

## Waiting For Godot: Acuan Drama Absurd Di Malaysia

(Waiting for Godot: Absurd Drama Mould in Malaysia)

MOHAMAD NAZRI AHMAD

### ABSTRAK

Makalah ini meneliti pengaruh *Waiting for Godot* sebagai asas pembentukan acuan drama bercorak absurd Melayu di Malaysia. Sumber penelitian adalah beberapa naskah drama Melayu yang digolongkan sebagai drama absurd. Drama-drama yang dipilih ialah *Bukan Bunuh Diri*, *Di Pulau Sadandi* oleh Dinsman, *Mayat* oleh Hatta Azad Khan, *Pasrah* dan *Angin Kering* oleh Johan Jaafar. Didapati memang naskah-naskah drama Melayu ini menerima pengaruh eksistensialisme dari *Waiting for Godot*. Walau bagaimanapun, diujahkan bahawa ciri-ciri eksistensialisme itu diterima dalam acuan yang disesuaikan dengan pemikiran, adat, susila dan lebih penting lagi dengan agama yang dianuti oleh orang Melayu iaitu Islam.

Kata Kunci: Absurd, ‘tuhan’, latar, acuan dan ketidakpastian

### ABSTRACT

This paper studies the influences of *Waiting for Godot* as basic mould of Malay absurd drama. Source of this study are Malay drama scripts which are being classified as absurd drama. The selected scripts are *Bukan Bunuh Diri*, *Di Pulau Sadandi* by Dinsman, *Mayat* by Hatta Azad Khan, *Pasrah* and *Angin Kering* by Johan Jaafar. It is argued that although these scripts have absorbed existentialism influences through *Waiting for Godot* but its characteristics in Malay drama had been moulded in such a way that suit the Malay taught, custom, creed, and most importantly with the religious faith of the Malays, that is Islam.

Key Words: Absurd, ‘god’, setting, mould, and uncertainty.

### Pengenalan

Pada tahun-tahun 1970-an dan awal 1980-an muncul satu bentuk baru dalam pengkaryaan drama Melayu iaitu yang disebut drama absurd. Sebagaimana akan dijelaskan, salah satu faktor kemunculan naskah drama tersebut ialah kerana pengaruh *Waiting for Godot*, karya Samuel Beckett, merupakan salah sebuah drama paling berpengaruh pada abad ke-20. Pada halaman pertama naskah

tersebut versi Perancis, dicatatkan tarikh pengkaryannya adalah dari 9 Oktober 1948 hingga 29 Januari 1949. Karya asalnya telah diterbitkan oleh Faber & Faber Limited, 24, Russel Square London pada tahun 1956 setebal 94 muka surat. Kemudiannya diulang cetak dalam tahun 1965, 1967 dan 1968. Dalam bahasa Melayu-Indonesia, karya ini diterjemahkan oleh W. S Rendra pada tahun 1973 dengan tajuk *Menunggu Godot*. Pada tahun 1999, Bernadeta Verry Handayani pula menerjemahkannya dengan tajuk *Sementara Menunggu Godot*. Pada tahun 1999, Farid Bambang S. juga menerjemahkannya dengan tajuk *Menunggu Godot*. Semuanya penterjemah itu adalah daripada Indonesia. Di Malaysia, masih belum ada terjemahan naskah ini, tetapi beberapa orang dramatisnya cuba menggunakan acuan *Waiting for Godot* dalam menghasilkan karya mereka.

Dalam makalah ini, dipilih beberapa naskah drama Melayu sebagai sumber perbincangan. Drama-drama yang dipilih ialah *Bukan Bunuh Diri, Di Pulau Sadandi* oleh Dinsman, *Mayat* oleh Hatta Azad Khan, *Pasrah* dan *Angin Kering* oleh Johan Jaafar. Aspek-aspek yang akan diteliti ialah watak dan perwatakan, latar, konsep, pemikiran dan falsafah.

### Falsafah Drama Absurd Barat

Oleh kerana maudud makalah ini berkait dengan drama yang berakar umbi daripada pemikiran dan falsafah Barat maka ada baiknya ditinjau terlebih dahulu aspek ini,

Drama absurd pascamoden lahir dalam kalangan Eropah Barat yang kehilangan kepercayaan terhadap makna pegangan agama di Eropah sejak abad ke-18. Kumpulan Enlightenment dalam bentuk begini diketuai oleh Nietzsche. Beliau mengemukakan pemikiran bahawa 'tuhan sudah mati' dan tuhan sudah tidak wujud lagi.

Falsafah kehilangan kepercayaan terhadap pegangan agama ini lebih berpengaruh lagi selepas Perang Dunia Pertama. Ini ekoran daripada berlakunya masalah keruntukan sosial yang berleluasa. Selepas Perang tersebut, keadaan kehidupan menjadi bercelaru. Wujud ketidakpastian, kecurigaan dan kerisauan tidak menentukan. Ciri-ciri ini diperkukuhkan lagi oleh penyebaran faham kesamarataan Marxist yang berakar daripada pemikiran Karl Marx. Penyebaran fahaman ini disebarkan oleh Stalin di Rusia dan Hitler dalam Perang Dunia Kedua. Perkembangan tersebut mendorong ramai ahli fikir di Eropah kehilangan kepercayaan terhadap *sense* yang wujud pada sifat manusia.

Dalam kelompok tersebut timbul tanggapan negatif terhadap kehidupan yang dihubungkan dengan ketuhanan. Antaranya, timbul persoalan 'sekiranya benar tuhan masih ada, kenapa 'dia' membiarkan manusia menderita akibat peperangan, ada yang menjadi yatim piatu, ada yang menjadi janda, ada yang kehilangan anak, kehilangan kekasih dan mengalami kecacatan anggota tubuh badan?'

Mereka berpendapat sekiranya 'tuhan' masih ada, dia tidak akan membiarkan umat manusia berada dalam kesengsaraan seperti itu. Dalam amalan lazim, karya-

karya sastra mempunyai hubungan yang cukup erat antara manusia dengan alam dan manusia dan tuhan. Oleh kerana timbul fahaman ‘tuhan sudah mati’ itu maka dasar penghasilan karya yang berakar daripada hubungan manusia dengan tuhan telah tiada. Mereka lebih menekankan isu-isu kesawarjagat/universal (yang terpenggal daripada hal-ehwal kerohanian) sebagai tema dan dasar pemikiran dalam karya.

Fahaman begini menjadi sumber pengkaryaan bercorak eksistensialisme, abstrak dan kabur yang memerlukan ketajaman pemikiran secara bebas bagi menyelami persoalan yang dikemukakan. *Waiting for Godot* adalah salah sebuah karya dalam kelompok tersebut.

Dalam *Waiting for Godot* ketidakpastian bukan sekadar dilema sama ada apa yang dinantikan itu akan tiba atau tidak, tetapi lebih daripada itu. Ketidakpastian itu ialah mereka tidak pasti apakah yang mereka menanti.

### Watak dan Perwatakan

*Waiting for Godot* mengandungi lima watak, iaitu Estragon, Vladimir, Lucky, Pozzo dan A Boy. Skrip watak itu tidak diberi sebarang keterangan, misalnya, umur, jantina, penerangan watak dan sifat-sifat fizikal. Oleh itu, para khalayak harus mengimajinasi sendiri ciri-ciri watak-watak tersebut. Setiap watak tersebut mempunyai masalah tersendiri tetapi sama-sama menunggu perkara yang sama. Estragon bermasalah dengan kasut bootnya, Vladimir dengan topinya, A Boy dengan kebodohnya, Pozzo dengan tidak dapat berdikari dan Lucky sangat setia terhadap Pozzo. Pozzo sangat bergantung kepada Lucky. Lucky pula telah hampir enam puluh tahun menjadi hamba kepada Pozzo. Pozzo telah berulang kali ingin memisahkan dirinya dari Lucky tetapi sampai sekarang tidak berupaya merungkaikan ikatan tersebut. Pada akhir kata-kata yang dikeluarkan oleh Pozzo bahawa beliau telah buta dalam celik dan beliau mengharapkan banyak bantuan daripada Lucky.

Lucky pula sanggup bersusah payah membawa pelbagai bebanan barangan Pozzo. Siapakah Lucky di sisi Pozzo? Tafsiran yang dapat dibuat ialah Lucky itu ialah *nasib* Pozzo itu sendiri. Secara tersiratnya, drama ini menimbulkan persoalan bagaimana seseorang dapat melepaskan diri daripada nasib atau takdirnya? Itulah yang berlaku kepada Pozzo. Bagaimana dan mampukah beliau mahu melepaskan diri daripada ketentuan nasibnya sendiri?

Tentu sekali tidak. Oleh itu, kehendaknya yang mahu memisahkan Lucky daripada hidupnya merupakan usaha yang sia-sia dan tentu sekali tidak berjaya. Lucky tidak merasa janggal walaupun seumur hidupnya diperbudak-budakkan dan berperanan hanya sebagai pembawa barang-barang Pozzo. Lucky sentiasa mendapat kata nista dan cacian daripada Pozzo. Tetapi Lucky tidak pernah berusaha untuk menghindari Pozzo. Walau bagaimana teruk sekalipun layanan Pozzo terhadapnya, Lucky menerimanya dengan senang hati. Pada peringkat akhir cerita *Waiting for Godot*, muncul watak A Boy. Apakah maknanya A Boy sebagai pengembala kambing mahupun biri-biri tuannya, Godot itu? Siapakah

pula Godot yang menjadi tuan punya kambing dan biri-biri itu?

Semua persoalan itu hanya dapat dijawab dengan menafsirkan sendiri naskah *Waiting for Godot*. Samuel Becket tidak menggambar atau memberi penyelesaian terhadap naskah dramanya ini. Hal ini membolehkan semua orang berupaya membuat tafsiran yang tersendiri terhadap penamat cerita dan persoalan-persoalan yang dikemukakan oleh Samuel Becket. Sehubungan itu, setiap orang berhak dan mampu menafsirkan mengikut selera masing-masing.

## Latar

Sebagaimana dalam genre-genre lain, latar dalam drama lazimnya terdiri daripada latar tempat dan latar masa. Dua unsur ini boleh dipecahkan lagi kepada latar suasana, zaman, peristiwa, muzik dan latar masyarakat. Naskah drama biasanya dilengkapi dengan menghuraikan bentuk latar yang dikehendaki. Biasanya latar akan diperincikan seberapa tepat yang mungkin. Ini dapat dilihat, misalnya, pada Sandiwara dan realisme.

Dalam sebuah drama realisme, sebuah ruang tamu digambarkan dengan adanya kerusi set, meja, talipon, almari buku dan segala macam perkakas yang perlu ada di atas pentas.

Sebaliknya, latar dalam *Waiting for Godot* amat ringkas, hanya sebuah pemandangan di tepi sebatang jalan dan di bawah sebatang pokok yang tidak berdaun. Dalam episod kedua karya ini ditambah tunggul kayu dan pokok kayu dengan hanya mempunyai empat hingga lima helai daun.

Latar masanya hanyalah sehari semalam. Anehnya, pokok yang semalamnya masih kering telahpun berdaun. Adakah ini satu proses pertumbuhan pokok yang cepat? Penjelasan dalam naskahnya juga amat ringkas, iaitu dengan sepatah ayat sahaja: petang.

Pengarangnya tidak menyatakan dengan tepat tentang latar zaman dalam. Waktunya adalah sebelah petang sahaja. Itu sahaja gambaran latar masa yang diberikan. Gambaran ini perlu ditafsirkan sendiri oleh para aktivis drama mahupun pembaca naskah ini dalam usaha memahami drama *Waiting for Godot* ini.

Keadaan ini memperlihatkan bahawa Samuel Beckett telah melanggar aturan awal konsep drama yang dianjurkan oleh Plato dan Aristotles iaitu harus berasaskan *peniruan* terhadap perlakuan masyarakat nyata terutamanya bentuk drama realisme.

## Siapa Godot

Tafsiran Beckett sendiri tentang Godot dimuatkan dalam wawancaranya dengan Roger Blin. Pada pandangan beliau, Godot (dalam bentuk jenaka sinis) adalah loghat bahasa Perancis untuk menyebut 'kasut' (*boot*), disebut *godilot* dan *godasse*. Seterusnya, Beckett menyatakan istilah 'Godot' sudah wujud dalam masyarakat Perancis. Menurut beliau pada suatu ketika beliau melihat ramai

orang di tepi jalan yang sedang menonton perlumbaan basikal (tour de France). Apabila beliau menanya salah seorang daripada mereka apakah yang dibuatnya, jawapan yang diberi sambil termanggu-manggu ialah dia sedang menunggu Godot.

Godot yang dimaksudkan oleh Samuel Beckett adalah mengenai sesuatu. Sukar untuk menerima tanggapan ramai orang yang menyatakan bahawa Godot adalah tuhan.

Ada juga yang menafsirkannya sebagai seseorang. Pastinya Godot adalah sesuatu, iaitu sesuatu yang ditunggu oleh Estragon (Dodo) dan Vladimir (Didi). Kemunculan Pozzo, Lucky dan A Boy (Budak Suruhan) merupakan pengisian kepada plot untuk memperkembangkan ceritanya.

Dalam *Longman Dictionary of Contemporary English*, tidak ada makna bagi Godot, Estragon, Vladimir mahupun Pozzo. Oleh itu, nama-nama watak tersebut merupakan pemilihan yang telah dilakukan oleh Samuel dengan teliti. Berdasarkan nama-nama yang dikemukakannya itu, pada peringkat awal, iaitu ketika *Waiting for Godot* mula-mula dipentaskan, semua pelakornya adalah terdiri daripada oranglelaki. Tetapi di Indonesia pada tahun 1999, Teater Garasi telah mementaskannya dengan semua pelakornya terdiri daripada wanita.

*Waiting for Godot* kali pertama dipentaskan di Paris dalam tahun 1953. Karya ini menjadi satu karya drama yang terpenting pada abad ke 20 kerana telah memperkenalkan satu bentuk drama baru yang dikatakan absurd yakni Samuel Beckett memulakan satu bentuk penghasilan karya yang berbeza dengan orang lain terutama dari segi plot, watak, dialog, pemikiran dan latar dalam drama.

Tafsiran terhadap Godot dalam karya ini ialah Go Dot (titik). Istilahnya go (pergi) dan dititikkan (dot). Hal ini ada kemungkinannya. Berdasarkan kalimat akhir karya ini, iaitu Dodo dan Didi. Kedua-dua watak ini mengambil keputusan untuk pergi (keluar pentas) tetapi tirai dilabuhkan dengan mereka terus menunggu.

Samuel Beckett telah menyediakan pelbagai ruang untuk menafsirkan siapakah Godot. Seperti telah dinyatakan, beliau sendiri tidak menjelaskan ciri dan perwatakan Godot itu. Hal ini membolehkan setiap orang menafsirkan Godot mengikut pandangan masing-masing, tiada siapa dapat menyalahinya.

Tafsiran bahawa Godot adalah tuhan seperti yang ditafsirkan oleh kebanyakan pengiat drama juga mungkin betul. Jika menafsirkan Godot sebagai orang juga boleh jadi betul dan banyak lagi kebarangkalian dalam menafsirkan watak Godot. Perkara yang paling nyata ialah Godot tidak pernah muncul dalam naskah drama ini. Penungguan terhadap watak ini hanya diperkatakan oleh beberapa watak lain sepanjang drama.

### Ciri-ciri *Waiting for Godot*

Sebagaimana akan dijelaskan, beberapa ciri *Waiting for Godot* telah menjadi acuan dalam pembinaan naskah drama absurd di Malaysia khususnya pada tahun-tahun 1970-an dan 1980-an. Oleh itu, ciri-ciri perlu diperkatakan terlebih dahulu. Makalah ini akan memperkatakan beberapa ciri pada pemikiran, perwatakan,

dialog, latar dan plot dalam naskah tersebut. Ciri-ciri ini akan dibandingkan dengan naskah-naskah drama yang `diklafikasikan` sebagai naskah drama absurd di negara ini. Pemikiran yang dapat dilihat dalam karya absurd ialah kesawarjagat/universal. Ia meliputi persoalan kehidupan manusia. Hal ini dapat dilihat terhadap kesungguhan dan ketabahan yang dihadapi oleh watak Dodo dan Didi. Keduanya diperlihatkan saling lengkap melengkapi, berpasang-pasangan. Pada peringkat awalnya, mereka berbual tentang kasut. Kasut yang dipakai oleh Estragon (Dodo) tidak sesuai dan menyakitkan kakinya. Secara implisitnya, kasut itu boleh diertikan sebagai kaki. Sekiranya ia sakit maka banyak perkara yang tidak dapat dilakukan oleh seorang manusia. Vladimir pula mengemukakan masalah topi. Topi merupakan alat yang diletak di atas kepala.

Oleh demikian, kedua-dua watak ini memperlihatkan keperluan dan saling kait mengait. Tanpa kaki, manusia tidak dapat bergerak, maklumat tanpa kepala, manusia tidak lagi menjadi manusia. Samuel Beckett merupakan pengkarya yang awal mengemukakan bentuk pemikiran begini. Ia berbeza daripada pemikiran dalam drama lain sebelum itu.

### Pengaruh *Waiting for Godot* dalam Drama Absurd Melayu

Acuan yang dikemukakan oleh Beckett ditiru dan kemudiannya menjadi satu trend pada bahagian kedua abad ke-20. Kedudukan *Waiting for Godot* sebagai menitik tolak dalam penghasilan karya drama pascamoden diakui oleh para sarjana. Misalnya, Martin Esselin (1956) berpendapat "Of the dramatists of the absurd Samuel Beckett is undoubtedly the profoundest, the greatest poet. *Waiting for Godot* and *Endgame* are certainly masterpieces."

Penyebaran pengaruhnya tidak terkecuali di Malaysia. Antara dramatis di Malaysia yang menerima pengaruh Beckett ialah Hatta Azad Khan, Dinsman, Johan Jaafar, Mana Sikana, Anuar Nur Arai dan Noordin Hassan. Mereka merupakan antara anak-anak muda pada dekad 1970-an yang berani menghasilkan drama berbentuk eksistensialisme sama ada dalam bentuk drama absurdisme mahupun surrealisme.

Kemunculan mereka telah memeriahkan lagi senario drama Melayu dan sekali gus memperkayakan bentuk drama di negara ini. Malah, perkembangan drama dalam dekad 1970-an itu telah membawa era baru dalam sejarah perkembangan drama Melayu.

Drama tempatan yang menggunakan teknik drama absurd itu, misalnya, mempermainkan kata-kata yang berfalsafah, muncul di sana sini. Harus ditekankan Kemunculan drama bentuk surrealis, absurd dan teater keliling tidak mengganggu pementasan drama sebelumnya seperti drama sandiwara dan realisme. Setiap bentuk drama mempunyai pendokong tersendiri, baik dalam kalangan dramatis, aktivis mahupun khalayak penonton.

Penghasilan naskah dan perrsembahan pelbagai bentuk drama Melayu terus berlangsung sehingga sekarang, malah semakin meriah lagi dengan penubuhan pelbagai panggung baru seperti di Petronas, Istana Budaya, MATIC

dan Panggung Bandaraya. Panggung-panggung ini dilengkapi peralatan moden yang membolehkan para dramatis bersilat mengikut gendang dan selera masing-masing.

Watak-watak dalam drama absurd Melayu hampir seiras dengan watak-watak yang dipaparkan oleh Samuel Becket dalam *Waiting for Godot*. Sebagai contoh dalam naskah *Kerusi*, Hatta Azad Khan memperlihatkan watak-watak di luar realiti seperti Srisegala, Putra, Masayu, Tuta Utama, Tuta-Tuta 1, Tuta-tuta 2, Tuta-tuta 3, Wira 1, Wira 2 dan Wira 3. Dalam naskah *Mayat* pula beliau mengemukakan watak-watak seperti Orang 1, Orang 2, Orang 3, Orang 4, Orang 5.

Sementara itu, Johan Jaaffar mengemukakan watak-watak seperti Satu, Dua, Tiga, Empat dan Pendatang dalam naskah *Pasrah*. Dinsman dalam *Protes*, mengemukakan watak-watak seperti Pengarang, Adam, Eva, Logos. Dalam *Jangan Bunuh Diri*, dikemukakan watak Adam, Bapa, Puteri. Dalam *Di Pulau Sadandi*, dimunculkan watak Sa, Di, Salam, Ayah Sa, Ibu Sa, Polis. Sementara dalam *Ana*, dikemukakan watak Ana, Baba dan Emak.

Dinsman juga mengemukakan satu konsep baru dalam drama iaitu watak-watak disuruh berkembang dan menegangkan konflik. Sebagai contohnya dalam *Protes*, watak berkembang sendiri dan kemudiannya dibentukkan satu tragedi, dan semua watak itu dibunuh oleh pengarangnya sendiri. Perwatakan yang dikemukakan oleh Dinsman ini menunjukkan watak-watak tersebut boleh dikelompokkan sebagai watak dalam drama absurd yang berkembang di Barat tadi.

Peranan watak dalam drama absurd Melayu seperti Srisegala, Wira 1 dan Wira-wira serta Orang-Orang di tangan Hatta Azad Khan dan Johan Jaffar sama fungsinya seperti Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky dan A Boy dalam *Waiting for Godot*.

Yang jelas kepada kita, dalam drama para pengkarya ini watak-watak hanyalah alat menyampaikan amanat pengarangnya. Mereka tidak mewakili sesiapa secara nyata (diri sendiri ataupun ikon masyarakat). Watak-wataknya tersebut adalah watak-watak dalam dram itu *per se*.

Tahun-tahun 1990-an menyaksikan kemunculan generasi kedua dalam genre begini. Antara mereka ialah Nam Ron, seorang dramatis yang peka dan berterus terang dalam memperkatakan isu-isu semasa terutamanya terhadap kepincangan masyarakat. Keberanian dan sikap terus terangnya terserlah dalam *Look Back in Anger*, *Misi*, *Jiwa*, *Gedebe*, *Proses* dan *Lembu*. Karya-karya ini menampilkan kelainan dan keistimewaan Nam Ron yang tersendiri. Pemikiran yang dimuatkannya ialah tentang pergolakan hidup manusia dalam bentuk kontemporari, bersimbolik, dilukiskan dalam abstrak dan diwacanakan dalam susunan plot yang bertenaga.

### *Bukan Bunuh Diri*

Dinsman merupakan salah seorang dramatis absurdisme yang mengemukakan konsep teater bentuk 'protes masyarakat'. Dalam *Bukan Bunuh Diri* beliau mempamerkan suatu hasil karya yang penuh emosi, konflik dan berunsurkan abstraks. Ceritanya mempunyai plot yang dramatik dengan jalan cerita yang meruncing ke arah suatu aspek sahaja (Ab. Rahman Napiah, 1976). Bagi Dinsman, ketidakfahaman dalam mencari pemikiran yang beliau sampaikan dalam naskah karya beliau adalah kejayaan besar bagi diri teaternya. Hal ini menunjukkan wujud sesuatu yang cuba disampaikan oleh Dinsman, hanya penilai yang cuba memahami dan berjaya menemui 'rahsia yang ingin disampaikan' boleh meruntuhkan kekebalan motto Dinsman tersebut. Contohnya, naskah *Bukan Bunuh Diri* beliau memaparkan sesuatu yang ganjil dalam masyarakat, iaitu watak Adam dalam drama tersebut berusaha untuk berjumpa dengan Tuhannya, dan membunuh diri merupakan jalan singkat untuk menemui Tuhan. Soalnya mudah sahaja, manusia yang telah mati sahaja akan berjaya menemui Tuhan-Nya. Walau bagaimanapun, setiap kali watak tersebut menggantung diri, ada sahaja perkara yang menggagalkannya.

Dalam *Jangan Bunuh Diri*, Dinsman telah mensituasikan Adam dalam satu keadaan yang absurd. Tetapi melalui kekuatan watak Adam sendiri yang dialaskan kepada kepercayaan kepada Tuhan, drama ini berakhir dengan nada positif. Bagi Dinsman, sekiranya khalayak tidak memahami konsep dramanya maka itu bukanlah salah pengarang, sebaliknya, pengarang boleh menyalahkan khalayak kerana tidak cukup ilmu untuk memahami konsep drama yang cuba disampaikan.

### *Di Pulau Sadandi*

Dalam *Di Pulau Sadandi*, Dinsman memperlihatkan kebebasan yang ingin dicapai oleh setiap manusia. Watak Sa kerana menyertai Di sanggup meninggalkan keluarga, termasuk ayahnya yang sedang sakit tenat. Di pula kerana kasihkan Sa sanggup meninggalkan keluarga, iaitu anak dan isterinya. Mereka melarikan diri ke Pulau Sadandi. Mereka berusaha menikmati perasaan cinta tanpa batasannya tetapi akhirnya mereka sedar dan kembali kepada keluarga masing-masing. Mereka sedar akan tanggungjawab mereka terhadap keluarga dan masyarakat mereka. Oleh itu, mereka perlu hidup seperti manusia lain yang harus menunaikan tanggungjawab terhadap tuntutan masing-masing.

Mereka sedar tanggungjawab mereka tetapi mereka tidak kembali kepada keluarga mereka, malah sewaktu keluarga Sa datang mencari Sa, juga gagal menemui mereka di pulau tersebut.

### *Mayat*

Hatta Azad Khan dalam naskah *Mayat* mengemukakan masalah tanah kubur bagi mengkebumikan orang mati. Tanah begitu bernilai terutamanya di bandar besar dan penghuninya pula ramai menyebabkan tanah kubur perlu ‘ditempah dan dibeli’ sebelum ketibaan hari mati. Drama ini menimbulkan persoalan: Siapa yang boleh menjangkakan hari matinya? Apabila seseorang manusia meninggal, yang menerima beban ialah orang yang hidup, perlu mengkebumikannya. Dalam naskah tersebut Hatta Azad Khan memaparkan sekumpulan pengutip sampah menerima berita kematian salah seorang kawan mereka. Masalah yang paling besar ialah mencari tanah perkuburan untuk dikebumikan mayat tersebut. Isu tanah kubur ini bukan setakat di negara ini, malah telah menjadi isu seluruh dunia, terutama di negara maju. Mereka bermesyuarat untuk mencari tempat ‘melupuskan’ mayat kawan mereka itu. Sampai akhir cerita tiada keputusan dapat dibuat dan ceritanya diselesaikan dengan mayat tersebut hilang. Naskah ini merupakan drama yang paling hampir dengan kerangka dan acuan *Waiting for Godot* kerana isunya yang sejagat, dan bentuk ceritanya yang sepertimana ianya bermula.

### *Kerusi*

Dalam menggambarkan suasana latar dalam drama *Kerusi*, Hatta Azad Khan meletakkan unsur metafora iaitu sebuah kerusi eksklusif dan sepasang gong dan pentas yang dipilih ialah pentas arena. Pemilihan pentas arena dan arahan penyusunan seting yang baik dapat memperlihatkan gerak laku Si Penguasa dan Srisegala dengan baik (Mohamad Nazri Ahmad, 2000: 156).

Daripada segi latar pula naskah Hatta Azad Khan ini hanya “Tempat dan Masa: Boleh di mana-mana dan bila-bila masa”. Ciri-cirinya mirip latar dalam *Mayat*. Latar yang dipilih ialah tempat buang sampah: dihiasi dengan sampah, tong kosong, kertas dan berbagai bahan buangan.

### Pengaruh dalam Pemilihan Latar

Bentuk latar yang dikemukakan oleh para dramatis Melayu ini menggunakan acuan *Waiting for Godot*. Wujud persamaan pemilihan latar masa dan tempat yang ringkas di dalam drama-drama mereka. Naskah-naskah drama sebegini memerlukan pengkajian yang mendalam dan menuntut keluarbiasaan dalam memahaminya. Keluarbiasaan itu sepatutnya ‘dihighlight’kan supaya lebih mudah dapat difahami oleh audien. Walaupun begitu ‘memudahkan’ pengertian karya-karya absurd akan menyebabkan konsep dan matlamat dan hasrat penghasilannya akan tidak akan tercapai. Misalnya, dalam *Mayat* dan *Kerusi* seperti telah dijelaskan, Hatta Azad Khan hanya menyebut “Tempat dan Masa: Boleh di mana-mana dan bila-bila masa”.

Demikian juga dalam *Angin Kering* karya Johan Jaafar, hanya menceritakan perihal latar pentas ialah: lokasi: di mana-mana dan Waktunya: bila-bila masa sahaja. Latar dalam *Pasrah* oleh Johan Jaaffar pula memperlihatkan: Tempat: Mana-mana; Waktu: Bila-bila.

### Pengaruh daripada segi Dialog

Dialog dalam *Waiting for Godot* terbina daripada ayat ringkas dan kalimat yang panjang. Permbinaan dialog yang disusun rapi menyediakan perbagai makna yang boleh ditafsirkan oleh pembaca mahupun penonton. Dialog yang ringkas, pendek dipilih, berfalsafah dan disusun dengan makna yang boleh ditafsirkan dengan pelbagai tafsiran. Pembinaan ayat yang pendek supaya audien lebih mudah memahaminya. Ayatnya dibina untuk mudah difahami, tetapi tidak mudah jika diperhalusi makna yang ingin disampaikan. Ayatnya akan mudah difahami apabila dialog tersebut digabungkan dengan bahasa improvisasi. Dialognya pendek tetapi mengandungi makna yang mendalam.

*Waiting for Godot* mengandungi juga dialog yang kalimatnya panjang atau dapat dikatakan terlalu panjang. Dialog panjang mengandungi kalimat-kalimat yang mengandungi pengertian yang mendalam dan bererti. Bentuk dialog ini disampaikan dalam bentuk syarahan dan dikemukakan supaya ianya direnungi, difahami dan diambil iktibar. Laras bahasa yang digunakan dalam *Waiting for Godot* adalah bahasa yang mengandungi falsafah. Hal ini dapat dilihat kepada dua contoh yang diambil dalam *Waiting for Godot*. Sebagai contohnya dalam pengucapan Pozzo dan Lucky yang bersyarah panjang: mengandungi seni pengucapan dan falsafah.

Oleh itu untuk memahami pengucapan dalam karya drama *Waiting for Godot* memerlukan ketajaman dan kesabaran yang tinggi. Drama ini menjadi pemula dan pencetus kepada bentuk drama absurd. Oleh itu proses untuk memahami drama-drama absurd perlu melalui proses yang sama yakni memerlukan pengetahuan yang luas dan mendalam disebabkan bahasa yang digunakan adalah tahap tinggi dan hebat daripada bahasa kolokial yang digunakan seharian. Kalau drama realisme yang menggunakan bahasa kolokial, ianya mudah difahami disebabkan pemahamannya semakna sahaja, tetapi bahasa yang digunakan dalam drama absurd berlainan sekali. Bahasa yang tinggi dan mengandungi falsafah menjadi satu aspek yang penting dalam menggambarkan dunia tidak realiti tetapi mengkritik dan memperkatakan masyarakat realiti.

Bahasa yang digunakan ialah untuk menggambarkan dunia tidak realiti tetapi memperkatakan dan mengkritik masyarakat realiti. Berdasarkan penciptaan dialog pula, dikatakan bahawa acuan yang dikemukakan oleh Breckett ialah mengandungi dialog yang dwi-makna. Dialog yang disusun dengan jalinan yang berbentuk pendek, ringkas, padat dan berbagai makna tafsirannya. Sementara bentuk kedua ialah kalimat yang panjang dan diutarakan seperti kutbah atau syarahan. Contoh dialog pendek dan padat dapat dilihat dalam naskah drama absurd Melayu seperti *Pasrah* dan *Kerusi*. Dialog yang panjang pula dapat dilihat

dalam *Protes*. Bentuk dialog yang dikemukakan dalam drama-drama eksistensialisme Melayu hampir menyerupai acuan dan kerangka yang dikemukakan oleh Samuel Becket dalam *Waiting for Godot*. Wujud bentuk-bentuk dialog yang pendek, ringkas, padat dan berfalsafah dan juga kalimat-kalimat yang panjang berupa kutbah ataupun syarahan yang panjang.

### Pengaruh daripada segi Plot

*Waiting for Godot* pada bentuknya boleh dikatakan tidak mengandungi klimaks pada naskahnya. Plotnya berkembang pada satu pusingan, bukannya ada permulaan dan akhirnya. Plot *Waiting for Godot* bermula dengan hadirnya Vladimir dan Estragon di atas pentas dan diakhirkan dengan adanya Vladimir dan Estragon di atas pentas. Keadaan ini menampakkan satu bentuk naskah yang tidak mengikut konvensional sebuah karya realisme yakni ada permulaan dan pengakhirannya. Naskah ini menyiapkan satu bentuk lakon yang boleh dikatakan bermula apabila pentas dibuka dan lampu dinyalakan, persembahan diakhirkan dengan lampu ditutup dan pentaspun ditutup. Tidak ada berlaku konflik besar (klimaks) dan juga ending yang tidak mempunyai hukum karma (buat baik dapat balasan baik dan buat jahat dapat balasan jahat).

Berkaitan dengan keputisan dalam sesebuah karya, *Waiting for Godot* tidak menampakkan keputisannya. Ianya lebih mengarah kepada bentuk yang ambiguous dan imej-imej yang kompleks. Imej-imej yang dikemukakan dengan pemaparan latarnya yang mudah yakni di bawah sebatang pokok dan di tepi jalan raya. Watak-wataknya seperti Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky dan A Boy tidak ada makna dalam kamus: hanya gambaran nama-nama ahli masyarakat Eropah tetapi tidak menjelaskan daripada negara manakah ianya berasal.

Perkembangan plotnya lebih ke arah ketegangan dalam soal kedramatikannya. Boleh juga dikatakan drama ini tidak pernah berlaku dalam kehidupan yang nyata, maka ianya dikaryakan sebegitu rupa supaya tidak menampakkan perlakuan manusia nyata. Perjalanan plotnya juga tidak tersusun hanya dalam bentuk ya tanpa titik. Jika dalam sebuah naskah tradisional, pergerakan plot bermula dari titik A kepada B hingga ke Z dan kebiasaannya para penonton akan dapat membuat satu pertanyaan: apakah yang akan berlaku selepas ini? Bagaimana kesudahannya? Apakah endingnya dalam bentuk komedi atau tragedi? Tetapi dalam *Waiting for Godot*, plotnya adalah kompleks dan bergantung kepada perlakuan imej-imej watak yang dikemukakan. Dalam naskah ini persoalan-persoalan itu tidak terjawab: tidak tahu apa yang akan berlaku. Kesudahannya tidak ada sama ada dalam bentuk komedi mahupun tragedi. Semuanya bergerak tetapi tidak berakhir.

Konsep cerita drama absurd ialah sebuah naskah cerita yang bermula tanpa ada akhir ceritanya. Ceritanya dalam satu lingkungan bulatan yang tidak bertepi. Aspek ini dapat dilihat dalam drama-drama Dinsman dan Hatta Azad Khan sebagai contoh perbincangan. Dalam *Protes*, permulaan cerita mengisahkan keghairahan seorang pengarang drama yang berusaha membina watak-watak yang boleh berkembang dengan sendirinya, membina konflik dan akhirnya

menyelesaikan sendiri masalah mereka.

Cerita *Jangan Bunuh Diri* pula bermula dengan Adam cuba untuk membunuh diri bagi menemui Tuhannya. Setelah sekian banyak berguru dan membaca buku, Adam semakin ingin berjumpa dengan Tuhannya: Adam diberitahu satu cara untuk menemui Tuhan ialah setelah manusia itu mati. Cara mati paling singkat ialah dengan membunuh diri sendiri. Adam berusaha membunuh diri bagi menemui Tuhannya.

Kisah cerita *Di Pulau Sadandi* pula bermula di sebuah pulau di mana Sa dan Di berada. Setelah watak-watak ini berkembang dan membina konflik terutama dengan Salam. Cerita diakhiri dengan ketibaan pihak polis, Ayah Sa dan Ibu Sa ke pulau tersebut. Kehadiran mereka di pulau tersebut semata-mata untuk mencari Sa dan Di tidak berjaya. Mereka gagal untuk menemui kedua-duanya.

Plot drama yang mengikut acuan Beckett ini juga mempunyai plot yang hampir sama. *Mayat, Pasrah, Kerusi, Patung-Patung* dan *Angin Kering* bertitik tolak dari satu peristiwa dan berakhir dengan peristiwa tersebut. Sebagai contohnya, plot *Mayat*, sebuah kisah sekumpulan pencari sampah di tempat pembuangan sampah yang kehilangan seorang kawan mereka kerana meninggal dunia. Keempat-empat sahabat ini berbincang dan berkonflik tentang isu di manakah hendak dikebumikan mayat kawannya itu. Kemudiannya datang seorang peniaga yang menawarkan harga kepada mayat tersebut. Plot cerita diakhiri dengan tiada keputusan di manakah tempat hendak dikebumikan mayat tersebut dan yang tragedinya mayat tersebut didapati telah hilang begitu sahaja.

Begitu juga dengan plot *Kerusi*. Sebuah kerusi eksklusif yang diduduki oleh pemerintah. Sesiapa yang ingin berkuasa perlu menyingkirkan tuannya kerusi yang terdahulu (Solehah Ishak, 1990:23). Begitulah nasib Srisegala dan pengikutnya apabila disingkirkan oleh kumpulan Putra dan rakan-rakannya. Plot cerita dimulai dengan pemerintahan oleh Srisegala dan kunci-kuncunya Tuta Utama dan Tuta-tuta. Pemerintahan yang tidak demokrasi ditentang oleh Putra dan rakan-rakannya. Akhir tampuk kekuasaan (kerusi) berpindah milik. Plot cerita sebegini biasa kedapatan dalam negara-negara yang mengamalkan dasar demokrasi, pemilihan seorang ketua berlangsung dalam demokrasi tetapi lama kelamaan individu yang terpilih sebagai ketua tidak mahu melepaskan 'kuasanya' dan bertindak menggunakan kuasa autokrasi dalam mengekalkan kuasanya. Isu cerita 'Kerusi' merupakan perihal sejagat dan ini seiringan dengan isu yang dikemukakan dalam *Waiting for Godot*. Senario ini memperlihatkan bahawa plot yang diacuankan oleh Beckett digunakan oleh Hatta dalam kedua-dua dramanya itu.

### Karya eksistialisme Melayu: Absurdisme atau Surrealisme

Menurut Mana Sikana (1983: 25) drama absurd Melayu lahir daripada golongan dramatis yang 'cuba-cuba bereksperimen' dengan memasukkan gejala yang tidak siuman seperti memasukkan sesuatu yang tujuannya untuk mengejut-ngejutkan audien atau sengaja meriuh-riuhkan tanpa ada pemikiran atau maksud yang baik

haruslah ditinggalkan. Pekerjaan orang-orang yang ingin cepat terkenal tetapi merosakkan pendramaan itu mestilah dihapuskan. Gerakan aliran absurdisme tidak sebesar gerakan aliran realisme dan romantisme, kerana perbuatan-perbuatan yang sedemikianlah sehingga perkataan 'absurdisme' itu sendiri dilonggokkan dengan definisi dan konotasi yang negatif.

### Pengaruh dari Indonesia

Daripada segi sejarah, dram absurd Melayu di Malaysia berkembang setelah kedatangan Teater Keliling dari Jakarta dengan drama-drama Ariffin C. Noer dan Putu Wijaya pada tahun 1976. Kedatangannya juga menghebatkan pembicaraan mengenai teater absurd dalam kalangan dramatis dan peminat teater Melayu.

Bermula dari masa itulah muncul banyaknya drama berbau kontemporari yang bukan realistik. Drama begini dengan cepat dan sepintas lalu digelar absurd (Krishen Jit, 1982: 39-40).

### Absurd Barat *versus* Absurd Melayu

Harus ditegaskan bahawa absurdisme dalam kalangan dramatis Melayu berbeza daripada di Barat. Para dramatis absurd di Barat menggambarkan manusia pesimistik.

tidak mempunyai harapan untuk hidup. Ini kerana mereka tidak memahami diri mereka sendiri, tidak memahami alam persekitaran dan tidak mempercayai Tuhan. Oleh itu, mereka hidup dalam keadaan yang pesimistik. Mereka hanya mempunyai hari ini dan mencari dan menanti sesuatu yang mungkin boleh menyelamatkan mereka.

Sebaliknya, dramatis Melayu, selain daripada menolak pemikiran pesimistik, masih berpegang kepada agama. Jesteru itu, pada pandangan Krishen Jit, faktor utama ketidakpatuhan secara total terhadap acuan *Waiting for Godot* ialah kepercayaan terhadap agama dalam kalangan dramatis Melayu, umpamanya keyakinan atas kepastian kepercayaan-kepercayaan yang dianuti itu telah menjauhkan penulis-penulis kita daripada dilema-dilema yang mencorakkan karya-karya berbentuk absurd.

Absurdisme memang bertentangan dengan Islam. Walau bagaimanapun, harus diperhatikan absurdisme dalam drama Melayu itu masih terikat kepada amalan tradisi Islam. Tidak ada satu pun drama absurdisme Melayu yang menolak kewujudan Tuhan, bersifat putus asa dan hidup tanpa tujuan. Jelasnya, absurdisme yang berkembang di negara ini bukan falsafahnya, konsep atau prinsipnya tetapi hanya stail dan bentuknya. Namun memang ada absurdisme dalam drama kita yang tergelincir ke arah Barat (Mana Sikana, 1983: 25).

Satu persoalan di sini ialah Mana Sikana menafsirkan bahawa wujud bentuk absurdisme Melayu atau absurdisme Islam seperti mana ada pengkaji sastera mengangkat martabat feminisme dalam Islam bagi melihat karya-karya sastera Melayu.

Salah seorang dramatis yang seangkatan dengan Dinsman, iaitu Johan Jaffar telah cuba membentuk naskah drama yang sukar difahami. Bagi Johan Jaaffar; sesebuah naskah perlukan tahap pemerhatian, abstraktif, ambiguiti dan soal keterbukaan dalam menginterpretasi naskahnya supaya apabila diterjemahkan ke atas pentas lebih artistik dan berimajinatif, barulah bentuk teater itu secara logiknya dapat dipanggil sebagai drama moden. Salah seorang dramatis yang seangkatan dengan Dinsman, iaitu Johan Jaffar telah cuba membentuk naskah drama yang sukar difahami. Bagi Johan Jaaffar; sesebuah naskah perlukan tahap pemerhatian, abstraktif, ambiguiti dan soal keterbukaan dalam menginterpretasi naskahnya supaya apabila diterjemahkan ke atas pentas lebih artistik dan berimajinatif, barulah bentuk teater itu secara logiknya dapat dipanggil sebagai drama moden.

Sementara itu, dramatis angkatan baru seperti Hatta Azad Khan, yang menghasilkan naskah *Mayat*, telah mengemukakan teknik baru dengan memaparkan situasi dan aksi lakonan yang tidak terikat dengan alam realiti.

Naskahnya ini dapat dinamakan sebagai drama absurd. Walaupun beliau sendiri tidak mengakuinya, namun beliau telah dilabelkan dengan gelaran sedemikian (Nur Nina Zuhra, 1992: 204). Menurut Hatta Azad Khan lagi, dramatis seperti Dinsman, Johan Jaaffar, Hashim Yasin dan Mana Sikana tidak memulakan penulisan drama mereka dengan drama absurd. Malah Dinsman sendiri tidak menyatakan bahawa teaternya sebagai drama yang bercorak absurdisme (Nur Nina Zuhra, 1992: 204). Perkembangan penulisan naskah drama dekad 1970-an tidak mengambil pengaruh asing dalam usaha menghasilkan karya. Para dramatisnya telah mula menolak gaya *isme* Barat dan cuba mencari kerangka drama Melayu yang boleh membawa pemikiran kesejagatan dan mampu mendirikan akar drama Malaysia.

## Kesimpulan

Falsafah eksistensialisme dari pengaruh *Waiting for Godot* telah meresap masuk ke dalam dunia kesusasteraan Melayu dengan membawa unsur-unsur ketidaklogikan, luar realiti dan perlukan pemikiran yang tajam dalam memahaminya. Walau bagaimanapun, dalam masyarakat Melayu, ciri-ciri *Waiting for Godot* itu hanya diterima dalam acuan yang disesuaikan dengan pemikiran, adat, susila dan yang paling penting ialah kepercayaan dan agama yang dianuti. Dalam acuan begini muncul dua bentuk drama berkonsepkan *Waiting for Godot*: pertama ialah naskah-naskah yang *per se*, iaitu watak-watak tidak terikat atau mempunyai pengaruh daripada tokoh-tokoh luar naskah. Kedua, dimodifikasi dan disesuaikan dengan pemikiran, kepercayaan dan agama Islam. Bentuk ini kemudiannya dikenali sebagai bentuk Surrealisme. Kedua-dua bentuk drama ini berkembang dengan baik dan diterima oleh khalayak dalam masyarakat Melayu di negara ini.

## Bibliografi

- Ab. Rahman Napiah, 1987. *Drama moden Malaysia: perkembangan dan perubahan*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Beckett, S. 1965. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber Limited.
- Bernadate Verry Handayani. 1999. *Sementara Menunggu Godot*. Yogyakarta: Tarawang Press.
- Dinsman. 1979. *Bukan Bunuh Diri*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Esslin, M. 1956. *Drama Absurd*. Harmonworth: Penguin Books.
- Farid Bambang S. 1999. *Menunggu Godot*. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya.
- Johan Jaaffar. 1984. *Arah Ke Mana*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Krishen Jit. 1986. *Membesar Bersama Teater*. (Terj. Nor Azmah Shahidan). Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Krishen Jit. 1979. "The Rise of Home-Made 'Realistic' Play", *New Sunday Times*, 25 March.
- Krishen Jit. 1979. "Teater Moden Malaysia - Satu Esei Reptrospektif", *Dewan Sastera*, March (ms: 14-21).
- Mana Sikana. 1975, "Angin Baharu Seni Teater", *Berita Harian*, 1 Februari.
- Mana Sikana. 1975. "Kini Teater Mutakhir Tidak Pentingkan Skrip Lagi", *Berita Harian*, 3 April.
- Mana Sikana. 1876. "Dinsman: Tokoh Penting dalam Pertumbuhan Baru Drama Mutakhir Malaysia", *Berita Harian*, 17 April.
- Mana Sikana. 1976. "Drama-drama Mutakhir Sukar Difahami", *Berita Harian*, 25 Jun.
- Mana Sikana. 1976. "Noordin Hassan: Pelopor Eksperimentalis", *Berita Harian*, 8 Julai.
- Mana Sikana (Peny.) 1988. *Drama Penantian*. Bangi: Penerbit Karyawan.
- Mana Sikana, 1990. *Matinya seorang pahlawan*. Bangi: Penerbit Karyawan.
- Mana Sikana, 1995. *Drama Melayu moden*. Shah Alam: Fajar Bakti.
- Mohamad Nazri Ahmad. 2000. *Seni Persembahan Drama Melayu Moden*. Bangi: Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Nur Nina Zuhra (Nancy K. Naney). 1992. *An Analysis Of Modern Malay Drama*. Shah Alam: Biroteks ITM.
- Nur Nina Zuhra & Rahmah Bujang. 1988. It is Not Suicide: A Malaysian Youth's Dilemma. *Malay Literature*. Vol. 1, Num. 1, July.
- Rahmah Bujang (Peny.) 1982. *Drama Melayu 25 Tahun*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Rahmah Bujang. 1987. *1400: Antologi Drama Kontemporari*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Rendra. W.S. 1973. *Menunggu Godot*. (Stensilan Ruj. PTSL UKM: Rep/PR 1836/75 4/5)
- Slimming, J., 1969. *Death of Democracy*. London: John Murray.
- Solehah Ishak. 1987. *Histrionics of Deveploment: A Study of Three Contemporary Malay Plawrights*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka.