

---

---

**გვანცა გულიაშვილი-ლიპარტელიანი,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სახელოვნებო მეცნიერებების,  
მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი,  
სადოქტორო პროგრამა - თეატროლოგია

## **აბსურდის თეატრის ნიშნები ბერძნულ მიტოლოგიაში**

### **რეზიუმე**

აბსურდის თეატრის კვლევა დღემდე არ კარგავს აქტუალობას. 1950-იან წლებში ჩამოყალიბებული ეს ლიტერატურული მიმდინარეობა, რომელმაც შემდგომ უკვე მოიცვა ხელოვნების თითქმის ყველა სფერო, მნიშვნელოვანი ცვლილებების განმაპირობებელი აღმოჩნდა. გარემო და ეპოქა, ანუ კონტექსტი ყოველთვის თამაშობდა განმსაზღვრელ როლს ხელოვნებაში ამა თუ იმ მიმდინარეობის გაბატონებისას. ორი მსოფლიო ომის შემდეგ, ნიჰილისტურ განწყობებში ჩაფლულმა ადამიანურმა ამაოებამ, სწორედ 1950-იანების ბოლოსა და 1960-იანი წლების დასაწყისში მიაღწია ერთგვარ პიკს. შესაბამისად, ამ მოცემულობის ყველაზე უკეთ აღსაწერად ჩამო-

ყალიბდა და მთელ კულტურულ მსოფლიოს მოედო აბსურდი, როგორც მიმდინარეობა. თუმცა, მას ჰქონდა გარკვეული წინაპირობები. წარმოდგენილ სტატიაში ვეცდები მოკლედ მიმოვიხილო აბსურდის-ტული მიმდინარეობის ჩამოყალიბების საწყისი ეტაპები, ავტორები, რომლებმაც შექმნეს და განავითარეს ეს მიმდინარეობა, ასევე, გიჩვენებთ საინტერესო დისკურსს, რომელიც, ვფიქრობ, ადასტურებს ჯერ კიდევ ძველ ბერძნულ მიტოლოგიაში აბსურდის გარკვეულ, ძალიან მკაფიო და თვითმყოფად ნიშნებს.

**საკვანძო სიტყვები:** *აბსურდის თეატრი, ბერძნული ტრაგედია, აბსურდიზმი, ეგზისტენციალიზმი, დიონისე.*

აბსურდის თეატრი როგორც მოვლენა, მეოცე საუკუნის 50-60-იან წლებში ფრანგულ დრამატურგიაში გაჩნდა. აბსურდის თეატრი ემიჯნება რეალისტურ თეატრს, სადაც რეჟისორი ცდილობს დაავიწყოს მაყურებელს, რომ ის თეატრშია და ამისთვის მაქსიმალურად უახლოებს მოქმედებას რეალობას. აბსურდისტები სწორედ სცენისა და რეალობის ამ გაიგივების წინააღმდეგ იწყებენ გალაშქრებას და ქმნიან ანტითეატრს, თეატრს, რომელიც თავისუფალია სტერეოტიპული აზროვნებისა და იდეოლოგიისგან.

აბსურდის დრამაზე ზეგავლენა მოახდინა სიურრეალიზმმა, როგორც მიმდინარეობამ. ალფრედ ჟარის „მეფე უბიუ“ ითვლება აბსურდის დრამის ერთგვარ წინამორბედად. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ანტონენ არტოს გავლენა აბსურდის თეორიაზე. მისი ნაშრომი „თეატრი და მისი ორეული“ პირდაპირ შეიძლება მოვიხილოთ, როგორც ერთგვარი წინასწარმეტყველება აბსურდის თეატრის ფილოსოფიისა.

„აბსურდის ხელოვნების“ სახელწოდება ზუსტად აღნიშნავს ამ მიმართულების არსს. ის გამოხატავს დრამატული ხელოვნების ძირითად შემოქმედებით ხერხს – ალოგიზმს. დრამატურგების შექმნილი სამყარო სინამდვილის არაადეკვატურია. არ ემთხვევა ზოგად კანონზომიერებებსა და ლოგიკას. „ეჟენ იონესკო თავის თხზულებაში „შენიშვნები და კონტრშენიშვნები“ წერს: „თეატრი ეს არის შინაგანი სამყაროს ლირიულობა. თეატრი ეს არის იმ ადამიანების ურთიერთკავშირი სცენაზე, რომლებიც მთლიანად ეფლობიან თავინთ სიმრეებში, შიშში, სურვილებში, თავიანთ „მე“-ში. ნათელმხილველი არის ის, ვისაც ბრმად სწამს თავის ქვეცნობიერი შეგრძნებების, ხედვის, ინსტინქტების. იონესკო ცდილობს, შექმნას მრისხანე შეუკავებელი თეატრი. „თეატრი ყვირილისა“, რადგან ადამიანს, რომელიც დღეს ცხოვრობს, რომელიც მომსწრეა ყველა ღირებულების გაუფასურებისა და რომელმაც კაცობრიობის სულიერ კრიზისთან მიახლოებისას საკუთარი თავის კონტროლი დაკარგა, მხოლოდღა ყვირილის ძალა დარჩენია“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ლაშხია, აფხაზეთის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები; ტომი 4, გვ. 112.

უკვე ვახსენეთ სიურრეალიზმის გავლენა აბსურდის დრამაზე, თუმცა, მისი საფუძველი მაინც ეგზისტენციალურ ფილოსოფიაშია. ეგზისტენციალური ფილოსოფიის მიხედვით, სიცოცხლე ისტორიულად განსაზღვრული პროცესი კი არაა, არამედ შემთხვევითობების ჯაჭვია, რომელსაც, არც ლოგიკური საფუძველი გააჩნია და არც აზრი. ჟან პოლ სარტრის აზრით, „აბსურდი, როგორც არსებობის ვითარება, სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანის დამოკიდებულება სამყაროსთან. აბსურდულობა გამოხატავს გათიშულობას: გათიშვას ადამიანის მთლიანობისაკენ სწრაფვასა და გონებისა და ბუნების დაუძლეველ გაორებას შორის, მარადიულობისაკენ ადამიანის სწრაფვასა და მისი არსების ამოწურვად ხასიათს შორის, მის „ფაციფუცსა“, რაც ადამიანის არსს შეადგენს და მისი ძალისხმევის ამაოებას შორის“.<sup>2</sup>

აბსურდი წარმოიშობა სასტიკი უიმედობის მოზღვაგებისას, იმ დროს, როცა ადამიანი იაზრებს, რომ მთელი ცხოვრება ერთიანი იმავ რიტმით უცხოვრია – დილით დგებოდა, სამსახურში მიდიოდა, მერე ბრუნდებოდა, მერე ისევ დილით დგებოდა და... უცებ დეკორაციები იშლება, ადამიანს გონება უნათდება და თუ უარს იტყვის რელიგიათა და ეგზისტენციალურ მოძღვრებათა დახმარებაზე, გაიგებს ჭეშმარიტებას – სამყარო ქაოსია, არ არსებობს ხვალისდელი დღე, რადგან ადამიანი კვდება. ამ დროს ადამიანი ფიქრობს, რატომ არაა ხე ხეთა შორის და რატომაა მაინცდამაინც ადამიანი. „რომ ვყოფილიყავი ხე, ხეთა შორის ამ ცხოვრებას აზრი ექნებოდა... ანუ, პრობლემას აღარ ექნებოდა აზრი, რადგან სამყაროს ნაწილი ვიქნებოდი... მე თვითონ ვიქნებოდი ეს სამყარო, რომელსაც ახლა მთელი ჩემი ცნობიერებით ვუპირისპირდები“.<sup>3</sup> კამიუს აზრით, აბსურდი ადამიანის ყვირილისა და სამყაროს ჭკუიდან შემშლელი სიჩუმის შეჯახების შედეგად იბადება. აბსურდულ სამყაროში ცხოვრების ღირებულება უნაყოფობით იზომება. ადამიანი სამყაროსთვისაც და საკუთარი თავისთვისაც უცხოდ რჩება.

1951 წელს ეჟენ იონესკო აღნიშნავდა, რომ მას სურდა შეექმნა ისეთი თეატრი, ან რაღაც ისეთი, რომელსაც შეიძლება თეატრი ეწოდოს. ასეთი თეატრის შექმნა იონესკომ შეძლებისდაგვარად მოახერხა, რამდენადაც მისი პიესები ან ლოგიკურ აზრს მოკლე-

<sup>2</sup> სარტრი, სარკის, 1993, გვ. 26.

<sup>3</sup> კამიუ, სიზიფეს, 1996, გვ. 42.

ბულია, ან აზრიანი სიტუაციების უაზრო ერთიანობაა. მისი პიესები, ანუ „ანტიპიესები“, არც ერთ მანამდე არსებულ პიესებს არ ჰგავს. გვაქვს სიტყვების უაზრო თამაში, კლიშეები, უმისამართო წამოდახილები, უადგილო შორისდებულები და ასე შემდეგ, რაც შეეხება პერსონაჟებს, იონესკო ამბობს, რომ ისინი თავისუფალი არიან ყოველგვარი ფსიქოლოგიისგან. „ანტიგმირები“ უბრალო მექანიზმები არიან, დაცლილნი გრძნობისა და განცდისგან ყველას და ყველაფრის მიმართ. მათ არ იციან ან არ უნდათ იცოდნენ, როგორ მოექცნენ ერთმანეთს, როგორ გაუგონ, როგორ დაუკავშირდნენ ერთმანეთს და გარე სამყაროს. ისინი მარტოობით დაავადებული ადამიანები არიან. იუნესკოს პერსონაჟების ცხოვრება ანალოგიურია ჩვენი დროის ადამიანების ცხოვრებისა, ადამიანი, არა მარტო სცენაზე, არამედ ცხოვრებაშიც უბრალო მექანიზმად იქცა. ტექნიკას დამონებულმა ადამიანმა სხვა ადამიანებთან ურთიერთობის უნარი დაკარგა. ამან გამოიწვია მარტოობის საშინელი განცდა, რომელიც თანამედროვე ადამიანს წუთითაც აღარ ტოვებს. „როგორც შპენგლერი ამბობს, პატარა მკეთებელმა არასებამ იმდენი გააკეთა, რომ თვითონ გახდა თავისი შექმნილის მონა“.<sup>4</sup>

აბსურდისტები არ ცდილობენ შენიღბონ სინამდვილე. პირიქით, მას უფრო მუქ ფერებში აჩვენებენ. „როცა კრიტიკოსმა ტაინენმა ეჟენ იონესკოს უთხრა, თქვენი შემოქმედება ნათელი გზით არ მიდისო, აბსურდისტმა უპასუხა ნუ შეეცდებით, ძალიან გთხოვთ, ხელოვნების ან სხვა რამის საშუალებით გააუმჯობესოთ ადამიანის ბედი, თუ თქვენ მართლა გსურთ ადამიანისთვის სიკეთე. ცხოვრების სისასტიკე რომ ვაჩვენოთ, ამისთვის ლიტერატურა ათასჯერ უფრო სასტიკი უნდა იყოს“.<sup>5</sup> იონესკოს არც სურდა კაცობრიობა გადაერჩინა და თვლიდა, რომ მსგავსი სურვილი ნიშნავს – მოკლა იგი.

სიურრეალიზმის მამამთავარმა ანდრე ბრესტონმა იონესკოს ერთ-ერთი პიესის ნახვისას თქვა, რომ სიურრეალიზმის საშუალებით აბსურდისტებმა მიაღწიეს იმას, რაზეც ოცნებობდნენ და რასაც ვერ მიაღწიეს თეატრის სფეროში თვითონ სიურრეალისტებმა. მაგრამ მათგან განსხვავებით აბსურდისტებს სხვაგვარი ამოცანა ჰქონდათ. სიურრეალისტები ცდილობდნენ შეექმნათ სულ

<sup>4</sup> Esslin, *The Theatre*, 1961, pg. 55.

<sup>5</sup> *Ibid*, pg. 101.

სხვაგვარი რეალობა, „ახალი რეალობა“, რომლის საშუალებითაც შემოქმედიც და მაყურებელიც თავს დააღწევდა პრობლემებით აღსავსე ცხოვრებას. აბსურდისტები კი არასოდეს ცდილობდნენ გამოეყოთ თავიანთი ხელოვნება რეალური ცხოვრებისეული პრობლემებისგან – ისინი არ იღვწოდნენ, შეექმნათ ზერეალური სამყარო.

აბსურდის თეატრის კრიტიკოსი მარტინ ესლინი წერს, რომ აბსურდი უნდა განვიხილოთ, როგორც ჩვენი დროის სულიერი ტენდენციების გამოაშკარავება. ადამიანებმა, რწმენასთან ერთად, ურთიერთგაგების უნარიც დაკარგეს. ადამიანი მართოსულია, საშინელო, მისთვის უცხო სამყაროში, რომელიც მოკლებულია რაციონალურ საფუძველს და „ჭკუიდან შეიშალა“. აბსურდისტების ძირითადი თემაც ხომ ესაა – გამოხატონ ადამიანის მეტაფიზიკური წამება, იმის გააზრებით, თუ რაოდენ უაზრო და მიუსაფარია მისი არსებობა. ახლა, როცა „ღმერთი მოკვდა“ ადამიანები ცხოვრობენ უაზრო, ავტომატური ცხოვრებით. ადამიანებმა კონტაქტი დაკარგეს ყოფიერების საიდუმლოებებთან, რომელთაც რელიგიური რიტუალები ქმნიდნენ. რელიგიის დახმარებით ადამიანს სჯეროდა, რომ ის არის პატარა, მაგრამ მნიშვნელოვანი ნაწილი სამყაროში, დღეს კი ის ფიქრობს, რომ არის არარაობა სასტიკ სამყაროში. „აბსურდის ხელოვნება – ეს ავანგარდის ხელოვნებაა. მართალია ანტიპიესებში ადამიანის ბედი გროტესკულადაა გამოხატული, მაგრამ აბსურდი, როგორც მიმდინარეობა თავის აქტუალობას არ დაკარგავს მანამ სანამ იარსებებს ადამიანური სევდა. აბსურდი გამოვიდა რეალიზმის წინააღმდეგ და მან ეს გამოსვლა განახორციელა ქვეცნობიერისა და უსაზრისოს კულტის აღიარებით, „შავი იუმორის“, პერსონაჟების მიმართ სიბრალეულის გრძნობის გამოხატვით. სიბრალეულისა იმიტომ რომ, „ანტიგმირები“ ის ადამიანები არიან, რომლებმაც თავისუფლება იგრძნეს, ღმერთს თავლი მოაცილეს, მაგრამ ჯერ არ იციან ეს თავისუფლება რაში გამოიყენონ – მარტორქებად იქცნენ თუ ბოროტების, მთელი სამყაროს წინააღმდეგ გამოვიდნენ. თუმცა, ისიც საკითხავია აბსურდული სამყაროს წინააღმდეგ მერყევი, ურწმუნო ადამიანების გამოსვლას აზრი აქვს თუ არა?“<sup>6</sup>

<sup>6</sup> ლაშხია, აფხაზეთის მეც. აკადემიის შრომები, ტომი 4, გვ. 115.

აბსურდის დრამატურგიაზე განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა ანტონენ არტოს ფილოსოფიამ. არტოს „სისასტიკის თეატრი“ იქცა ერთგვარ მანიფესტად, რომელზე დაყრდნობითაც აღმოცენდა სწორედ აბსურდის მიმდინარეობა. კონსტანტინე სტანისლავსკისა და ბერტოლტ ბრეხტისგან განსხვავებით, არტო არ წარმოადგენდა ქარიზმატულ ლიდერს, ცხოვრებამ არ არგუნა არტოს, რომ ჰყოლოდა მიმდევართა სკოლა, რომლებიც მსხვერპლის გაღებაზეც კი მზად იქნებოდნენ ამ იდეისთვის. მისი მეთოდი ნახევრადფილოსოფიური, ნახევრადმითოლოგიური თეატრის ესთეტიკასთან გვაახლოვებს.

ანტონენ არტოს ბედი თითქმის არასოდეს წყალობდა, მის ცხოვრებაში მარცხი გაცილებით მეტი იყო, ვიდრე წარმატება. სიცოცხლეში ის მიიჩნეოდა ხელმოცარულ პოეტად, მხატვრად, რეჟისორად, რომელმაც ვერ განახორციელა საკუთარი იდეები. თანამედროვეთა მიერ ვერგაგებული, ახალი თეატრალური ფორმების წინასწარმეტყველად იქცა. სიკვდილის შემდეგ კი მისი მემკვიდრეობა სულ სხვაგვარად წარმოჩინდა. ჯერ რეჟისორები ჟან ლუი ბარო და როჟე ბლენი დაინტერესდნენ მისი ფილოსოფიითა და შემოქმედებით, ხოლო უკვე გასული საუკუნის 50-იანი წლებიდან აბსურდის დრამატურგიის ფუძემდებლების – ბეკეტის, ადამოვის, იონესკოსა და სხვებმა მკაფიოდ გამოკვეთეს არტოს თეატრალური, თითქოსდა, ერთი შეხედვით აბსოლუტურად არარეალური და უსარგებლო იდეების პრაქტიკული მნიშვნელობა. ამას მოჰყვა მისი შემოქმედებისადმი ინტერესის აფეთქება საფრანგეთში, გერმანიაში, პოლონეთში, აღმოცენდა მრავალი ექსპერიმენტული დასი „სისასტიკის თეატრის“ მრავალრიცხოვანი ვარიანტით. დღეს უკვე აღარავინ დავობს, რომ არტოს ნაშრომი „თეატრი და მისი ორეული“ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წიგნია თეატრალურ ხელოვნებაში. ნიცშეს, ბერგსონის, შპენგლერის ფილოსოფიაზე დაყრდნობით, არტო მსჯელობს თანამედროვე კულტურაზე, როგორც დაღლილ, დაქანცულ კულტურაზე, რომლისთვისაც უკვე მიუწვდომელია ცინცხალი შთაბეჭდილებები, გულწრფელი აღტაცება და აღშფოთება, გრძნობითი აღქმის სისავსე.

ნიცშეს კვალად, არტო ოცნებობს დიონისესეული ხელოვნების აღორძინებაზე, რომელიც უნდა გამოირჩეოდეს არა მარტო სინთეტიკური, არამედ ზემოქმედების „მაგიური“ ძალითაც. სხვაგვა-

რად რომ ვთქვათ, მას სურდა თანამედროვე თეატრი დაბრუნებოდა იმ უძველეს ფორმას, როცა ის განუყოფლად იყო დაკავშირებული რიტუალთან. ასეთი თეატრი არ იცნობდა დიალოგს: სიტყვა აქ წარმოითქმებოდა ღმერთისმიერად და ამიტომ ის მხოლოდ გულისყურით უნდა მოესმინათ და არ ეპასუხათ. მაგრამ საქმე მხოლოდ „ტექსტის ენერგიულ შემცირებაში როდია“ შეგრძნებისა და გრძნობების სასარგებლოდ, „სისასტიკის თეატრში“ სიტყვას უნდა მინიჭებოდა „ჟესტის“ ფუნქცია, რისი მიღწევაც შეიძლება მაშინ, როცა სიტყვა ჟესტთან და მოქმედებასთან ერთად დგება „სივრცობრივი სიტყვის“ რიგში. ეს უკვე გამოხატულების განსაკუთრებული ენაა, უკიდურესად კონკრეტული, ან როგორც არტო ამბობს – „სხეულისეული“, ან „ფიზიკური“ ენა ნიშნებისა. სიტყვისაგან განსხვავებით, ნიშანი არტოსთან იეროგლიფების მსგავსად ასახავს საგანს, აზრით არ ამძიმებს, მხოლოდ შენიშნავს მას. ამიტომ არტო მიიჩნევდა, რომ სიტყვის დაძლევა ნიშნავს შეხებას ცხოვრებასთან.

„სისასტიკის თეატრის“ ენამ კიდევ უფრო მეტი გავლენა მოახდინა მაყურებელზე. შეიძლება ითქვას, ეგზორციზმის ახალი წეს-ჩვეულების მსგავსად, ამ ენას უნდა აღედგინა მაყურებელში გულისა და გონების მთლიანობა. აქედან მოდის არტოს შეხედულება, რომ მომავალი თეატრი მაყურებლისათვის საინტერესო იქნება, როგორც ფარდიანი, რიტუალური განსაწმენდელი, სადაც „ტოტალური სანახაობის“ წყალობით მაყურებელი ეზიარება ცხოვრებისეულ პირველსაწყისს, „კოსმიურ“ სტიქიებს. თეატრალურობის ამ ახალ ფენომენს ის უწოდებდა „ტრანსცენდენტურ“ ტრანსს.

როგორც ჩანს, თანამედროვე დიონისესეული სცენის ხმაურიან სივრცეში ადამიანი თავს დაიცავს ისტორიის დამანგრეველი ძალებისგან. ყოველ შემთხვევაში იგი ამაში ხედავდა ჩვენი დროის მოთხოვნილებას. შესაძლოა სწორედ ეს ჰქონდა მხედველობაში ეჟი გროტოვსკის, როდესაც თქვა, რომ „ჩვენ მხოლოდ შევალწით არტოს სამყაროში“, მაგრამ ამ ფრაზას სხვა აზრიც შეიძლება ჰქონდეს, პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში თეორიული მოღვაწეობა, ესთეტიკურად, სცენურს უტოლდება.

იან კოტის აზრით, ფრანც კაფკა იყო პირველი, ვინც ბერძნულ ტრაგედიაში აბსურდის პრობლემა აღმოაჩინა. ამას ადასტურებს პრომეთეზე გამოთქმული მისი მოსაზრებები, სადაც საუბარია მი-

თის ოთხ ვერსიაზე, ანუ, როგორც თავად კაფკა ამბობს, ოთხ ლე-  
გენდაზე.

ესქილეს ტრაგედია იწყება პრომეთეს მიჯაჭვებით კავკასიის მი-  
უწვდომელ, განმარტოებულ მწვერვალზე და მთავრდება მისი უფ-  
სკრულში დაცემით. პრომეთეს დასჯა მიწასა და ცას შორის ხდება.  
„მიჯაჭვულ პრომეთეში“ მოცემულია კოსმოსის გაყოფის ამბავი.  
ღმერთებისა და ადამიანების ისტორია.

ზევსმა საკუთარი მამა ჩააგდო უფსკრულში, როგორც ეს მოი-  
მოქმედა თავისი მამის მიმართ. მიწიერ პლანში ადამიანები, ვიდრე  
პრომეთე ცეცხლს მოსტაცებდა ღმერთებს მათთვის, მიაგავდნენ  
მხოხავ ჭიალუებს, რომლებიც კლდეთა ნაპრალებს აფარებდნენ  
თავს. მათ არც აზროვნება შეეძლოთ და არც გარე სამყაროსგან  
საკუთარი თავის გამოცალკეება. პრომეთე -პირველი აბსურდუ-  
ლი გმირია, ვინც სადავო გახადა სამყაროს ზესკნელად და ქვესკ-  
ნელად გაყოფა, ვინც ადამიანები ღმერთებს გაუთანაბრა, ჩაუსახა  
ადამიანს ბრმა იმედი, რომ მას, თავის მხრივ, შეუძლია ღმერთებს  
გაუტოლოს თავი. „სიზიფეს მითში“ კამიუ აყალიბებს მოსაზრებას,  
რომლის მიხედვითაც, სამყარო თავისთავად უგონოა, ეს არის სულ  
რაც მის შესახებ შეიძლება ითქვას, მაგრამ აბსურდულია შეტაკება  
ირაციონალობასა და ცოდნის გაშმაგებულ სურვილს შორის, რომ-  
ლის გამოძახილი ექოდ გაისმის ადამიანში.

კავკასიონის მაღალ ქედზე მიჯაჭვული პრომეთე მარადიული  
არჩევანის წინაშე დგას. მან იცის, რა მოხდება მომავალში, შეუძ-  
ლია ხიფათს აარიდოს ზევსი და გაუმხილოს ვინაობა იმ ქალისა,  
რომელიც „მამაზე ძლიერ შვილს შობს“, მაგრამ პრომეთე დუმს და  
კოსმოსთან კომპრომისს უარყოფს. იგი აბსურდული გმირია, რად-  
გან აბსურდი სწორედ იქამდე არ კარგავს მნიშვნელობას ვიდრე  
მას არ შეურიგდები.

პრომეთე კაფკას მეორე ინტერპრეტაციის მიხედვით, სულ უფ-  
რო ეკვრის კლდეს და ბოლოს თავად იქცევა კლდედ. მაგრამ ასევე  
განსაზღვრულია ადამიანთა ტანჯვის დროც. მესამე და მეოთხე ინ-  
ტერპრეტაციის მიხედვით, პრომეთე არწივმაც დაივიწყა და ღმერ-  
თებმაც. ყველას (თავად მასაც), მობეზრდა ეს ტანჯვა. ყოველგვარი  
აზრი დაკარგა. აბსურდულ სამყაროში ცხოვრების თუ იდეის ფასი  
მათი უნაყოფობით იზომება, როგორც ამას ალბერ კამიუ აღნიშ-  
ნავდა.

პრომეთეს თავს გადამხდარი ამბებიდან მხოლოდ კავკასიონის მთები დარჩა. დრამის ისტორიაში სულ ორია ასეთი ნაწარმოები, სადაც გმირი მოქმედების დასაწყისიდან დასასრულამდე სცენაზეა. პირველია „მიჯაჭვული პრომეთე“, მეორე „ბედნიერი დღეები“ (სემუელ ბეკეტი), სადაც მთავარი გმირი ჯერ წელამდეა ჩაფლული, შემდეგ კისრამდე ეფლობა სილაში, მთა და მიწა, ზესკნელი და ქვესკნელი აგრძელებენ არსებობას, მაგრამ ზეცა ცარიელია, იქ ღრუბელიც კი არ ჩანს, მიწა კი მხოლოდ ფერფლის გროვას და ამ ფერფლში ეფლობა ბეკეტის ვინი. ხელები გაუნძრევლად შეუბოჭავს მიწას და ჩანთიდან ტუჩსაცხის ამოღებაც კი არ შეუძლია, მაგრამ ქალი განუწყვეტლად იღიმება, იღიმება, მსგავსად კამიუს სიზიფესი, როცა მთის წვერზე ასულს ლოდი ხელიდან უსხლტება და უფსკრულში ვარდება. ისევე, როგორც ესქილეს „ორესტეა“ პრომეთეს მითიც ყველა წინააღმდეგობის დაძლევიტ მთავრდება. ესქილემ სცადა აბსურდის გადალახვა, ადამიანური დრო ჩართო კოსმოგონიაში და თეოგონიაში, „პრომეთე და „ორესტეა“, იწყება კოსმოსის სათავეებთან - თეოგონიისა და ისტორიის დასასრულით, მაგრამ მთლიანად თეოლოგიური კონსტრუქციით დაძლეული აბსურდი ტრაგედიის ყოველ რგოლში განაგრძობს არსებობას.

როგორც კავკასიის მთებზე მიჯაჭვული პრომეთეს, ასევე „აგამემნონის“ პირველივე ეპიზოდში გამოყვანილი კარისკაცი, სასახლის სახურავიდან თვალს რომ ადევნებს სინათლის ნიშნებს, მიწასა და ცას შორისაა გამოკიდებული. აგერ, ახლო მთაზე კოცონი ააგიზგიზეს, ტროას ომი დამთავრდა, მაგრამ არ დამთავრდა მკვლელობათა და ტერორის დრო. „ორესტეაში“ სიცოცხლე უნდა დათმონ იფიგენიამ და კასანდრამ, რათა სასტიკი ზევსი სამართლიან ღმერთად იქცეს. სამართლიანობის ცნების უფრო მაღალი გაგებისთვის ორესტე თავის საზღაურს იხდის - საკუთარ დედას კლავს. მაგრამ ამ უსასტიკეს ციკლში შეუძლებელია ჭეშმარიტი გამოვყოთ ფარსისგან.

აგამემნონი ღმერთებს დაემორჩილა, როცა სათავეში ჩაუდგა ტროას წინააღმდეგ და პარისის მოტაცებულ ელენეს დასახსნელად გამზადებულ ბერძენთა არმიას, მაგრამ აგამემნონი, არტემიდეს გულის მოსაგებად, იძულებული იყო, საკუთარი ქალიშვილის, იფიგენიას, სიცოცხლე მიეტანა სამსხვერპლოზე. ტროა ცეცხლში ჩაიწვა. ახლა ღმერთები შურს უკვე ბერძნებზე იძიებენ. ღმერთე-

ბი ფხიზლობენ, რათა ყოველ დანაშაულზე იძიონ შური. ისტორია ყოველთვის სისხლიანია, მაგრამ სასტიკი სამართლიანობა „ორესტეაში“ – ეს არის ღმერთების ადამიანებზე თავსმოხვეული აბსურდული წესი. სისასტიკე წარმოდგენს წესრიგს გარდაქმნილ ცერემონიაში, როგორც ჩანს, პირველი, ვინც ეს გაიგო და გაიაზრა, ანტონენ არტო იყო, ცერემონია კი იმართება ღმერთების მონაწილეობით, ან ზოგჯერ მათ გარეშეც, მაგრამ უდავოდ მათი განდიდებისათვის. ყოველი შემდეგი იფიგენია უნდა დაიღუპოს სამსხვერპლო საკურთხეველზე.

კლიტემნესტრა კლავს აგამემნონს, რომ მისი საყვარელი მეფე გახდეს, რაკილა აგამემნონი დათანხმდა იფიგენიას შეწირვაზე, რაკილა აგამემნონმა ტროადან ჩამოიყვანა კასანდრა, როგორც მისი სარცელის გამზიარებელი. მაგრამ ეს არ არის საკმარისი ღმერთებისთვის, ვიდრე მოკლავენ, აგამემნონმა უნდა გაიაროს მეწამულ ხალიჩაზე, რომელიც კლიტემნესტრამ დააგო სასახლის კარის წინ, სისხლის წვიმებიდან ეს-ესაა გამოსული აგამემნონი შეკრთება ვიდრე ფეხს დაადგამდეს ამ ხალიჩას, რადგან იცის, რომ ის ამით ღმერთებს იწვევს და აი მან ფეხი შედგა მეწამულ ხალიჩაზე და ამ წუთიდან იგი - ჯალათი უკვე მსხვერპლად იქცა. აბსურდია, რომ წითელ ხალიჩაზე გავლა ღმერთების გამოწვევაა. აბსურდია, რომ კოსმოსს, რომელიც ყოველ ჩვენს უნუგეშობას მდუმარებით პასუხობს, გვსურს, თავს მოვახვიოთ აზრის ჩვენეული გაგება, მაგრამ არანაკლებ აბსურდულია ისიც, რომ კოსმოსს, თავის მხრივ, სურს თავს მოგვახვიოს თავის საზრისი. აბსურდია, რომ ატრეების სასახლე ღვთაებრივი სიმართლის ლაბორატორიად იქცა.

როდესაც ესქილეს ტრაგედიაში ორესტე დედას კლავს, მას ერინიები სდევნიან და შხამიან ნესტარს არჭობენ. ამ შურისძიებას, მხოლოდ ორესტე ხედავს, თუმცა ისინი მოჩვენებები სულაც არ არიან. დედის წყევლის გაავებული ფრთოსნები. „ევმენიდებში“ ისინი უკვე სცენაზე გამოდიან და მაყურებელი ხედავს მათ სისხლით აქოთებულ სხეულებს. არტო წერდა: „თუ ჩვენ დღეს არ შეგვიძლია სწორი წარმოდგენა ვიქონიოთ ესქილეზე, სოფოკლეზე, შექსპირზე, ეს იმიტომ ხდება, რომ ჩვენ დავკარგეთ მათი თეატრის მატერიალურობის შეგრძნება“.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> არტო, თეატრი, 2014, გვ. 84.

„ანტიგონეში“ სამი თვითმკვლელობაა. ჰეგელის კლასიკური ინტერპრეტაციის მიხედვით, ანტიგონე თავის ტრაგიკულ არჩევანს აკეთებს აბსოლუტურად განსხვავებულ ფასეულობათა შორის: ოჯახსა და სახელმწიფოს, ადამიანურ და ღვთაებრივ კანონებს შორის. მაგრამ სოფოკლეს ნამდვილი ანტიგონე წამითაც არ მერყეობს, რადგან მისთვის არაფერი არ არსებობს, რაც კი ამ ქვეყნად დროებითაა მოვლენილი. არჩევანს მხოლოდ პრაგმატიზმითა და აბსურდული სიჯიუტით გახელებული კრეონი აკეთებს, რათა გადაარჩინოს ის, რისი გადარჩენაც უკვე შეუძლებელია. კრეონს სწამს, რომ ხელისუფლება შეუზღუდავია, რომ შეიძლება იბატონო არა მხოლოდ ადამიანებზე, არამედ დროზეც.

კრეონსა და ანტიგონეს შორის დიალოგი არ გამოდის, რადგან ეს ყრუთა დიალოგია. პირველივე სცენებიდან დაჟინებით მეორდება, რომ ჩვენ ყველანი დავიხოცებით და მხოლოდ წამიერია ჩვენი სიცოცხლე მარადისობასთან შედარებით, რომელიც ადამიანისთვის მიუწვდომელი დარჩება ბოლომდე. ანტიგონე რელიგიური სულისკვეთების ქალია, მაგრამ არ არის მორწმუნე. ანტიგონე არც კი მარხავს ძმას, მხოლოდ მცირე ქვა-ლორღს მიაცრის მის სხეულს. ანტიგონე აკეთებს მხოლოდ სიმბოლურ ჟესტს. ეს ჟესტი არაფერს არ ცვლის, თუმცა აკრძალულია იგი სიკვდილით დასჯით. ანტიგონეც აბსურდული გმირია კამიუს აზრით. ჩვენ ვცოცხლობთ, რათა მოგვკვდეთ, რისი გაკეთებაც შეგვიძლია, ეს არის ჟესტი სიცარიელეში. გმირული სულის ანტიგონე უპირატესობას ანიჭებს სიმბოლურ ჟესტს, უსასტიკესად აკრძალულს, რადგან ამ სიცარიელეს აზრი მიანიჭოს. ანტიგონეს შიმშილით და წყურვილით სიკვდილი მიუსაჯეს, მას ქალაქის ქუჩებში გაატარებენ, ყველა თვალს არიდებს და ზურგს აქცევს და სწორედ ამ დროს ხვდება ანტიგონე, რომ იგი „უცხოა“ არა მარტო კოსმოსში, არამედ მშობლიურ ქალაქშიც. ადრე სიკვდილი მისი პირადი არჩევანი იყო, ახლა სიკვდილი გარედან, ბრძანებით მოდის. მან აირჩია სიკვდილი, რათა ცხოვრებისათვის მიენიჭებინა აზრი, ახლა მას ესმის, რომ შეუძლებელია აზრი მიანიჭო იმას, რასაც საზღვრები არ აქვს. ანტიგონეს თვითმკვლელობა უკვე აღარ არის არჩევანი, იგი სასოწარკვეთის აქტია. ანტიგონეს ამარცხებს აბსურდი.

მიუხედავად ამისა, ტრაგედია ყოველთვის გარდაუვალია. თებეს განადგურება წინასწარ იყო განზრახული. მექანიზმი ზემოდან

ამოქმედეს. ანტიგონეს ნებისმიერი ჟესტი, გმირული, თუ არაგმირული, ვერაფერს შეცვლიდა, უფრო მეტიც, მის ჟესტს ამ მექანიზმის მოქმედების დაჩქარებაც კი არ შეეძლო. აბსურდულია არა მხოლოდ ის, რომ ოიდიპოსმა საკუთარ დედასთან იცხოვრა და საკუთარი მამა მოკლა, აბსურდია ის, რომ ეს გარდაუვალია.

ხაფანგი დაგებულია, მაგრამ თავგი წინასწარაა გაფრთხილებული. წინასწარაა გაფრთხილებული ლაიოსი, შემდეგ ოიდიპოსიც. საინტერესოა, რომ სოფოკლემ გვერდი აუარა ლაიოსის დანაშაულის რაიმე მოტივირებას, რაც ცხადია, მითის თავდაპირველ ვარიანტში არსებობდა. კოკტომ „ოიდიპოსის“ საკუთარ ვერსიას „ჯოჯოხეთის მანქანა“ უწოდა. ჯოჯოხეთი - ღმერთების მიერ აგებული ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი მანქანა ადამიანების მათემატიკური განადგურებისთვის, მაგრამ სოფოკლესთან ამ მექანიზმს არც ღმერთები და არც ადამიანები არ ამუშავებენ, ამიტომაცაა აბსურდული ეს მექანიზმი, ხაფანგი ელოდება თავვს, მაგრამ ხაფანგი არავის დაუდგამს, ის უბრალოდ იყო.

ოიდიპოსი, რასაკვირველია, თავისუფალი ნების ადამიანია. თავვსაც აქვს ეს თავისუფალი ხაფანგი, რომელიც ადრეა დაგებული, თავვის ცხოვრებაში არ ერევა. ჩვენ გვაქვს თავისუფალი ნება, მაგრამ ჩვენ უნდა მოვკვდეთ. დეტერმინიზმისა და თავისუფალი ნების ტრადიციული პრობლემატიკა შორდება სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“, როგორც ჩანს, აქ უფრო მუსტი ინსტრუმენტებია საჭირო. მოსალოდნელია სამართლიანი თამაში, ანუ მოთამაშეებს თანაბარი შანსები აქვთ, მაგრამ ოიდიპოსმა უნდა წააგოს. ხაფანგს უსაზღვრო დრო აქვს, იგი მშვიდად ელის, თუ როდის შეცდება თავგი. გზაჯვარედინზე შეჩერდა ოიდიპოსი, თებეს მხრიდან მას ეტლი მიუახლოვდა. ოიდიპოსმა გზის დათმობა არ ისურვა და ხელი აღმართა. შეცდომა დაუშვა და ხაფანგში აღმოჩნდა.

სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეში“, თითქოს, შესაძლებელია მისნის წინასწარმეტყველება არ ახდეს და ლაიოსი არ მოკლას საკუთარმა შვილმა. ამ დროს ქორო ჯანყდება და უარს ამბობს შემდგომ ცერემონიალში მონაწილეობაზე. „რისთვის ვიცეკვო ჩემი ღვთაებრივი ცეკვა?“ - თუ ადამიანი უფრო ძლიერი აღმოჩნდება, ვიდრე ღმერთების წყევლაა, მაშინ ტრაგიკული სამყარო არსებობას შეწყვეტს. „ოიდიპოს მეფის“ ქორო აღიარებს აბსურდულ სამყაროს, სადაც ღმერთებმა შვილს მამის მკვლელობა და დედის სა-

რეცელის თანაზიარობა განუმზადეს. მაგრამ თვით ოიდიპოსი არ ურიგდება აბსურდულ სამყაროს და იგი თვალებს ითხრის, მაგრამ აღარ აღიარებს საკუთარ დანაშაულს, იგი აგრძელებს სიცოცხლეს, როგორც აბსურდის უტყუარი მოწმიე.

მხოლოდ თავის მწარე გამოცდილების უკიდურესად მძიმე წამს ამბობს ფრაზას, რომ, მიუხედავად საშინელი განსაცდელისა, ჩემი ასაკი და კეთილშობილი გული მაიძულებს ვთქვა - ყველაფერი კარგიაო. ეს უკვე მოხუცი სოფოკლეს მოხუცი ოიდიპოსია კოლონაში. თვით ეს ოიდიპოსიც, რომელიც პირდაპირ თავისი სამსხვერპლო სამარისკენ მიემართება, საბოლოოდ არ ურიგდება აბსურდს - არაფერია იმაზე მშვენიერი, ვიდრე სულ არ დაიბადო.

გმირის დამარცხება ადამიანური დიდების დასტური იყო, ხანდახან შეიძლება, რომ დამარცხებასაც მინიჭო რაიმე აზრი. ეს იმედით სავსე თავგანწირვაა, რომლის შესახებაც წერდა კამიუ, მაგრამ „ფილოქეტეში“, „ტრაქინელ ქალებში“, „იაქსში“ გმირის დამარცხებას უკვე აღარ შეუძლია რაიმეს არსებითად შეცვლა. აბსურდი, როგორც ამქვეყნიური, ისე იმქვეყნიური, ადამიანური და ღვთაებრივი გამოიყურება ირონიულად და სარკასტულად. მსხვერპლი ჯერ კიდევ იწვევს ძრწოლვას, მაგრამ აღარ იქმნება თანაგანცდა, უფრო მეტიც, ზოგჯერ სარტრისეულ გულზიზღს წარმოშობს.

ორესტეს ერინიები სდევნიან, სოფოკლესთან ასეა, კლიტემნესტრას და ეგისტეს დაღვრილ სისხლთან ერთად, ყველაფერი აზრს კარგავს და წარსულში რჩება. ორესტე და ელექტრა სიცარიელეში რჩებიან. ევრიპიდეს „ელექტრაში“, ერინიების ნაცვლად, გამოჩნდებიან ღვთაებრივი ტყუპები, კასტორი და პოლიექსი - მშვიდნი, ირონიულნი, მომღიმარნი. იმთავითვე აცხადებენ, ის რაც მოხდა გაუგებრობა იყოო. გაუგებრობაა ტროას ომი, ვინაიდან ელენე არასოდეს ყოფილა ტროაში. იგი საიმედოდ გადამალეს ეგვიპტეში. გაუგებრობაა ქურუმის წინასწარმეტყველება, რადგან აპოლონს არ ჰქონდა უფლება - დედის მოკვლისათვის წაექმებინა შვილებიო.

ევრიპიდე იყენებს მითის ყველა ორთოდოქსულ ვერსიას, რათა დაამციროს, სახელი გაუტეხოს სინამდვილეს. დრამატურგის გამოყენებული ანაქრონიზმები ზუსტად ის თეატრალური ხერხია, რომელსაც შემდგომ ბრეხტმა „გაუცხოების ეფექტი“ უწოდა. აშკარა

და უეჭველი აღმოჩნდა, რომ აბსურდია. ხოლო თავად აბსურდი ჩვენი ყოველდღიური გამოცდილების შედეგია.

ტრაგიკულ ციკლთა შორის, უპირველესად პრომეთე განწირული იყო ტანჯვისთვის შურიანი ღმერთისგან, იმიტომ, რომ მიწაზე მუცლით მხოვავ არსებებს მან ღვთაებრივი ცეცხლი, ანუ გონი და იმედები მიანიჭა. პრომეთეს ტანჯვა დამთავრდა ათი ათასი წლის შემდეგ, მას ღმერთისა და მოკვდავი ქალის შვილი გაათავისუფლებს. ამ დიადი ციკლის დასასრულს თებში გამოჩნდება ღმერთისა და მოკვდავი ქალის შვილი. იგი ადამიანის სახეს მიიღებს და ახალ რელიგიას მოუტანს სამყაროს. მაგრამ ეს ღმერთის ის შვილი არაა, რომელზედაც წინასწარმეტყველებდა „პრომეთეში“ ესქილე. იგი ქალებს მოუხმობს, გაეცალონ ქალაქს, მთებში აღასრულონ ღვთაებრივი ცეკვა, ჭამონ მისი ხორცი და სვან მისი სისხლი, სანაცვლოდ მიიღებენ თავისუფლებას. ფაქტობრივად, ამ თავისუფლებაში სამოთხისეული ნეტარების დაბრუნება იგულისხმება. ადამიანი ისევე უდანაშაულო იქნება, როგორც ცხოველი, მაგრამ როცა ღვთაებრივი ცეკვის დროს ექსტაზში შესული დედა შვილის სხეულს ნაწილ-ნაწილ გლეჯს, დიონისე მხოლოდ ილიმის და იქაურობას გაეცლება.

ბერძნული ტრაგედია სათავეს დიონისურ დღესასწაულებში იღებს, მაგრამ თავად დიონისე დღემდე შემორჩენილ უკანასკნელ ტრაგედიაში გამოჩნდება მხოლოდ. მას უკეთია ოქროს ნიღაბი, რომელზეც ტკბილ-მწარე ღიმილია გამოსახული. ორმნიშვნელოვანი ნიღაბი - აბსურდის სიმბოლო ბერძნულ ტრაგედიაში.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Esslin M., The Theatre of the Absurd, New York, 1961.
- ანტონენ ა., თეატრი და მისი ორეული, თბ., 2014.
- კამიუ ა., სიზიფეს მითი, თბ., 1996.
- ლაშხია მ., აფხაზეთის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები,
- სარტრი ჟ., სარკის მეორე მხარე, თბ., 1993.

## **THEATROLOGY**

**Gvantsa Guliashvili-Liparteliani,**  
Georgian Shota Rustaveli State University of Theatre and Film,  
Faculty of Arts, Media and Management, Doctoral Program -  
Theatre Studies

### **SIGNS OF THE THEATRE OF THE ABSURD IN GREEK MYTHOLOGY - A UNIFIED SUMMARY**

*Keywords: Theatre of the Absurd, Greek Tragedy, Absurdism,  
Existentialism, Dionysus*

#### **Abstract**

The Theatre of the Absurd, which emerged in French dramaturgy in the 1950s and 1960s, is widely understood as a response to the spiritual and cultural crisis of the modern age. Shaped by the traumatic aftermath of two world wars and the collapse of traditional metaphysical certainties, this theatrical movement rejected realism, psychological coherence, and ideological didacticism. Instead, it foregrounded fragmentation, the breakdown of language, ontological instability, and metaphysical solitude.

Absurdist drama repudiates the realist attempt to create the illusion of life on stage. Rather than encouraging identification between audience and character, it exposes theatricality itself. Time and space lose their causal structure; plot becomes circular or static; language ceases to function as a reliable medium of communication and becomes an autonomous scenic object. The so-called „crisis of language“ stands at the center of this aesthetic: words no longer transmit stable meaning but reveal emptiness, repetition, and misunderstanding.

Although Surrealism influenced the Absurd - particularly in its dreamlike logic and rejection of rational structure - the philosophical foundation of the movement lies primarily in existentialism. For Jean-Paul Sartre, the absurd expresses the relationship between

human consciousness and the world. Albert Camus defines it as the confrontation between the human demand for meaning and the „unreasonable silence“ of the universe. The absurd arises when human awareness recognizes that existence lacks transcendental justification, teleology, or moral coherence.

Eugène Ionesco radicalized this insight through his „anti-plays“, which dismantle logical reasoning and psychological depth. His characters are anti-heroes - isolated, mechanized figures incapable of authentic communication. In this theatrical world, modern humanity appears estranged from itself, enslaved by repetition, and deprived of spiritual orientation. Martin Esslin, who coined the term „Theatre of the Absurd“, interpreted this dramatic form as the artistic expression of a world that has lost both faith and the ability to communicate.

A decisive intellectual precursor of Absurdist dramaturgy was Antonin Artaud. In *The Theatre and Its Double*, Artaud conceived of theatre as a ritualistic, almost exorcistic space. He sought to replace discursive language with a „spatial language“ of gesture, sound, and symbol. Words were not to argue but to function like physical forces. Theatre, in this conception, becomes a metaphysical event - a means of restoring unity between body and spirit. Artaud's vision of a Dionysian, ritual theatre reveals a crucial bridge between modern Absurdism and ancient tragedy.

The central thesis of the study is that the essential structures of the absurd are not exclusively modern inventions but are already embedded in Greek mythology and tragedy. The tragic stage of antiquity anticipates the metaphysical solitude and existential confrontation that characterize twentieth-century absurd drama.

The myth of Prometheus offers a paradigmatic example. In Aeschylus' *Prometheus Bound*, the Titan stands suspended between heaven and earth, chained to the Caucasian rock, fully aware of his fate yet refusing reconciliation. Prometheus becomes the first absurd hero because he consciously endures suffering without compromise. He gives humanity not only fire - symbolizing reason - but also „blind hope“. This gift introduces the fundamental tension that Camus later describes: the clash between human aspiration and cosmic

indifference. Prometheus's rebellion resembles Camus's Sisyphus, who continues his futile labor in defiant awareness. The absurd retains meaning only so long as the hero does not surrender.

In Aeschylus' *Oresteia*, absurdity manifests within the relentless logic of divine justice. Iphigenia must die so that Zeus may become just; Orestes must kill his mother to fulfill divine command. Justice and cruelty become indistinguishable. The cosmos imposes a rigid but incomprehensible order. Human actions are caught in a cycle of vengeance that appears both necessary and irrational. The Erinyes, embodiments of guilt, render metaphysics material and theatrical. The divine is not abstract but corporeally present through thunder, blood, and visible torment.

With Sophocles, the gods gradually recede into silence. In *Electra*, after matricide, no Furies appear; instead, an unsettling emptiness remains. The heroic act fails to restore meaning. In *Antigone*, the absurd emerges through a symbolic gesture: Antigone sprinkles dust over her brother's corpse. The act changes nothing, yet it leads to death. Communication collapses into a „dialogue of the deaf“. Creon believes he governs order and time, but the tragic mechanism functions independently of intention.

In *Oedipus Rex*, the absurd takes the form of an impersonal machine. Fate operates without discernible moral cause. The trap exists, yet no agent appears responsible for setting it. Oedipus is free and yet inevitably destroyed. Determinism and freedom dissolve into paradox. Even after blinding himself, Oedipus does not reconcile with fate; instead, he becomes a witness to the absurd condition. His ultimate reflection – „It is best never to have been born“ – articulates a profoundly existential insight.

Euripides radicalizes this development by ironizing myth itself. In his *Electra*, divine figures reveal that the Trojan War was a misunderstanding, that Helen was never in Troy. Mythical authority collapses into ambiguity. The gods appear distant, ironic, and strangely human. What had once been a sacred narrative becomes an unstable construction. This strategy anticipates later techniques of alienation: what seems unquestionable is exposed as absurd.

The culmination of this trajectory appears in Euripides' *The Bacchae*. Dionysus, the god from whose cult tragedy itself originated, enters the stage as an ambivalent force. He promises liberation and ecstatic transcendence, yet presides over dismemberment and cruelty. A mother, possessed by divine frenzy, tears apart her own son. Dionysus departs with an enigmatic smile - the final mask of the absurd. His presence reveals a world in which divine order is neither benevolent nor comprehensible.

Thus, the study demonstrates that the Theatre of the Absurd, though historically situated in the twentieth century, finds its structural and metaphysical roots in Greek tragedy. Isolation, silence of the gods, circular suffering, symbolic yet futile gestures, and the confrontation between human consciousness and indifferent cosmic order are not innovations of modern drama but recurring anthropological constants.

In Prometheus' defiance, Antigone's gesture, Oedipus' self-blinding, and Dionysus' ambiguous smile, the ancient stage already reveals the metaphysical anguish that would later define Absurdist theatre. The Greek tragic world anticipates the existential condition articulated by Camus and dramatized by Beckett and Ionesco: humanity stands alone before a silent universe, compelled to act despite the absence of ultimate meaning. The tragic stage of antiquity was, in essence, already a stage of the absurd.