



REDEFINISI TEATER ABSURD BERDASARKAN TEORI *PARABOLIC DRAMA* MICHAEL Y. BENNETH

Adhy Pratama Irianto, Jaeni, Sukmawati Saleh

*Program Studi Pengkajian Seni dan Penciptaan Seni
Pascasarjana Institut Seni dan Budaya Indonesia Bandung
Alamat: Jl. Buah Batu No.212, Cijagra, Kec. Lengkong, Kota Bandung, Jawa Barat 40265
E-mail: adhyra.irianto@gmail.com, sukmawatisaleh@isbi.ac.id, jaeni@isbi.ac.id*

Abstrak

Penelitian ini bertujuan untuk meredefinisikan teater absurd yang didasari pada pandangan Martin Esslin dalam buku yang berjudul *The Theatre of The Absurd* (1961). Tujuan dari penelitian ini adalah menawarkan tafsir alternatif di tengah polemik tentang terminologi teater absurd. Objek formal yang digunakan dalam penelitian ini adalah teori *Parabolic Drama* Michael Y. Benneth. Metode penelitian yang digunakan adalah metode kualitatif dengan pendekatan deskriptif-analitik. Kesimpulan yang dihasilkan dari penelitian ini adalah reinterpretasi absurdisme Camus dan Ionesco dapat memberikan perspektif baru atas definisi teater absurd yang memiliki nada yang optimistik.

Kata Kunci: Teater Absurd, *Parabolic Drama*, Redefinisi.

Abstract

*This study aims to redefine the theater of the absurd which is based of Martin Esslin in a book *The Theater of the Absurd* (1961). The purpose of this study is to offer an alternative interpretation amidst the polemic about the term theatre of absurd. The formal object used in this research is Michael Y. Benneth's theory of *Parabolic Drama*. The research method used is a qualitative method with a descriptive-analytic approach. The conclusion resulting from this study is Camus and Ionesco's reinterpretation of absurdism can provide a new perspective on the definition of theater of absurd which has an optimistic tone.*

Keywords: *Theater of the Absurd, Parabolic Drama, Redefinition.*



PENDAHULUAN

Martin Esslin (kritikus dan akademisi teater) menerbitkan buku berjudul *Theater of the Absurd* pada tahun 1961 yang kemudian menawarkan sebuah aliran baru dalam sejarah teater. Buku ini mengkodifikasi dan mendemistifikasi struktur lakon, premis, serta perspektif sebuah karya teater bergaya absurd. Esslin menyusun konvensi teater absurd berdasarkan dua premis dari kutipan Albert Camus dan Eugene Ionesco (Bennett, 2011: 3).

Teorisasi terhadap teater absurd bermula dari pementasan *Waiting for Godot* karya Samuel Beckett pada tahun 1953 di Paris yang disutradarai Robert Blin. Pertunjukan tersebut mendapatkan kritikan yang negatif, yaitu pertunjukan yang tidak jelas secara tema, alur, penokohan, konflik, ruang, dan waktu (Soemanto, 2002: 1). Selain itu, alur dari teater absurd cenderung melingkar dan memberikan impresi tentang pengulangan yang statis (Handayani, 2022: 5). Secara umum, hanya ada dua tanggapan dari penikmat teater pada saat itu, yaitu teater absurd adalah teater yang tidak jelas dan sukar dimengerti.

Akademisi dan kritikus teater pada akhirnya mengambil kesimpulan bahwa *Waiting for Godot* bukanlah sebuah teater dramatik, melainkan sebuah cerita yang tidak jelas dan tidak punya visi apapun. Hingga lakon tersebut dipentaskan di penjara San Quentin, California, Amerika Serikat pada tahun 1957. Saat itu, para narapidana yang dianggap tidak punya latar belakang pendidikan, pengetahuan dan pengalaman, justru bisa menerima dengan baik pertunjukan yang digelar di penjara tersebut.

Pertunjukan yang disutradarai oleh Herbert Blau dengan para pemeran antara lain Jules Irving, Joseph Miksak, Robert Symonds,

Anthony Miksak, dan Eugene Roche ini nyatanya meninggalkan perasaan yang mendalam untuk narapidana di San Quentin. Bagi para narapidana, pertunjukan ini bukanlah pertunjukan teater biasa, melainkan sebuah drama yang menggambarkan absurditas kehidupan, bahwa hidup tidak bisa dipahami, tidak punya makna apa-apa, tidak masuk akal, penuh dengan penindasan dan kecemasan eksistensial.

Teater absurd segera menjadi topik pembicaraan hangat di Amerika hingga beberapa tahun setelah pementasan di San Quentin. Sejak tahun 1960, Martin Esslin mulai mempelajari gerakan teater absurd ini. Lalu, tahun 1961, Martin Esslin merumuskan teater absurd, mencirikannya, serta menetapkan standar untuk membaca dan mendefinisikan teater absurd. Teori dari Esslin tetap digunakan dari pertama diperkenalkan hingga era pascamodern. Namun, Eugene Ionesco serta beberapa nama lain yang disebut oleh Martin Esslin dalam bukunya justru menjadi orang pertama yang menolak teorisasi tersebut.

Penelitian ini mencoba menelusuri alasan yang melatarbelakangi penolakan atas definisi teater absurd versi Martin Esslin, untuk kemudian merumuskan definisi alternatif atas teater absurd. Kerja redefinisi ini berdasarkan pada pembacaan ulang atas premis dan visi absurdisme yang dikemukakan oleh Albert Camus dan Eugene Ionesco. Teori *Parabolic Drama* yang diperkenalkan oleh Michael Y. Benneth digunakan sebagai landasan paradigma dan instrumen analisis.

KAJIAN TEORI

Teori *parabolic drama* adalah teori perbandingan (dari bahasa Yunani, *parabole*). Teori ini menjelaskan bahwa untuk memahami teater absurd, deduksinya mesti ditarik dari



pemeriksaan dan penerapan ulang filosofi absurdisme (Bennet, 2011: 109). Norman Perin (dalam Bennett, 2011: 120) menjelaskan bahwa *parabolic drama* adalah suatu metode penanda. Pemirsanya akan melihat sebuah kisah yang bersifat universal dan memiliki kesesuaian atau kemiripan dengan pengalaman intim setiap orang dengan pemirsanya.

Berdasarkan penjabaran tentang teori *parabolic drama* di atas, maka upaya redefinisi teater absurd dilakukan dengan cara melakukan tafsir ulang atas filosofi absurdisme. Penelusuran ulang atas filosofi absurdisme ini difokuskan kepada pandangan filosofis Albert Camus dan Eugene Ionesco, sebagai tokoh yang menjadi pionir dalam sejarah teater dan filsafat absurdisme.

METODE

Penelitian ini menggunakan metode penelitian kualitatif dengan pendekatan deskriptif-analitik. Pengambilan data dilakukan dengan cara studi pustaka. Studi pustaka dilakukan dengan membaca komprehensif atas referensi yang memiliki kedekatan secara objek formal dan objek material.

Sedangkan untuk analisis data, teknik yang digunakan adalah analisis *framing*. Teknik analisis *framing* digunakan untuk menyeleksi asumsi atau isu yang dimuat dalam satu diskursus. Dari pendekatan ini, proses analisis dilakukan dengan cara menyeleksi beberapa ide yang dianggap perlu dan mengeliminasi beberapa fakta atau ide yang dianggap kurang perlu, atau kurang tepat. Menurut Robert Entman (dalam Yoce, 2009: 23) beberapa hal yang digunakan dalam analisis *framing* ialah dengan mengidentifikasi problematika, interpretasi kausal, evaluasi moral, dan rekomendasi *treatment*. Data yang telah dianalisis dan diproses berikutnya akan

direduksi dan diinterpretasi secara sistematis untuk menjadi dasar dalam menarik kesimpulan.

PEMBAHASAN DAN HASIL

Penyusunan ulang definisi teater absurd diawali dari tafsir atas konsep absurdisme Albert Camus. Alasan pemilihan konsep absurdisme Camus sebagai titik berangkat untuk menelusuri belantara absurd dikarenakan Camus dianggap sebagai pelopor aliran absurdisme. Selain itu, pemilihan ini juga sejalan dengan pilihan Esslin ketika mencoba mendekati dan memahami teater absurd.

Selain itu, teater absurd begitu dekat dengan karya *Waiting for Godot*, yang kemudian dianggap bayi pertama dari kelahiran teater absurd. Sedangkan karya Samuel Beckett tersebut merupakan pengejawantahan dari *Mitos Sisyphus*-nya Camus. James E. Robinson (1997: 343) menyebutkan bahwa Beckett seperti sedang menggambarkan perjalanan Sisyphus yang sedang mendorong batunya. Maka dari itu, konsekuensi logis dari upaya memahami absurd adalah memahami absurdisme Camus.

Esslin menjustifikasikan teater absurd sebagai teater yang bernada pesimis. Hal ini didasari oleh kecenderungan karya Beckett, Jean Genet, Eugene Ionesco, Harold Pinter, dan nama-nama yang selalu dikaitkan Martin Esslin dengan teater absurd. Esslin meyakini bahwa teater absurd berpandangan bahwa dunia telah kehilangan makna dan validitas (Rifandi, 2020: 24). Padahal, absurdisme Camus memiliki nada yang berkebalikan. Karya-karya Camus, terutama karya terakhir *Le Premier Homme* (1994) membicarakan tentang kehidupan yang tragis dan bagaimana tetap menikmatinya. Perang, ataupun perdamaian, adalah hal yang secara normal terjadi di dunia. Begitu juga bencana dan penyakit. Camus beranggapan



bahwa hal yang mematikan itu tidak akan pernah hilang, maka manusia membutuhkan kewaspadaan permanen.

Kehidupan adalah perjuangan bertahan hidup yang tak mengenal gencatan senjata. Juga kehidupan dan dunia adalah hal yang jauh dari kata sempurna. Karena itu, mencintai ketidaksempurnaan adalah hal yang harus dipelajari oleh manusia seumur hidupnya. Maka mencintai kehidupan, meski tidak menyenangkan, penuh keputusasaan, dan bisa hilang juga datang tiba-tiba, adalah sebuah keharusan yang dipelajari hingga mati.

Camus mengindikasikan bahwa absurdisme meminta manusia untuk mencintai kehidupannya, seburapapun buruknya. Setiap apapun yang dilakukan manusia, didasarkan pada motif keinginan menciptakan makna baru (subjektif) di tengah kondisi absurd tersebut. Hal ini jauh lebih ditekankan Camus, ketimbang ketidakberartian dunia dan kehidupan (Porz, 2008: 157).

Konsepsi ini yang dinilai cukup berjarak dari pemaparan Esslin terkait apa yang ditangkapnya dari teks-teks dan diskursus yang ditulis serta dibicarakan oleh Beckett, Genet, Ionesco, dan Pinter. Esslin seakan menilai para penulis absurd ini memilih meratapi absurditas dan putus asa, karena apapun yang dilakukan sebenarnya sia-sia dan tidak punya harapan. Sedangkan apa yang sebenarnya disampaikan oleh para penulis yang dikategorikan Esslin sebagai absurd ini didasarkan pada pemikiran Camus, bahwa sebenarnya ia menekankan manusia untuk tetap hidup dan tidak bunuh diri, baik bunuh diri secara literal, maupun bunuh diri filosofis. Vladimir dan Estragon dalam lakon *Waiting for Godot* karya Samuel Beckett misalnya, adalah contoh seseorang yang “bunuh diri secara filosofis”, sedangkan Pozzo adalah contoh seseorang yang

“terkekang dengan kehidupan penuh gengsi”, dan Lucky adalah seorang yang bebas dari beban cita-cita dan harapan. Konsepsi manusia seperti Lucky ini yang dikehendaki Camus, diwujudkan Beckett lewat *masterpiece*-nya.

Bennett menggaris bawahi kekeliruan Esslin yang menangkap Camus sebagai eksistensialisme (Bennett, 2012:2). Karena kekeliruan itu, pada akhirnya Esslin mempostulasikan bahwa teater absurd “hanya” berkontemplasi pada penderitaan metafisik manusia atas kondisi absurditas kehidupan. Padahal sebaliknya, teks-teks pada teater absurd menggambarkan pemberontakan eksistensialis, dan cara membuat hidup lebih memiliki arti secara subjektif. Dengan kata lain, teater absurd tidak hanya sekedar menampilkan absurditas hidup untuk direnungkan, melainkan menghadirkan orang-orang yang menjalani kehidupan yang penuh absurditas dengan cara mereka sendiri.

1. Definisi Teater Absurd versi Martin Esslin

Martin Esslin telah mengkodifikasikan “teater absurd” menjadi suatu aliran baru lewat bukunya. Esslin (1961: viii) menegaskan bahwa ada tiga hal yang ingin dicapai dari buku *The Teater of the Absurd* (1961), antara lain; 1). Untuk mendefinisikan konvensi teater absurd secara terstruktur, agar tidak dipandang sebagai keangkuhan intelektual belaka, 2). Untuk menjelaskan makna dari setiap karya teater absurd, 3). Untuk menunjukkan bagaimana ekspresi teater absurd merupakan ekspresi dari semangat zaman.

Pondasi teater absurd yang dibangun oleh Esslin didasarkan pada dua premis. Pertama, dari kutipan dalam *The Myth of Sisyphus* (1942), yakni perpisahan atau perceraian antara manusia dengan hidupnya sendiri, disebabkan kesengsaraan di antara ilusi dan cahaya sehingga membuat seorang manusia tak mengenali dirinya sendiri. Hal itulah yang



menyebabkan seorang manusia merasakan “perasaan absurd” (Bennett, 2011: 4).

Premis ke dua adalah pemikiran Ionesco yang menyebutkan bahwa absurd adalah apa yang tanpa tujuan, tanpa arti dan tanpa guna karena telah terputus dari akar religius, metafisik dan transendental (Esslin, 1961: xix). Kutipan Camus dan Ionesco secara konstan dan berulang dijadikan dasar bagi pendefinisian teater absurd oleh Esslin

Esslin memberikan penekanan pada ketiadaan makna dalam kehidupan, kesia-siaan hidup, tersesat, situasi yang menyengsarakan, dan kondisi “*senseless*” lainnya untuk menggambarkan teater absurd. Pandangan ini mengarahkan kepada pandangan bahwa dramawan absurdisme adalah sekelompok orang-orang yang kesepian, terasing, terisolir, dan merasakan perasaan absurditas. Definisi ini kemudian menjadi pijakan bagi seluruh akademisi di dunia pasca-Esslin untuk mendefinisikan teater absurd.

Susandro (2020: 5) menggarisbawahi pendapat Bennett, bahwa dua kutipan yang digunakan Esslin sebenarnya tidak cukup untuk mendefinisikan teater absurd secara filosofis, juga tidak cukup untuk menjadi pondasinya. Konsekuensi logisnya adalah tokoh teater absurd dianggap sebagai seniman tanpa kontemplasi dan dialektika, karena hanya mengarah pada devaluasi radikal bahasa. Hal ini yang menurut Bennett sebagai cara Esslin membentuk konvensi teater absurd.

Esslin mengedepankan estetika ketidaksesuaian dan ketidakberdayaan yang menjadi kontruksi dari teater absurd. Ciri dari teater absurd yang disusun oleh Esslin terdiri dari: alur sirkular, dialog tidak runut, tidak ada solusi, penyajian realita hidup tanpa tujuan, memiliki unsur tragedi dan komedi sekaligus,

dan beberapa abstraksi yang sebenarnya mengarah ke *Waiting for Godot*-nya Beckett.

Permasalahannya adalah, bahkan abstraksi tersebut pada dasarnya tidak bisa atau tidak melingkupi drama yang dibuat oleh dramawan lainnya, yang dikategorikan oleh Esslin sendiri sebagai dramawan absurdis. Beckett, dalam hal ini, bisa kita sebut sebagai pengidap pesimisme akut. Tidak ada solusi dari masalah yang ditimbulkan dari absurditas dunia, kecuali bunuh diri. Namun, visi dramatik¹ tersebut tidak sejalan dan bahkan bertolak belakang dengan visi dramatik dari dramawan absurd lainnya.

2. Reinterpretasi Absurdisme Ionesco

Ionesco sendiri menolak (bahkan mencibir) tafsiran Esslin terhadap pandangannya atas absurdisme. Kutipan Ionesco yang dijadikan landasan bagi Esslin bukanlah pandangan Ionesco terhadap absurditas dunia, melainkan catatannya tentang karya Kafka berjudul *Armes de la Ville*, yang menceritakan tentang legenda *Tower of Babel*. Ionesco (dalam Bannet, 2011: 09) menyebutkan bahwa Kafka melakukan eksplorasi yang menampilkan orang-orang yang membangun menara namun mereka tidak ingat mengapa mereka ingin membangun menara tersebut di tempat paling pertama. Tujuan mereka membangun menara tersebut adalah karena telah terlupakan di dalam “labirin”.

Sedangkan ide absurdisme Ionesco justru untuk mengubah keadaan ketika berhadapan dengan situasi kehidupan yang absurd. Menurut Ionesco, memperbaharui bahasa adalah memperbarui konsepsi, visi dunia. Ionesco

¹ Visi dramatik adalah gambaran dunia ideal yang dicita-citakan oleh pengarang drama. Kehadiran visi dramatik menjadi pedoman yang melandasi dan menginspirasi pengarang dalam menulis drama. Formulasi visi dramatik tersusun berdasarkan refleksi dari pengarang drama atas keadaan sosial dan kondisi zaman yang dialaminya. Visi dramatik berada pada ranah subjektif, karena dipengaruhi oleh aspek emosional dan intelektual (Irianto, 2021: 158).



mengatakan bahwa, “revolusi terdiri dari membawa perubahan dalam sikap mental” (Spring, 1963: 128).

Lebih jauh, Ionesco menyebutkan bahwa dalam lakon teater yang ditulisnya, tidak ada intrik apapun, karena itu tidak ada arsitektur, juga tidak ada teka-teki yang harus dipecahkan, tidak ada kepribadian tertentu, hanya ada karakter tanpa identitas. Semua identitas seperti budaya, agama, suku, ras, dan sebagainya mesti tercerabut dari pertunjukannya (Spring, 1963: 129). Hal ini menjadi semacam prasyarat untuk membawakan lakon-lakon Ionesco, yang terlewat dari konsepsi dan teorisasi Esslin pada teater absurd.

Berdasarkan uraian di atas, kutipan Ionesco yang digunakan Esslin sebenarnya tidak relevan digunakan untuk menyusun konvensi teater absurd. Kutipan tersebut sama sekali tidak menggambarkan visi dramatik Ionesco, melainkan hanya tanggapannya dari sebuah cerita pendek yang ditulis Kafka. Justru Ionesco ingin membawa perubahan, terutama perubahan mental lewat karya-karyanya. Ketiadaan identitas pada karakter dalam lakonnya menjadikan pemirsanya hanya akan melihat “manusia” secara universal. Perlu digarisbawahi juga, Esslin mengutip kata-kata dari Ionesco, tanpa menjelaskan dari mana ia mengambil kata-kata tersebut, dan apa motif dari kata-kata tersebut. Esslin seakan mengarahkan atau menggiring opini bahwa kata-kata tersebut merupakan pernyataan sikap Ionesco menghadapi absurditas dunia.

3. Reinterpretasi Absurdisme Camus

Esslin mengategorikan Camus sebagai dramawan eksistensialis dan memiliki kesamaan visi filosofis dengan Jean-paul Sartre. Esslin (1961: xix) menegaskan bahwa Sartre dan Camus memiliki tema yang

cenderung sama, yaitu kesia-siaan hidup, irasionalitas kondisi manusia dan devaluasi cita-cita. Hal inilah yang menjadikan para akademisi dan peneliti setelah Esslin kerap mengaitkan teater absurd dan absurdisme Camus, dengan eksistensialisme Sartre.

Padahal, Camus menolak keras kategorisasi dirinya sebagai seorang eksistensialis. Para akademisi dan pemikir yang sezaman dengan Esslin rata-rata memiliki satu pendapat, yakni Camus adalah seorang eksistensialis. Namun faktanya, Camus justru adalah orang yang menentang dan memberontak dari pemikiran eksistensialis (Bennett, 2011: 08).

Greg Stone (2016: 115) menjelaskan bahwa telah banyak orang bahkan dalam publikasi akademik, secara tidak akurat mengidentifikasikan Camus sebagai seorang eksistensialis. Stone mengutip pernyataan Camus dalam sebuah wawancara di *Les Nouvelles Littéraires* pada tanggal 15 November 1945. Dalam wawancara tersebut, Camus menyebutkan betapa berlawanannya pemikirannya dengan pemikiran eksistensialisme. Bahkan, bukunya berjudul *The Myth of Sisyphus*, ditujukan dengan sengaja untuk meng-*counter* pemikiran para filsuf eksistensialis, khususnya Sartre. Bahkan, Camus menyebut; “Sartre dan saya selalu terkejut melihat nama kami terhubung satu sama lain. Kami bahkan berpikir untuk mengklarifikasinya dengan jelas bahwa Sartre dan saya menolak untuk dianggap memiliki kesamaan satu sama lain” (Stone, 2016).

Camus juga menyampaikan (dalam wawancara itu) bahwa Sisifus telah menjadi seorang “pahlawan absurd”. Ini menjawab pertanyaan yang kedua, bahwa absurdisme tidak “menampilkan kesia-siaan” atau hidup tanpa makna, atau absurditas hidup, tapi sebaliknya. Seperti Sisifus yang menjalani kehidupan yang



absurd dengan mendorong batu ke atas bukit hanya untuk melihatnya terjatuh lagi. Sisifus telah mencapai apa yang disebut Camus sebagai kesatuan yang tenteram dengan dunia fisik. Maka dari itu, Sisifus sebenarnya berbahagia, karena ia telah memaknai dirinya sendiri dan menyadari keadaan dunia yang absurd, lalu menerimanya dengan lapang dada.

Sedangkan dari pemikiran Sartre, seseorang yang berhadapan dengan kondisi seperti Sisifus akan merenungkan substansi “makhluk di dalam dirinya yang tak dikenal”. Lebih dari itu, tentunya manifesto eksistensialisme Sartre adalah “eksistensi datang mendahului esensi” (Sartre, 2016: 5). Maka manusia akan “meng-ada” (meminjam terminologi Heidegger) lalu menentukan apa yang akan dilakukannya terhadap hidupnya, dan apa esensi hidupnya. Sedangkan Camus, justru menempatkan bahwa keadaan hidup dan aturan hukum yang absolut (seperti hukum yang menimpa Sisifus) adalah esensi dari hidup yang datang sebelum eksistensi. Seperti keyakinan Camus bahwa kekerasan adalah hal yang tidak bermoral, serta bunuh diri adalah pilihan terburuk ketika menghadapi absurditas hidup, kesemuanya adalah esensi yang datang terlebih dulu dari eksistensi.

Camus dan Sartre tidak hanya memiliki perbedaan pandangan terhadap “kehidupan”, keduanya juga memiliki banyak perbedaan pandangan lainnya, seperti perbedaan pandangan politik. Sartre dan Camus pernah saling melemparkan kritikan lewat surat kabar *Les Temps Modernes* di tahun 1952. Keduanya bahkan dianggap dua kubu yang saling berseberangan dan berlawanan, seperti Voltaire dan Rousseau (Stone, 2016).

Fakta di atas hanya membuktikan bahwa Camus justru “kubu yang berlawanan dari para filsuf eksistensial, khususnya Sartre”. Maka,

bila Esslin (dan akademisi sezaman) memulai dari pendapat bahwa Camus merupakan eksistensial sebagai pondasi berpikirnya, maka kesimpulan yang hadir di belakangnya juga akan keliru.

Karena itu, konvensi teater absurd ala Esslin dibangun dari kosmos Sartre yang suram, yakni situasi di mana manusia terkekang dalam kepalsuan identitas, terasing di dunia tanpa tuhan dan orang-orang di sekitarnya adalah “neraka”. Padahal, Camus sebenarnya jauh lebih optimistik dari itu. Camus mendambakan lahirnya para pahlawan absurd (seperti Sisifus) yang mampu menciptakan makna subjektif baru untuk hidupnya sendiri, di tengah keadaan yang serba absurd.

4. Redefinisi Teater Absurd

Proses mendefinisikan ulang teater absurd ini mengambil langkah pertama yang sama dengan Esslin, yakni menggunakan pendapat Ionesco dan Camus. Namun, untuk memberikan tafsir alternatif atas terminologi teater absurd, analisis dikembangkan dengan paradigma dari teori *parabolic drama* Michael Y. Bennett.

Premis bahwa dunia ini tanpa makna, penuh kesia-siaan, dan membosankan, adalah pandangan nihilisme yang diproklamirkan oleh Nietzsche. Tapi, seperti yang sudah dibahas sebelumnya, absurdisme tidak hanya menampilkan keadaan nirmakna tersebut, tetapi juga menampilkan manusia yang mencoba mencari arti dan makna dunia, di dunia yang tanpa makna. Teater absurd justru menghadirkan orang-orang yang menjalani kehidupan seperti itu, dan menghadirkan renungan bagi pemirsanya.

Immanuel Kant (Jaeni, 2012: 161) menjelaskan bahwa keindahan sebenarnya bukan terdapat dalam objek yang sedang dinikmati. Justru, keindahan tersebut berada di dalam diri subjek yang menikmati. Hal ini yang bisa dijadikan cara memahami teater absurd untuk



mendapatkan “keindahan”. Realita absurditas di atas panggung menjadi media penghubung kepada sebuah perenungan mendalam tentang makna kehidupan.

Maka dari itu, berdasarkan paradigma *parabolic drama* Bennett dan didukung dengan tafsir ulang atas ide absurdisme Camus dan Sartre, maka teater absurd dapat diredefiniskan sebagai berikut: “Teater absurd adalah teater yang menampilkan kondisi manusia yang berjuang mencari makna di tengah absurditas kehidupan. Tokoh-tokoh yang dihadirkan adalah manusia universal non-identitas yang terbebas dari beban harapan dan berada di kewaspadaan permanen. Teater absurd tidak menyajikan absurditas, tetapi menghadirkan perenungan yang dalam atas absurditas dan bagaimana menemukan makna di dalamnya. Visi dramatik dari teater absurd adalah memberikan ruang kontemplasi dan dialektika yang berdampak pada revolusi mental”.

KESIMPULAN

Penyusunan ulang definisi teater absurd ini didasari oleh visi absurdisme Camus dan Ionesco yang memiliki nada yang lebih optimistik. Hal ini tentunya berbanding terbalik dengan definisi Esslin yang jauh lebih pesimistik.

Definisi Esslin yang pesimis membuatnya terjebak pada definisi yang cenderung menutup ruang untuk dipahami. Konsekuensi logisnya adalah karya teater absurd menjadi berjarak dengan realitas yang menjadi sumbernya. Sedangkan definisi yang lebih optimis mampu membuka ruang kontemplasi dan dialektika yang lebih produktif. Teater absurd menjadi lebih terjangkau dan mampu menawarkan ruang pemahaman yang ramah. Definisi ini diajukan sebagai definisi alternatif yang dapat memberikan perpektif baru atas teater absurd

dan absurdisme.

DAFTAR RUJUKAN

- Beckett, Samuel. *Sementara Menunggu Godot*. 1999. Penerjemah: B Verry Handayani. Yogyakarta: Terawang Press.
- Bennett, Michael Y. (2011). *Reassessing the theatre of the absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. 10.1057/9780230118829.
- Dembin, Russel M. (2019). *Nothing But Time: When 'Godot' Came to San Quentin*. Diakses pada 7 Januari 2023 pada laman <https://www.Americantheatre.org/2019/01/22/nothing-but-time-when-godot-came-to-san-quentin/>
- Esslin, Martin. 1961. *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books.
- Handayani, L., Saaduddin, S., & Tofan, G. (2022). *Struktur Dramatik plot Sirkular Pelukis dan Wanita Karya Adhyra Irianto*. Jurnal Cerano Seni | Pengkajian Dan Penciptaan Seni Pertunjukan, 1(02), 52-59. doi:10.22437/cs.v1i02.21887
- Ionesco, Eugene and Leonard C. Pronko. *Notes on My Theatre. The Tulane Drama Review*, Vol. 7, No. 3 (Spring, 1963).
- Irianto, Ikhsan Satria. "Visi Dramatik Soekarno dalam Drama Rainbow: Poetri Kentjana Boelan." *Melayu Arts and Performance Journal* 4.2 (2021): 141-159.
- Jaeni. (2012). *Komunikasi Estetik dalam Seni Pertunjukan Teater Rakyat Sandiwara Cirebon*. Panggung: Vol 22, No 2.
- MacKenzie, Gina Masucci. *Theatre's New Threshold: A Review of Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*. *Journal of Modern Literature*, ol. 36, no. 1, 2012, pp. 174-76
- Margerrison, C, Orme, Mark Philip and Lincoln, L, eds. (2008) *Albert Camus in the 21st Century: a reassessment of his thinking at the dawn of the new millennium*. Amsterdam: Rodopi.



- Rifandi, Ilham. "Pemeranan Tokoh Joseph Garcin Naskah Lakon Pintu Tertutup." *Creativity And Research Theatre Journal* 2.2 (2020): 24-32.
- Robinson, James E. (1997) *Sisyphus Happy: Beckett Beyond the Absurd*, Samuel Beckett Today/aujourd'hui 6.
- Sartre, Jean-paul. (2016). *Eksistensialisme dan Humanisme*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Schechner, Richard. "An Interview with Ionesco." Translated by Leonard C. Pronko. *The Tulane Drama Review* 7.3 (Spring1963): 161–68.
- Stone, Greg. (2016). *Why Camus Was Not an Existentialist*. diakses pada 10 Januari2023 dari laman https://philosophy now.org/issues /115/Wh_Camus_Was_Not_An_Existentialist
- Subekti, M. (2013). *Hidup Dalam Ruang Absurd. Book Chapter: Sastra Bandingan Menelisik Teks Sastra*. BalatinPratama: Bandung.
- Sugiono, Dendi (et.al). (2008). *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Sumanto, Bakdi. (2002). *Godot di Amerika dan Indonesia*. Jakarta: Grasindo.
- Susandro, Susandro, et al. "Parabolic Drama: Penyangkalan Teoretik Terhadap TeaterAbsurd." *Melayu Arts and Performance Journal*, vol. 3, no. 1, 2020, pp.49-61, doi:10.26887/mapj.v3i1.1342.
- Ulmer, James (1978). *An Interview With Eugene Ionesco*. Diakses pada Januari 2023, di laman <https://www.thecrimson.com/article/1978/3/9/an-interview-with-eugene-ionesco-pat/>