

PARABOLIC DRAMA: PENYANGKALAN TEORETIK TERHADAP TEATER ABSURD

Susandro, Afrizal H, Saaduddin, Edy Suisno

Program Studi Seni Teater Institut Seni Budaya Indonesia Aceh

Program Studi Seni Teater Institut Seni Indonesia Padangpanjang

Email: ambosibrow@gmail.com, afrizalharun@gmail.com, hanyadidin@gmail.com,
edysuisno08@gmail.com

No. Hp: 081234254702, 081363603004, 081371972228, 081268303284

ABSTRACT

Samuel Beckett's Waiting for Godot is one of the dramas that Martin Esslin calls the Absurd Theater. Furthermore, For Esslin, Theater of the Absurd is not only a term but a theater theory to know conventions and understand the meaning of a drama. In this way, Esslin puts the Absurd Theater into the trajectory of the development of the world's theater arts style, as well as leading the reader or audience to a perception that the life or routine that humans live in is meaningless, pointless and futile. However, the Theater of the Absurd, in the view of Michael Y. Bennett, a term that is supported by unstructured and abstract concepts. Therefore, it is necessary to develop an alternative, a term which he calls Parabolic Drama. A more structured term in understanding Waiting for Godot and other dramas that contain parallel philosophical values. This article tries to explain the dialectic of the two theater theories above, the extent to which they can bind one drama and encompass another drama.

Keywords: *Waiting for Godot, Absurd Theater, Parabolic Drama*

ABSTRAK

Waiting for Godot karya Samuel Beckett merupakan salah satu drama yang disebut dengan istilah Teater Absurd oleh Martin Esslin. Lebih jauh, Bagi Esslin, Teater Absurd tidak hanya suatu istilah melainkan teori teater untuk mengetahui konvensi serta memahami makna suatu drama. Dengan begitu, Esslin menempatkan Teater Absurd ke dalam lintasan perkembangan gaya seni teater dunia, sekaligus menggiring pembaca atau penonton pada suatu persepsi bahwa kehidupan atau rutinitas yang dijalani manusia tidaklah bermakna, tidak ada tujuan dan sia-sia. Namun, Teater Absurd, menurut pandangan Michael Y. Bennett, istilah yang didukung oleh konsep-konsep yang tidak terstruktur serta abstrak. Oleh karena itu, perlu dibangun suatu alternatif, istilah yang disebutnya dengan Parabolic Drama. Istilah yang lebih terstruktur dalam memahami Waiting for Godot serta drama lain yang mengandung nilai filosofis yang sejajar. Artikel ini mencoba memaparkan dialektika kedua teori teater di atas, sejauh mana keduanya dapat mengikat suatu drama dan melingkupi drama lainnya.

Kata kunci: *Waiting for Godot, Teater Absurd, Parabolic Drama*

1. PENDAHULUAN

Drama *Waiting for Godot* karya Samuel Beckett ditulis antara 9 Oktober 1948 hingga 29 Januari 1949. Pertama kali dipentaskan (berbahasa Perancis) di Paris, *Theatre de Babylone*, 5 Januari 1953, disutradarai oleh Roger Blin, aktor/sutradara berkebangsaan Perancis. Kemudian, pertunjukan berbahasa Inggris digelar perdana di London pada tahun 1955.

Awal kemunculannya di Eropa, drama tersebut mendapat tanggapan yang kurang baik, terutama dari kalangan kritikus (Bakdi Soemanto, 2002: 2). Drama ini sulit dinalar sebagaimana drama konvensional yang ada sebelumnya (drama bergaya realisme), apa temanya, bagaimana alurnya, siapa tokoh dan bagaimana karakternya, bagaimana konfliknya, kapan kejadiannya, di mana peristiwa berlangsung, dan lain sebagainya. Senada dengan Bakdi (2001: 154), ia mengemukakan dua hal sebab demikian terjadi; pertama, secara konvensi, teater absurd cenderung menjungkirbalikkan konvensi penikmat teater pada umumnya; kedua, pementasannya sukar.

Perdebatan muncul dalam lingkup para akademisi maupun kritikus teater. Kegamangan bagaimana memahami, mengukur, dan di mana menempatkan *Waiting for Godot* dalam lintasan perkembangan gaya teater dunia; drama realis, surealis, ekspresionis atau bahkan bukanlah sebuah drama; hanya semacam cerita yang tidak jelas juntrungannya.

Ketidakjelasan persoalan atau kaburnya konflik menjadi alasan munculnya anggapan bahwa Beckett tidak memiliki visi apa-apa sebagaimana dramawan lain dalam menyampaikan sebuah gagasan lewat karyanya. Seolah tidak ada perihal yang

ingin disampaikan Beckett dalam *Waiting for Godot*.

Perdebatan terus berlanjut ketika drama tersebut muncul di daratan Amerika. Tetapi, di tengah sebagian penonton; terutama kalangan akademisi dan kritikus yang menghujani dengan kritik, ada pula yang mampu menyelami kedalaman tanda-tanda pada drama tersebut. Mereka ialah para narapidana San Quentin, sekelompok orang yang diklaim paling keras, bermasalah, ditambah tidak pula memiliki latar pengetahuan atau pendidikan sebagaimana akademisi atau kritikus yang telah menghujat drama Beckett (Bakdi Soemanto, 2002: 2).

Para narapidana di Lapas San Quentin menyaksikan secara langsung pertunjukan *Waiting for Godot* pada tahun 1957. Lalu, apa yang membuat mereka dapat memahami pertunjukan *Waiting For Godot* tersebut, yang menurut sebagian besar penonton membingungkan? Tidak lain ialah adanya kesejajaran nilai filosofis dan pengalaman yang dialami oleh tokoh dalam drama dengan para narapidana. Suatu nilai yang mampu mengkurat perasaan mereka.

Beberapa dari narapidana memberikan komentar yang beragam. Ada yang mengatakan Godot adalah masyarakat di luar sana, Godot adalah keadaan di luar yang bebas, Godot adalah kebebasan, walaupun Godot datang hanya akan mengecewakan, dan lain sebagainya (Bakdi Soemanto, 2002: 98).

Drama *Waiting for Godot* diterjemahkan pertama kali ke dalam bahasa Indonesia (tidak diterbitkan) oleh W.S. Rendra dengan judul *Menunggu Godot*, tahun 1969. Kemudian dipentaskan pula pertama kali pada tahun 1970 di Teater Besar

Taman Ismail Marzuki (TIM), disutradarai oleh W.S. Rendra, produksi Bengkel Teater.

Berbeda halnya di Indonesia, kedatangan drama *Waiting for Godot* tidak disambut dengan perdebatan yang pelik sebagaimana di Eropa dan Amerika, melainkan terbatas pada munculnya tafsir yang beragam. Kalaupun ditemui kegamangan, hanyalah persoalan dalam menerima gaya drama tersebut yang terlihat tidak biasa. Hal ini sejalan dengan pernyataan Bakdi, yaitu, "sama halnya dengan di Amerika, lakon dan teater di Indonesia sebelumnya didominasi oleh gaya realisme (2002: 220)."

Selain ketidakjelasan persoalan yang terkandung dalam *Waiting for Godot*, teori yang telah dibangun juga belum dapat menjelaskan dengan terang bagaimana konvensinya, selain rumusan pikiran yang terbilang abstrak dan tidak terstruktur.

2. KAJIAN LITERATURE

Salah satu buku yang mencoba menjelaskan drama *Waiting for Godot* ialah berjudul ' *The Theatre of The Absurd*' karya Martin Esslin, diterbitkan pada tahun 1961. Empat puluh tahun kemudian diterjemahkan pula ke dalam bahasa Indonesia berjudul "Teater Absurd", tahun 2008. Melalui bukunya, Esslin berupaya membangun sebuah teori teater berdasarkan pembacaannya terhadap karya Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugene Ionesco, dan Jean Genet. Teater Absurd menjadi suatu teori dan gaya tersendiri dalam lintasan perkembangan seni teater dunia, dengan begitu para penonton/pembaca dapat memahami drama-drama yang ditulis oleh sejumlah nama di atas, sebagaimana teori yang dirumuskannya.

Bakdi Soemanto, dalam bukunya berjudul *Godot di Amerika dan Indonesia: Suatu Studi Banding*, menyatakan bahwa teater absurd sebagai suatu teori teater dianggap baku ditandai dengan kemunculan buku Esslin pada tahun 1961 (2002: 81). Bakdi kemudian menunjukkan kesepahamannya dengan melakukan studi perbandingan terhadap drama-drama di Amerika dan drama di Indonesia yang terpengaruh oleh *Waiting for Godot*, sehingga mengategorikannya sebagai teater absurd.

Selain *Waiting for Godot*, drama Amerika yang disinggung dalam buku Bakdi, di antaranya; *The Zoo Story* karya Edward Albee, *The Connection* karya Jack Gelber. Sedangkan analisisnya terhadap drama Indonesia berjudul *Aduh* karya Putu Wijaya. Bakdi melakukan analisis deskriptif terhadap unsur intrinsik teks sebagaimana model yang ditawarkan oleh Kernodle, yakni struktur dan tekstur. Oleh sebab itu, tidak berlebihan sekiranya dikatakan bahwa Bakdi menunjukkan kesepahaman dengan Esslin, bahwa Teater Absurd sebagai suatu teori dapat menjelaskan drama *Waiting for Godot* dan drama lain yang dianggap sejajar.

Sama halnya dengan Esslin, Bakdi juga tidak menjabarkan *term* Teater Absurd serta premis-premis yang mendukung teori tersebut secara jelas dan terstruktur, selain menyajikan abstraksi unsur-unsur intrinsik dan ekstrinsik drama tersebut di halaman yang berbeda.

Teori mengenai teater absurd yang dirumuskan secara abstrak dan tidak terstruktur, apalagi diungkapkan dalam bentuk pernyataan-pernyataan, tentu saja tidak cukup. Lebih jauh, apalagi teori tersebut berupaya mengklaim sejumlah drama yang

memiliki kecocokan dengan pola-pola yang diajukan. Alih-alih menemukan benang merah di antara drama yang disinggung, pernyataan-pernyataan yang dikemukakan oleh Esslin yang kemudian diulang kembali oleh Bakdi terkesan tumpang-tindih.

Menyoal ihwal di atas, teori Esslin kemudian dinegasi oleh Michael Y. Bennett. Buah pikir Bennett terurai dalam bukunya berjudul *Reassessing the Theatre of The Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, genet, dan Pinter*. Bennett mengemukakan kesalahpahaman Esslin dalam memahami definisi *term* (istilah) absurd yang diungkapkan oleh Ionesco. Lebih lanjut, Esslin dianggap keliru karena memahami Camus sebagai seorang eksistensialis (Michael Y. Bennett, 2011:2).

Pernyataan Bennett tentunya tidak serta-merta muncul begitu saja, Bennett meninjau kembali ke belakang filsafat yang melatarbelakangi teater absurd. Ia mengajukan teori baru sebagai alternatif guna memahami drama Beckett. Teorinya terangkum dalam *term* yang didukung oleh premis-premis yang menurutnya jelas dan terstruktur, yakni *Parabolic Drama*.

3. HASIL DAN PEMBAHASAN

3.1 Teater Absurd: Kekeliruan Esslin Dalam Memahami Camus, Ionesco Dan Beckett

Teorisasi yang dilakukan Esslin didorong oleh awal mula kemunculan drama *Waiting for Godot* yang membingungkan penonton pada umumnya. Oleh karena itu, Esslin berupaya membangun suatu teori, yakni Teater Absurd agar dapat memahami drama tersebut. Dalam bukunya, didapati tiga tujuan yang mendorong penulisannya, di antaranya: 1) untuk menentukan konvensi teater

absurd karena tidak sesuai dengan standar teater "konvensional", 2) untuk menjelaskan makna dari drama tersebut, dan 3) untuk menunjukkan bahwa drama/teater ini adalah salah satu ekspresi yang paling representatif dari situasi manusia Barat saat ini (Martin Esslin, 2008:viii).

Menurut Bennett, Esslin merumuskan teorinya dimulai dari kekeliruan pemahamannya terhadap gagasan Camus yang tertuang dalam sekumpulan esai berjudul *The Myth of Sisyphus*; "...di alam semesta yang tiba-tiba kehilangan ilusi dan cahaya, manusia merasa asing....Perceraian antara manusia dan hidupnya ini, aktor dan latar hidupnya, benar-benar merupakan perasaan absurditas (dalam Michael Y. Bennett, 2011: 5)."

Akan tetapi, pernyataan di atas tidak cukup untuk mendefinisikan atau menjadikannya sebagai filosofi teater absurd. Pengertian Camus di atas tidak cukup jelas, spesifik, dan juga tidak dapat pula dipadankan dengan rentang peristiwa yang terdapat dalam drama *Waiting for Godot*. Kemudian Esslin beralih pada pengertian yang diajukan Ionesco; "absurd adalah sesuatu yang tidak memiliki tujuan. Terpisah dari akar religius, metafisik, dan akar-akar transendental, manusia kehilangan hakikat keber-ada-annya; semua tindakannya menjadi tidak masuk akal, sia-sia, tidak berguna" (dalam Michael Y. Bennett, 2011:8).

Setelah menelusuri esai *The Myth of Sisyphus*, Esslin tidak kunjung menemukan definisi yang jelas sebagai pijakan teorinya. Definisi Ionesco di atas, menjadi sandaran bagi Esslin untuk menelorkan teori absurd. Meskipun demikian, diakui oleh Esslin, gagasannya juga bertumpu pada esai Albert Camus, *The Myth of Sisyphus*. Karena gambaran peristiwa Sisyphus

selaras dengan pengertian absurd sebagaimana yang diajukan Ionesco. Sisyphus sangat jelas memperlihatkan ketidakberdayaan atas kondisi yang mau-tidak-mau terus dijalaninya, tanpa mampu menolak. Seolah tidak ada pilihan lain yang dapat diambil/dilakukan selain tetap terus mendorong batu ke atas bukit, menggulingkan ke bawah, dan kembali mendorongnya ke atas bukit. Upaya tersebut tampak tidak masuk akal, tidak berguna dan sia-sia.

Gambaran kondisi Sisyphus selaras pula dengan drama *Waiting for Godot* karya Samuel Beckett. *Waiting for Godot* menggambarkan kondisi *ex absentia*, dalam artian meski godot dari awal hingga akhir tidak hadir, tetapi (ketiadaan) Godot mengendalikan tokoh/karakter. Kendali tersebut nampak jelas ketika tokoh Vladimir dan Estragon mendapat pesan bahwa mereka harus menunggu Godot datang. Ketika telah sangat lama menunggu, terkadang muncul keinginan untuk pergi, mereka tetap saja tidak pergi karena alasan Godot akan datang. Tetapi Godot tidak juga kunjung datang.

Kondisi Vladimir dan Estragon mirip dengan Sisyphus, di mana mereka sama-sama tidak mampu memilih untuk melawan, keluar dari rutinitas, selain tetap menunggu atau menggulingkan batu terus-menerus. Singkat kata, *Waiting for Godot* dapat dianggap mitos yang disusun kembali sebagaimana *The Myth of Sisyphus* (Michael Y. Bennett, 2011:3). *Waiting for Godot* dan *The Myth of Sisyphus* menghadirkan rutinitas, sehingga kehilangan hakikat keberadaannya; semua tindakannya menjadi tidak masuk akal, sia-sia, tidak berguna.

Secara filosofis, teori teater absurd dirumuskan Esslin berlandaskan pada definisi dari

Ionesco. Sedangkan bagaimana perumpamaan wujud definisi tersebut, Esslin mengacu pada *The Myth of Sisyphus* dan terutama sekali pada lakon *Waiting for Godot*. Kemudian, Esslin mencoba menerawang ke drama-drama lain yang dianggapnya mengandung unsur intrinsik dan ekstrinsik yang kurang-lebih sama dengan *Waiting for Godot* hingga sampai pada kesimpulan mengategorisasi drama tersebut sebagai Teater Absurd.

Di Indonesia, teori teater absurd semakin mengakar ditandai dengan buku yang ditulis oleh Bakdi Soemanto. Persoalannya ialah pernyataan yang diajukan Bakdi tidaklah runtut, tidak terstruktur, dan cenderung tumpang-tindih atau kontradiktif. Terkesan Bakdi dibayangi karaguan dalam menerangkan kecenderungan (unsur intrinsik) drama absurd, sebagaimana beberapa pernyataannya berikut ini: "*Waiting for Godot* tidak mempunyai alur, yang disajikan dalam teks adalah dilema" (2002: 15). "...peranan Boy mempertegas alur yang melingkar-lingkar itu." (2002: 39). "Alur yang ternyata melingkar, menjadikan drama itu tidak berakhir dengan suatu solusi yang *genah*" (2002: 40). "Dengan unsur dan topik pembicaraan yang diulang-ulang sehingga menimbulkan kesan alur yang melingkar..." (2002: 42). "...*Waiting for Godot* tidak memiliki alur sebagai bingkai struktur dramatikny..." (2002: 79). "...Lakon *Waiting for Godot* tidak mempunyai alur (atau dapat pula disebut beralur melingkar) dan tidak mempunyai cerita..." (2002: 110). "seperti sudah disinggung di depan, lakon *The Connection*, seperti halnya *Waiting for Godot* dan *The Zoo Story*, dan akhirnya akan terlihat pula pada *Aduh* karya Putu Wijaya, tidak mempunyai alur" (2002:

125). Dalam judul tulisannya yang lain menyoal alur drama *Waiting for Godot*, Bakdi menyatakan, "...Apakah plotnya, maka kita pun tak akan bisa menjawabnya..." (Bakdi Soemanto, 2013: 85).

Bakdi Soemanto mengemukakan pernyataan terkait alur drama absurd berdasarkan pembacaannya atas teori Esslin, hingga sampai pada kesimpulannya terhadap teater absurd. Tepatnya Bakdi (2002: 79) menyebut dengan ciri-ciri teater absurd, yaitu: "...ketidakberdayaan manusia, sebagai ciri lakon absurd". Lebih jauh, Bakdi (2002: 309) mengemukakan, "Lakon teater absurd, biasanya, menampilkan gejala dialog antar tokoh yang melompat-lompat. Tidak ada alur atau ada alur tetapi melingkar-lingkar, Lebih lanjut, tidak ada pemecahan masalah secara tuntas. Penyajian tokoh yang dalam keadaan tertindih oleh kondisi yang tidak dapat dijelaskan, pemanfaatan *nebenscene* lakon secara maksimal untuk menampilkan medium nonverbal, menekankan penyajian hidup yang tanpa tujuan, terkandung unsur tragedi dan komedi sekaligus".

Gagasan di atas cenderung merupakan abstraksi dari drama *Waiting for Godot*, bahkan sepenuhnya cocok dengan struktur dan tekstur (tema, alur, penokohan serta dialog, mood, spektakel) drama Beckett tersebut.

Pertanyaannya, apakah abstraksi, ciri atau pola di atas cocok dengan drama lain yang disebut Esslin sebagai drama absurd? Apakah juga dapat ditemukan alur yang melingkar atau tidak mempunyai alur? Apakah dapat ditemui pula dialog yang melompat-lompat? Apakah tidak ada pemecahan masalah secara tuntas? Apakah penyajian tokoh pada drama lain juga dalam keadaan tertindih oleh kondisi

yang tidak dapat dijelaskan? Apakah juga memperlihatkan ketidakberdayaan manusia? Apakah drama lain memanfaatkan *nebenscene* lakon secara maksimal untuk menampilkan medium nonverbal? Apakah juga menekankan penyajian hidup yang tanpa tujuan? Apakah pada drama lainnya juga terkandung unsur tragedi dan komedi sekaligus?

Apabila keseluruhan atau sebagian besar abstraksi di atas melingkupi drama lain atau drama-drama yang digolongkan Esslin sebagai drama absurd, tentu teori teater absurd yang diajukan Esslin dapat diterima. Sebaliknya, apabila keseluruhan abstraksi di atas tidak melingkupi drama lain, katakanlah hanya sebagian kecil – selain abstraksi yang cenderung mengacu pada *Waiting for Godot*, tentu gagasan Esslin perlu ditinjau kembali.

Selain itu, nilai filosofis (sebagaimana definisi yang diajukan oleh Ionesco) yang menjadi landasan teori Esslin cenderung pesimistis. Tetapi, definisi yang diajukan Inesco secara tidak langsung terkonfirmasi ketika *Waiting for Godot* dipentaskan di penjara San Quentin. Esslin (dalam Bakdi Soemanto, 2002: 98) mencatatkan kesan dari beberapa para narapidana setelah menonton pertunjukan. Ada yang beranggapan Godot sebagai suatu 'kebebasan', tetapi apabila 'kebebasan' itu datang (keluar dari penjara), apakah akan ditemui 'kebebasan' yang hakiki? Jika hari pembebasan mereka tiba, mereka akan menghadapi teman-teman yang mencurigai bahwa jangan-jangan mereka telah membocorkan nama-nama teman-teman yang belum tertangkap. Pada akhirnya, manusia tidak benar-benar bebas.

Sewajarnya penonton memiliki persepsi yang berbeda. Akan tetapi,

persepsi narapidana tersebut – sama halnya dengan Esslin – jelas pesimistik; berputus asa, menganggap hidup tanpa tujuan, hingga sekiranya bunuh diri menjadi satu-satunya jalan untuk memutus realitas yang dipandang absurd. Pandangan para narapidana ini semakin menguatkan keyakinan Esslin bahwa sekiranya sudah tepat teorinya bersandar pada definisi yang diajukan Ionesco.

Sejauh penulis pahami, pemahaman Esslin itulah yang ditentang oleh Bennett. Realitas yang absurd justru harus dimaknai dengan cara pandang yang optimis. Pandangan Bennett berlandaskan pada pemahamannya yang jernih terhadap pernyataan Camus (dalam Michael Y. Bennett, 2011:28), “apabila kehidupan telah kehilangan makna, manusia tidak harus mencari jalan keluar dengan bunuh diri”. Kutipan tersebut jelas merupakan suatu pernyataan dari Camus yang menafsirkan ‘absurditas’ bukan dalam arti sebagaimana definisi yang dirujuk Esslin pada Ionesco; hidup tanpa tujuan, tidak bermakna, dan sia-sia. Namun, apakah Ionesco berkesimpulan hidup adalah hal yang sia-sia hingga bunuh diri merupakan satu-satunya solusi guna memutus absurditas hidup manusia?

Kekeliruan Esslin berlanjut ketika mengutip pernyataan Camus (dalam Michael Y. Bennett, 2011:5) yang berbunyi “...di alam semesta yang tiba-tiba kehilangan ilusi dan cahaya, manusia merasa asing...Perceraian antara manusia dan hidupnya, aktor dan latar hidupnya, benar-benar merupakan perasaan absurditas.” Sama halnya dengan Ionesco, pernyataan tersebut hanya menafsirkan suatu kondisi, bukanlah suatu kesimpulan yang secara tidak langsung menganjurkan bagaimana seyogianya

manusia bertindak di tengah kondisi tersebut.

Menurut Bennett, meskipun Ionesco dan Camus mengutarakan realitas yang dihayatinya, bukan berarti keduanya dapat dicap sebagai absurd. Begitu pula dengan beberapa dramawan yang diklaim mengusung gagasan absurd lewat karyanya, bukan berarti dramawan tersebut bersepakat dengan kondisi absurd tersebut; manusia yang tidak memiliki kuasa atas hidupnya, tidak dapat menentukan pilihan, dan menjalani hidup sebagaimana adanya. Bennett menambahkan, Beckett hanya sebatas mencocokkan filosofi dengan estetikanya. Drama *Waiting for Godot* hanya berusaha mengungkapkan perasaannya yang tidak masuk akal atas kondisi manusia dan ketidakmampuan pikiran menjelaskannya dengan rasional; dunia menurut Beckett, dalam beberapa hal, paradoks. Seperti halnya bagi Camus, hidup sangat bisa dimengerti dan sangat tidak bisa dijelaskan.

Bennett mengungkapkan bahwa Camus menganggap absurditas sebagai “pemberian”, seseorang akan lebih baik jika menyadari bahwa itu adalah “pemberian”. Dan dengan pandangannya tersebut, Camus mengajukan pertanyaan, apa yang harus dilakukan, mengingat dunia ini absurd? Kemudian, pertanyaan yang menyita perhatian Camus ialah bagaimana seseorang membuat makna dari dunia dan situasi seperti itu? Apabila Esslin berlandaskan pada definisi dari Ionesco, maka Bennett dilandasi pula oleh pertanyaan Camus di atas.

Istilah absurd mengandung makna yang cenderung pesimistik. Aksi menunggu oleh tokoh dalam *Waiting for Godot* dimaknai terlalu sempit, yakni

suatu kesia-siaan dan tanpa tujuan. Sesungguhnya terdapat makna yang lebih luas dari itu, menunggu kedatangan Godot merupakan suatu harapan yang dapat diisi dengan tindakan-tindakan, pilihan-pilihan. Bennett (2011: 4) mencontohkan, seperti mengatakan film *Saving Private Ryan* dan *Full Metal Jacket* sebagai film perang. 'Perang' merupakan kata yang sangat sempit dalam menyebut film tersebut. Karena di dalamnya tidak hanya menyajikan peperangan, tetapi tentang bagaimana manusia mengatasi, bertahan, menyerah, dan sebagainya.

Bennett menegaskan bahwa Teater Absurd bukanlah tentang absurditas, tetapi tentang membuat hidup lebih bermakna mengingat situasinya yang absurd. Drama absurd sesungguhnya bersifat performatif, pembaca/penonton diajak untuk mengevaluasi tindakan mereka di saat atau setelah membaca/menonton pertunjukan *Waiting for Godot* atau drama lain yang sejajar. Tidak hanya berempati, tetapi juga membangkitkan daya kritis penonton untuk mengatasi berbagai persoalan melalui tindakan-tindakan.

Namun, sepanjang kekeliruan Esslin, Bennett bersepakat dengan satu hal dari pernyataannya (dalam Michael Y. Bennett, 2011:10), bahwa penulis drama absurd tidak memperdebatkan dunia ini absurd atau tidak, dan mereka tidaklah berupaya mendefinisikan rasa absurditas tersebut, melainkan hanya menyajikannya.

3.2 Parabolic Drama; Alternatif Baru Untuk Memahami Drama (Absurd) *Waiting For Godot*

Setelah upaya Esslin mendudukan teater absurd sebagai sebuah teori, Michael Y. Bennett berpandangan lain. Namun, ia

bersepakat dengan Esslin, khususnya pada poin ketiga; bahwa drama/teater ini adalah salah satu ekspresi yang paling representatif dari situasi manusia Barat saat ini. Sedangkan pada poin pertama dan kedua, ia menyimpulkan bahwa Esslin menggolongkan drama-drama yang disebutnya absurd berdasarkan pada dua kesalahpahaman: 1) Esslin keliru menerjemahkan dan mengontekstualkan kutipan Ionesco yang digunakannya untuk mendefinisikan istilah absurd, dan 2) Esslin keliru beranggapan bahwa Albert Camus sebagai eksistensialis (Michael Y. Bennett, 2011:2).

Kesalahpahaman Esslin dalam merumuskan Teater Absurd perlu ditinjau ulang dari akar filosofisnya, perlu dipahami kembali definisi absurd menurut Camus. Bennett berpendapat; "jika kita membaca Camus saat dia sekarang dipahami bukan sebagai eksistensialis seperti dulu ia dipahami, tetapi sebagai seseorang yang memberontak terhadap eksistensialisme maka seluruh pemahaman sebelumnya tentang Teater Absurd dapat diluruskan kembali" (2011:2).

Gagasan yang menjadi pondasi dua teori di atas ialah Esslin berpendapat bahwa Teater Absurd "*merenungkan penderitaan metafisik dari absurditas kondisi manusia.*" Sebaliknya, Bennett kemudian menyarankan, teks drama tersebut seyogianya dipahami sebagai suatu 'etikal parabel'; dimaknai agar dapat "*membuat hidup bermakna.*"

Dua pendapat di atas merupakan kalimat kunci yang barangkali sebelumnya luput dari amatan, suatu perbedaan mendasar antara Esslin dengan Bennett tentang bagaimana memahami pemikiran Ionesco, Camus,

hingga Beckett. Pandangan dari Esslin menyiratkan seolah tidak adanya upaya selain berdiam diri meratapi nasib, berputus asa, tidak ada harapan, tidak bernilainya segala tindakan, sia-sia, tidak memiliki tujuan. Sedangkan bagi Bennett, manusia perlu bertindak lebih dari itu, berupaya membuat hidup lebih bermakna di tengah kondisi absurd.

Drama-drama yang digolongkan sebagai drama absurd pada mula kemunculannya dipahami sebagaimana Camus dan eksistensialisme; yang menekankan ketidakberartian dunia dan kehidupan. Menurut Bennett, ketidakberartian dunia dan kehidupan bukanlah makna sesungguhnya dimaksudkan oleh Camus, melainkan eksistensialisme sebagai bukti perlawanan Camus terhadap perlakuan manusia seakan dunia dan kehidupan tidaklah bermakna.

Bennett beranggapan, Teater Absurd hanyalah label yang cenderung tematik, karena tidak dapat dijelaskan secara sistematis. Maka dari itu, Bennett memiliki tiga tujuan dalam bukunya, di antaranya: 1) memahami kembali gagasan Camus untuk membebaskan penulis drama dari penyematan label absurd; 2) menyarankan suatu pandangan yang berbeda guna menempatkan penulis drama yang dicirikan Esslin sebagai absurd, tepatnya sebagai drama parabel; dan 3) menyarankan bacaan baru atas drama (absurd) yang kanonik.

Beranjak dari tujuan di atas, Bennett merumuskan konsepnya secara terstruktur. Ia menyarankan 'parabel' adalah suatu istilah yang sekiranya lebih relevan untuk memahami drama-drama yang sebelumnya dilabeli Teater Absurd. Sebagaimana paparan berikut ini, diawali dari definisi serta premis-premis pendukung teori yang

disebut Bennett dengan istilah "Parabolic Drama".

Kata *parabel* mengacu pada bahasa Yunani, *parabolē*, yang berarti menandakan. Secara umum diartikan, sebuah perbandingan, atau paralel, yang dengannya satu hal digunakan untuk mengilustrasikan hal lain (John Dominic Crossan dalam Michael Y. Bennett, 2011: 115). Lebih jauh dapat dikemukakan, "rahasia dalam menafsirkan sebuah parabel adalah dengan memahami apa yang diperbandingkan dan menemukan kesesuaian/persamaan situasi antara keduanya. Inilah metode suatu parabel: menceritakan sebuah kisah yang mengarah pada suatu titik yang memiliki kesesuaian atau kemiripan dengan pengalaman beberapa orang yang kepadanya hal itu ditujukan" (Norman Perrin dalam Michael Y. Bennett, 2011: 120).

Adapun premis-premis yang mendukung istilah ini, yaitu di antaranya:

- 1) *Parabolic drama* diciptakan melalui metafora. Metafora dapat dilihat dari judul beberapa drama yang terkenal, seperti; *Waiting for Godot*, *Rhinoceros*, *The Room*, *Endgame*, dan *Krapp's Last Tape*. Lebih jauh, dapat dilihat pula bagaimana judul yang metaforik tersebut memandu jalannya peristiwa dalam drama.
- 2) *Parabolic drama* bersifat *performatif*. Performatif ialah suatu ucapan yang setelahnya diikuti dengan tindakan (Robert Leach, 2008: 6). Sedangkan menurut KBBI, performatif ialah tentang cara menyatakan sesuatu yang diiringi dengan tindakan atau perbuatan. Pada prinsipnya, kedua pengertian di atas mengandung makna yang sama.

Ucapan performatif tidak hanya menggambarkan suatu realitas sosial, tetapi juga mampu mengubah realitas sosial yang digambarkan. Perubahan tidak hanya muncul dari aksi yang mengucapkan, tetapi berdampak pula pada yang mendengarkan. Misalnya, di saat suatu pemimpin negara menyatakan perang dengan negara lain, maka terjadilah perang hingga melibatkan atau berdampak pada seluruh penduduk negara yang sedang berperang. Pilihannya, ikut berperang atau menjadi korban peperangan. Apa tindakan yang harus dilakukan? Contoh lainnya antara aktor dan penonton. Penonton dibiarkan menunggu dan bertanya bagaimana aksi selanjutnya dari Vladimir dan Estragon. Penonton bertanya-tanya apakah akan mampu melawan serangan *rhinosinusitis* atau tidak. Penonton merasakan *claustrophobia* (suatu penyakit, ketakutan terhadap tempat-tempat gelap, sempit dan terjebak) dalam suatu ruangan (sebagaimana drama *The Room*) dan ingin mencari tahu bagaimana keluar dari situasi seperti itu.

- 3) Gestur dan bahasa metonimik yang paradoks seringkali digunakan. Kata metonimia diturunkan dari kata Yunani, *meta*, yang berarti 'menunjukkan perubahan' dan *onoma*, yang berarti 'nama'. Dengan demikian, metonimia berarti suatu gaya bahasa yang mempergunakan sebuah kata untuk menyatakan suatu hal lain, karena mempunyai pertalian yang sangat dekat. Hubungan itu dapat berupa

penemu untuk hasil temuannya, pemilik untuk barang yang dimiliki, akibat untuk sebab, sebab untuk akibat, isi untuk menyatakan kulitnya, dan sebagainya (pusatbahasaalazhar.wordpress.com).

Menurut Djos Daniel Parera (pusatbahasaalazhar.wordpress.com), metonimia muncul dengan kata-kata yang telah diketahui secara umum dan saling berhubungan. Metonimia merupakan sebutan pengganti untuk sebuah objek atau perbuatan dengan atribut yang melekat pada objek atau perbuatan yang bersangkutan. Misalnya, "rokok kretek" dikatakan "belikan saya kretek", ia menelaah Wisran Hadi (karyanya), atau atlet itu hanya mendapat perunggu (medali), dan sebagainya.

Gestur dan bahasa metonimik yang paradoks terutama terlihat dari bagaimana Estragon berusaha keras melepaskan sepatu botnya di *Waiting for Godot* atau banyak pernyataan Vladimir yang secara metonimi mengarahkan isi cerita, sebagaimana dialog berikut:

Halaman 2

Vladimir : (terluka, dengan dingin) Bolehkah hamba tahu di manakah tuan puteri menghabiskan malamnya?

Estragon : Di selokan.

Vladimir : (Dengan kagum) Selokan? Di mana?

Estragon : (tanpa isyarat) Di sana.

Halaman 3

Vladimir : Pada awalnya, saling bergandengan di puncak menara *Eiffel*. Kita sangat cantik pada saat-saat itu. tapi sekarang sudah terlambat. Mereka bahkan tak

akan pernah membiarkan kita naik lagi. (*Estragon membuka sepatunya*) apa yang akan kau lakukan?

Estragon : Mencopot sepatu bootku. Apa kau tidak pernah melakukannya?

Vladimir : Sepatu harus dilepas setiap hari. Aku telah mengatakan hal itu padamu. Kenapa kau tidak mencoba mendengarku?

Halaman 4

Estragon : (*menuding*) Kau mungkin mengancingkannya. Sama saja.

Vladimir : (*membungkuk*) Benar (*dia mengancingkan tutup luarnya*) jangan pernah remehkan hal-hal kecil kehidupan.

Halaman 6

Vladimir : Dua pencuri itu. kau ingat ceritanya?

Estragon : Tidak.

Vladimir : Kamu ingin aku menceritakannya lagi untukmu?

Estragon : Tidak.

Vladimir : Akan melewatkan waktu. (*pause*) dua pencuri disalibkan pada saat yang bersamaan dengan sang penyelamat kita. Seorang-

Estragon : Apa kita?

Vladimir : Sang penyelamat kita. Dua pencuri. Yang seorang seharusnya telah terselamatkan, sedang yang lain....(*dia mencari lawan kata terselamatkan*)...terkutuk.

Estragon : Terselamatkan dari apa?

Vladimir : Neraka.

Estragon : Aku pergi (*dia tidak bergerak*)

4) Alur cerita bergerak menuju "kekacauan" yang menghasilkan dilema gantung yang perlu ditafsirkan oleh penonton. Sebagaimana drama "Badak-badak" karya Ionesco. Pada akhir cerita, semua tokoh telah bermetamorfosis menjadi badak (secara metaforis). Kecuali satu orang tokoh karena telah mempertahankan kepribadiannya. Hal yang sama juga terdapat dalam *Waiting for Godot*, bukan pada kekacauan yang terjadi seperti halnya peristiwa dalam lakon "Badak-badak", tapi dilema gantung yang perlu ditafsirkan oleh penonton. Di mana Vladimir dan Estragon masih tetap menunggu, meski pada akhir cerita Godot tidak kunjung datang, mereka tidak pun beranjak dari tempat di mana cerita dimulai.

5) Reorientasi. Bennett berpendapat bahwa plot pertama-tama mengarahkan penonton kemudian mengalihkan atau mengaburkannya. Reorientasi seyogianya dilakukan oleh penonton di saat alur bergerak maju dan pada akhirnya menghasilkan dilema gantung. Dengan demikian, penonton dibiarkan bergulat dengan dirinya sendiri (pikirannya) tentang apa sesungguhnya yang tengah disaksikan. Apakah pada akhirnya Godot akan datang? Apa yang perlu dilakukan sembari menunggu kedatangan Godot? Kondisi demikian disebut Bennett dengan "konfrontatif diri". Menurut Bennett, penonton perlu melakukan reorientasi atas apa yang telah disaksikannya, diperuntukkan bagi penonton itu sendiri.

- 6) Dunia *parabolic drama* cenderung heterotopik; perbenturan sudut pandang. Hal demikian dapat dilihat dari perselisihan pandangan antara dua tokoh atau lebih, sebagaimana dalam lakon *Rhinoeros* (Badak-badak) dan *Delire A Deux* (Kura-kura dan Bekicot) karya Ionesco dan *Waiting for Godot* (Menunggu Godot) karya Samuel Becket.
- 7) *Parabolic drama* tidak bersifat kontradiktif, tetapi merenungkan kontradiksi. Bennett berpendapat bahwa, jika kita menggunakan pandangan Camus yang mutakhir untuk membaca Teater Absurd, maka teater ini tidak hanya terlihat menghadirkan dunia sebagai sesuatu yang absurd, tetapi sebaliknya, dengan merenungkan kontradiksi dalam drama dan dalam hidup kita, kita; sebagai manusia, akan lebih siap dalam menjalani hidup dan bagaimana membuat hidup bermakna.

4. PENUTUP

Teater Absurd dan *Parabolic Drama* merupakan seperangkat teori guna membaca suatu drama, terutama konvensi dan maknanya. Keduanya didasari oleh landasan gagasan yang berbeda. Esslin membangun teorinya dengan bersandar pada definisi hingga sampai pada kesimpulan, bahwa drama yang disebutnya absurd hanya menyajikan kehidupan yang ternyata tidak memiliki tujuan, sia-sia, tidak bermakna. Teori yang diajukan Esslin cenderung bernada pesimistik, yang mungkin saja berdampak pada penonton atau pembacanya; sebetulnya tindakan pasif dalam menjalani kehidupan. Sekiranya kematian (bunuh

diri) yang dapat memutus kondisi tersebut.

Barangkali, Esslin hanya mencoba menyajikan drama tersebut apa adanya, berdasarkan penelitian yang telah dilakukannya. Mungkin saja, tidak pula Esslin bersepakat dengan cara tersebut. Namun, secara tidak langsung, bagi penonton atau pembaca, hasil pembacaan yang dikemukakannya mungkin saja berlabuh pada cara demikian. Sekiranya, kemungkinan itu yang coba diantisipasi oleh Bennett. Bennett tidak hanya sekedar mengupas lebih jauh dramawan (karyanya) yang dilabeli Esslin sebagai absurd. Namun, menawarkan pemahaman baru dan bagaimana menghadapi karya-karya "bernada suram".

Bennett beranggapan, drama yang disebut Esslin absurd, tidaklah semata-mata hanya menyajikan kesia-siaan, tanpa tujuan dan tidak bermakna. Ia menekankan, penonton tidak harus menghayatinya dengan nada yang sama, melalui hidup setelah beranjak dari bangku penonton dengan tindakan yang pasif pula.

Peristiwa yang disajikan, yang di dalamnya terdapat berbagai pengalaman tokoh yang terkadang terasa getir dan lucu secara bersamaan, merupakan bentuk parabel, perumpamaan. Penonton seyogianya belajar dari perumpamaan demikian, agar tidak terjebak dalam persoalan yang sama. Oleh karena itu, drama yang dilabeli absurd, seyogianya dianggap sebagai sebuah parabel (*Parabolic Drama*), menghadapinya dengan cara performatif, merenungkan kontradiksi, reinterpretasi, dan reorientasi.

Dalam sepengetahuan penulis, teori *Parabolic Drama* masih terbilang asing dalam lingkaran akademisi ataupun penggiat seni teater di Indonesia. Tujuan penulisan artikel ini tidak lain

mencoba membuka dialektika seputar kebaruan gagasan yang diajukan oleh Bennett. Sangat disadari, barangkali banyak kekurangan dalam penerjemahan dan memahami apa yang dimaksudkannya. Atas dasar demikian, sangat diharapkan, akan ada pembacaan baru terkait *Parabolic Drama* yang lebih komprehensif.

DAFTAR PUSTAKA

- Beckett, Samuel. "Sementara Menunggu Godot". Terjemahan B. Verry Handayani-Teater Garasi.
- Bennett, Michael. Y. (2011). *Reassessing the Theatre of The Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. New York: Palgrave Macmillan.
- Esslin, Martin. (2008). *Teater Absurd*, terj. Abdul Mukhid. Mojokerto: Pustaka Banyumili.
- Haryono, Edi, (ed). (2013). *Rendra dan Teater Modern Indonesia*. edisi revisi. Yogyakarta: Kepel Press.
- Leach, Robert. (2008). *Theatre Studies: The Basics*. New York: Routledge.
- Soemanto, Bakdi. (2001). *Jagat Teater*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- _____. (2002). *Godot di Amerika dan Indonesia: Suatu Studi Banding*. Jakarta: Grasindo.
- <https://pusatbahasaalazhar.wordpress.com/hakikat-hakiki-kemerdekaan/makna-figuratif-metafora-dan-metonomi/> (diakses 21 November 2020).