre now stands on the threshold of a profound transformation. New voices are becoming increasingly audible, promising precisely what the world needs most: vitality. This is what Lehmann himself aspired to, and it constitutes the cornerstone of his work; it is what he explored and valued above all else. The postdramatic is nothing other than the fully contemporary. It is not what

comes after the dramatic, but rather a different manifestation and dimension of the dramatic within the present. It is precisely the dynamic coexistence of these two that keeps theatre alive. In Georgia, this vitality is palpable".⁸

Against the backdrop of an increasingly complex political, geopolitical, social, and economic reality – at a time when Georgia, much as it was in 1921, once again faces the threat of losing its independence and falling under Russian domination, and when the Third World War is underway – postdramatic, or contemporary, Georgian theatre stands alongside the country's critical and progressive voices. Through a variety of theatrical forms, it "struggles" to defend and restore the homeland, human dignity, and freedom, as well as social and political justice.

It can therefore be confidently argued that Georgian theatre is very much "alive". It responds immediately to the challenges of its historical moment, engaging with epoch-defining developments while embracing – and itself generating – new artistic and creative approaches. Georgian theatre offers numerous examples of such engagement, dating back to the 1920s. Within the scope of the present conference paper, however, I focus exclusively on several contemporary examples that demonstrate how today's Georgian theatre responds to the political and social realities of the present.

* The eloquent expression – „The Unfair Court“ or „Unjust Justice“ – appeared during the protest rallies in November 2024, amidst the brutal crackdowns and arrests of demonstrators.

* Krzysztof Warlikowski (1962) is a famous Polish director. A student of Christian Lupa, he also learned from Peter Brook and Giorgio Strehler. His production "The French" was presented at the Tbilisi International Theater Festival in 2017.

* The first phase of German Expressionist theatre is commonly referred to as the "lyrical" or "provincial" period. During this stage, directors did not stage their productions in Berlin but worked instead in cities such as Darmstadt, Frankfurt, Cologne, Düsseldorf, Dresden, and Mannheim. Directors including Gustav Hartung (1887-1946), Richard Weichert (1880-1961), and Otto Falkenberg (1873-1947) constructed their productions as both monologues and sermons delivered by the central protagonist. In its later development, German Expressionist theatre began to incorporate explicitly political themes. Three major directors are generally associated with this phase in Germany: Karlheinz Martin (1888-1948), Leopold Jessner (1878-1945), and Jürgen Fehling (1885-1968). Political theatre, however, found its fullest expression in the work of Erwin Piscator (1893-1966).

* Luigi Pirandello.

* As a consequence of his political activism, Data Tavadze spent nearly a year in forced exile. During this period, both the director and his family were subjected to sustained moral and physical intimidation, including threats against their lives. While living in exile, Tavadze directed productions in war-affected Ukraine (Kyiv) and in Poland. Despite these circumstances, he regained the strength to continue his artistic and civic work. He has since returned to Georgia, where he plans to stage new productions in his own theatre while continuing his political activism. His social media accounts document the premieres of his recent productions and demonstrate his continued commitment to resisting injustice and advocating for democratic values (see Data Tavadze's Facebook and Instagram pages).

⁸ ლემანი. პოსტდრამატული, გვ. XVIII. 2024.

REFERENCES:

- ბარბა ე. სავარეზე ნ. თეატრის ანთროპოლოგია. თბ. „კენტავრი“. 2025
- ბრუკი პ. ცარიელი სივრცე. თბ. „ხელოვნება“. 1984
- ლემანი ჰანს-თის. პოსტდრამატული თეატრი. თბ. „კენტავრი“. 2024
- შეხნერი რ. გარემოს თეატრი. თბ. „კენტავრი“. 2023
- Krzysztof Warlikowski “The International Message, a reflection on theater and peace delivered this year by Polish director”. <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=v3fdXeALRzk>
- <https://culture.pl/en/article/warlikowskis-message-for-world-theatre-day-2015>
- Mango L. “Form and Politics: An Introduction of the Theatre of Milo Rau”. <https://journal.eastap.com/2019/01/25/form-and-politics-an-introduction-to-the-theatre-of-milo-rau/>
- Пискатор Э. Политический Театр. Лоцт Наркомвоенмора им. Клим Ворошилова (Ленинград, пл. Урицкого, 10). 1934 г. <https://archive.org/details/Piscatorpolitteatr>