

# BAB 1

## PENDAHULUAN

### 1.1 Latar Belakang Penulisan

#### 1.1.1 Nouveau Théâtre

Istilah *Nouveau Théâtre*, yang mulai terkenal pada tahun 1950-an, diciptakan oleh para kritikus sastra untuk mengelompokkan beberapa penulis teater, seperti Arthur Adamov, Eugène Ionesco dan Samuel Beckett. Mereka dianggap sama-sama memiliki kecenderungan melakukan pembaharuan dalam gaya penulisan. Pembaharuan ini akan terlihat jika dibandingkan dengan konvensi teater klasik yang telah merajai dunia teater Prancis sebelumnya.

P. G. Castex, dkk (1974) menyatakan bahwa karya para penulis *Nouveau Théâtre* umumnya dapat diidentifikasi lewat ciri-ciri bentuknya yang antara lain sebagai berikut :

- Struktur alur tidak lagi konvensional, karena tidak ada pemaparan, krisis dan penyelesaian.
- Latar waktu dan tempat tidak jelas.
- Tokoh-tokoh umumnya terlepas dari unsur-unsur sosial dan tidak memiliki muatan psikologis.
- Bahasa tidak lagi dijadikan sebagai alat komunikasi. Ketidakkoherenza dan kokosongan dalam bahasa ini mengungkapkan ketiadaan eksistensi manusia.

Dari ciri-ciri di atas, menurut Martin Esslin (1964), pembaharuan paling menonjol dalam *Nouveau Théâtre* adalah dalam bidang bahasa. Martin Esslin (1964, hal.214) juga mengatakan bahwa “(...) *It deliberately attempts to renew the language of drama and to expose the barrenness of conventional stage dialogue.*”, atau ‘ (...) Hal ini dilakukan untuk membebaskan dan memperbaharui bahasa dalam teater, serta untuk menunjukkan kemandulan dialog panggung teater konvensional.’ Seringkali terjadi kesenjangan antara dialog dengan peristiwa yang sedang terjadi, bahkan secara langsung dipertentangkan dengan tindakan. Pertentangan ini dilakukan untuk menjauhkan cerita dari makna. Akibatnya, dialog pun menjadi seperti daftar kata-kata atau kalimat-kalimat dalam kamus

atau buku percakapan untuk turis. Atau bahkan dialog pada akhirnya terjebak dalam pengulangan, seperti rekaman yang macet pada satu bagian.

Kemudian jika ditinjau dari segi tema, para penulis *Nouveau Théâtre* ini pada umumnya mengangkat tema absurditas dengan jalan menggambarkan kesia-siaan hidup manusia. Hal inilah yang, menurut sebuah halaman di website Artsalive.ca yang berjudul *Post-War Theatre*, membuat *Nouveau Théâtre* sering disebut juga sebagai teater absurd. Dalam sebuah halaman di website University of Hongkong yang berjudul *Nouveau Théâtre*, dikatakan pula bahwa:

*Ce nouveau théâtre a parfois été nommé le "Théâtre de l'Absurde", car il rappelle en effet les thèmes existentialistes des oeuvres de Sartre ou de Camus. Toutefois, cet absurde ne semble pas aboutir à un engagement (Sartre) ou à une révolte (Camus). Personnages et situations chez Ionesco et Beckett semblent plutôt s'immobiliser dans un tragique total, un nihilisme sans fin.*

*Nouveau Théâtre* kadang disebut 'Teater Absurd' karena memang mengacu pada tema eksistensialisme, yang juga telah diangkat oleh Sartre dan Camus, dalam karya-karya mereka. Namun absurd pada 'Teater Absurd' tidak berakhir pada keterlibatan (Sartre) atau pada pemberontakan (Camus). Tokoh-tokoh dan keadaan dalam karya Ionesco dan Beckett tampak tidak bergerak dalam situasi tragedi yang total, dan nihilisme tak berujung.

Menurut Budi Darma (2004, hal.94) absurditas dianggap sebagai sebuah titik pemikiran eksistensialisme yang kemudian dikembangkan oleh Albert Camus menjadi sebuah filsafat tersendiri. Maka muncullah filsafat absurdisme, yang tidak lain merupakan pengembangan dari sebuah titik pemikiran eksistensialisme (Ariyanti, 2007, vol. 2).

Dalam lingkup filsafat eksistensialisme definisi absurd adalah « (...) *ce qui ne peut être expliqué par la raison et ce qui refuse à l'homme toute justification philosophique ou politique de son action.* » (Pavis, 1987, p. 21), atau '(...) yang tidak bisa dijelaskan dengan logika dan penolakan manusia akan pembelaan terhadap tindakan-tindakannya baik secara filosofis maupun politis.

Pemikiran Eksistensialisme ternyata berpengaruh pada perkembangan teater. Filsafat ini dimanifestasikan ke dalam beberapa jenis dan gaya penulisan drama (Coldewey & Streitberger, 2001, hal.438). Pada perkembangannya, terdapat dua kecenderungan yang berbeda, yaitu teater filosofis dan teater absurd.

Pada kecenderungan yang pertama, di sepanjang karya kita akan mendapati pembicaraan mengenai absurditas sebagai tema. Dengan kata lain mereka mengungkapkan gagasan mereka tentang absurditas ini dalam bentuk teater konvensional. Kecenderungan seperti ini kita bisa dapati dalam karya Camus (*Caligula*) atau Sartre (*Huis-Clos*). Sedangkan pada kecenderungan yang kedua, absurditas ini diungkapkan melalui semua unsur bentuk, yaitu alur, tokoh, latar dan bahasa.

Dalam istilah *Nouveau Théâtre*, makna absurd dapat dilihat dari ungkapan Ionesco dalam esainya mengenai Kafka, yaitu: “(...) *est absurde ce qui n'a pas de but (...) coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante.*” (Dort, 1989, hal. 448), atau ‘(...) absurd adalah tanpa tujuan(...) terlepas dari agama atau dari hal-hal yang bersifat metafisik, manusia itu tersesat, semua tindakannya menjadi tidak berperikemanusiaan, tak berguna, menyesakkan.’ Hal ini berkesinambungan dengan apa yang berusaha digambarkan oleh para penulis *Nouveau Théâtre*, seperti Beckett dan Adamov. Karya-karya mereka pada dasarnya sama-sama mengungkapkan perasaan terdalam manusia yang terasing dan kondisinya yang tak tertolong lagi (Esslin, 1964, hal. 206).

Pertunjukan *Nouveau Théâtre* mendapat sukses yang sangat besar di Prancis, Jerman, Skandinavia, dan di negara-negara berbahasa Inggris. Kesuksesan ini dianggap membingungkan, karena penonton sangat antusias melihat pertunjukan yang tidak bisa mereka mengerti. Mereka seperti turis yang baru saja tiba di sebuah negara, menyaksikan kehidupan di sana tanpa menguasai sedikit pun bahasa negara tersebut. Keterasingan penonton terhadap tindakan dan peristiwa di teater, membuat mereka kesulitan dalam merasakan aspirasi dan emosi yang terkandung di dalamnya. Maka akan tercipta terus jarak antara penonton dengan peristiwa-peristiwa yang terjadi di panggung.

Untuk memahami karya-karya *Nouveau Théâtre*, penonton seperti membangun potongan-potongan puzzle. Penonton harus kritis dalam memperhatikan karya-karya tersebut. Esslin (1964, hal. 207) mengungkapkan bahwa penonton tidak akan menangkap jalinan antara absurditas karya dengan kehidupan nyata mereka, selama mereka masih merasa bahwa peristiwa-peristiwa

dalam karya tersebut tidak jelas. Padahal pada pertunjukan ini penonton dibawa untuk menghadapi sisi irasional dari eksistensi mereka. Inilah keinginan para penulis teater absurd, yaitu mengungkapkan irasionalitas kondisi manusia dan kekecewaan mereka terhadap struktur drama konvensional.

### 1.1.2 Arthur Adamov

Berdasarkan pandangan para kritikus sastra, para penulis *Nouveau Théâtre* memiliki kecenderungan yang sama dalam mengungkap keterpurukan manusia dan tidak dapat dipungkiri bahwa pada dasarnya penulis-penulis ini berasal dan berakar dari budaya yang berbeda dan memiliki pendekatan yang personal dalam karya-karya mereka. Setiap penulis pada kenyataannya memiliki warna tersendiri dalam mengungkapkan absurditas. Salah satu penulis *Nouveau Théâtre* yang menonjol adalah Arthur Adamov.

Arthur Adamov lahir pada tahun 1908 di Rusia dan meninggal pada tahun 1970 di Paris. Ayahnya berdarah Rusia dan ibunya berdarah Armenia. Akibat perang, ia bersama keluarganya meninggalkan Rusia. Setelah melewati masa belajar di Swiss dan Jerman, pada tahun 1924 akhirnya ia menetap di Paris dan mengembangkan karirnya sebagai penulis drama. Di Paris inilah Adamov banyak berhubungan dengan penulis-penulis surealis yang mempengaruhinya dalam penulisan karya-karya *Nouveau Théâtre*.

Di antara para penulis *Nouveau Théâtre*, karya-karya Adamov terbilang aktif, agresif, membumi dan diwarnai oleh nilai-nilai sosial dan politik (Esslin, 1964, hal. 206). Sejak penerbitan kumpulan teater edisi pertamanya, Adamov telah mengungkapkan penolakannya terhadap teater psikologis (Giraudoux) dan terhadap teater filosofis (Sartre dan Camus) yang muncul pada masa antara dua perang dunia. Mereka dianggap mengkhianati gagasan bentuk “lahiriah dari teater”, bahwa teater menolak metafisika dan menentang segala gagasan tentang ideologi. Sejak saat itu muncullah ungkapan: “*La scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse et qu'on lui fasse parler son langage concret*”, atau ‘Panggung adalah tempat konkret dan nyata yang harus diisi dan dibuat berbicara dalam bahasa konkritnya’. Ungkapan Antonin Artaud, yang dipopulerkan oleh Adamov, ini menjadi slogan para penulis *Nouveau Théâtre*

(Dort, 1989, hal. 447). Adamov mengungkapkan bahwa dalam teaternya, segalanya terlihat, bahkan motif tersembunyi yang membangun teater tersebut. Misalnya dalam drama Adamov yang berjudul *l'Invasion*, ia ingin memperlihatkan kekacauan pikiran manusia dalam wujud kamar yang berantakan.

Ketertarikan Adamov pada penulisan teater terinspirasi oleh, salah satunya, karya-karya Strindberg yang menunjukkan bahwa kejadian sehari-hari dapat bersifat teatrikal secara alamiah. Adamov menyadari bahwa ia bisa menemukan adegan-adegan panggung di tempat-tempat umum dan di kejadian sehari-hari. Oleh sebab itu ia mulai tertarik pada arus pejalan kaki dengan kesendirian mereka di tengah kerumunan atau pada ragam percakapan yang ia dengar. Hal ini mendorongnya untuk mengambil potongan-potongan kecil peristiwa-peristiwa yang ia jumpai, lalu membangunnya dalam bentuk teater yang mengungkapkan suatu fakta secara simbolis.

Hal ini terwujud ketika pada suatu hari Adamov melihat seorang pengemis buta yang ditabrak oleh dua gadis yang berjalan dengan tidak hati-hati. Ketika itu kedua gadis tersebut sedang menyanyikan sebuah lagu yang sedang populer: "*J'ai fermé les yeux, c'était merveilleux...*" Peristiwa ini seketika menginspirasi Adamov untuk menulis teater yang mengungkapkan kesepian manusia dan ketiadaan komunikasi di antara mereka secara gamblang. Hal ini terbukti lewat pertunjukan pertama Adamov di Lancry Paris, yaitu *La Parodie* (1952), setelah tiga tahun melewati proses revisi. Karyanya yang kedua adalah *L'Invasion* yang dipentaskan pada tahun 1950 di Champs-Élysées. Pada tahun yang sama ia mempertunjukkan *La Grande et la Petite Manoeuvre*.

Ketiga drama pertama Adamov ini adalah perwujudan dari filsafat hidupnya, yang pesimis. Adamov memandang usaha manusia sebagai sesuatu yang sia-sia, yang pasti gagal melawan kekuatan-kekuatan yang ditakdirkan untuk menghancurkan mereka. Adamov memandang kehidupan manusia sebagai sesuatu yang tidak bisa diubah, bahwa nasib semua manusia sama dan mereka tidak akan mampu menghindari kegagalan dan kehancuran total. Hal ini sama dengan gagasan kesia-siaan dan usaha manusia yang tidak berarti, serta kemustahilan komunikasi di antara manusia yang diungkapkan Ionesco.

Kegagalan komunikasi menjadi ide utama dalam karya-karya Adamov. Ia menggambarkan bahwa komunikasi antarmanusia tidak akan mungkin terjalin. Prinsip ini ia wujudkan bukan dengan meniadakan sama sekali percakapan di antara tokoh. Ia tetap menyajikan dialog-dialog sederhana. Namun tidak ada komunikasi di dalamnya, karena masing-masing pihak tidak berusaha menanggapi lawan bicaranya (Fowlie, 1960).

Tidak berselang lama setelah pertunjukan *La Grande et la Petite Manoeuvre*, Adamov mulai menciptakan drama keempatnya yang berjudul *Le Sens de la Marche* (1953). Namun belum selesai merampungkannya, Adamov untuk sementara beralih menciptakan karya baru yang berjudul *Le Professeur Taranne* (1953).

Pada perkembangannya, Adamov beranggapan bahwa pandangannya selama ini terhadap teater adalah salah. Ia menyadari bahwa teater yang hanya menyuguhkan kenyataan, segala detail disesuaikan dengan kenyataan dan percakapan sehari-hari, ternyata bukanlah teater yang sesungguhnya. Karya-karya Adamov pun mengalami perubahan. Secara simbolis Adamov mulai menyentuh masalah-masalah sosial, misalnya tentang peperangan, penjajahan, atau penindasan. Dalam *Le Sens de la Marche* (1953) misalnya, Adamov menggambarkan pemberontakan terhadap aturan-aturan yang berlaku lewat tokoh Henri yang mencoba melawan perintah ayahnya dengan cara menolak menjadi guru, seperti yang diinginkan oleh ayahnya. Lakon ini secara tersirat mengungkapkan bahwa eksistensi para pemuda terancam oleh kekuatan dan kekuasaan tirani yang membabibuta.

Karya Adamov yang berikutnya adalah *Le Ping-Pong*. Drama *Le Ping-Pong* dipentaskan untuk pertama kalinya pada tanggal 2 Mei tahun 1955 di Théâtre de Noctambules dan disutradarai oleh Jacques Mauclair. Sebagai salah satu mahakarya Arthur Adamov, *Le Ping Pong* merupakan salah satu drama paling terkenal dari Teater Absurd (Lantéri, 1994, p. 1553). Drama ini berkisah tentang dua lelaki, Arthur dan Victor, yang sangat tertarik pada mesin pinball. Kedua tokoh tersebut terus-menerus berusaha untuk mendapatkan keuntungan dari mesin pinball. Namun secara perlahan-lahan mesin pinball itu mengendalikan kedua tokoh tersebut hingga mereka tua. Tanpa kedua tokoh itu sadari, mereka

menghabiskan waktu mereka hanya untuk permainan yang berakhir pada kesia-siaan. Kesia-siaan inilah yang, salah satunya, memperlihatkan absurditas dalam *Le Ping-Pong*.

## **1.2 Rumusan Masalah**

Berdasarkan uraian latar belakang penulisan di atas, maka yang menjadi masalah dalam skripsi ini adalah bagaimana absurditas terlihat dalam drama *Le Ping-Pong* karya Arthur Adamov?

## **1.3 Tujuan Penulisan**

Penulisan skripsi ini bertujuan untuk memperlihatkan absurditas dalam drama *Le Ping-Pong* melalui unsur-unsur bentuk, seperti alur, tokoh, latar ruang dan waktu serta bahasa.

## **1.4 Ruang Lingkup dan Sasaran**

Ruang lingkup pembahasan skripsi ini dibatasi pada teks teater *Le Ping-Pong*. Sedangkan sasaran dari pembahasannya adalah unsur-unsur fungsional drama *Le Ping-Pong*, yaitu alur, tokoh, latar ruang dan waktu serta bahasa.

## **1.5 Prosedur Kerja**

Tahapan kerja dalam penelitian ini adalah sebagai berikut:

1. Menganalisis alur.
2. Menganalisis ciri-ciri pembeda tokoh.
3. Menganalisis ujaran tokoh dengan situasi pengujaran yang terbentuk oleh hubungan antartokoh.
4. Menganalisis latar ruang dan waktu.
5. Menyusun laporan penelitian.

## **1.6 Sumber Data**

Sumber data yang dipakai dalam pembahasan skripsi ini adalah lakon *Le Ping-Pong*, karya Arthur Adamov yang diterbitkan oleh Gallimard pada tahun 1955.

## 1.7 Kerangka Teori

Teori yang menjadi dasar dari penulisan skripsi ini adalah teori strukturalisme, yang membahas suatu karya dengan cara merekonstruksi unsur-unsur fungsionalnya. Tujuannya adalah memperlihatkan unsur-unsur yang memperlihatkan absurditas dalam karya tersebut.

### 1.7.1 Alur

Alur atau *fable* berasal dari kata “fabula” yang berarti urutan tindakan yang membentuk unsur naratif suatu karya sastra (Pavis, 1978, p. 159). Adapun teori yang mendukung dalam menganalisis struktur alur drama *Le Ping-Pong* adalah teori Gustave Freytag. Freytag memperkenalkan metode analisis struktur drama lewat bukunya yang berjudul *Technick des Dramas* yang terbit pada tahun 1863. Di dalam buku tersebut Freytag menjabarkan bahwa sebuah drama yang koheren terbentuk dari elemen-elemen penting yang terdiri dari enam bagian, yaitu:

- a. Pemaparan
- b. Rangsangan
- c. Gawatan
- d. Klimaks
- e. Leraian
- f. Sesudahan

### 1.7.2 Tokoh

Tokoh merupakan bagian dari sebuah cerita naratif yang memiliki identitas dan bertindak. Tokoh tidak bisa berdiri sendiri, ia bergantung pada alur, latar dan tokoh lain. Untuk menganalisis tokoh dan menunjukkan absurditas di dalam drama *Le Ping-Pong*, dasar teori yang digunakan adalah metode analisis tokoh dari Anne Ubersfeld dalam *Lire le Théâtre*. Menurut Ubersfeld (1982, p. 119), tokoh memiliki dua kedudukan dalam teks, yaitu sebagai satuan semiotis (tanda) dan sebagai subjek yang berujar.



### **a. Tokoh sebagai Satuan Semiotis**

Tokoh dibentuk oleh kesatuan tanda-tanda semiotis atau himpunan ciri-ciri pembeda. Ciri-ciri pembeda ini meliputi nama diri, ciri fisik, ciri mental, serta tindakan tertentu.

Ubersfeld membedakan istilah tokoh dengan pelaku atau *acteur*. Beberapa tokoh yang memiliki ciri pembeda serupa dapat disebut sebagai satu pelaku. Misalnya, jika ayah dan ibu memiliki ciri serupa, yaitu menghalangi kehidupan cinta anaknya, maka mereka dianggap satu pelaku saja, yaitu orang tua anak atau penghalang cinta anaknya.

### **b. Tokoh sebagai Pengujar**

Tokoh merupakan salah satu unsur dalam proses komunikasi. Ia bisa menjadi sebagai pengirim atau penerima ujaran. Untuk menganalisis ujaran tokoh, dasar teori yang digunakan adalah teori 6 fungsi bahasa Jakobson. Namun yang akan digunakan dalam penelitian ini hanya 4, yaitu:

- a. Fungsi referensial, memberi informasi mengenai tokoh.
- b. Fungsi konatif; bertujuan mendapatkan reaksi dari penerima ujaran.
- c. Fungsi emotif; melibatkan perasaan tokoh.
- d. Fungsi fatik; menciptakan, menjaga atau merusak hubungan komunikasi.

Tidak digunakannya fungsi puitik dalam analisis ini, karena menyangkut gaya bahasa (seperti diketahui tulisan ini membatasi diri dalam alur, tokoh dan latar). Sedangkan alasan tidak digunakannya fungsi metalinguistik, karena fungsi ini dapat dikatakan jarang sekali ditemukan dalam karya sastra.

Ujaran-ujaran tokoh akan dianalisis dengan memakai keempat fungsi bahasa di atas, sesuai dengan situasi pengujaran yang dibentuk oleh hubungan antartokoh.

### **1.7.3 Ruang**

Ruang dalam teater merupakan tempat tokoh-tokoh hadir dan bertindak. Keterangan mengenai ruang dalam sebuah teks drama dapat kita dapatkan secara langsung dari petunjuk pemanggungan (*didascalie*) dan secara tidak langsung dari dialog. Petunjuk pemanggungan memberi kita keterangan tentang tempat tokoh berada, nama-nama tokoh dan jumlahnya yang berada dalam satu ruang,

benda-benda di sekitar tokoh dan tindakan tokoh. Selain itu dialog antartokoh juga memberi informasi mengenai situasi dan kondisi suatu ruang.

#### 1.7.4 Waktu

Waktu dalam drama terdiri dari waktu cerita, waktu referensial dan waktu pementasan. Namun waktu pementasan tidak akan dibahas karena berada di luar lingkup penelitian.

##### a. Waktu Referensial

Waktu referensial diciptakan oleh pengarang untuk memberi realita fiktif kepada pembaca. Sehingga pembaca akan beranggapan seolah-olah cerita dalam karya itu benar-benar terjadi, misalnya ketika di dalam petunjuk pemanggungan disebutkan bahwa cerita berlangsung pada tahun 1945.

##### b. Waktu Cerita

Waktu cerita merupakan keterangan yang menunjukkan perkembangan cerita dan keadaan tokoh-tokoh, seperti pagi atau malam hari.

Kedua unsur waktu ini biasanya terlihat pada:

- Petunjuk pemanggungan (*didascalie*) yaitu keterangan di luar dialog yang menjelaskan tentang ruang, waktu, kostum dan tokoh. Seringkali waktu referensial dan waktu cerita berada secara bersamaan pada petunjuk pemanggungan ini.
- Ujaran-ujaran tokoh umumnya memuat waktu cerita yang sering terlihat dari kala kalimat yang diujarkan tokoh.

Petunjuk-petunjuk waktu di atas tidak mutlak dapat ditemukan di semua teks drama. Pada drama klasik unsur ini memang hampir selalu ada karena adanya tuntutan *la vraisemblance* dan untuk menunjang kronologi cerita. Namun pada karya *Nouveau Théâtre* umumnya, petunjuk waktu mengacu pada waktu yang abstrak. Contohnya dalam karya Samuel Beckett, *En Attendant Godot*, tidak ada keterangan yang dapat memberi perbedaan antara hari pertama dengan hari selanjutnya. Di sepanjang cerita, keadaan tokoh, kostum dan dekor sama. Yang ada hanya perubahan kecil, yaitu tumbuhnya beberapa helai daun pada pohon yang di hari pertama tidak berdaun. Selain itu tidak terdapat pula petunjuk waktu referensial yang mengacu pada suatu masa atau zaman tertentu.