

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.01>

უახლესი ქართული თეატრი ევროპის კონტექსტში - პოლიტიკური პროცესის გავლენა თეატრზე და პირიქით

ლაშა ჩხარტიშვილი

საკვანძო სიტყვები: პოლიტიკა, თეატრის გავლენა პოლიტიკაზე, პოლიტიკური თეატრი, ახალი თეატრი, სამეფო უბნის თეატრი, თეატრი ათონელზე, რუსთავის თეატრი, დავით დოიაშვილი, იოსებ ნემსაძე, დათა თავაძე, გეგა გაგნიძე, „Liberté“, „იოსები“, „ფაბრიკის გოგონები“.

სათეატრო ხელოვნება და პოლიტიკური პროცესი არასდროს ყოფილა ერთმანეთისგან გამიჯნული, ისინი ზემოქმედებენ ერთმანეთზე, ყოველ შემთხვევაში, თეატრი ცდილობს ზეგავლენა იქონიოს პუბლიკაზე მისი გაკეთილშობილების მიზნით, კრიტიკის გზით ცდილობს საზოგადოების გაუმჯობესებას. პოლიტიკური პროცესიც, თავის მხრივ, გავლენას ახდენს თეატრზე და შემოქმედებით პროცესზე, რადგან პოლიტიკური პროცესი არის მაპროვოცირებელი თეატრისთვის. ხელოვნება არასდროს ყოფილა გამიჯნული პოლიტიკური პროცესისგან.

მკაცრი და იდეოლოგიური ცენზურის პირობებშიც კი, ქართული თეატრი ქმნიდა მაღალმხატვრულ პროდუქტს, რომელიც გამოირჩეოდა აქტუალური პრობლემების სიმწვავეთ. ამისთვის მან დაამკვიდრა მეტაფორის ენა, რომელიც სიმბოლოებითა და სემიოტიკური ნიშნებით ესაუბრებოდა მაყურებელს.

უახლესი ქართული თეატრი (1991 წლიდან დღემდე), რომელიც გათავისუფლებულია იდეოლოგიური ცენზურისგან, არაერთხელ გამხდარა საზოგადოებრივი ცენზურის მსხვერპლი. იდეოლოგიური ცენზურა საზოგადოებრივმა ცენზურამ ჩაანაცვლა. მიუხედავად წინააღმდეგობისა, უახლესი ქართული თეატრის სცენებიდან კვლავაც ისმის მართალი და განსხვავებული სიტყვა, რომელიც საზოგადოების გამოფხიზლებას ცდილობს. 2024-2025 წლებში საქართველოში განვითარებულმა პოლიტიკურმა პროცესებმა კარგად აჩვენა თეატრის გავლენა პოლიტიკურ პროცესზე და პირიქით, როგორ ახდენს სათეატრო პროცესის პროვოცირებას ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესი.

2004 წლის ბოლოს და 2005 წლის დასაწყისში ქვეყანაში განვითარებული პოლიტიკური პროცესების გამო, სახელმწიფო და კერძო თეატრებმა, პროტესტის ნიშნად, გარკვეული დროით შეწყვიტეს სპექტაკლების ჩვენება, ვასო აბაშიძის ახალმა თეატრმა გაურკვეველი დროით შეაჩერა წარმოდგენების გამართვა, რასაც დავით დოიაშვილის თეატრის ხელმძღვანელის პოსტიდან გათავისუფლება მოჰყვა. საზოგადოების გარკვეული ნაწილის პროტესტის გამო, სამეფო უბნის თეატრის ადმინისტრაცია იძულებული გახდა, შეეჩერებინა დათა თავაძის სპექტაკლის „Liberté“ ჩვენებები. ქვეყანაში შექმნილ რეალობას გამოეხმაურა „თეატრი ათონელზე“ გეგა გაგნიძის სპექტაკლით „იოსები“, რუსთავის თეატრი იოსებ ნემსაძის სპექტაკლით „ფაბრიკის გოგონები“. უახლესი პოლიტიკური პროცესების სპექტაკლი მიუძღვნა ქეთევან სამხარაძემ და სხვადასხვა თაობისა და პოლიტიკური შეხედულებების თეატრის რეჟისორებმა.

სათეატრო ხელოვნება და პოლიტიკური პროცესი არასდროს ყოფილა ერთმანეთისგან გამიჯნული, ისინი ზემოქმედებენ ერთმანეთზე, ყოველ შემთხვევაში, თეატრი ცდილობს ზეგავლენის მოხდენას პუბლიკაზე მისი გაკეთილშობილების მიზნით, კრიტიკის გზით ცდილობს საზოგადოების გაუმჯობესებას. პოლიტიკური პროცესიც, თავის მხრივ, გავლენას ახდენს თეატრზე და ზემოქმედებით პროცესზე, რადგან პოლიტიკური პროცესი მაპროვოცირებელია თეატრისთვის. ხელოვნება არასდროს ყოფილა გამიჯნული პოლიტიკური პროცესისგან.

თეატრი ვერასდროს იქნება პოლიტიკის მიღმა, რადგან მისი არსი სწორედ გარკვეული პოლიტიკის გატარებაა, არსებული პოლიტიკის კრიტიკა კი მისი მიზანი. არისტოტელეს, ბერტოლტ ბრეხტის, აუგუსტო ბუალის, ანტონენ არტოს კვლევები თუ მოსაზრებები ამტკიცებს ამრს იმის შესახებ, რომ თეატრი და პოლიტიკა ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული და მათი გამიჯვნა, ფაქტობრივად, შეუძლებელია.

პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბების ხანიდან მოყოლებული, როცა შეიქმნა დრამატურგია ანტიკურ დემოკრატიულ საბერძნეთში, თეატრი იყო ინსტიტუცია, რომელიც მკაცრად აკრიტიკებდა სახელმწიფო პოლიტიკას. საზოგადოების კრიტიკა და მისი მანკიერი მხარეების გამოვლენა თეატრის არსებობის არსია. „ტრაგედია და დემოკრატია ერთად განვითარდა და თეატრს მეხუთე საუკუნეიდანვე (ძვ.წ.) ჰქონდა სოციალური და პოლიტიკური ფუნქცია“.¹ თეატრის მკვლევარი ქრისტიან მეირი მიიჩნევს, რომ „ანტიკური ბერძნული თეატრი იყო პოლიტიკური ინსტრუმენტი, სამოქალაქო სივრცე, რომელსაც პოლიტიკოსები საკუთარი ინტერესებისთვის იყენებდნენ, ხოლო თეატრი თავის მხრივ, იყენებდა საკუთარ შესაძლებლობებს სახელმწიფო პოლიტიკისა და სოციალურ-ეკონომიკური რეფორმების გასაანალიზებლად. მითითური პერსონაჟების პოლიტიკური განცხადებები სცენიდან მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდა იმდროინდელი პოლიტიკის ინტერპრეტაციაზე. ანტიკურმა თეატრმა მოამზადა კლასიციკური თეატრის საფუძვლები“.² სწორედ ასეთ მიდგომასა და პრინციპებზე დაფუძნდა კლასიციკური თეატრი (მოლიერი, კორნელი, რასინი), რომელმაც მნიშვნელოვანი ოპონირება გაუწიეს და გავლენა მოახ-

დინეს საფრანგეთის პოლიტიკურ პროცესზე.

ოცდაექვსი საუკუნის განმავლობაში თეატრი ჩამოყალიბდა საზოგადოებრივ ინსტიტუციად (თავად სახელმწიფოს, ან მოქალაქეების მხარდაჭერით), და მუდამ ასახავდა საზოგადოებას, რომელშიც ის არსებობდა. საზოგადოება კი, თავის მხრივ, პოლიტიკური სტრუქტურებით, კანონებით, იდეოლოგიებითა და ძალაუფლების ურთიერთობებით არის განსაზღვრული. ნებისმიერი სპექტაკლი, შეგნებულად თუ შეუგნებლად, ატარებს გარკვეულ იდეოლოგიურ გზავნილს – იქნება ეს არსებული სტატუს-კვოს გამართლება, კრიტიკა თუ ალტერნატიული ხედვების შეთავაზება.

თეატრი არის საჯარო სივრცე, სადაც შესაძლებელია რთული და საკამათო საკითხების განხილვა, დიალოგის წამოწყება და საზოგადოებრივი ცნობიერების ამაღლება. თეატრი ხშირად იკვლევს ძალაუფლების დინამიკას, ჩაგვრას, წინააღმდეგობასა და სოციალურ პროცესებს. თეატრი გარკვეულ და განსაზღვრულ იდეოლოგიას ატარებდა და გადასცემდა საზოგადოებას მაშინაც კი, როცა, ეს ფაქტობრივად, შეუძლებელი იყო. ქართული თეატრი, ხალხური თეატრის პერიოდიდან (ბერიკაობა და ყეენობა, რომელიც მძაფრ სოციალურ-პოლიტიკურ გზავნილს წარმოადგენდა) დღემდე, თავისი არსით პოლიტიკური თეატრი იყო. სანდრო ახმეტელის, მიხეილ თუმანიშვილის, რობერტ სტურუას, თემურ ჩხეიძის გამორჩეული ნამუშევრები პოლიტიკურ გზავნილებს ეფუძნებოდა, რომლებიც იწვევდა დისკუსიას და გავლენას ახდენდა საზოგადოებაზე.

მკაცრი ცენზურისა და იდეოლოგიური ცენზურის პირობებშიც კი, ქართული თეატრი ქმნიდა მაღალმხატვრულ პროდუქტს, რომელიც გამოირჩეოდა აქტუალური პრობლემების სიმწვავეთ. ამისთვის მან დაამკვიდრა მეტაფორის ენა, რომელიც სიმბოლოებითა და სემიოტიკური ნიშნებით ესაუბრებოდა მაყურებელს.

უახლესი ქართული თეატრი (1991 წლიდან დღემდე), რომელიც გათავისუფლებულია იდეოლოგიური ცენზურისგან, არაერთხელ გამხდარა საზოგადოებრივი წნეხის მსხვერპლი. იდეოლოგიური ცენზურა საზოგადოებრივმა ჩაანაცვლა. მიუხედავად წინააღმდეგობისა, უახლესი ქართული თეატრის სცენებიდან კვლავაც ისმის მართალი და დომინანტური პოზიციის ალტერნატიული სიტყვა,

1 WILES, Theater, 2000, p. 49.

2 MEIER, The Political, 1993, p. 236.

აზრი, მოსაზრება, რომელიც პრობლემაზე ანალიზს განსხვავებული რაკურსით ცდილობს, რაც საზოგადოების გამოფხიზლებას უწყობს ხელს.

2024-2025 წლებში საქართველოში განვითარებული პოლიტიკურმა პროცესებმა (საპროტესტო ტალღამ საპარლამენტო არჩევნების გაცხადებულ შედეგებთან და პოლიციის მხრიდან ძალის გადამეტებასთან დაკავშირებით) კარგად აჩვენა თეატრის გავლენა პოლიტიკურ პროცესზე (განსაკუთრებით აღსანიშნავია ვასო აბაშიძის ახალი და სამეფო უზნის თეატრების 2023-2025 წლების სარეპერტუარო პოლიტიკა, რომელიც ღიად და პირდაპირ აკრიტიკებდა ხელისუფლებას) და პირიქით, საზოგადოებამ ცხადად დაინახა, როგორ ახდენს სათეატრო პროცესის პროვოცირებას ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესი.

2024 წლის ბოლოს და 2025 წლის დასაწყისში ქართული თეატრის არტისტების მნიშვნელოვანი ნაწილი აქტიურად ჩაერთო წინააღმდეგობის პროცესში. სახელმწიფო და კერძო თეატრებმა, პროტესტის ნიშნად, გარკვეული დროით შეწყვიტეს სპექტაკლების ჩვენება, საპროტესტო აქციებში მონაწილე მსახიობები, რეჟისორები თუ თეატრში მომუშავე სხვა პროფესიონალები დაიჭირეს, დააჯარიმეს, რამაც მაყურებლის კიდევ უფრო მეტი გაღიზიანება გამოიწვია. იმის გამო, რომ საპროტესტო აქციის დროს დაიჭირეს ვასო აბაშიძის ახალი თეატრის მსახიობი ანდრო ჭიჭინაძე, თეატრმა გაურკვეველი დროით შეწყვიტა წარმოდგენების გამართვა, რასაც დავით დოიაშვილის თეატრის ხელმძღვანელის პოსტიდან გათავისუფლება მოჰყვა.

მიმდინარე აქტუალურ პოლიტიკურ საკითხებს გამოეხმაურა რუსთავის თეატრი სპექტაკლით „ფაბრიკის გოგონები“. ირლანდიელი დრამატურგის, ფრენკ მაკგინესის გასულ საუკუნეში დაწერილი პიესა (Factory Girls, 1982) რეჟისორმა იოსებ ნემსაძემ იმდენად აქტუალურად გააცოცხლა, რომ პერსონაჟებმა ასოციაციები დაბადა ქართველ პროტოტიპებთან. სპექტაკლში მოქმედება ფაბრიკაში ვითარდება, სადაც თანამშრომლები თავიანთ შრომით უფლებებს აპროტესტებენ და პროტესტის ერთ-ერთ ფორმას – გაფიცვას მიმართავენ. ამ პროცესის ფონზე მაყურებელი ხედავს არა მხოლოდ ფაბრიკის მესვეურთა დამოკიდებულებას წარმოშობილ პრობლემასთან დაკავშირებით,

არამედ გაფიცულთა შორის წარმოშობილ კონფლიქტებს, თანამებრძოლებს, რომლებსაც უკეთესი მომავლის იდეა აერთიანებთ, მაგრამ ბრძოლის ამ გზაზე ავლენენ ამბიციებს, ხასიათს, რაც დასახულ მიზანს აზარალებს. რეჟისორმა მხატვრულად ასახა ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესი და მასში ჩართული გულწრფელი (და არაგულწრფელი) ადამიანები.

„პოლიტიკური არასტაბილურობის და საზოგადოებაში არსებული კონფლიქტების ფონზე, რუსთავის თეატრის სპექტაკლი მხატვრულად ასახავს იმ რეალობას და გარემოს, რომელშიც ვცხოვრობთ აქ და ახლა. ამიტომაც, ფრენკ მაკგინესის „ფაბრიკის გოგონები“ აქტუალურად ჟღერს და მაყურებელს ბევრ მნიშვნელოვან საკითხზე დააფიქრებს და ამავედროულად დააიმედებს, რომ ბრძოლას და პროტესტს ყოველთვის აქვს აზრი, ამიტომაც ეს სპექტაკლი განკუთვნილია პესიმისტებისა და ნიჭილისტებისთვის, რომელიც მათ ოპტიმიზმს გაუღვიძებს“.³

რეჟისორი ხაზს უსვამს პროტესტში მყოფი ადამიანების ერთმანეთის მიმართ სოლიდარულობის მნიშვნელობას და თავისუფლებისთვის ბრძოლის იდეის ერთგულებას, რომელიც აუცილებლად გამარჯვებით გვირგვინდება. სოსო ნემსაძე არსებული რეალობით სასოწარკვეთილ მაყურებელს უნარჩუნებს ოპტიმიზმს და აიმედებს, რომ მიუხედავად წინააღმდეგობებისა, ერთმანეთის გაუტანლობისა, ბრძოლას მოაქვს შედეგი.

ქვეყანაში მიმდინარე პროცესებს სარკაზმითა და უკიდურესი ირონიით გამოეხმაურა „თეატრი ათონელზე“. გეგა გაგნიძის საავტორო ნამუშევარი „იოსები“ ეფუძნება ფრანგ კაფკას რომანს „პროცესი“, „რომელიც ორიგინალური თხრობის სტილით, დახვეწილი სასცენო კულტურით და უკიდურესი სარკაზმით გვიამბობს/გვიჩვენებს ამბავს ჩვენზე, იმ მოცემულობაზე, რომელშიც ვცხოვრობთ, იმ ყოველდღიურ რუტინაზე, რომელიც რიტუალად გვექცა, რადგან ამბავი, რომელსაც რეჟისორი მოგვითხრობს, ეხება ყველას, პირადად და ირიბადაც, ზოგს ფიზიკურად კლავს, ზოგს კი ფსიქოლოგიურ-მენტალურად ანადგურებს“.⁴ რეჟისორი გეგა გაგნიძე ერთდროულად გვიჩვენებს ერთ მხარეს არსებულ – პოლიტიკურ სისტემას, თავისი წარმომადგენლებით და მეორე მხარეს – უდანაშაულო მოქალაქეს, რომელსაც ვერ გაურკვევია,

3 ჩხარტიშვილი, ოპტიმისტური, 2025.

4 ჩხარტიშვილი, სად, 2025.

რატომ ასამართლებენ ჩაუდენელი დანაშაულის-თვის.

„ტოტალიტარული და პოლიციური სახელმწიფოს, უსამართლობის, დევნის, ჩაგვრის, დაუცველობის, ძალადობის მსხვერპლის, უდანაშაულობისა და სასჯელის და ასეთ პირობებში – ადამიანის ფსიქოლოგიის, ქცევის, ყოფისა და არა ერთ სხვა თანადროულ საკითხს მოიცავს გეგა გაგნიძის სპექტაკლი „იოსები“. თუ კარგად დავაკვირდებით, ან უბრალოდ, დავაკვირდებით და იმას, რაც ხდება, სხვა ჭრილშიც შევხედავთ, სპექტაკლის მარადიულ და ზოგადსაკაცობრიო საკითხების, პრობლემების რაკურსთან ერთად, რეალობის ზუსტ ანაბეჭდს მივიღებთ, პერსონაჟების პროტოტიპებით, კონკრეტული თუ კრებითი, „ნაცნობი“ სახეებითა და უკვე კარგად გამოცდილი, გამოვლილი და ნაცნობი სიტუაციებით“⁵ – დასძენს კრიტიკოსი ლელა ოჩიაური.

სპექტაკლი მხატვრული ხერხებით გვიხატავს სახელმწიფოში შექმნილი სისტემის, რომელიც დაკომპლექტებულია როგორც პროფესიონალი, განათლებული, ისე არაპროფესიონალი და გაუნათლებელი კადრებით. ასეთი კადრები ერთმანეთს ასაზრდოებენ და ბერდებიან უწყებაში, უშვებენ ყოველთვის იმავე შეცდომებს, მიუხედავად იმისა, რა პოზიცია უჭირავთ მათ. ამ გამოგონილი, სცენაზე შეთხზული ამბის ნახვისას, უნებლიეთ გირჩდება ასოციაციები და პარალელს ავლებ ეპოქასთან, გარემოსთან, რეალობასთან, რომელშიც ვცხოვრობთ. „ყველგან პოლიციაა. და აღარსადაა სამართალი. პოლიციაა იოსებთან. დილით, დღისით თუ ღამე, კარზე აბრახუნებენ ან დაჟინებით რეკავენ ზარს. ვისაც ბრალს სდებენ, არარსებულ დანაშაულზე აღძრული ბრალდებით სასამართლოს განჩინებას წარუდგენენ და პასუხს აგებინებენ იმაზე, რაც არ ხდება და მომხდარა, რაც არ ჩაუდენიათ და ვერაფრით იქნება დანაშაული“⁶. სპექტაკლს ფართოდ გამოეხმაურა პროფესიული კრიტიკა – ხაზს უსვამენ არა მხოლოდ სპექტაკლის მხატვრულ ღირსებებს, არამედ მის აქტუალურობას უახლესი პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი პროცესების კონტექსტში, როგორც თანამედროვეობის ანარეკლს. „გეგა გაგნიძე და შემოქმედებითი ჯგუფი „იოსებით“ გვაფრთხილებს, რომ თუ ჩვენ – ადამიანები არ აღვუდგებით და დავუშვებთ, შე-

ვეგუებით სახელმწიფო სისტემის მახინჯ ფორმებს, დავიღუპებით, გარდავიქმნებით უსულგულო, ბრძანებების აღმსრულებელ არსებებად, სისტემის მსხვერპლებად და თუკი სისტემა ჩათვლის საჭიროდ, ყელსაც გამოგვჭრიან, ძაღლებივით დაგვკლავენ“⁷.

გეგა გაგნიძის სპექტაკლში არაფერია შემთხვევითი, თითოეული სიტყვა, მოქმედება, მუსიკალური აქცენტი, სცენოგრაფიის თუ კოსტიუმის დეტალი, მხატვრული განათება, მსახიობთა მეტყველებისა და მოქმედების სტილი სრულ ჰარმონიაშია ერთმანეთთან. სპექტაკლის კონკრეტული ეპიზოდები, პერსონაჟთა ფრაზები თუ ქცევები ასოციაციურად გვახსენებენ მოვლენებს, სიტუაციებს, რომლებიც სულ ახლახან ნახა მოსახლეობამ სოციალური ქსელებისა თუ ტელევიზიების საშუალებით. გაახსენა ყველას ის მოვლენები, რომელთა მონაწილე და თვითმხილველი თავად მაყურებელთა დიდი ნაწილია. აღსანიშნავია, რომ გეგა გაგნიძის „იოსები“ მხოლოდ პოლიტიკური აქცენტების დასმით არ გამოირჩევა, არამედ მნიშვნელოვანია წარმოდგენის ფორმისა და სტილისტიკის თვალსაზრისითაც.

საზოგადოებასა და პოლიტიკურ პროცესებზე თეატრის გავლენას ეხმიანება დათა თავაძის სპექტაკლიც „Liberté“, რომელიც სამეფო უბნის თეატრში 2004 წელს დაიდგა. სპექტაკლი – მანიფესტი ყველაფერზე: მოქალაქეებსა და სახელმწიფოზე, გლობალურ პოლიტიკასა და პოლიტიკოსებზე, ხელოვნებისა და სახელმწიფოს ურთიერთობაზე, თანამედროვე ხელოვნებასა და ხელოვნებზე... ამავდროულად, სცენიდან გაისმის ფრაზა: „თეატრი გმართავს, თეატრი გაიძულებს...“. Liberté-ში მეორდება ფრაზები, სცენები, წინადადებები, რომლებიც დათა თავაძის სტილისა და სარეჟისორო ტექნიკის ნაწილია, რაც ემსახურება ემოციური ეფექტის გაძლიერებას, სიმბოლიზმისა და მეტაფორის ენის შექმნას.

„დასი და რეჟისორი წარსულსა და აწმყოს შორის კავშირზე აგებენ სპექტაკლის შინაარსს, ისტორიული რეფლექსია აქ ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც თანამედროვე სოციალურ-პოლიტიკურ მდგომარეობაზე საუბარი. განიხილება დანაშაულის, მესხიერებისა და შერიგების თემები. ეს თეატრი კვლავ რჩება პლატფორმად თანამედროვე

5 ოჩიაური, იოსები, 2025.

6 იქვე, 2025.

7 ვასაძე, მახინჯ, 2025.

საქართველოს სოციალურ და პოლიტიკურ საკითხებზე კრიტიკული ჩართულობისთვის. უთანასწორობა, უსამართლობა, იდენტობა, ექსტრემიზმის ზრდა – ეს ის საკითხებია, რომლებზეც ჩვეული სარკაზმით, იუმორითა და სისასტიკითაც მოგვითხრობენ დათა თავაძე და დამდგმელი ჯგუფი.⁸ აღნიშნულ სპექტაკლს საზოგადოების გარკვეულ ნაწილში მწვავე რეაქცია მოჰყვა,

რომელთაც საპროტესტო აქცია გამართეს სამეფო უბნის თეატრის წინ, რომელთაც, ფაქტობრივად, აიძულეს თეატრის მესვეურებს წარმოდგენის გამართვის შეწყვეტა.

ხელისუფლებამ სპექტაკლში „Liberté“ არასასურველი გზავნილები ამოიკითხა, ამიტომაც, საზოგადოების გარკვეული ნაწილის საპროტესტო ტალღის აგორების პროვოცირებით, მოახერხა თეატრის ხელმძღვანელობისა და შემოქმედებითი ჯგუფის ერთგვარი განეიტრალება. სპექტაკლის შეჩერებამ დიდი რეზონანსი გამოიწვია ქართულ საზოგადოებაში, განსაკუთრებით ხელოვანთა და სამოქალაქო აქტივისტთა წრეებში. ეს აღიქვას როგორც მორიგი მაგალითი იმისა, თუ როგორ ცდილობს ხელისუფლება გააკონტროლოს კულტურული სივრცე და ჩაერიოს ხელოვნების თავისუფლებაში.

განხილული სპექტაკლები და ფაქტები ნათლად აჩვენებს, რომ უახლესი ქართული თეატრი და პოლიტიკა განუყოფლად არიან დაკავშირებულნი, ქმნიან რთულ და წინააღმდეგობრივ ურთიერთობას, სადაც თითოეული მხარე აშკარა გავლენას ახდენს მეორეზე. ეს ურთიერთქმედება განსაკუთრებით თვალსაჩინო გახდა ბოლო პერიოდში, როდესაც ქვეყანა მწვავე სოციალურ, პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ ტრანსფორმაციას გადის.

უახლესი ქართული თეატრი აქტიურად ეხმარება და რეაგირებს ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკურ პროცესებზე. ის ხშირად იქცევა პლატფორმად, სადაც ჟღერს კრიტიკული ხმები, ხდება საზოგადოებრივი ტკივილების, იმედგაცრუებების, პროტესტისა და მისწრაფებების არტიკულაცია. რეჟისორები და დრამატურგები, მიმართავენ რა თანამედროვე პრობლემატიკას – კორუფციას, უსამართლობას, თავისუფლების შეზღუდვას, იდენტობის კრიზისს, ოკუპაციასა თუ სოციალურ უთანასწორობას – ხელს უწყობენ საზოგადოებრივი დიალოგის გაღვივებას და მოქალაქეობრივი

ცნობიერების ამაღლებას. ამ კონტექსტში, თეატრი ხშირად ასრულებს სარკის როლს, რომელიც ასახავს ქვეყნის პოლიტიკურ ტემპერატურას, ხოლო ზოგჯერ – აქტიური სუბიექტის როლს, რომელიც გავლენას ახდენს საზოგადოებრივ განწყობებზე და შესაძლოა, გარკვეულწილად, პოლიტიკურ დღის წესრიგზეც კი. სწორედ ამ ფუნქციის გამო, თეატრი, როგორც სოციალური ბარომეტრი, ხშირად აღიზიანებს ხელისუფლებას და იქცევა პოლიტიკური ჩარევის ობიექტად.

თეატრი პოლიტიკის გარეშე წარმოუდგენელია. ვფიქრობ, ნებისმიერი სპექტაკლი გარკვეული პოლიტიკური აქცენტების მატარებელია. ეს შეიძლება ეხებოდეს სოციალურ ან ეკონომიკის საკითხებს, რომლებიც ასევე გარკვეული პოლიტიკის ნაწილია. თუმცა თეატრის ყველა მკვლევარი ასე არ მიიჩნევს. მაგალითად, მაიკლ კირბი თვლის, რომ ყველა პიესა ან სპექტაკლი არ ეხება პოლიტიკას. კოლუმბიის უნივერსიტეტის პროფესორი ოლივია მ. მეთიუ 2020 წელს აქვეყნებს სტატიას „პოლიტიკური თეატრი: გართობა თუ სოციალური ცვლილების ინსტრუმენტი?“, სადაც მართავს დისკუსიას მაიკლ კირბისთან ამ საკითხზე და ასკვნის: „2020 წელს Gallup-ის გამოკითხვამ აჩვენა, რომ ამერიკელი ამომრჩევლებისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი პოლიტიკური საკითხებია – ეკონომიკა, განათლება, ჯანდაცვა, ტერორიზმი და ეროვნული უსაფრთხოება, იმიგრაცია, იარაღის პოლიტიკა, რასობრივი ურთიერთობები, აბორტი, სიმდიდრისა და შემოსავლის უთანასწორობა, კლიმატის ცვლილება და LGBTQ+ უფლებები. ამ საკითხების უმეტესობა პირდაპირ არ ეხება მთავრობის მართვას, მაგრამ ისინი საჯარო პოლიტიკის საკითხებია. საჯარო პოლიტიკა ეხება სოციალურ კანონებს და პოლიტიკურის ურთიერთქმედებას რეალურ სამყაროსთან. კირბი ამტკიცებს, რომ თუ პიესა არ იკავებს კონკრეტულ პოლიტიკურ პოზიციას და არ გააკეთებს მოწოდებას მოქმედებისკენ, მაშინ ის არ იქნება კლასიფიცირებული, როგორც პოლიტიკური თეატრი. მე არ ვეთანხმები ამ იდეას“⁹ – წერს მეთიუ.

თავის მხრივ, პოლიტიკა უდიდეს გავლენას ახდენს თეატრზე, როგორც პირდაპირი (სახელმწიფოზე ფინანსურად დაქვემდებარებული), ასევე არაპირდაპირი (სოციალური ატმოსფერო, იდეოლოგიური წნეხი) გზებით. სახელმწიფოს

8 მამაცაშვილი, ღმერთი, 2025.

9 MATTHEWS, Political, 2020.

პოლიტიკა უშუალოდ აისახება შემოქმედებით თავისუფლებაზე და თეატრალური პროდუქციის შინაარსზე. პოლიტიკური რეჟიმების ცვლილებასთან ერთად, იცვლება ხელოვანთა სამოქმედო ველიც – ზოგჯერ ფართოვდება, ზოგჯერ კი ვიწროვდება. მმართველ ძალებს ხშირად აქვთ სურვილი, თეატრი გამოიყენონ საკუთარი იდეოლოგიის გასავრცელებლად ან, უბრალოდ, პოტენციური კრიტიკის წყაროს გასაჩუმებლად. ეს ქმნის მუდმივ დაძაბულობას თეატრის, როგორც თავისუფალი სულის სივრცისა და პოლიტიკური ძალაუფლების ინტერესებს შორის.

ცხადია, რომ უახლესი ქართული თეატრი არასდროს ყოფილა და არც იქნება პოლიტიკის

მიღმა. ის წარმოადგენს საზოგადოებრივი ცნობიერების დინამიკურ ნაწილს, რომელიც ასახავს, აანალიზებს და ხშირად – ეწინააღმდეგება კიდევ პოლიტიკურ რეალობას. ამ მუდმივ დიალოგსა და დაპირისპირებაში ჩამოყალიბდა ქართული თეატრის იდენტობა და მისი როლი, როგორც ეროვნული თვითგამორკვევისა და თავისუფლებისთვის ბრძოლის მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტი. ამავდროულად, ეს ურთიერთობა შეახსენებს ხელოვანებსა და საზოგადოებას თავისუფალი შემოქმედების დაცვის აუცილებლობას პოლიტიკური ჩარევისგან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- MEIER Christian, *The Political Art of Greek Tragedy*, Baltimore, 1993.
- OLIVIA M. Matthews, *Political Theatre: Entertainment or Instrument of Social Change?*, Senior Thesis, Columbia, SC, Spring 2020. Scholar Commons 23/07/26
- WILES David, *Greek Theater Performance: An Introduction*, Cambridge, 2000.
- ვასაძე მ., მახინჯ სისტემას შეგუებული ადამიანის ბედი, theaterlife.ge, 2025. <https://www.theaterlife.ge/maxinjsistemas> 23/07/26
- მამაცაშვილი მ., ღმერთი მოკვდა – სპექტაკლი Liberté სამეფო უბნის თეატრში, 02.05.2025. <https://at.ge/2025/05/02/liberte-royal-theater/> 23/07/26
- ოჩიაური ლ., იოსები და მისი ჯალათები, theaterlife.ge, 2025. <https://www.theaterlife.ge/iosebidamisijalatebi> 23/07/26
- ჩხარტიშვილი ლ., ოპტიმისტური სპექტაკლი პესიმისტებისა და ნიჰილისტებისათვის, theaterlife.ge, 2025. <https://www.theaterlife.ge/optimisturispeq> 23/07/26
- ჩხარტიშვილი ლ., სად ვცხოვრობთ?!, theaterlife.ge, 2025. <https://www.theaterlife.ge/sadvcoxvrobt> 23/07/26

CONTEMPORARY GEORGIAN THEATER IN THE CONTEXT OF THE EPOCH—THE INFLUENCE OF POLITICAL PROCESSES ON THEATER AND VICE VERSA

Lasha Chkhartishvili

Keywords: *politics, theater's impact on politics, political theater, new theater, Royal District Theater, Theater on Atoneli, Rustavi Theater, Davit Doiashvili, Ioseb Nemsadze, Data Tavadze, Gega Gagnidze, Liberté, Joseph, Factory Girls.*

Theater and political processes have never been fully separated from each other, instead influencing each other—at the very least, theater seeks to impact society and ennoble it, using criticism as a means to improve the collective condition. Political processes, in turn, exert influence on theater and the creative process, as political developments often provoke and stimulate theatrical engagement. Art has never existed in isolation from political realities.

Even under conditions of strict censorship and ideological control, Georgian theater succeeded in producing works of high artistic value, distinguished by the sharpness with which they addressed pressing social and political issues. To achieve this, theater developed a language of metaphor, using symbols and semiotic signs to communicate with the audience.

Contemporary Georgian theater (since 1991), now free from ideological censorship, has been repeatedly targeted public censorship. Ideological censorship has been replaced by societal censorship. Despite resistance, contemporary Georgian theater continues to speak truthfully and differently from its stages, striving to awaken public consciousness. The political events that unfolded in Georgia in 2024–2025 clearly demonstrated theater's influence on political processes—and conversely, how ongoing political developments provoke theatrical responses.

In late 2004 and early 2005, in response to political developments in the country, both state and private theaters suspended performances as an act of protest. Vaso Abashidze New Theater halted its productions for an indefinite period, followed by the dismissal of Davit Doiashvili from his post as artistic director. Due to public protest, the administration of the Royal District Theater was forced to suspend performances of Data Tavadze's production *Liberté*. The emerging political reality also inspired responses such as *Joseph* by Gega Gagnidze at Theater on Atoneli and *The Factory Girls* by Ioseb Nemsadze at Rustavi Theater. The latest political processes were also addressed by Ketevan Samkharadze's performance, alongside works by other directors of various generations and political views.

Theater and political processes have never been truly separate—they inevitably influence each other. Theater aims to foster social improvement by means of critical reflection. At the very least, theater seeks to affect its audience through

its sophistication. Politics, in turn, influences theater and the creative process, often serving as a source of provocation that drives artistic response. In this sense, art has never existed in isolation from political reality.

Theater can never be entirely apolitical, because at its core lies a certain politics—and its aim is to critique the existing order. The theories and writings of Aristotle, Bertolt Brecht, Augusto Boal, and Antonin Artaud all affirm the idea that theater and politics are deeply interconnected—so much so that to separate them is, in many ways, impossible.

Since the emergence of professional theater—beginning with the development of drama literature in ancient democratic Greece—theater has served as an institution that rigorously critiques state policy. Social criticism and the exposure of societal ills have always been at the heart of its mission. “Tragedy and democracy developed hand in hand, and from the fifth century onward, theater had a clearly defined social and political function.”¹ Theater scholar Christian Meier considers that “ancient Greek theater was a political instrument—a civic space used by politicians to advance their own interests, while theater itself used the stage to examine state policy and socio-economic reform. The political pronouncements of mythological figures, spoken from the stage, had a powerful influence on public interpretations of contemporary politics. Ancient theater prepared the foundations for classicist theater.”² It was precisely this kind of approach and these principles that formed the foundation of classicist theater (Molière, Corneille, Racine), which actively challenged and influenced the political processes in France.

Over these 26 centuries, theater has formed into a public institution supported either by the state or citizens, consistently reflecting the society in which it exists. Society, in turn, is determined by its political structures, laws, ideologies, and systems of power. Every performance, whether consciously or not, carries an ideological message—whether it affirms the status quo, challenges it, or imagines alternative possibilities.

Theater is a civic space—a platform for engaging with complex and often controversial issues, initiating dialogue, and raising public awareness. It frequently examines the dynamics of power, oppression, resistance, and social transformation. Even in times when doing so was nearly impossible, theater has continued to express and transmit ideological

messages to the public. Georgian theater has always been inherently political—from early folk performance traditions such as *Berikaoba* and *Keenoba*, both offering sharp social and political critique. The works of Sandro Akhmeteli, Mikheil Tumanishvili, Robert Sturua, and Temur Chkheidze were likewise grounded in political expression, sparking public debate and leaving a lasting impact on Georgian society.

Even under strict censorship and ideological control, Georgian theater continued to produce works of high artistic value, distinguished by their bold engagement with pressing contemporary issues. To do so, it developed and refined a language of metaphor, using symbols and semiotic signs to communicate with its audience.

Contemporary Georgian theater, since 1991, is no longer subject to state censorship, yet it has frequently come under public pressure. Where once ideology imposed limits, social censorship has taken its place. Still, in the face of resistance, Georgian theater continues to speak out. From its stages, we hear voices, thoughts, and perspectives that challenge dominant narratives, offering alternative interpretations and helping to awaken civic awareness.

The political events of 2024–2025 in Georgia—in particular, the wave of protests over the official results of the parliamentary elections and the excessive use of force by the police—reiterated the deep interdependence of theater and politics. The repertoire policies of theaters such as the New Stage of Vaso Abashidze Music and Drama Theater and the Royal District Theater in 2023–2025 took an open and unequivocal stance in criticizing authorities and how country’s political process provoked developments in the theater scene.

In late 2024 and early 2025, a significant number of Georgian theater artists actively joined the wave of civil resistance. Both state-funded and private theaters temporarily suspended performances in protest. Actors, directors, and other theater professionals who took part in the demonstrations were arrested or fined, further fuelling public discontent. The arrest of actor Andro Chichinadze from Vaso Abashidze New Theater during one such protest

1 Wiles, Theater, 2000. p. 49.

2 Meier, The Political, 1993, p. 236.

prompted the theater to cancel all performances indefinitely, a decision soon followed by the dismissal of David Doiashvili from his position as artistic director.

Rustavi Theater responded to the unfolding political events with a timely production of *The Factory Girls* by Irish playwright Frank McGuinness (1982). Directed by Ioseb Nemsadze, the decades-old play was revived with such immediacy and resonance that its characters strongly echoed contemporary Georgian realities. Set in a factory where female workers launch a strike to defend their labor rights, the play explores not only the management's response to the protest but also the internal frictions among the workers themselves. Though united by a shared vision of a better future, their individual ambitions and personal tensions begin to erode their common purpose. In this production, the director offers a compelling artistic response to the current political climate—and to the sincere (and not-so-sincere) people swept up in it.

“Against the backdrop of political instability and social conflict, Rustavi Theater's production powerfully reflects the reality and environment in which we live here and now. That is why Frank McGuinness's *The Factory Girls* resonates so strongly. It prompts the audience to reflect on many important issues while also reassuring them that struggle and protest always have a purpose. This play is for pessimists and nihilists—it aims to awaken their optimism.”³

The director emphasizes the importance of solidarity among those involved in protest and their unwavering commitment to fighting for freedom, one that will ultimately be crowned with victory. Soso Nemsadze offers optimism to viewers who feel despair in the face of current realities, assuring them that despite obstacles and mutual intolerance, struggle will bring results.

The Theater on Atoneli approaches current events in the country with biting sarcasm and sharp irony. *Joseph*, a play by Gega Gagnidze, is based on Franz Kafka's novel *The Trial*. With its unique narrative style, sophisticated staging, and keen sarcasm,

the play tells—or rather shows—a story about us, about the reality we live in, and the daily routine that has become ritualized. The story the director presents affects everyone, both directly and indirectly. For some, it is physical destruction; for others, psychological and spiritual annihilation.⁴ Director Gega Gagnidze portrays two sides simultaneously: on one hand, the political system and its representatives; on the other, innocent citizens who cannot understand why they are being persecuted for crimes they did not commit.

Joseph explores a range of contemporary themes: totalitarianism and the police state, injustice, persecution, oppression, insecurity, violence, the victimization of innocence, and punishment, and, within these conditions, the psychology, behavior, and existence of the individual. “If we look closely or simply observe what is happening, and consider the eternal and universal questions and problems the play raises, we receive an accurate imprint of reality—with characters as prototypes, familiar individual and collective faces, and situations well-known, tested, and exposed,”⁵ adds critic Lela Ochiuri.

The play artistically portrays a state institution, a system composed of both professional, educated personnel and unprofessional, uneducated staff. These individuals feed off one another, age within the institution, and repeatedly make the same mistakes regardless of their positions. Watching this fictional story unfold on stage, viewers inevitably draw associations and parallels to the time, environment, and reality in which we live. “The police are everywhere. But justice is nowhere to be found. The police side with Joseph morning, noon, or night, they persistently knock on doors or ring the bell repeatedly. The accused are presented with court orders for nonexistent crimes and held accountable for acts that did not—and could not—have been committed.”⁶ The production has been widely praised by critics, who highlight not only its artistic merits but also the play's relevance in light of recent political and social developments, reflecting our times.

In Gega Gagnidze's production, nothing is accidental: every word, every action, every musical ac-

3 Chkhartishvili, Optimistic, 2025.

4 Chkhartishvili, When, 2025.

5 Ochiauri, Iosebi, 2025.

6 Ibid, 2025.

cent, every detail of the set and costumes, the skillful lighting, and the actors' manner of speech and movement are in perfect harmony. Certain scenes, as well as the characters' expressions and behaviors, evoke associations with current events and situations recently witnessed by the audience through social media or television. It reminds everyone of incidents in which many participants and eyewitnesses are themselves members of the audience. Notably, *Joseph* by Gega Gagnidze stands out not only for its political focus but also for its distinctive form and stylistic approach.

The impact of theater on society and political processes is also evident in Data Tavadze's play *Liberté*, performed at the Royal District Theater in 2004. This play serves as a manifesto on a wide range of topics: citizens and the state, global politics and politicians, the relationship between art and the state, and contemporary art and artists. Throughout the performance, the phrase "Theater governs you, and theater compels you" sounds from the stage. *Liberté* repeats phrases, scenes, and sentences characteristic of Data Tavadze's working style and directing technique, intensifying the emotional impact and crafting a language rich in symbolism and metaphor.

The production has been widely praised by critics, who highlight not only its artistic merits but also the play's relevance in light of recent political and social developments, reflecting our times. "Through *Joseph*, Gega Gagnidze and the creative team warn us that if we—the people—do not resist and instead accept and adapt to the distorted forms of the state system, we will perish, becoming soulless beings who blindly obey orders—victims of the system. And if the system deems it necessary, it will cut our throats and kill us like dogs."⁷

"The performers and the director construct the performance around the connection between past and present; historical reflection is just as vital as the discussion of today's sociopolitical realities. The production explores themes of crime, memory, and reconciliation. Once again, the theater serves as a platform for critically examining the social and political challenges facing Georgia today. Inequality, injustice, identity, and the rise of extremism — these are the issues that Data Tavadze and his creative

team confront with their trademark sarcasm, humor, and, at times, brutality."⁸ The performance sparked a strong reaction from certain segments of the public, who staged a protest outside the Royal District Theater, effectively pressuring theater management to suspend the production.

The authorities perceived undesirable messages in the production *Liberté* and, by provoking a wave of protest from certain segments of the public, succeeded in effectively neutralizing the theater's management and creative team. The suspension of the performance sparked widespread public outcry in Georgia, particularly among artists and civil society activists. It was broadly viewed as yet another instance of the government's attempt to assert control over cultural spaces and interfere with artistic freedom.

The productions and events discussed here make it clear that contemporary Georgian theater and politics are closely interwoven, forming a complex and often fraught relationship in which each side visibly influences the other. This interplay has become especially pronounced in recent times, as the country undergoes a period of acute social, political, and ideological transformation.

Contemporary Georgian theater actively engages with the country's political processes and responds to them in real time. It often serves as a platform for critical voices, a space where social pain, disillusionment, protest, and hope are expressed. By confronting urgent issues such as corruption, injustice, restrictions on freedom, identity crises, occupation, and social inequality, directors and playwrights help to ignite public dialogue and foster civic awareness.

In this context, theater often acts as a mirror, reflecting the political climate of the country, and at times, as an active agent that influences public sentiment and, to some extent, even the political agenda. Precisely because of this function—as a kind of social barometer—theater often provokes irritation from those in power and becomes a target of political interference.

Theatre is inconceivable without politics. I believe that every play or theatrical production, in one way or another, embodies certain political dimensions. These may relate to social or econom-

⁷ Vasadze, ugly, 2025.

⁸ Mamatashvili, God is dead, 2005

ic issues, which themselves constitute elements of public policy. However, not all theatre scholars share this view. For example, Michael Kirby argues that not every play or performance is concerned with politics. In 2020, Columbia University professor Olivia M. Matthews published the article *Political Theatre: Entertainment or Instrument of Social Change?*, in which she engages in a discussion with Michael Kirby on this issue and concludes: “In 2020, a Gallup poll found that some of the most important political issues to American voters are the economy, education, healthcare, terrorism and national security, immigration, gun policies, race relations, abortion, wealth and income inequality, climate change, and LGBTQ+ rights. Most of these issues do not deal directly with how the government is run, but they are issues of public policy. Public policy deals with social laws and the interaction of the political with the real world.” Kirby argues that “if a play does not adopt a specific political position and does not call for action, then it should not be classified as political theatre.” “I disagree with this idea,”⁹ writes Olivia M. Matthews.

Politics, in turn, exerts a significant influence on theater, both directly (through state funding and de-

pendency) and indirectly (via the prevailing social climate and ideological pressure). Government policy is directly reflected in artistic freedom and in the content of theatrical production. With each change in political regime, the space available for artistic expression shifts—sometimes widening, sometimes narrowing. Those in power frequently attempt to use theater as a tool to advance their own ideology or, conversely, to suppress a potential source of dissent. This creates a persistent tension between the theater as a space for free expression and the interests of political authority.

It is evident that contemporary Georgian theater has never existed—and likely never will—outside the realm of politics. It remains a dynamic component of public consciousness, one that reflects, interrogates, and often resists political reality. Through this ongoing dialogue and confrontation, Georgian theater has shaped its identity—and with it, its role as a vital instrument in the struggle for national self-determination and freedom. At the same time, this relationship serves as a continual reminder to both artists and society of the importance of safeguarding creative freedom against political interference.

REFERENCES:

- Chkhartishvili, L. (2025). *An Optimistic Play for Pessimists and Nihilists*. theaterlife.ge. <https://www.theaterlife.ge/optimisturispeq>
- Chkhartishvili, L. (2025). *Where Do We Live?!* theaterlife.ge. <https://www.theaterlife.ge/sadvcoxvrobt>
- Mamatsashvili, M. (2025, May 2). *God Is Dead – The Play “Liberté” at the Royal District Theater*. AT. <https://at.ge/2025/05/02/liberte-royal-theater/>
- Meier Ch., *The Political Art of Greek Tragedy*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993.
- Ochiuri, L. (2025). *Josephs and His Executioners*. theaterlife.ge. <https://www.theaterlife.ge/iosebidamisijalatebi>
- Olivia M. Matthews, *Political Theatre: Entertainment or Instrument of Social Change?* (Senior Thesis, University of South Carolina Honors College, Columbia, SC, Spring 2020), 15, [Scholar Commons](#).
- Vasadze, M. (2025). *The Fate of a Person Adapted to a Deformed System*. theaterlife.ge. <https://www.theaterlife.ge/maxinjsistemas>
- Wiles D., *Greek Theater Performance: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

⁹ Olivia, *Political Theatre*, 2020.