

# ABSURDISME DALAM SASTRA INDONESIA



PUSAT BAHASA  
DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL

# ABSURDISME DALAM SASTRA INDONESIA

**Penanggung Jawab**  
Dendy Sugono

**Tim Penyusun**  
Sapardi Djoko Damono  
Melani Budianta  
Bakdi Soemanto  
Abdul Rozak Zaidan  
Sunu Wasono

**Pembantu Pelaksana**  
Siti Zahra Yundiafi, Saksono Prijanto  
Erlis Nur Mujiningsih, Atisah

**PUSAT BAHASA**  
**DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL**  
2007

# ABSURDISME DALAM SASTRA INDONESIA

Pusat Bahasa  
Departemen Pendidikan Nasional  
Jalan Daksinapati Barat IV  
Rawamangun, Jakarta 13220

## HAK CIPTA DILINDUNGI UNDANG-UNDANG

Isi buku ini, baik sebagian maupun seluruhnya, dilarang diperbanyak dalam bentuk apa pun tanpa izin tertulis dari penerbit, kecuali dalam hal pengutipan untuk keperluan penulisan artikel atau karangan ilmiah.

Katalog dalam Terbitan (KDT)

899.210 72

ABS

- a Absurdisme dalam Sastra Indonesia/Sapardi Djoko Damono, Melani Budiarta, Bakdi Soemanto, Abdul Rozak Zaidan, Sunu Wasono. — Jakarta: Pusat Bahasa, 2007  
v, 146 hlm, 17X24 cm

ISBN 978 979 685 671 8

1. KESASTRAAN INDONESIA-KAJIAN DAN PENELITIAN

## KATA PENGANTAR KEPALA PUSAT BAHASA

Sastra menggambarkan kehidupan suatu masyarakat, bahkan sastra menjadi ciri identitas suatu bangsa. Melalui sastra, orang dapat mengidentifikasi perilaku kelompok masyarakat, bahkan dapat mengenali perilaku dan kepribadian masyarakat pendukungnya serta dapat mengetahui kemajuan peradaban suatu bangsa. Sastra Indonesia merupakan cermin kehidupan masyarakat dan peradaban serta identitas bangsa Indonesia. Dalam kehidupan masyarakat Indonesia telah terjadi berbagai perubahan dari waktu ke waktu, baik sebagai akibat tatanan kehidupan dunia dan perkembangan ilmu pengetahuan, kebudayaan, serta teknologi informasi maupun akibat peristiwa alam. Penghayatan fenomena seperti itu yang dipadu dengan estetika telah menghasilkan satu karya sastra, baik berupa puisi, cerita pendek, maupun novel. Cerita pendek, misalnya, dapat memberikan gambaran tentang kehidupan masyarakat Indonesia pada masanya. Periode awal perkembangan cerita pendek Indonesia dapat memberi gambaran, selain tata kehidupan pada masa itu, kehidupan sastra Indonesia pada masa tersebut. Penelusuran kembali karya-karya cerita pendek masa itu memiliki makna penting dalam penyempurnaan penulisan sejarah sastra Indonesia.

Berkenaan dengan hal tersebut dan penelitian yang telah dilakukan para penelitinya, Pusat Bahasa, Departemen Pendidikan Nasional menerbitkan hasil penelitian Prof. Dr. Sapardi Djoko Damono, Dr. Melani Budiarta, Bakdi Soemanto, Drs. Abdul Rozak Zaidan, M.A., dan Drs. Sunu Wasono dalam buku *Absurdisme dalam Sastra Indonesia* ini. Sebagai

pusat informasi tentang bahasa di Indonesia, penerbitan buku ini memiliki manfaat besar bagi upaya pengayaan sumber informasi tentang sastra di Indonesia. Karya penelitian ini diharapkan dapat dibaca oleh segenap lapisan masyarakat Indonesia, terutama mereka yang memiliki minat terhadap sastra di Indonesia. Untuk itu, saya menyampaikan terima kasih dan penghargaan kepada peneliti yang telah menuliskan hasil penelitiannya ini serta kepada Dra. Ebah Suhaebah, M.Hum. sebagai penyunting buku ini. Semoga upaya ini memberi manfaat bagi langkah pembinaan dan pengembangan sastra di Indonesia dan bagi upaya pengembangan sastra dan karya sastra di Indonesia ataupun masyarakat internasional

Jakarta, Mei 2007

Dendy Sugono

## DAFTAR ISI

Kata Pengantar Kepala Pusat Bahasa.....	iii
Daftar Isi.....	v
Absurdisme dalam Sastra Indonesia..... <i>(Melani Budianta)</i>	1
Absurdisme dalam Lakon-Lakon Indonesia..... <i>(Bakdi Soemanto)</i>	11
Yang Lucu dan Yang Absurd dalam Lakon Tahun 1970-an ..... <i>(Sunu Wasono)</i>	51
Modernisme sebagai Masalah: Kesusastraan Indonesia sebagai Kasus ... <i>(Sapardi Djoko Damono)</i>	87
Tokoh, Peristiwa, dan Tempat Aneh dalam Kumpulan Cerpen Senggring dan Fofu Karya Budi Darma ..... <i>(Abdul Rozak Zaidan)</i>	113
Daftar Pustaka .....	145

## ABSURDISME DALAM SASTRA INDONESIA

Melani Budianta

**S**eperti diuraikan oleh para penulis dalam buku ini, pada tahun 1970-an dunia sastra dan teater di Indonesia dikejutkan dan diramaikan oleh berbagai inovasi sastra dan teater yang tidak konvensional, yang diberi label *absurd*. Gejala yang sudah dimulai di akhir tahun 1960-an oleh Iwan Simatupang dan Teater Mini Kata W.S. Rendra ini mengemuka lewat lakon dan karya Putu Wijaya, yang menjadi model eksperimentasi teater remaja di tahun 1970-an dan karya-karya prosa Budi Darma.

Berbagai istilah dan konsep dilontarkan untuk memahami gejala ini oleh para penulis buku ini: gaya absurd, lakon absurd, Teater Absurd, absurdisme. Sederetan istilah dengan akar kata *absurd* itu juga dikaitkan dengan isme-isme lainnya seperti modernisme dan eksistensialisme. Apa perbedaan dan keterkaitan istilah-istilah ini, satu dengan lainnya?

Julukan Teater Absurd diperkenalkan oleh Martin Esslin untuk mengklasifikasi lakon-lakon di Eropa Barat yang muncul sekitar tahun 1950–1960-an, dengan sejumlah ciri tertentu. Lakon-lakon ini memperlihatkan kekhasan gayanya jika dibandingkan dengan lakon-lakon realis, terutama yang oleh kritikus sastra diidealkan dengan istilah *well-made play* di abad ke-19. Lakon realis paripurna memiliki awal yang disiapkan melalui eksposisi yang rapi, mencapai klimaks melalui alur sebab-akibat yang runtun, dan terurai dalam penutup yang menuntaskan permasalahan-

an. Tokoh dibangun dengan perwatakan yang konsisten, latar menunjukkan konteks sosial yang jelas. Dialog tersusun rapi untuk merefleksikan perwatakan tokoh dan tema lakon. Pada umumnya lakon realis menampilkan tokoh-tokoh dari kalangan menengah atau menengah atas, sebagai sasaran penonton masa itu di Eropa Barat. Lakon realis ditujukan untuk membuat ilusi bahwa yang terjadi adalah sedekat-dekatnya dengan kenyataan sosial yang hendak ditampilkan. Efek realis membuat penonton larut dalam cerita, masuk dalam kenyataan yang dibangun.

Sebaliknya, lakon-lakon absurd yang muncul di era tersebut tampil dengan alur yang dengan sengaja dibuat datar, tanpa awal dan akhir yang jelas, atau alur melingkar yang mengembalikan akhir ke awal lakon. Tokoh-tokoh muncul dengan identitas yang tidak jelas, atau bahkan tak bernama, atau jika ada identitasnya, adalah orang-orang kecil yang "tak berwajah", yang meragukan atau mempertanyakan identitasnya sendiri. Tokoh bisa berubah, hilang, muncul, dan bertransformasi tanpa sebab akibat yang jelas, demikian pula satu kejadian dan kejadian seringkali merupakan momen-momen yang tak terduga dan tak berkait. Dialog dan bahasa verbal hanya satu bagian dari landasan lakon, dan dimanfaatkan justru untuk menunjukkan ketidakmampuan bahasa sebagai alat komunikasi. Kegaguan, kebisuan, dan dialog yang tidak bersambung dikedepankan, bersanding dengan bahasa nonverbal, seperti bahasa tubuh yang bergerak atau tidak bergerak, bunyi-bunyian dan sarana visual dan audio lainnya. Dalam lakon seperti ini penonton tidak diberi kesempatan untuk larut dalam suatu cerita, tetapi mengalami momen-momen yang selalu menghadirkan "saat ini" yang terputus-putus atau tak pernah berhenti. Seringkali lakon juga dengan sengaja melontarkan dialog-dialog yang berbicara tentang proses menciptakan atau mengalami lakon itu sendiri (meta-bahasa), yang membuat penonton selalu diingatkan pada proses sebuah tontonan sebagai kejadian.

Jika ciri-ciri yang disebut sebagai gaya absurd ini mewarnai suatu lakon tertentu, lakon lazim disebut sebagai lakon bergaya absurd atau absurdis. Para pengamat dan kritikus mengamati bahwa lakon-lakon seperti ini menyampaikan suatu cara pandang tentang hidup atau falsafah yang dinamakan dengan absurdisme. Absurdisme memandang bahwa

kekonyolan dan kesia-siaan hidup adalah kenyataan yang hakiki dari keberadaan manusia, yang dihadapi terutama oleh orang kebanyakan dalam kehidupan sehari-hari. Absurdisme menyatukan dua jenis drama yang diklasifikasikan oleh Aristoteles, tokoh peletak dasar teori drama yang menjadi landasan penciptaan drama di Eropa, yakni tragedi dan komedi. Kekonyolan hidup adalah suatu yang tragedi kemanusiaan yang komik atau situasi lucu yang tragis.

Konteks sosial politik absurdisme adalah situasi pascaperang dunia II, ketika manusia dipaksa menyaksikan bukti-bukti kekejaman Nazi, hilangnya kemanusiaan, dan juga hilangnya kepercayaan terhadap kemampuan manusia - melalui teknologi yang menghasilkan bom atom - untuk mengatasi permasalahannya. Terbangunnya infrastruktur industrial-kapitalis, dan struktur politik otoriter membuat orang kecil menjadi nomor, jumlah atau sosok tak berwajah dan terpinggirkan, dan mereduksi hidup menjadi konyol dan hampa. Brutalitas perang mengikis kepercayaan akan kontrol dan pemahaman manusia atas makna hidup, serta kemampuan bahasa dan logika untuk berkomunikasi dan memahami satu dan lainnya.

Sebagaimana diuraikan oleh para penulis buku ini, absurdisme tidak muncul begitu saja. Pemberontakan terhadap realisme sudah diawali sejak akhir abad ke-19 melalui modernisme dalam bidang seni dan sastra. Modernisme muncul sebagai gaya dan cara pandang yang lahir dari kehidupan modern walau seringkali juga bersikap kritis dan pada umumnya secara ironis menyindir modernitas itu sendiri. (Itu sebabnya seniman modernis seringkali juga dijuluki dengan sebutan seniman modernis anti modern - *anti-modern modernist*) Pembangunan dunia modern melalui teknologi dan industrialisasi telah melepaskan diri dari tradisi dan komunalisme. Seperti diuraikan oleh Sapardi Djoko Damono dalam artikelnya, seni modernis menciptakan distansi dengan kenyataan, dengan mengedepankan bentuk dari pada isi, dan mengedepankan *avant-gardisme*, suatu upaya terus menerus untuk melakukan pembaharuan, eksperimentasi dan terobosan dalam teknik, bentuk, cara pandang, dan gaya dalam mengeksplorasi seni.

Jika absurdisme sebagai aliran seni terkait dengan modernisme, dalam sejarah pemikiran ia terkait dengan eksistensialisme, yakni pemikiran (dikemukakan oleh Sartre, Albert Camus, yang dapat ditelusuri melalui para pendahulunya seperti Kierkegard, Nietzsche dll), yang mengedepankan persoalan keberadaan manusia (eksistensi) daripada hakikat dirinya (esensi). Manusia dilihat sebagai makhluk yang secara mendadak dilemparkan dalam kehidupan yang memberikan hamparan kemungkinan pilihan. Setiap saat manusia dihadapkan pada pilihan-pilihan untuk bertindak (atau tidak bertindak), dan bagaimana ia memaknai hidupnya. Jika sebelumnya agama atau norma-norma sosial budaya dalam masyarakat tradisional yang komunal menyediakan pemaknaan terhadap hidup dan memberikan tuntunan bagaimana menjalankan hidup, apa yang baik dan benar, eksistensialisme menghentakkan manusia untuk menyadari bahwa pemaknaan itu adalah sepenuhnya pilihan-pilihan sebagai konsekuensi keberadaannya.

Dalam pemaparan empat tulisan di buku ini, kita akan melihat keterkaitan antara hal-hal di atas,; gaya absurd dan penekanan pada kekonyolan hidup (absurdisme), dengan cara penyampaian modernis yang mementingkan bentuk dari pada isi, dan tema-tema eksistensialis (Lihat pembahasan Sapardi Djoko Damono tentang karya Basuki Gunawan). Pertanyaannya sekarang, bagaimana kita memahami fenomena munculnya lakon-lakon dan sastra dengan berbagai ciri yang kita sebut sebagai gaya absurd itu di Indonesia? Apakah pemaknaan tentang gaya absurd dan absurdisme di atas dapat membantu kita memahami apa yang terjadi di tahun 1970-an tersebut?

Seperti halnya penelitian tentang mazhab sastra Realisme dan Romantisme di Indonesia yang telah dilakukan sebelumnya (2004, 2005), para peneliti dalam buku ini tergelitik untuk menjawab sejumlah pertanyaan mendasar tentang keberadaan mazhab absurdisme dalam kesusastraan Indonesia: Apakah absurdisme sebagai suatu mazhab - suatu aliran dengan sejumlah ciri estetis yang khas, yang ditopang oleh pemikiran atau pandangan tertentu tentang kehidupan - dapat ditemukan dalam kesusastraan Indonesia? Jika jawabannya positif, konteks sosial budaya dan semangat zaman apa yang melahirkannya? Kekhasan lokal

apakah yang terlihat dalam karya-karya absurdis Indonesia, jika memang ada?

Untuk mulai menjawab pertanyaan-pertanyaan ini, Bakdi Soemanto, melalui esainya yang komprehensif, memaparkan terlebih dahulu sejarah kelahiran absurdisme dan teater absurd di Eropa Barat. Pembahasan Bakdi Soemanto merupakan landasan bagi pembahasan absurdisme dalam Sastra Indonesia, yang dilakukannya dalam paruh akhir tulisannya, dan bagi bab-bab selanjutnya. Itu sebabnya sejarah perkembangan absurdisme dan contoh lakon-lakon absurdis di Eropa Barat diuraikan dengan panjang lebar. Jika paparan tentang absurdisme pada umumnya bertitik tolak dari tulisan Martin Esslin tentang Teater Absurd, Bakdi Soemanto memberikan angin segar dengan memperkenalkan acuan yang kurang diangkat oleh Esslin, yakni John Copeau, sebagai peletak dasar lakon absurd.

Dalam pemaparannya, Bakdi Soemanto menunjukkan bahwa di Eropa Barat, tempat kelahiran Teater Absurd, lahirnya suatu mazhab tidak bisa dilepaskan dari suatu cara pandang dunia yang mengemuka pada zaman tertentu. Dalam sejarah kesusastraan dunia pada umumnya, suatu aliran atau mazhab lahir sebagai respons kreatif para seniman atas kejenuhan mereka pada satu mazhab yang telah berkembang sebelumnya. Dapat dimengerti jika perkembangan satu mazhab ke mazhab lainnya, seperti dikemukakan oleh Bakdi, memakan waktu yang lama. Masalahnya, jika di Eropa Barat, suatu mazhab tidak jatuh begitu saja dari langit, lakon-lakon absurd di Indonesia, menurut Bakdi justru "jatuh dari kayangan". Istilah ini dijelaskan oleh Bakdi lebih lanjut pada pembahasannya tentang kelahiran lakon absurd di Indonesia, dengan menguraikan bagaimana sastrawan Indonesia seperti Iwan Simatupang dan W.S. Rendra, yang mengalami "kontak kebudayaan" dengan absurdisme Eropa, menyerap pengaruh itu dan menularkannya pada tradisi teater di Indonesia. Dengan kata lain, lakon-lakon absurd tidak lahir sebagai produk sejarah pemikiran atau perubahan paradigme masyarakatnya, atau merupakan respons estetis terhadap mazhab terdahulu, melainkan - seperti kelahiran soneta - dibawa oleh kelompok elit, sastrawan-intelektual.

Paparan Bakdi Soemanto tentang kelahiran lakon absurd di Indonesia mendukung argumen tentang kontak budaya dan pengaruh yang bersifat *langitan* tersebut. Iwan Simatupang dan Rendra yang berkontak dengan aliran absurdis di Eropa Barat menghasilkan karya-karya yang pada gilirannya berpengaruh pada tradisi penulisan drama di Indonesia pada umumnya. Rendra melalui bengkel teaternya ikut membentuk Putu Wijaya, dan Putu Wijaya sebagai "model" pemenang naskah sayembara penulisan lakon DKJ, menjadi panutan bagi para dramawan muda tahun 1970-an.

Pengaruh lakon absurd Eropa pada teater Indonesia ditunjukkan oleh Bakdi Soemanto melalui penerjemahan dan adaptasinya oleh sutradara dan dramawan Indonesia, melalui lakon-lakon absurd karya dramawan Indonesia, seperti karya Iwan Simatupang dan Teater Mini Kata W.S. Rendra. Pengaruh lakon absurd Eropa tidak serta merta menghasilkan suatu pemahaman akan falsafah absurdisme yang menjiwai lakon-lakon bergaya absurd yang diserap oleh teater Indonesia. Bahwa pengaruh lakon-lakon absurd seringkali tampak pada permukaan, bukan pada jiwa lakonnya, terlihat dari penerjemahan dan interpretasi atas lakon Eropa Barat. Sebagai contohnya, Bakdi menunjuk pada lakon Ionesco, *Rhinoceros* yang diterjemahkan secara realis oleh Studi Teater Bandung, atau lakon Ionesco, *Les Chaises* yang dipentaskan sebagai lakon "realistis-puitik".

Namun, pengalaman estetik baru yang dialami dalam bereksperimen dengan lakon-lakon absurd, pada gilirannya memicu dramawan Indonesia untuk mengolahnya dalam konteks lokal. Pengalaman sehari-hari yang aneh, konyol, tidak masuk akal, di antara alam nyata dan alam mistis - dengan nuansa kental Bali dan Indonesia - diolah oleh dramawan Putu Wijaya menjadi "lakon absurdis mantap pertama yang khas Indonesia" (Soemanto:54) Lakon-lakon Putu Wijaya, menerjemahkan absurditas dalam konteks sosial politik yang penuh kecurigaan dan represi terhadap mereka yang dicap sebagai PKI oleh Orde Baru.

Jika Bakdi Soemanto membuat batasan tentang absurdisme dan menguraikan sejarah kelahiran lakon absurd di Indonesia, Sunu Wasono melengkapi pemahaman kita tentang resepsi Teater Absurd pada tahun

1970-an melalui refleksinya sebagai penonton lakon-lakon absurd. Di sini kita bisa melihat bagaimana kejutan-kejutan yang dibangun oleh sebuah lakon absurd mengusik penonton yang terbiasa pada lakon-lakon konvensional, dan memberikan pengalaman berteater yang baru. Esai Bakdi Soemanto dan Sunu Wasono membawa kita kembali ke tahun 1970-an, dan merekonstruksi konteks dan atmosfer masa itu, ketika lembaga seperti DKJ dan pengayoman atas teater remaja menjadi persemaian dan pertumbuhan penulisan drama dan dunia teater di Indonesia.

Esai Sunu Wasono juga mengangkat satu dimensi lain yang selama ini belum diteliti secara mendalam, yakni kedekatannya dengan lakon-lakon tradisional seperti ludruk dan lawak, yang juga menggarap ke-konyolan dan absurditas dengan caranya sendiri, yang diangkat dari kenyataan hidup sehari-hari, dan berkaitan, baik dengan alam mistis maupun alam nyata. Di sini terlihat perbedaan pendekatan antara Sunu Wasono dengan Bakdi Soemanto. Jika Bakdi membaca lakon absurd di Indonesia dari sudut pandang aliran absurdis di Eropa Barat, Sunu memandangnya dalam kaitannya dengan tradisi lakon Indonesia, baik modern maupun tradisional. Keduanya bersepakat bahwa lakon absurdis Indonesia tidak berkembang sebagai suatu mazhab seperti yang terlihat di Eropa Barat. Akan tetapi, kedua penulis menarik kesimpulan dengan penekanan dan rumusan yang sedikit berbeda. Bakdi Soemanto menganggap "ciri absurdisme dalam lakon di Barat maupun di Indonesia tidak jauh berbeda sebab penulis lakon di Indonesia hanyalah meminjam modelnya yang kemudian diisi dengan pengalaman-pengalaman kita sendiri." Esai Sunu Wasono membuka kemungkinan untuk mempertimbangkan bahwa konteks "absurdisme" Indonesia berbeda dengan konteks absurdisme di Eropa Barat. Sunu mengajukan argumen bahwa "tidak dapat dikatakan bahwa para penulis dan aktivis teater Indonesia telah membebek Barat atau berlagak absurd." Menurut Sunu, "lakon-lakon dan pementasan teater Indonesia mempunyai kekhasan sendiri. Ia lahir dari pemikiran para aktivisnya yang menggali ide, menangkap rangsang suara dari mana pun, baik dari dalam maupun dari luar wilayah budayanya".

Esai Sapardi Djoko Damono menambah kompleksitas masalah dengan meletakkan persoalan absurdisme dalam kaitannya dengan

modernisme. Kaitan antara absurdisme dan modernisme penting dibahas untuk mengingatkan kita bahwa proses pembentukan suatu mazhab di Eropa Barat, seperti disampaikan sebelumnya adalah proses panjang akumulasi, dialog, dan perkembangan dari mazhab yang satu ke mazhab yang lainnya. Modernisme, yang memprioritaskan bentuk dari isi, dan memberi dorongan pada berbagai cara eksperimentasi dalam avant-gardisme, seperti ditunjukkan Sapardi, adalah landasan awal menuju absurdisme. Oleh karena itu, dalam memahami absurdisme di Indonesia, Sapardi menelusuri landasan modernisme yang sudah dikenalnya dari karya Basuki Goenawan di tahun 1950-an. Dari jejak awal tahun 1950-an itu, Sapardi telah mengenali "cara penyampaian modernis", atmosfir atau situasi "absurdis", dan tema atau gagasan "eksistensialis" yang saling bercampur dalam karya Basuki Goenawan. Sapardi menelusuri bagaimana ketiga isme itu terjalin dalam karya Iwan Simatupang dan Putu Wijaya.

Pembicaraan tentang absurdisme dan modernisme dalam buku ini tentu tidak akan lengkap tanpa membicarakan karya Budi Darma, yang dianggap sebagai salah satu tonggak aliran absurdis dalam cerpen dan novel. Esai Abdul Rozak Zaidan menyorot gaya absurd dalam karya-karya Budi Darma dan dunia yang ditampilkannya.

Keempat penulis dalam buku ini mengupas permasalahan yang dikemukakan di awal tulisan ini dengan pendekatan berbeda-beda, tetapi saling melengkapi dan berkaitan. Menjawab pertanyaan apakah absurdisme dapat ditemukan dalam kesusastraan Indonesia, buku ini menunjukkan bahwa pengaruh teater absurd dari Eropa Barat terlihat pada perkembangan sastra di Indonesia, dan mendorong kelahiran lakon-lakon dan karya sastra bergaya absurd. Pada saat yang sama, ditunjukkan pula, bahwa pengaruh dari Barat itu bukan satu-satunya acuan karena kekonnyolan dan keabsurdan sudah menjadi bagian dari tradisi teater tradisional, seperti ludruk dan teater rakyat lainnya. Munculnya gaya (alih-alih mazhab) absurd dalam lakon dan sastra Indonesia bukanlah perkembangan dari mazhab-mazhab yang mendahuluinya, melainkan pengaruh kontak budaya.

Hasilnya adalah perkawinan ciri-ciri absurd yang lazim ditemui di lakon Barat dengan substansi lokal. Perkawinan ini terlihat dalam

produksi drama di tahun 1970-an, yang kekhasannya diuraikan oleh Sunu dengan merangkum pendapat Goenawan Muhammad, Yakob Soemardjo dan Sapardi Djoko Damono. Jika absurdisme barat mengolah dimensi "metafisik", lakon-lakon bergaya absurd di Indonesia tahun 1970-an pada umumnya menekankan pada puitika teater dan proses pementasan yang "bermula dari ide sederhana". Oleh karenanya, jika naskah lakon yang bertema absurdis menjadi teks utama absurdisme Eropa Barat, di Indonesia yang berlaku adalah "teater sutradara". Jika kegetiran dan kekosongan menjadi nuansa utama lakon-lakon absurd di Eropa Barat, unsur humor dan kedekatan dengan teater rakyat menjadi ciri teater tahun 1970-an bergaya absurd di Indonesia.

Buku ini juga menjawab pertanyaan tentang konteks sosial-politik bagi kemunculan absurdisme di Indonesia. Sapardi Djoko Damono menguraikan, bagaimana dominasi aliran realisme yang mengungkung kebebasan berekspresi di tahun 1950-1960 di masa akhir kepemimpinan Presiden Soekarno, runtuh di era Orde Baru. Suasana kebebasan berekspresi - terutama dalam melepaskan bentuk dan imajinasi dari tuntutan realis - memberi peluang bagi bergeraknya orientasi modernis dan munculnya gaya absurdis. Pada saat yang sama, muncul pengekanan ideologis lain. Bakdi Soemanto mengaitkan suasana tertekan dalam lakon Putu Wijaya "Aduh" dengan suasana represif yang terkait dengan imbas politik Perang Dingin di Indonesia, situasi yang membuat kata PKI dan komunisme menjadi momok. Sunu Wasono menyampaikan pengalamannya menonton pementasan "Menunggu Godot" di teater FSUI di tahun 1970-an - yang membuatnya teringat pada kejenuhan dan kebosanan mengalami indoktrinasi P-4 sebagai mahasiswa dan dosen. Jika awal Orde Baru menjanjikan keleluasaan untuk bereksperimentasi, Sapardi Djoko Damono menunjukkan bagaimana eksperimentasi ini di tahun 1970-an mengusung tema "paksaan berpikir seragam seperti yang samar-samar terasa dalam hampir semua drama yang ditulis oleh para penulis muda pada awal tahun 1970-an itu". Konteks Indonesia ini dapat dibandingkan dengan resepsi lakon absurd di Eropa Timur dan di Cina. Lakon-lakon absurd bergaung di kedua tempat ini karena kekonyolan, ketragisan, dan kesia-siaan yang ditampilkan mengingatkan orang pada represi politik

yang sangat menekan oleh rezim yang berkuasa di dua negeri tersebut. Bedanya, jika suasana tragis dan kesia-siaan hidup mendominasi atmosfir lakon-lakon yang dipentaskan di Eropa Timur, Eropa Barat, di Indonesia, kekonyolan menjadi bahan tertawaan dan humor, suatu jalur pelepasan dari situasi tertekan yang sudah menjadi tradisi teater rakyat di seantero Indonesia. Kedekatan dengan teater rakyat, yang juga menyuarakan kekonyolan hidup rakyat kecil dan orang kebanyakan yang "tak bernama", membuat lakon-lakon absurd.

Bagaimana karya sastra pascareformasi mengolah, mengubah, melanjutkan, atau memutus kecenderungan yang dibahas dalam buku ini? Pertanyaan tentang masa kini dan masa depan kesusastraan Indonesia tidak dapat dijawab tanpa memahami dan memetakan berbagai aliran dan gaya yang mewarnai kesusastraan Indonesia di masa sebelumnya. Buku tentang Absurdisme dalam Kesusastraan Indonesia ini, dengan segala keterbatasannya, diharapkan menjadi salah satu tonggak untuk terus mengurai, memahami, dan memaknai kembali khazanah suatu fenomena yang belum tuntas digali dari khazanah kesusastraan Indonesia.

## ABSURDISME DALAM LAKON-LAKON INDONESIA

Bakdi Soemanto

### I. Pengantar

**B**erbicara tentang absurdisme artinya berbicara tentang mazhab *absurd*. Di jagat kebudayaan Barat, pembicaraan tentang mazhab sastra, termasuk di dalamnya sastra lakon, terasa lebih mudah melaksanakannya dan nyaman dalam mempertanggungjawabkannya. Dalam lingkup kebudayaan Barat dimaksud, mazhab muncul sebagai suatu fenomena yang senantiasa berada dalam *Kulturgebundenheit* atau, dalam bahasa Inggris disebut *culture bonds*. Di samping itu, mazhab muncul melalui proses dialektik yang menyebarkan. Dengan kata lain, suatu mazhab bisa dilacak genetiknya, seperti Lucien Goldmann melacak novel. Mengapa demikian? Sebab, mazhab erat kaitannya dengan ideologi atau filosofi yang ada di belakangnya.

Dengan kata lain, dalam mazhab terkandung, untuk meminjam istilah Goldmann, *vision du monde* alias *Weltanschauung* atau pandangan dunia. Bahkan, sangat boleh jadi, filosofi dan ideologi dimaksud justru yang memungkinkan lahirnya mazhab sastra dan seni dimaksud. Sebagai contoh, lahirnya mazhab romantik di Perancis yang kemudian membelah ke Inggris; di samping merupakan reaksi terhadap rasionalisme juga merupakan sikap penolakan kepada klasikisme, yang muncul kuat sesudah renaissance. Filsafat baru itu mendesak diwujudkan dalam bentuk seni, antara lain seni sastra.

William Shakespeare (1564-1616) telah menulis soneta puluhan dan lakon-lakon tragedi terkemuka, juga konsep *staging* dan teaternya yang menyiratkan nuansa romantik. Namun, para ahli tidak memandangnya sebagai sastrawan romantik. Era romantik pun belum disebut bahwa sudah ada di Inggris. Baru tatkala *the lake poets* muncul, yakni William Wordsworth (1770-1850) dan Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) muncul dan berkarya, kritikus menyebutnya sebagai awal lahirnya romantisme di Inggris. Ini memberikan *sasmita* kepada kita bahwa satu dua karya tidak cukup memberikan legitimasi lahirnya mazhab, tetapi harus konsep, ideologi, dan bahkan *Weltanschauung*, seperti dikatakan Goethe, atau *vision du monde* seperti dikatakan oleh Lucien Goldmann.

Janet Wolff (1981) dalam bukunya yang berjudul *The Social Production of Art* menegaskan bahwa "*art is a social product*" (seni adalah produk masyarakatnya). Maka, kloplah sudah antara fenomena, konsep dan cara beradanya. Ini memberikan *sasmita* kepada kita bahwa membicarakan suatu mazhab yang memiliki kondisi keberadaan sebagai terkait dengan kebudayaannya berarti juga harus memperhitungkan *era* munculnya mazhab itu dan bagaimana ia berubah atau mengalami semacam *shift* atau pergeseran.

Dengan menyadari bahwa suatu fenomena seni tidak *stands in isolation*, menjadi semakin jelas bahwa membicarakan mazhab hampir sangat sulit dibayangkan tanpa menyertakan *setting* atau *laandschap* yang menjadi tempat dan waktu fenomena itu berposisi.

Tentu saja, rumusan ini terkandung di dalam perkecualiannya. Perkecualian dimaksud bisa dilihat dari salah satu kasus lahirnya lakon Indonesia yang bisa dikategorikan sebagai *absurd*. Pada tahun 1950-an akhir dan awal 1960-an, jagat sastra lakon di Indonesia dikebaki oleh lakon-lakon yang cenderung ditulis dengan gaya realis, yang karenanya, oleh Ikranagara (1999:227) disebut sebagai era realisme, yang merentang dari tahun 1945 sampai dengan 1967. Pada waktu itu muncul lakon-lakon yang jumlahnya sekitar 150 judul, mungkin lebih. Dari sastra lakon semacam itu bermunculan ragam tema: masalah sosial, masalah psikologis dan masalah keagamaan. Tentu ada juga isu lain yang bisa dikategorikan sebagai *domestic affairs*.

Malahan, walaupun sebuah karya dari Mohamad P. Diponegoro yang berjudul *Nabi Ibrahim*, di dalamnya terasa pula nuansa-nuansa politisnya sebab masalah keagamaan menyangkut pula kepentingan-kepentingan dan sedikit *nyrempet-nyrempet* kekuasaan. Akan tetapi, apa pun tema pokok lakon dan nuansa-nuansanya yang tersirat, lakon-lakon itu ditulis mengikuti pola penulisan lakon realisme konvensional. Jelasnya, kalau orang membaca lakon-lakon tahun 1950-1960-an akan bisa membayangkan *mise-en-scène* yang tertata rapi, sesuai dengan jalan urutan pengadegan yang cocok dengan cara orang biasanya berpikir dan mengharap.

Tatkala para penulis lakon berorientasi kepada penulisan alur linier, penyajian tokoh yang jelas dan utuh wataknya, konflik yang berpenyelesaian, tiba-tiba muncullah lakon-lakon yang sama sekali tidak mengikuti konvensi ini. Adapun lakon itu adalah karya-karya Iwan Simatupang, yang terdiri dari satu babak, antara lain berjudul *Bulan Bujur Sangkar*, *RT Nol*, *RW Nol* dan *Buah Delima*. Sebenarnya, masih ada lagi satu karya Iwan Simatupang yang berjudul *Taman*. Pada hemat saya, lakon ini menunjukkan gejala menanggapi lakon *The Zoo Story* karya Edward Albee, yang oleh Esslin (1976:302) disebut sebagai lakon *absurd* yang dekat dengan karya Harold Pinter dari Inggris.

Yang menjadi persoalan adalah bahwa munculnya lakon-lakon non-konvensional di Indonesia dari 1945 sampai dengan 1967 bukanlah kelanjutan dialektik dari lakon-lakon konvensional yang sudah menjadi kebiasaan akrab penulis-penulis. Juga, lakon-lakon corak baru itu agak sulit disebut sebagai pembaruan konvensi lakon sebelumnya, apalagi suatu manifestasi *counter culture*. Secara sekilas, munculnya lakon-lakon non-konvensional yang kita sebut sebagai bergaya *absurd* dimaksud, seakan-akan muncul begitu saja tanpa ancap-ancang, mirip munculnya lumpur panas di Sidoarjo.

Akan tetapi, pada kasus lakon bergaya *absurd* di Indonesia, hadirnya tidak dari bawah, tetapi jatuh dari kayangan. Hal ini hampir mirip dengan tiba-tiba dikenalnya bentuk soneta dalam sastra kita yang disodorkan oleh Mohamad Yamin, dan sejumlah bentuk sastra, *issue* atau gaya lainnya. Munculnya gaya penulisan baru dalam sastra (juga sastra

lakon) itu, memotong arus sejarah yang tengah berlangsung dan anehnya, secara sinkretik menyambung sehingga menjadi semacam pintalan tali-temali kapal. Di dalamnya, tentu saja ada unsur-unsur yang tidak sambung secara sejarah tetapi bersatunya bukan merupakan sekadar agregasi, bahkan saling luluh.

Di Amerika, hal semacam ini juga terjadi. Pada tahun 1950-an, di Amerika bermunculan gerakan teater anti-*Broadway*, yang mereka namakan *Off Broadway*. Yang disebutnya dengan nama ini mengandung dua konotasi. Pertama, kegiatan teater di luar wilayah Broadway dan kedua, kegiatan teater di wilayah yang sama, tetapi dengan konsep pembiayaan yang jauh lebih murah.

Namun, dalam hal corak penulisan lakon, kebanyakan penulis tetap mengikuti konvensi yang ada: alur linier, penokohan utuh dan konflik bisa diselesaikan dengan tuntas. Beberapa tokoh lakon Arthur Miller mengungkap persoalan masyarakat, misalnya: *All My Sons* dan *Death of A Salesman*. Di samping itu ada Tennessee Williams, yang menulis *Street car named Desire* dan *Cat on a hot tin roof*. Dua lakon ini mempergunjingkan masalah kejiwaan. Ada pula tokoh lain William Inge, misalnya menulis *The Dark at the Top of the Stairs*. Pada saat yang demikian, tiba-tiba muncul Edward Albee dengan lakon *The Zoo Story*, *The American Dream*, yang kemudian disusul munculnya Jack Gelber dengan lakon *The Connection*.

James R. Miller dalam bukunya *American Drama in The 50's* menegaskan bahwa Albee dan Gelber, dengan lakon-lakon yang penokohnya tidak jelas juga masalahnya sangat sumir, sebenarnya menanggapi lakon-lakon corak *absurd*, sekaligus memberikan cerminan tentang absurditas di antara masyarakat Amerika sendiri. Namun, sifat *absurd* lakon Amerika, akhirnya, menunjukkan coraknya sendiri sebagai cerminan pandangan hidup yang pragmatik.

Jika filsafat dan ideologi ternyata menjadi salah satu sumber lahirnya mazhab-mazhab sastra dan seni di Barat, tampaknya, posisi filosofi dan ideologi itu sebagai superstruktur. Adapun infrastruktur yang mendukungnya adalah persoalan-persoalan ekonomi, politik dan kebudayaan yang *tangible*. (Persoalan-persoalan kebudayaan yang *intangible*, seperti moral, sistem nilai, *weltanschauung* alias pandangan dunia dan bahkan

*l'èspit de l' âge* alias jiwa zamannya, dapat lebih pas dikategorikan sebagai filosofi atau ideologi.)

Di negeri Barat, lahirnya suatu mazhab, memakan waktu sangat panjang. Biasanya, lebih dari setengah abad. Di Indonesia, lahirnya "mazhab" baru dalam waktu yang sangat singkat. Orang bisa mengenang perkembangan dan perubahan mazhab dalam sastra Indonesia, sejak zaman Balai Poestaka hingga Angkatan '45. Kalau tulisan sederhana ini mencoba menyajikan potret mazhab *absurd* seperti tampak pada sastra lakon Indonesia, munculnya juga menarik disimak.

Yang jelas, lakon-lakon absurd bukan merupakan perkembangan lakon realis; lakon realis, katakanlah bermazhab realisme, juga bukan merupakan perkembangan lakon-lakon romantik, apalagi lakon tradisi: lenong, ludruk, ketoprak, wayang wong, makyong, seudati, *teles-teles perawan* (dari Magelang), dan yang sebangsa itu. Dengan demikian, persoalan mazhab absurd dalam sastra lakon Indonesia bersumber pada adanya *historical discontinuity*, jika kita lihat dengan perspektif kronologis. Akan tetapi, orang akan menemukan *historical continuity* jika menggunakan perspektif yang sifatnya transformatif. Di samping itu, perspektif sinkretik juga harus digunakan untuk melihat jalinan-jalinan antara absurditas gaya absurdisme Barat dengan suasana tak rasional khas wilayah itu. Masih ada satu perspektif lagi yang tak boleh dilupakan, ialah perspektif historis. Jelasnya, tatkala sejarah berjalan, gaya absurd yang datang di Indonesia diserap, bercampur dengan unsur-unsur teater realis, juga teater tradisi yang sudah ditolerir kembali oleh teater realisme yang semula ditolaknyanya, yang kemudian, ramuan ini, digunakan penulis lakon untuk menanggapi kondisi zaman di sekelilingnya. Demikianlah, kira-kira gambarannya.

Dengan kata lain, uraian pokok pada karangan sederhana ini mengikuti cara Clifford Geertz (1968) dalam menuangkan tulisannya yang berjudul *Islam Observed: Religious Development in Morocco and Indonesia*. Di sana, dalam buku itu, disajikan studi bandingan antara Islam di Morocco dan di Indonesia. Islamnya sama, tetapi begitu tiba di Morocco dan di Indonesia, kedua Islam itu menjadi berbeda. Mengapa demikian. Geertz menegaskan: "I think religion comes down to as a social. Cultural and

*psychological phenomenon*" (Saya pikir, soalnya agama hadir sebagai fenomena sosial, budaya, dan kejiwaan). Dengan demikian, agama juga senantiasa hadir sebagai fenomena yang *Kulturgebundenheit.*, terikat oleh berbagai kepentingan masyarakat, kebudayaan dan sulit membebaskan diri dari persoalan-persoalan kejiwaan. Morocco yang sangat berbeda dalam hal kebudayaan dan sistem masyarakatnya akan membentuk Islam berbeda pula dengan Islam yang tumbuh di Indonesia. Hal ini terjadi demikian, sebab, pada dasarnya proses terjadinya corak Islam di Morocco dan Indonesia yang berbeda itu, disebabkan oleh proses tanggapan yang diberikan oleh kebudayaan yang kedatangan agama itu. *Storage* atau bekal kekayaan budaya dan pengalaman yang ada di balik pikiran kebudayaan tuan rumah berdialog dengan Islam yang datang dan membuah Islam seperti tampak di Indonesia, yang itu pun sangat beragam, dan juga seperti yang tampak di Morocco.

## II. Lahirnya Absurdisme di Eropa Barat

Selama ini jika orang berbicara tentang sastra lakon *absurd* cenderung menggunakan buku acuan legendaris karangan Martin Esslin (1968) yang berjudul *The Theatre of the Absurd*. Buku ini bagus dan sangat komprehensif, tetapi memiliki kelemahan. Adapun kelemahan itu, buku Esslin (1968:27) hanya menyebut nama Jacques Copeau satu kali. Padahal, pada hemat saya, Jacques Copeau (1879-1949) mempunyai kontribusi cukup besar bagi terbentuknya konsep dan ideologi absurdisme. Dari konsep dramatikanya, diduga mengilhami Eugene Ionesco menulis *Les Chaises*, Kursi-kursi, yang kemudian diadaptasi oleh W.S. Rendra menjadi *Kereta Kencana* (1962) dan oleh Bakdi Soemanto menjadi *Sepasang Merpati Tua* (1973).

Inti dari lakon itu adalah kekosongan, *void*, yang juga tampak pada *En attendant Godot* dan *Fin de partie*, yang keduanya dikarang oleh Samuel Beckett. Konsep kekosongan itu, kemudian berkembang menjadi kehampaan arti dalam hidup, yang biasanya menjadi salah satu ciri dari lakon-lakon yang digolongkan *absurd*.

Karena yang akan dibicarakan tidak bisa bebas dari unsur-unsur lakon tradisi, pertama-tama harus kita pahami bahwa salah satu perbeda-

an pokok antara teater tradisi dan teater kontemporer terletak pada bagaimana mereka mengelola keberadaannya. Teater tradisi, seperti dilukiskan oleh Richard Schechner (1977) dalam bukunya *Performance Theory* bagaimana masyarakat Tiwi menjaga kelangsungan upacara-upacaranya, dari satu generasi ke generasi berikutnya. Di Indonesia, betapa pun dalam hampasan gelombang perubahan, tetapi usaha orang-orang tradisi untuk mempertahankan pertunjukan wayang kulit gaya Yogyakarta, juga tari-tanya, terus dilakukan. Sebab, seni teater tradisi, di samping erat hubungannya dengan tradisi untuk *memulé* para leluhur yang dengan sendirinya harus dijalankan sesuai dengan aturan, seni tradisi itu sendiri, tari itu sendiri, sering dipandang sebagai *pusaka*. Ada beberapa tari *bedhaya* gaya Yogyakarta dan Surakarta yang dipandang seperti itu. Sebagai pusaka, tari harus dijaga konsistensinya dalam membawakannya. Perubahan-perubahan yang dilakukan, baik disengaja maupun tidak, bisa berakibat fatal. Orang-orang yang menarikannya, *niyaga*, bisa *kuwalat*, yakni terkena kutuk amarah penjaga tari yang tidak kelihatan.

Seni pertunjukan masa kini, juga teater kontemporer, sudah lama dibebaskan dari ikatannya dengan kekuatan-kekuatan gaib. Oleh karena itu, seperti halnya wayang kulit masa kini yang sudah bebas dari ikatan itu, orang melakukan pembaruan terus-menerus. Malahan, teater dan seni masa kini, tampaknya, lebih mengikuti pola yang dirumuskan oleh Peter Bergzonne, *the tradition of the new*. Yakni, mengikuti tradisi pembaruan diri.

Jacques Copeau, tampaknya, melihat celah ini tatkala ia mencermati teater yang rentangannya antara 1914-1930. Bahkan, setahun sebelum rentangan itu, pada tahun 1913, Copeau telah menulis sebuah esai berjudul *Essai de rénovation dramatique* (Esai tentang pembaruan dramatika). Dalam esai itu, ia menawarkan gagasannya bahwa teater hendaknya membebaskan diri dari semangat *avant-garde* yang kelewat keterlaluan melakukan *prétendant* alias berpura-pura, membuat manifesto yang begitu populer. Bahkan, membuat program-program revolusioner. Copeau merasa sangat tertusuk dan sakit melihat perkembangan eksperimentasi yang gila-gilaan. Di samping itu, pada sisi lain yang ekstrem, teater mengarah kepada komersialisme yang keterlaluan pula. Ada kecenderungan

yang sifatnya sensasional dan eksibisionis. Copeau melihat, yang terjadi pada teater pada tahun-tahun itu sudah boleh dikatakan merendahkan teater itu sendiri dan merendahkan penonton.

Dengan kondisi seperti ini, ia tergugah menyodorkan teater ber-konsep baru, yakni "berdasarkan fondasi kuat" yang bisa membuat panggung menjadi tempat berkumpulnya para aktor, penulis, dan penonton yang "dikuasai oleh semangat mengembalikan keindahan dalam suatu tontonan besar." Ini artinya, Copeau sengaja melepaskan diri dari konsep-konsep teater komersial dan *avant-garde* yang menguasai zamannya. Yang ia lakukan adalah menempatkan penulis pada posisi utama dan memberikan tekanan bahwa kerja sutradara harus tetap mengabdikan kepada penulis. Di sana, disajikan panggung kosong (*tréteau nu*), yang memungkinkan penulis dan aktor menuangkan apa saja dari benaknya tanpa ada gangguan-gangguan perlengkapan *set* di pentas. Konsep Copeau inilah yang kemudian sangat tampak pada naskah lakon *En attendant Godot* karangan Samuel Beckett (pertama kali ditulis 1948) dan *Les Chaises* karangan Eugene Ionesco serta peranan penulis dalam proses transformasi dari jagat verbal ke jagat panggung.

Berbagai konsep estetika teater terus bermunculan silih berganti sebagai suatu rentang dialektik. Yang penting disebutkan adalah munculnya konsep "*artistic autonomy*", yang merupakan antitesis terhadap konsep teater sebagai "*imitation of life*". Ini merupakan teori teater Prancis periode ini. Beberapa ahli mengatakan bahwa teori ini erat sambung-rapatnya dengan munculnya konsep *surréalisme* yang ditawarkan oleh Guillaume Apollinaire (1880-1918). Konsep estetika yang menekankan yang ada di balik kenyataan inderawi adalah menerjemahkan *réalité* dimaksud ke dalam suatu penyajian pentas, yang disebutnya sebagai suatu *ensemble* dari lukisan, tari, pantomime, dan seni plastis. Teater bukan lagi memburu penyajian tiruan realita, tetapi sajian sintesis-analisis yang merangkul semua unsur yang tampak, dengan skematisasi untuk membuat yang kontradiksi serasi atau harmoni. Dalam lakonnya yang berjudul *Les mamelles de Tirésias* (dada Tirésias), Apollinaire membandingkan antara kaki dan roda. Keduanya menunjuk kepada kegiatan berjalan, tetapi kaki dan roda sama sekali tidak menunjukkan kemiripan. Inilah yang di-

maksud dengan *surrealistik* itu. Di sana, ada persamaan yakni dalam hal fungsi, tetapi sebenarnya roda merupakan perwujudan kenyataan yang telah jauh melampaui fungsi kaki. Di samping roda ternyata bisa lebih cepat berjalan ketimbang kaki, dengan roda tercipta berbagai-bagai kemungkinan yang luar biasa. Kendaraan apa pun sekarang ini tidak mungkin bisa kita sebut kendaraan (mungkin kecuali kapal laut) tanpa roda. Roda telah menggantikan kaki, tetapi penggantinya lebih bisa melesat jauh, di luar kemampuan kaki.

Berangkat dari titik ini, Apollinaire membandingkan dunia, tempat terselenggaranya kehidupan sehari-hari, dengan *stage* alias pentas atau juga yang disebut panggung itu. Kita tahu, dunia ini penuh dengan berbagai macam isi: pesawat terbang, roket, Gatutkaca, Supermen bahkan Suparman pun ada, dan berbagai hal yang secara teoretis dalam seni sering disebut *iconoclast*, sebuah istilah yang digunakan untuk mengatakan perilaku yang menyimpang dari konvensi. Dilihat dari segi konvensi seni, tata hidup ini sangat menyimpang. Nah, *surrealist*, seni yang tumpang tindih itu, terutama dalam kesadaran waktu dan genre seni, hadir sebagai pengganti yang disebut realis. Mereka mengklaim bahwa dengan demikian, sesungguhnya, *surrealist* lebih realistik ketimbang realisme. Oleh karena itu, Apollinaire menerjemahkan realitas dengan wujud: lukisan-lukisan, tarian, musik, *mime*, dan seni plastis, tentu saja termasuk di dalamnya lukisan-lukisan tembелongan dan seni patung. Ia kemudian menyebutnya sebagai sinteses-analisis semua unsur-unsur yang bisa terindera oleh mata. Unsur-unsur yang datang dari berbagai *genre* seni itu, kemudian terintegrasi ke dalam suatu skematisasi yang menemukan suatu harmoni dari berbagai macam unsur yang muncul dari genre-genre itu.

Ini artinya, panggung bukan lagi perwujudan, cerminan dan representasi dari kenyataan atau tata kehidupan sehari-hari. Akan tetapi, sebagaimana roda itu ternyata telah menyatakan realitasnya sebagai kaki alternatif, demikian pula panggung. Jelasnya, pentas adalah sebuah realitas sendiri. Ia boleh berdiri merdeka bukan lagi sekadar wakil dari kenyataan yang ada. Bahkan, Apollinaire secara tegas mengatakan bahwa sang dramawan tidak bisa lagi memperhatikan dan bahkan menghindari

realisme, tidak usah menggubris pandangan tentang waktu dan tempat (*space and time*) secara konvensional. Di bawah ini ada sebuah sajaknya:

*Alam semesta adalah panggungnya  
Di dalamnya adalah ia sang dewa pencipta  
Memerintah sesuai yang disukainya.  
Bunyi, jestur, gerak-gerak dan warna-warna yang memblabar  
Bukan sekedar dengan tujuan  
Seperti fotografi atau potongan hidup  
Tetapi penawaran kehidupan baru itu sendiri dengan kebenarannya.*

Sementara itu, kata pengantar untuk karya Jean Cocteau (1889-1963) yang berjudul *Les Maries de la Tour Eiffel* (1922) menunjukkan dengan tegas penolakan terhadap apa yang disebut dengan istilah *réalité conventionale*. Dengan kata lain, apa pun yang dilakukan oleh para dramawan baru yang mencoba melepaskan dari realitas hidup sehari-hari, sebenarnya, justru ingin lebih mendekatkan karya-karya pentasnya lebih dekat dengan kenyataan sehari-hari.

Sama seperti halnya dengan Apollinaire, Cocteau juga menciptakan pentas yang merupakan gabungan dari berbagai *genre* seni, misalnya tari, musik, akrobatik, mime, puisi-puisi satir, kata-kata terucap, bahasa-bahasa tubuh, dan beberapa unsur teater lain. Sementara itu, ia menolak pentas yang menghasilkan teater puitis, juga realisme dari Antoine yang pernah berkibar pada masa jaya realisme pada Abad XVIII, tetapi lebih menampilkan realisme dalam. Maksudnya, lakon-lakon Cocteau mencoba mengeduk dan menggali pengalaman-pengalaman di balik yang biasa terjadi dalam hidup sehari-hari. Dari titik inilah, Cocteau menamakan bahwa teaternya *absurd*, kata itu pertama kali diucapkan untuk menamakan sebuah jenis atau gaya pentas. Dalam hal ini, apa yang disebut dengan istilah absurditas itu bukanlah hanya merupakan bagian dari suatu peristiwa saja, tetapi bagaimana tokoh-tokoh dalam lakon itu memainkan peran dalam situasi yang sama sekali tidak menyenangkan. Akan tetapi, dengan cara seperti ini Cocteau merasa pasti bahwa ia telah menyajikan suatu pentas yang "*more truly than the truth*", yakni lebih benar daripada kebenaran itu sendiri. Dari sini tampaklah, apa yang oleh Cocteau disebut *absurd*, oleh Apollinaire disebut *surrealisme*.

Antara tahun 1905 dan 1913, tatkala Paris menyaksikan kelahiran suatu mazhab seni yang namanya futurisme, yakni suatu mazhab yang menampilkan ekspresi-ekspresi imajinasi yang merdeka, seorang pengunjung, yang tampaknya ia seorang penyair dan pelukis, namanya Stanislaw Witkiewics (1885-1939) datang menyaksikan kegiatan-kegiatan ini. Setelah puas dengan pengamatannya, ia pun melakukan serangkaian permenungan tentang yang sudah ia lihat. Tatkala ia tiba di tanah airnya sendiri, yakni Polandia, ia memulai dengan kegiatan seni baru, semacam teori-teori pentas baru, yang sifatnya masih sangat eksperimental. Percobaan-percobaan ini, diduga yang menjadi *babon* dari eksperimen yang, kelak, dilakukan pula oleh Samuel Beckett dan Eugene Ionesco, yang kemudian menjadi sangat terkenal pada revolusi tahun 1950-an. Orang tahu, Samuel Beckett yang kemudian menulis *En attendant Godot* (Sementara Menunggu Godot) pada tahun 1949 dan diperbaiki lagi draftnya beberapa kali dan mencapai final perbaikan pada tahun 1953; Ionesco, kemudian, terkenal dengan lakon-lakon *La Leçon* (Pelajaran) dan *Les Chaises* (Kursi-Kursi) adalah dua monumen lakon-lakon *avant-garde* yang sangat penting.

Bagaimana dengan Stanislaw Witkiewics? Tatkala ia kembali ke Polandia, ia segera bergabung dengan kelompok teater yang menamakan diri *The Formist*. Kita tahu, kata itu berasal dari *form* yang artinya bentuk. Di Polandia, bersama dengan kelompok *The Formist* Witkiewics mengembangkan konsep kesenian, khususnya teater, yang sudah ia rintis sejak ia di Paris. Selama ini, Witkiewics melihat bahwa bahwa seniman-seniman membuat ciptaannya dengan semacam *embel-embel* untuk mengesahkan kehadiran kesenian karyanya. Beberapa contohnya, seni yang disebut dengan mazhab naturalisme sebenarnya lebih mendasarkan pada realitas materi; seni yang disebut surrealisme sebenarnya mendasarkan konsep keseniannya kenyataan psikologis; sementara itu, yang disebut futurisme adalah kesenian yang mengekspresikan imajinasi yang bebas merdeka. Almarhum Umar Kayam menyebutnya bahwa seperti yang ia saksikan di Spanyol dan Portugas, futurisme cenderung menghadirkan seni yang diungkapkan oleh imajinasi yang boleh dikatakan liar, *wild imagination*. Citraan-citraan yang digunakan kadang-kadang merupakan hasil loncatan yang jauh. Dalam bahasa akademik disebut abduktif.

Witkiewics menampilkan keseniannya tidak berdasarkan itu semua tetapi berdasarkan *la form pure* alias bentuk murni. Karena Witwiewics juga seorang pelukis, ia dengan mudah bisa mencontohkan teaternya sebagaimana lukisan karyanya, yang tekanannya pada bentuk-bentuk murni saja. Seperti Apollinaire dan Cocteau, Witwiewics akhirnya juga menampilkan teater yang bisa kita sebut dengan istilah sekarang *eklektik*. Di sana ada tarian, bebunyian, dekor, gerakan-gerakan, dan bahkan dialogue. Tujuannya adalah: "menciptakan suatu wujud utuh keseluruhan yang maknanya akan didedifinisikan oleh konstruksi internal dari dalam". Setiap unsur, yakni gestur, warna, not musik, setleram cahaya, harus dipandang sebagai unsur-unsur formal tetapi tidak berdiri sendiri melainkan menggayut dan menggatak dengan unsur-unsur lainnya. Ini sama dengan kalau kita menangkap komposisi lukisan atau urutan not di dalam *chords* musik. Masing-masing unsur tidak dibiarkan melesat sendiri, tetapi berada dalam gayutan dengan yang lain. Orang bilang, cara pandangnya mesti struktural sebab hanya dengan cara pandang ini, keterkaitan antar unsur itu kelihatan dengan jelas. Melalui kegiatan pikiran yang menstruktur, unsur-unsur itu membentuk citraan-citraan yang menciptakan suasana atau atmosfer, yang tampaknya merupakan roh yang ada kenyataan-kenyataan di sekeliling kita.

Sementara itu, muncul sebuah esai dengan judul "*A Few Words about the Role of the Actor in the Theatre of Pure Form*" alias Beberapa patah kata tentang Peran sang Aktor dalam Teater Bentuk-Murni". Ini terutama muncul gara-gara buku Komissarzhevsky yang ditulis untuk mengomentari teori-teori Stanislavsky yang legendaris itu. Witkiewics sangat setuju dengan tawaran-tawaran Stanislavski yang menekankan pentingnya bintang, tetapi tidak menyetujui akting yang menampilkan "pengalaman dalam" sang aktor. Bukan itu! Melainkan, aktor harus merajut konsep formal karya yang digarapnya dan tidak menampilkan gambaran yang ditimba dari kehidupan sehari-hari. Dengan kata lain, seperti sudah dikemukakan oleh para pendahulu, tidak menampilkan suatu imitasi hidup; tidak ada peniruan dari hidup. Demikian pula, gambarannya bukan menampilkan siratan-siratan pengalaman kebenaran psikologi te-

tapi sungguh suatu penyajian bunyi dan citraan yang benar-benar boisa merangsang munculnya citraan-citraan pada benak penonton. Ini artinya, sutradara yang harus bertanggung jawab; sementara, sang aktor yang menjadi pelaksananya.

Apa yang diuraikan hingga di sini barulah dalam bentuk fisik atau konsep-konsep teater-pentas di panggung. Bagaimana dengan lakon-lakonnya? Agak berbeda dengan lakon-lakon klasik, neo klasik atau realisme yang kekuatannya pada tokoh dan dialog atau yang dalam teater disebut *haupttext* atau teks utama, pada lakon-lakon yang digolongkan sebagai bergaya absurd atau avant-garde cenderung berimbang antara *haupttext* dan *neben text*. Rumusan ini ditarik dari konsep-konsep Apollinaire, Cocteau, Witkiewics bahwa *jesture* dan *movement* serta bunyi-bunyian bahkan gerakan-gerakan akrobatik menjadi tumpuan baru bagi teater baru ini. Ini artinya, apa yang disebut bahasa dalam teater baru ini, dilihat dari teater konvensional, berkembang menjadi bukan hanya bahasa *verbal*, yakni bahasa kata-kata, tetapi juga dan bahkan kadang-kadang terutama adalah bahasa-bahasa nonverbal: bahasa tubuh, bahasa cahaya, bahasa berbunyian, bahasa ruang, dan bahkan bahasa bau (kemenyan, harum-haruman minyak wangi, deodoran untuk perempuan seperti dalam *La femme enceinte* alias perempuan mengandung). Bahasa-bahasa nonverbal itu, dalam teks lakon, disajikan pada *neben text* atau teks samping, jika penulis lakon tidak ingin memberikan kebebasan kepada aktor dan sutradara. Ini tampak pada lakon seperti *En attendant Godot* karya Samuel Beckett, *The Zoo Story* karangan Edward Albee atau *Aduh* karya Putu Wijaya, *Taman* karya Iwan Simatupang, *Puti Bungsu* karya Wisran Hadi, dan karya-karya lain dengan gaya yang sama. Atau, jika pengarangnya tidak terlalu sewot dengan tafsir sutradara dan aktor, *neben text* tidak muncul; jika muncul sangat minim frekuensinya. Teks seperti ini tampak pada lakon *Perjalanan Kehilangan* karya Noorca Marendra. Naskah lakon seperti karya Noorca ini mengingatkan orang akan naskah-naskah lakon *Teater Mini Kata*, yang merupakan hasil produksi Bengkel Teater 1968. Mereka yang telah menghasilkan lakon-lakon dengan naskah minim tulisan atau hampir tidak memakai tulisan sama sekali: Rendra, Putu Wijaya, dan Bakdi Soemanto.

Karena naskah-naskah itu hampir gundul, tidak ada catatan bagaimana memainkannya, permainannya bisa sangat bermacam-macam. Orang bisa membuat tafsir terhadap teks secara bermacam-macam. "Every thing goes" kata Theat Guffron dalam suatu kuliahnya di Jurusan Teater, di Vanderbuilt University.

Yang menjadi pertanyaan sekarang, apakah untuk memahami wujud dan bentuk lakon-lakon bergaya absurd, kiranya cukup dengan informasi tentang bentuk-bentuk pentasnya. Tampaknya, memang tidak boleh diabaikan bagaimana bentuk-bentuk pentas atau konsep-konsep pemanggungan itu. Akan tetapi, lakon yang disebut bergaya absurd, ternyata, tidak hanya sekedar mewujudkan dalam bentuk, betapa pun tokoh seperti Witkiewics menstudi secara khusus bentuk atau *form*. Untuk mendapatkan kejelasan yang lebih jauh, kita harus mencermati pikiran-pikiran orang-orang teater yang pada dasarnya adalah juga filsuf. Mereka itu, antara lain Jean-Paul Sartre (1905-1980) dan yang tidak kalah pentingnya adalah Albert Camus (1913-1960). Kedua orang filsuf, sastrawan dan dramawan dari Perancis ini harus kita perhitungkan pandangannya dan karyanya sebab sebelum lakon-lakon yang benar-benar disebut bersub-genre *absurd* itu hadir, lakon-lakon mereka yang oleh sementara pengamat sering disebut *realis*, sudah menawarkan tema-tema *absurd*. Ini artinya, lakon-lakon *absurd* kiranya tak cukup diselesaikan dengan pengamatan bentuk, tetapi juga pandangan-pandangan, *vision du monde* atau *Weltanschauung* atau *world view*, sungguh harus dilihat.

Sartre melihat bahwa drama adalah suatu potret suatu proses keterlibatan, bukan dengan sibuk mempersoalkan fakta, tetapi "hak" yang harus menunjukkan bahwa setiap tokoh, "beraksi karena ia terlibat dalam suatu tindakan riskan (mengandung risiko) karena ia merasa yakin bahwa ia berhak untuk menjalankan pilihan itu". Proses ini, menurut Sartre, harus sesuai dengan yang sedang diprihatinkan oleh kebanyakan penonton. Pasti ada observasi untuk ini lebih dahulu. Di samping keprihatinan penonton pada umumnya menjadi perhatian utama dalam lakon-lakon Sartre, harus ada jarak antara lakon dengan masalah yang dibicarakannya, sehingga bisa ditampilkan perspektifnya.

Di dalam teater, orang melihat dirinya bukan seperti orang lain melihat dirinya, tetapi sebagai dirinya sendiri. Hakikat atau esensi teater, bagi Sartre (berlaku juga kiranya bagi Bertold Brecht), adalah suatu kombinasi dari suatu jarak objektif dan penyajian situasi relevan dengan keprihatinan penonton. Dengan demikian, seorang dramawan selalu berada dalam situasi terombang-ambing dalam kasus keterlibatannya dengan masalah dalam masyarakat yang sedang menjadi perhatiannya. Dalam sebuah kuliah umum yang berjudul "*Le style dramatique*" (Gaya Dramatik) yakni sebuah esai karangan Sartre,— kalau tidak salah, yang menyuarakan konsep ini, juga meninjau prinsip Bertold Brecht yang menekankan tentang pentingnya *gesture*, sebagai basis drama. Ini menjadi petunjuk bahwa sesudah dominasi realisme yang menekankan pentingnya bahasa kata, yang tampaknya sudah dirintis semenjak Sophocles (496-406 SM) menulis *Oedipus Rex*, lakon-lakon baru pascarealisme, sejak embrio, mulai melirik wilayah alat komunikasi lain yang tidak verbal. Adapun wilayah yang tampak terbengkalai selama ini, tetapi sekaligus sangat potensial, adalah bahasa tubuh. Bahasa tubuh menjadi penting tatkala aktor diketemukan kembali dan penulis lakon dominan dalam lakonnya sendiri dan bukan produser. Dengan kata lain, seperti dikemukakan oleh Marvin Carlson (1993: 398) dalam bukunya *Theories of the Theatre*, bahwa teater bahasa kata harus diarahkan menjadi *action*. Lakon-lakon baru yang surrealistik yang mencoba menyelam dan menyentuh ke dalam alam bawah sadar, bahasa verbal tampak tak berdaya; jika harus dengan bahasa verbal, misalnya puisi, cerita pendek atau novel, bahasa verbal yang digunakannya harus diberdayakan sedemikian rupa sehingga bukan lagi sekadar menghadirkan pemahaman kognitif, tetapi juga pengalaman yang melibat. Pemberdayaan bahasa verbal seperti itu tampak jelas pada novel-novel karangan Samuel Beckett, misalnya *Molloy*, puisi-puisi E.E. Cummings, sajak-sajak Sapardi Djoko Damono, Sutardji Calzoum Bachri dan beberapa cerita pendek Budi Darma, juga novelnya yang berjudul *Olenka*.

Tawaran Sartre tentang *gesture* dalam teater, disambut dengan sertamerta oleh Barrault, Camus, Vilar dan tentu saja Cocteau. Barrault, misalnya mengatakan, bahwa apa yang dimaksudkan dengan peristiwa drama-

tika adalah "tatkala orang menghirup udara ke dalam paru-parunya dan kemudian menghembuskannya ke luar". Di sana, menurut pengamatan Sartre, yang dimaksud dengan gestur itu sudah terkandung dalam bunyi konsonan dan vokalnya. Artaud, kemudian, menegaskan bahwa kata yang diucapkan dalam dialog lakon, tak sepenuhnya ide-ide tetapi suatu *action* dan *gesture*. Apa yang dikemukakan oleh Artaud sangat tampak jelas pada kata-kata, frasa, atau kalimat yang diucapkan oleh W.S. Rendra tatkala ia membacakan puisi-puisinya sendiri. Dengan menyadari bahwa bahasa kata sebenarnya juga bisa bergerak menjadi bahasa nonverbal, dialog yang diucapkan oleh aktor dan aktris bisa dirasakan penonton sebagai perbuatan-perbuatan atau *action*.

Ide semacam inilah yang membuat pemahaman tentang bahasa kata, yang semula hanya alat komunikasi verbal dengan sasaran wilayah kognisi, mulai bergerak masuk ke dalam wilayah-wilayah pengalaman manusia yang belum pernah teralami. Adapun yang dimaksudkan adalah wilayah pengalaman surrealistik.

Sartre tidak hanya berhenti sampai di sini. Walaupun pada dasarnya ia seorang filsuf juga, ia paham bahwa kelemahan filsafat pada waktu itu adalah belum banyaknya perhatian akan pengalaman dalam, yang dalam bahasa Apollinaire pengalaman psikologis. Akan tetapi, untuk menyongsong era baru dalam drama, baik dalam hal penulisan lakon maupun pentas, lakon-lakon Sartre tampaknya tidak bisa mengejar dan memenuhi kebutuhan itu. Sebabnya, seperti kita semua bisa membaca sendiri lakon-lakonnya, misalnya *La Putain Respectueuse* alias Pelacur yang Pantas Dihormati, atau *Huis Clos* alias Tidak ada Jalan Keluar, bahasa yang digunakan Sartre dan cara penjelasannya cenderung butuh sajian yang melompat-lompat; sementara, yang ditawarkan oleh Sartre terasa terlalu dingin untuk melayani semangat zaman baru bagi lakon-lakon gaya baru. Akan tetapi, dari segi ide yang kemudian berkembang menjadi *issue* dan tema lakon, sumbangan Sartre dirasakan sangat besar.

Kemudian, pada tahun 1940-an, Sartre mengembangkan ide yang diberinya nama "teater situasi" yang merupakan pengganti "teater tokoh". Apa yang kemudian menjadi keprihatinan Sartre adalah bahwa pada hakikatnya manusia adalah makhluk yang bebas tetapi senantiasa ter-

kurung dalam situasinya. Ia harus memilih apakah ia ingin berpihak kepada orang-orang atau tidak, tatkala ia memusatkan suatu pilihan untuk dirinya sendiri. Ini merupakan hasil dari kehendak bebas (*free will*) yang ada pada manusia tatkala ia di dunia berhadapan dengan absurditas dunia. Dalam situasi seperti ini, pertanyaan dasar manusia adalah bagaimana manusia memandang dan mendefinisikan dirinya sendiri, dan bagaimana ia mengasumsikan suatu pemaknaan terhadap mite modern.

Tentu saja, persoalan-persoalan, *issue* atau tema-tema yang ditawarkan oleh Sartre, mau tidak mau, harus dihadirkan dalam lakon yang sangat sarat akan medium bahasa verbal. Mungkin karena itulah, Sartre memilih bentuk lakon realis, dengan pola-pola alur linier konvensional. Ada satu dialog yang kemudian sangat terkenal sebagai khas pandangan Sartre adalah yang diucapkan oleh Garcin, yakni bahwa "Orang lain adalah neraka bagiku!" Orang-orang yang tersekap dalam kamar hotel itu tidak pernah bebas dari penderitaan bagaikan di neraka. Pada titik ini tampak, alur lakon ini melingkar-lingkar. Sartre, dengan kata-kata dingin, tampaknya, dalam drama ini menunjukkan bagaimana manusia berhadapan dengan penderitaan neraka yang tidak pernah berakhir. Bahkan, Garcin malahan menandakan: "Marilah kita lanjutkan saja hidup seperti ini...." Kita sekarang semakin melihat bahwa lakon-lakon bercorak absurd yang muncul di Eropa pada tahun 1950-an setelah Perang Dunia Kedua berakhir, tak serta merta *menjedul* begitu saja dengan sendirinya. Tetapi, penampilannya dimulai dari suatu ancang-ancang yang jauh...

Tampaknya, menyebut kontribusi Jean-Paul Sartre belum cukup. Masih ada seorang lagi yang tidak bisa kita tinggalkan. Orang yang dimaksud itu adalah Albert Camus. Usianya lebih muda dan meninggal lebih dahulu, tetapi gemanya dalam dunia sastra modern dan lakon lebih kuat. Dua orang tokoh itu, saling menguatkan. Yang dikatakan Sartre: absurditas dalam jagat kita, akhirnya dikembangkan oleh Albert Camus dalam esainya yang berjudul: *Le mythe de Sisyphe* (1943). Kedua pengarang pemenang hadiah Nobel itu sama-sama melihat bahwa makna hidup yang berhadapan dengan dunia tampaknya bersikap dingin kepada manusia, menjadi keprihatinan dua orang pengarang itu. Mereka bersahabat. Akan tetapi, akhirnya mengalami perang pribadi.

Albert Camus mulai kurang senang terhadap Sartre sebab Sartre mulai tertarik dengan ajaran-ajaran komunis. Bagi Camus, demikian dikatakan Camus kepada temannya bahwa Sartre telah mengkhianati persahabatan antarmanusia, dengan cara menceburkan diri ke dalam kancah komunis. Di sana, di dalam kancah itu, pribadi tidak ada lagi; yang ada kolektif. Mendengar serangan itu, Sartre gantian menyerang Camus dengan menulis artikel di harian *Le Monde*, yang mengatakan bahwa Camus menolak memahami keterlibatan manusia dalam sejarah. "Apabila Camus mau menyadari hal ini, niscaya ia tidak akan mengecam aku dengan kata-kata seperti itu, tetapi malahan ia sendiri, kemungkinan besar akan tertarik masuk ke dalam kelompok komunis.

Masalah komunis bukan hanya persoalan hilang pribadi, yang lebih penting lagi, kata Camus adalah keterlibatan kita ke dalam tuntutan sejarah. Kita tidak bisa tinggal diam dengan berdiri di luar garis sejarah. Perdebatan mereka tentang komunis tidak hanya tampak dalam polemik dalam bentuk esai-esai yang dimuat di koran-koran, tetapi yang lebih penting lagi, mereka juga berpolemik melalui lakon. Salah satu lakon Camus yang terkenal berjudul *Caligula* (1945). Di sana dilukiskan bagaimana Caligula menempuh hidup sangat ekstrem sehingga akhirnya ia dimusuhi semua orang. Dengan kata lain, Camus menuduh Sartre bercita-cita memperoleh sesuatu yang sebenarnya tidak mungkin dan Caligula berakhir dengan berantakan. "*Sur l'avenir de la tragédie*" alias Di atas Hukum Tragedi merupakan teori tragik dari Camus. Ia menegaskan bahwa salah satu sumber tragedi yang terjadi pada era modern adalah manusia yang mencoba melepaskan diri dari ikatan nilai-nilai lama tetapi belum menemukan nilai-nilai baru sebagai penggantinya. Dikatakan oleh Camus bahwa pada era modern ada dua jenis masyarakat; pertama, masyarakat yang memiliki landasan keagamaan dan komunitas manusia yang landasannya, sepenuhnya, adalah kemanusiaan. Pada era modern, manusia cenderung mengarah kepada intelek, ilmu manusia, sejarah manusia, yang perlahan-lahan manusia memperdewakan yang ia sembah itu. Dari unsur-unsur ini tampaknya bahwa lakon-lakon yang bercorak *absurd*, ternyata tidak hanya berhenti pada bentuk-bentuk dan permainan

media: baik bahasa verbal maupun bahasa-bahasa lainnya yang digunakannya, tetapi juga filsafat dan pandangan dunia.

### III. Teater Absurd di Eropa Barat

#### *En attendant Godot* (1952)

Selekas sesudah Perang Dunia II berakhir, Paris kembali lagi menjadi ibu kota seni drama, dan teater Perancis segera menunjukkan keterkaitannya yang erat dengan drama surrealistik, yang kemudian, seperti disebutkan Cocteau dikenal dengan "teater absurd". Ada semacam demam yang terjadi di Perancis, sesudah Perang Dunia II dimaksud. Ada pun demam dimaksud adalah demam membicarakan pementasan lakon yang sangat kontroversial, yang berjudul *En attendant Godot* pada tahun 1952 dan sebuah karya Eugene Ionesco yang berjudul *Le Roi se meurt* (Raja Gugur) pada tahun 1962. Pada waktu itu di Eropa, dan mungkin juga di beberapa bagian belahan dunia, sama-sama mengalami yang disebut *Der Kalt Krieg* atau Perang Dingin. Adapun yang dimaksudkannya adalah perang tidak terbuka (mungkin perang antarpada spionase), antara negara-negara blok Barat melawan negara-negara blok Timur. Adapun negara-negara dimaksud adalah Amerika dan sekutunya melawan Rusia dengan sekutunya.

Akibat dari Perang Dingin itu, dunia menjadi tegang; tetapi, ketegangan yang sangat berkepanjangan sehingga menimbulkan tekanan psikologis yang sangat berat. Ini tampak pada beberapa perawan Jerman, yang walaupun pada musim rontok, ketiak mereka, tiba-tiba membasah. Kondisi semacam ini yang pernah dibayangkan oleh Sartre dalam teori dramanya, tatkala ia menciptakan konsep "Drama Situasi". Lakon satu babak yang terkenal, yang baru saja dibicarakan, adalah drama situasi. Sekarang, situasi-situasi yang menekan-menindih itu menjadi kenyataan.

Bisa dijelaskan di sini bahwa konstelasi politik dunia berubah, sertamerta Perang Dunia II berakhir. Adapun konstelasi dimaksud adalah Jerman-Italia-Jepang yang semula satu persekutuan melawan Amerika-Rusia-Inggris-Belanda-Perancis dan lain-lain, berubah menjadi Blok Rusia melawan Blok Amerika. Jerman dibagi dua, sama dengan Korea yang terbelah dua. Jerman Barat masuk blok Barat dan Jerman Timur masuk

Rusia. Korea Selatan masuk blok Barat, sedangkan Korea Utara masuk blok Timur. Mereka terus-menerus saling main intrik sehingga insiden kecil-kecil sering terjadi. Situasi semacam itu, oleh Beckett, Adamov dan Ionesco, terutama, disebut sebagai situasi *absurd*. Adapun alasannya, masalah yang menjadi sumber ketegangan amat sangat tidak mudah dipecahkan. Bahkan, situasi semacam itu, cenderung seakan-akan menjadi langgeng.

Satu hal yang sangat penting harus kita sadari bersama bahwa teater absurd yang pementasannya bersumber pada lakon-lakon absurd adalah lakon dan teater penulis lakon dan bukan teater sutradara. Maksudnya, penulis lakon sangat berkuasa terhadap naskahnya sehingga seperti tampak dalam berbagai gambar, Samuel Beckett sendiri menyutradarai pementasan *En attendant Godot*.

Apa artinya ini? Dengan campur tangan penulis lakon ikut menyutradarai pentas-pentasnya, maka terbayang bahwa tafsir lakon dari jagat *verbal* ke jagat panggung, akan mengalami kesamaan tafsir, dari waktu ke waktu. Inilah hasil perintisan Jaques Copeau, seperti disebut pada awal tulisan ini. Peranan penulis yang kembali bergema dalam pentas menjadi penting pada awal lahirnya lakon absurd di Eropa. Sebab, walaupun penulis sedang tidak di tempat, pesan-pesannya tatkala menyutradarai awal masih diingat. Terutama, tatkala menyutradarai bagaimana menafsirkan *neben teks*-nya. Mungkin, karena itu, ada keajegan gaya penyajian, termasuk tafsir terhadap kostum, *art directing* dan sistem pencahayaan. Dengan kata lain, penyutradaraan berusaha semaksimal mungkin menyesuaikan dengan apa yang dikehendaki oleh penulis.

Lakon-lakon lain: karya Jean Genet, Adamov, Eugene Ionesco dan beberapa yang lain, juga diusahakan dipentaskan sesuai dengan kemauan penulis naskah. Dari pengalaman seperti itu, antara naskah dan pentasnya boleh dikatakan satu. Bahkan, lebih dari itu, ini menunjukkan bahwa pada waktu itu disebut era penulis lakon.

Mengapa era ini terjadi? Sebab, lakon-lakon baru itu belum menemukan konvensinya yang mantap. Orang cenderung ragu-ragu untuk mementaskan lakon *absurd* karena tidak ada modelnya lebih dahulu. Orang sangat bingung dengan monolog Lucky, dalam lakon *En attendant*

*Godot*, yang omongannya sangat aneh. Bukan hanya itu, monolog itu juga bahkan cukup panjang. Karena dalam *workshop* ada latihan gerak indah, monolog Lucky yang sangat panjang dan sangat membosankan itu disajikan dalam bentuk semacam tarian improvisatoris. Di samping, dalam dialog yang diucapkan Pozzo, yakni tokoh yang menguasai Lucky, menyuruh Lucky menari. Bahkan, dengan sedikit pemaksaan. Karena itu, gerak-gerak Lucky yang dipahami pembaca teks melalui *neben teks*-nya, bisa terbayang di benak pembaca.

Lakon *En attendant Godot* dipandang sebagai lakon bergaya absurd yang sangat penting. Mengapa? Sebab, lakon itu dengan tepat mewakili zamannya. Di sana, dalam lakon itu, ada dua orang yang bernama Vladimir dan Estragon, merasa harus menunggu sesuatu atau seseorang, pokoknya, apa pun jenisnya, namanya Godot. Ada desas-desus di antara mereka berdua, bahwa Godot itu boleh dikatakan sebagai sang penyelamat. Selamat dari bahaya macam apa, tidak dijelaskan dalam teks.

Jadi, dengan kata lain, Godot adalah sebuah teks lakon yang banyak menimbulkan pertanyaan karena ketidakjelasan yang dijelaskannya. Jika dihitung, tokoh dalam *En attendant Godot* ada enam. Mereka itu adalah: (1) Vladimir, (2) Estragon, (3) Pozzo, (4) Lucky, (5) Anak lelaki, dan (6) Godot. Dari enam tokoh itu, yang paling banyak disebut adalah Godot; ia juga paling mendominasi, paling mengikat secara psikologis, tetapi tokoh satu-satunya yang tidak pernah nongol. Godot menjadi tokoh yang misterius. Yang menarik, semakin menghilang semakin sering disebut. Semakin Godot tidak datang menepati janji menemui Vladimir dan Estragon, semakin sering Godot disebut. Ini artinya, Godot tidak tampak secara fisik tetapi kekuatannya menguasai semakin luar biasa.

Lakon ini disusun dengan alur melingkar. Ini membawa akibat, proses menunggunya terasa lama karena berulang-ulang. Karena berulang-ulang, tekanan psikologis yang menindih semakin berat. Beratnya penanggungan yang diderita Vladimir dan Estragon menjadi beban pembaca dan penonton pentas itu. Alur yang berulang demikian, juga terasa pada lakon *Huis-Clos* karangan Jean Paul Sartre. Diduga, secara interteks, dua lakon ini *Huis-Clos* dan *Godot* bergayut sebagai *challenge* dan *respons*. Atau secara historis, orang gampang melihat bagaimana *Huis-Clos* telah

memulai dengan alur melingkar dan penderitaan tokoh-tokoh yang tanpa berkesudahan. *Godot*, kemudian, tampil menyempurnakan. Di sana, dalam *Godot*, juga dilengkapi dengan parodi, yang menjadikan lakon itu tak hanya getir, tetapi juga lucu. Demikianlah, *Godot* disebut oleh penulisnya sendiri dengan nama *tragicomic*.

Yang lebih penting lagi untuk mendapatkan perhatian adalah tokoh-tokohnya. Vladimir dan Estragon boleh dikatakan *vagabonds* alias orang gelandangan. Tokoh lain, Pozzo dan Lucky, juga cukup misterius. Lucky malahan tampak seperti manusia setengah kuda beban. Ia tak bisa ngomong. Tokoh lainnya: anak laki-laki, yang setiap kali muncul menemui Vladimir dan Estragon sambil memberi tahu bahwa Monsieur Godot tidak jadi datang hari ini tetapi besok. Tokoh terakhir, seperti sudah dijelaskan, Godot, yang sangat misterius itu.

*Setting* tempat tidak menunjukkan suatu wilayah yang jelas. Di sana, pada *neben text*, hanya disebutkan ada jalan di luar kota. Ada pohon. Kemudian, tidak ada penjelasan apa-apa.

Pada era sebelumnya, tokoh-tokoh seperti terlukis dalam lakon *Godot* itu, adalah tokoh rendahan yang tidak pantas diperhitungkan. Jika Vladimir dan Estragon boleh kita kategorikan sebagai para bebadutan, pada lakon karya Shakespeare, munculnya hanya bertugas menciptakan *comic relief* alias peleraai ketegangan. Selebihnya, ia memberikan kebijakan-kebijakan melalui komentar-komentar yang lucu tetapi memberikan *wisdoms*. Sekarang, tiba-tiba, Vladimir dan Estragon adalah tokoh utama. Omongan mereka yang tidak keruan-keruan, terkadang tidak jelas arahnya, menyita perhatian. Ada pergeseran luar biasa telah terjadi pada konvensi lakon di jagat teater Barat.

Setelah mempelajari cukup suntuk sejumlah lakon yang menunjukkan gejala bercorak absurd, Martin Esslin (1968: 317-388) dalam bukunya *The Theatre of The Absurd*, menarik kesimpulan bahwa ciri-ciri lakon absurd dimaksud adalah sebagai berikut:

- (a) Teater Murni; suatu sajian abstrak seperti dalam sirkus atau *revue* (di Indonesia, mungkin mirip dengan Teater Mini Kata, pendek dan ringkas); juga mirip dengan para *jugglers*, yakni akrobat terampil yang bermain-main dengan beberapa bola diumbul-umbulkan, pisau, dan

- lain-lain; para akrobat, petarung banteng, dan pemain pantomim sebangsa *jemèk*;
- (b) Badut-badutan, tokoh-tokoh konyol seperti *Fool* dalam lakon *King Lear* atau Limbuk-Cangik dalam wayang kulit; atau adegan-adegan gila-gilaan;
  - (c) Permainan kata-kata yang tidak ada artinya: *verbal nonsense*; seperti pada dagelan Basiyo, tetapi sangat menggelikan.
  - (d) Sastra mimpi dan fantasi yang sering berisi petuah-petuah atau anjuran alegoris, misalnya cerita dalam buku serial *Harry Potters*.

Unsur-unsur teater abstrak itu hampir dapat ditemui pada setiap lakon karya-karya Genet, yang muncul dalam bentuk murni dan mirip seperti pertunjukan ritus-ritusan. Di dalam *Godot* ada permainan topi, antara Vladimir dan Estragon; semacam fragmen pertunjukan pada sajian *music-hall* atau, di Indonesia, kabaret, yang dulu sangat populer selalu main di hotel Indonesia. Dari sekian ciri-ciri lakon bergaya absurd ini, yang penting diperhatikan adalah bahwa teater bukanlah sekadar masalah bahasa. Akan tetapi, yang paling penting, lakon-lakon yang hadir dalam wujud konstruk tertulis itu, bagaimana nanti jika hadir dalam pentas. Dengan kata lain, konstruk tertulis dalam wujud lakon itu merupakan simpanan potensi yang akan tampak di panggung. Lebih-lebih, setelah Jacques Copeau menegaskan kembalinya peran penulis lakon dalam pentas, yang dibuktikan dengan keterlibatan nyata Beckett dalam sejumlah produksi. Dengan kata lain, naskah lakon adalah bahan utama yang nanti akan kita lihat di panggung. Di samping itu, kita pun bisa mengatakan bahwa yang akan kita saksikan di panggung, sebenarnya, sudah dapat kita bayangkan tatkala kita membaca naskah lakonnya.

#### IV. Hadirnya Lakon Absurd di Indonesia

##### 4.1. Peranan Lakon-Lakon Iwan Simatupang.

Secara mudah, hadirnya fenomena kebudayaan baru masuk ke dalam wilayah budaya di Indonesia, selama ini, tercatat dengan berbagai macam cara. Salah satu cara yang paling mudah dan paling sering terjadi adalah melalui kontak-kontak kebudayaan. Kontak kebudayaan yang ter-

jadi antara Iwan Simatupang dan kebudayaan Barat tatkala ia tinggal beberapa waktu di Negeri Belanda (untuk studi Filsafat?), telah membuat Iwan tergelitik merespons munculnya lakon-lakon bentuk baru yang surrealistik di Barat. Dari greget respon itu, lahirlah *RT-Nol/RW-Nol*, *Pelung di Taman* (atau *Taman*) dan *Bulan Bujur Sangkar*, dua di antaranya, menurut Jakob Sumardjo (1992:337) diselesaikan pada tahun 1966, sedang yang satu *Taman*, diselesaikan oleh Iwan Simatupang di Bogor pada tahun 1961. Tentu saja, tiga naskah lakon dimaksud adalah naskah lakon asli, yakni asli karangan Iwan Simatupang sendiri.

Tiga lakon ini digolongkan sebagai lakon *absurd* hanya karena disusun secara tidak konvensional. Suasana keterasingan, hampa, kekosongan, tidak terasa dalam lakon ini, kecuali *Taman*. Di samping itu, suasananya ringan-ringan saja. Yang paling jelas bisa dirasakan adalah penyajian lakon yang tidak biasa. Gejala-gejala seperti ini, bisa diduga kuat, karena pertemuan Iwan dengan sastra surrealistik di Eropa. Akan tetapi, karena Iwan belajar filsafat, seperti karyanya dalam genre lain, tiga lakon yang disebut itu cenderung berfilsafat. Akibatnya, seperti lakon-lakon Sartre, misalnya *Huis-Clos*, lakon dengan judul *Bulan Bujur Sangkar* cenderung menjadi drama yang verbal. Eksperimentasi memasuki pengalaman dramatik baru melalui bahasa-bahasa yang nonverbal tidak terjadi. Barangkali, salah satu sebabnya, dengan berfilsafat Iwan mengandalkan dialog-dialog yang argumentatif.

Lakon *Bulan Bujur Sangkar* dimulai dengan semacam gumam. Seorang tua yang mungkin tugasnya sebagai seorang algojo tengah menyiapkan tiang gantungan.

ORANG TUA: (kepada tiang gantungan) Kau Siap! Betapa megah, (mengelus tiang). Hidupku seluruhnya kuhabiskan untuk mencari jenis kayu termulia bagi kau. (mengelus tali). Mencari jenis tali termulia. Enam puluh tahun aku mengelilingi bumi, pegunungan, lautan, padang pasir. Enam puluh tahun menahan lapar, hina dan tak dimengerti. Harapan nyaris tiwas. Akhirnya! Kau kutemu juga (mengelus tiang). Kau kutemu jauh di

bawah permukaan laut. Setangkai lumut, mekar berkawan sunyi yang riuh dengan sunyinya sendiri. (*mengelus tali*). Kau kutemu jauh tinggi. Sehelai jerami dihimpit salju ketinggian, yang bosan dengan putihnya dan tingginya. Kau siap! Kau kini dapat memulai faedahmu. (Hal. 24)

Setelah semacam gumam sendirian ini, kemudian, disusul dengan penjelasan dari *neben text*-nya yang menyajikan gambaran sangat rinci, penuh dengan informasi akurat. *Neben text* seperti ini, biasa kita temukan pada lakon-lakon realisme. Pada lakon karya Sartre yang alurnya seperti melingkar, *Huis-Clos*, juga kita temukan *neben text* seperti di bawah ini.

*(Suara orang lari, mendekat. Masuk pemuda, bertampang liar, letih sekali. Rambutnya panjang. Di tangannya mitraliyur. Di pinggangnya melilit sarung peluru. Lebih kaget lagi, ketika ia melihat orang tua tenang, tersenyum, berlipat tangan, tegak di samping tiang gantungan. Tangkas ia bidikkan mitraliyurnya pada orang tua. Tapi, orang tua datang tenang menemuinya. Gerak-gerak tangannya menyabarkannya)*

Sesudah itu, ORANG TUA memulai dialognya. Dialog itu sangat sarat dengan anjuran moral. Lagi, seperti pada lakon-lakon realis yang mendominasi jagat drama di Indonesia sejak awal kemerdekaan hingga awal tahun 1970-an, dialog itu amat sangat realistis. Tidak ada gejala-gejala sebagai lakon pembaruan. Sementara itu, tokoh pemuda dengan mitraliyur, berambut panjang, walaupun mempunyai nuansa lain, masih terasa merupakan kepanjangan dari lakon-lakon era revolusi.

ORANG TUA:- (*mendekat*) Tingkah laku harus senantiasa sesuai dengan watak yang ingin digambarkan. (*Ia mengambil mitraliyur dari pemuda, tanpa yang belakangan ini menyanggah. Mitraliyur itu ia amati seksama. Sesekali, ia melihat ke tiang gantungan, membandingkan. Kemudian, mitraliyur ia bidikkan pada pemuda*) Sifat lahir harus sesuai dengan sifat rohani, agar — (*grèndèl ia turunkan. Pemuda tiba-tiba sadar keadaannya. Secepat kilat ia mendepak mitraliyur. Mitraliyur terpelanting, melepaskan serentetan tembakan*) (hal. 24)

Setelah itu, ORANG TUA mengatakan: "agar dicapai kesatuan waktu, kesatuan ruang, kesatuan laku." Ini adalah teori Tragedi Yunani. Dengan ucapan ini, lakon Iwan masih cenderung memverbalkan semuanya. Sementara itu, PEMUDA juga mengemukakan pikirannya, setelah ORANG TUA mengatakan: "Tunggu dulu! Jangan tergesa. Tiap laku harus menanti suatu gaya tertentu". Mendengar ini, PEMUDA segera menyahut: "Apa! Laku! Gaya! Persetan semuanya. Yang penting bagiku, adalah kesudahan lakon. Lebih tepat, lakon itu sudah selesai. Bisa selesai! Berakhir! Alangkah bahagiannya aku bila aku tahu, akulah pembuat keakhiran itu (*sekali lagi menyergap. Kali ini pun orang tua siap melompat ke samping*). Dari kutipan dan contoh-contoh itu, lakon Iwan Simatupang lebih tepat didudukkan sebagai lakon yang mulai memberontaki konvensi tema-tema realis dengan menampilkan *issue* yang lebih filosofis dan surrealistik. Cara penyajian lakon masih menggunakan konvensi realis. Juga kecenderungan verbalisan yang kuat menunjukkan kuatnya pula dominasi realisme di Indonesia, selama lebih dari setengah abad itu.

Sementara itu, *Taman* atau *Petang di Taman* lebih mendemonstrasikan dialog, yang oleh Martin Esslin (1968:318) disebut *verbal nonsense*. Di bawah ini contohnya:

LAKI2: Mau Hujan.

ORANG TUA: Apa?

LAKI2: Hari mau hujan. Langit mendung.

ORANG TUA: Ini musim hujan.

LAKI2: Bukan. Kemarau.

ORANG TUA: Kemarau tak hujan

LAKI2: Kata siapa?

Dari pemerhatian tampak bahwa *Taman* boleh dikatakan dapat mengingatkan *The Zoo Story* karangan Edward Albee (1959). Jika dugaan ini benar, respons Iwan terhadap *The Zoo Story* dalam bentuk lakon *Taman*, relatif, sangat cepat sebab ia mengerjakannya tahun 1961. Dengan kata lain, hadirnya absurdisme ke Indonesia berjalan sangat mulus. Di sini, dalam lakon Albee, alinasi sangat terasa karena ada perbedaan pemilikan; sangat jelas antara tokoh Peter yang orang kelas menengah dan mapan dengan Jerry, yang mirip Vladimir atau Estragon. Pada Iwan, tokoh-

tokohnya lebih merupakan sekadar mencari iseng, tidak ada *issue* yang ingin ditawarkan. Namun, dari tiga lakon Iwan, tampaknya *Taman* lebih dekat dengan lakon-lakon absurd sebagaimana dirumuskan Esslin, sedangkan *Bulan Bujur Sangkar* dan *RT.0/RW.0* lebih cenderung berfilsafat, tetapi tidak bisa mencapai tataran dialog sebagaimana yang disajikan oleh Sartre. Oleh karena itu, sebagai lakon keduanya terasa tanggung dan tidak bernas.

Kelebihan lain dari lakon *Taman* adalah keberhasilan Iwan yang mengubah dialog verbal menjadi suasana. Di samping itu, adegan ke-ributan dalam hal balon yang beterbangan memberikan kesempatan berperannya bahasa nonverbal. Di sana ada bahasa tubuh, *jesture*, bahkan, seperti disebut Copeau ada *la langue d'aiselle* alias bahasa ketiak. Ini bisa dikatakan bahwa *Taman* yang merespon *The Zoo Story*, telah menjadikannya bagian dari lakon absurd dunia yang ada di Indonesia.

Di samping lakon-lakon ini, Iwan Simatupang juga menulis novel, misalnya *Merahnya Merah* dan *Kering* yang juga tidak konvensional. Berbeda dengan novel-novel Iwan Simatupang sebagaimana disebut yang bergaung jauh, dalam arti direspon dalam wujud penelitian untuk skripsi, tesis dan bahkan disertasi, lakon-lakon yang tidak konvensional itu tidak memberikan gaung. Pementasannya pun jarang terdengar. Beberapa catatan yang ada, dari tiga lakon itu, *Petang di Taman* atau *Taman* yang paling banyak dimainkan. Cara memainkannya, tidak menampakkan sebagai hasil dari naskah lakon tidak konvensional. Dengan kata lain, suasana *absurd*, jika memang itu yang dikehendaki, tidak terasa.

Sebelum tiga lakon itu muncul di tengah-tengah pecinta drama, di Bandung, oleh Studi Teater Bandung (STB), dipentaskan *Rhenceros* karya Eugene Ionesco, pada tahun 1965. Naskah ini terlebih dahulu diterjemahkan menjadi berjudul *Badak-Badak* oleh Jim Adi Limas alias Jim Liem.

Walaupun *Rhenceros* adalah naskah lakon absurd, suasana absurd yang terpendam kental pada lakon tidak sempat terungkap pada pentasnya, demikian dikatakan oleh Suyatna Anirun dalam suatu wawancara (28/2/02). Sebagaimana lakon-lakon karya Iwan Simatupang, lakon *Rhenceros* cenderung ditanggapi sebagai lakon realisme, katanya selanjutnya. Diduga, pemahaman tentang absurd cenderung merupakan pema-

haman konsep dan bulan pengalaman. Akan tetapi, karena tokoh-tokoh dalam lakon ini menjadi badak, panggung menjadi sebuah jagat yang aneh, *strange*, tetapi bukan absurd, sebagaimana dirumuskan oleh Esslin. Tidak ada suasana menindih yang mendorong perilaku-perilaku tidak masuk akal.

Sebelum itu, kurang-lebih pada akhir tahun 1962, Lingkaran Drama Mahasiswa yang berpusat di Sawojajar 28 mementaskan *Les Chaises*, karangan Eugene Ionesco dengan pemeran utama, Sang Profesor Tua, dan sutradaranya adalah WS. Rendra. Pentas ini harus diakui sangat memukau. *Les Chaises* disadur menjadi *Kereta Kencana*. Tetapi, Rendra merombak total konsep *absurdisme*-nya. Dalam lakon *Les Chaises*, yang artinya *Kursi-Kursi*, dan bersuasana penuh kehampaan, kelengangan, dan kekosongan atau *void* menjadi kekuatan utamanya. Di panggung ada puluhan kursi, tetapi tidak ada yang duduk. Profesor tua itu berbicara dengan kursi yang kosong itu. Di tangan Rendra, kursi yang tetap kosong seakan-akan diduduki banyak orang. Rendra dengan sangat antusias menyambut tamu-tamunya yang datang, yang dalam kenyataan tidak ada. Di samping itu, pentas menjadi puitis, suatu suasana yang ditolak oleh para teatrawan absurd di Eropa. Demikianlah, Rendra telah mendekonstruksi naskah lakon *Les Chaises* menjadi realistik-puitik. Ini, tentu saja, menimbulkan pertanyaan: tafsir demikian bisa kita anggap sebagai pilihan sutradara ataukah merupakan kelemahan sutradara yang belum faham benar tentang absurdisme dalam sastra lakon dan pentas di panggung. Penelitian tentang hal ini belum pernah dilakukan. Akan tetapi, yang penting, hadirnya *Les Chaises* di Yogyakarta pada tahun 1962 dan *Rhenoceros* pada tahun 1965 di Bandung belum sempat menghadirkan suasana absurd, baik dalam lakon maupun pentasnya.

Dari berbagai contoh yang disebutkan itu tampaknya bahwa sebenarnya gatra absurdisme sudah masuk di Indonesia sejak awal 1960-an. Akan tetapi, konsep, filsafat, atau ideologi absurdisme belum tampak benar. Baru pada awal 1970-an tatkala Bengkel Teater pimpinan Rendra memainkan *Menunggu Godot*, yang kemudian disusul dengan munculnya *Aduh*, sebagai lakon absurd Indonesia mantap pertama, orang melihat

bahwa teater realisme sudah benar-benar mulai mendapatkan tandingan, jika tidak boleh dikatakan sudah mulai ditinggalkan.

#### 4.2 Bengkel Teater, *Godot*, *Aduh*, Dewan Kesenian Jakarta

Pada tahun 1967, WS Rendra tiba kembali di Yogyakarta. Singkat waktu, bersama beberapa temannya: Azwar AN, Moortri Pournomo, Chaerul Umam, dan Bakdi Soemanto, serta Soenarti Soewandi, ia mendirikan semacam sanggar teater, sebagaimana layaknya para seniman teater, tetapi sangat berbeda dengan lainnya. Letak perbedaannya, sanggar ini lebih berorientasi pada pemberdayaan aktor dan bukan mempersiapkan produksi, sebagaimana yang lain. Ide ini muncul karena kenyataan yang ada di sekeliling.

Di Indonesia, masuk ke dalam jagat teater sebagai profesi berarti memasuki suatu jagat yang tak jelas, *void* dan mungkin absurd. Oleh karena itu, sanggar ini diberi nama sesuai dengan sifat hakikat keberadaannya, yakni *Bengkel Teater*. Adapun nama Bengkel Teater merupakan terjemahan dari *workshop*. Berangkat dari titik ini, kegiatan Bengkel Teater pada awal berdirinya adalah melakukan latihan dasar bagi pesertanya. Adapun latihan dasar dimaksud meliputi: penajaman indera, olah rasa, keluwesan tubuh, memperhebat daya imajinasi, daya kritis, asosiasi, dan imajinasi. Dengan mempertajam indera, para peserta Bengkel ternyata berhasil masuk ke dalam pengalaman-pengalaman dalam, yang sebelumnya, dengan medium verbal, tidak mampu memasukinya. Yang lebih penting lagi, para aktor hasil gemblengan Bengkel Teater menjadi faham akan bahasa ungkap nonverbal.

Latihan-latihan lewat *workshop* ini, akhirnya berhasil menghasilkan teater baru, yang oleh Goenawan Mohamad disebut Teater Mini Kata. Pada hemat saya, Teater Mini Kata inilah yang oleh Martin Esslin disebut *Revue* (1968:318), yang merupakan salah satu unsur pembentuk lakon-lakon absurd. Oleh karena itu, tidaklah mengherankan tatkala Bengkel Teater akhirnya memutuskan untuk mementaskan *Menunggu Godot*, sebenarnya, para anggota Bengkel Teater sudah lama mempersiapkan diri dengan latihan dasarnya. Pengalaman *Menunggu* yang sangat biasa dan ternyata sangat sulit diverbalkan, diatasi dengan baik oleh teman-teman

Bengkel Teater. Bahkan, adegan monolog yang diucapkan oleh Lucky (dimainkan oleh Moortri Pournomo) atas perintah Pozzo (dimainkan oleh Putu Wijaya) merupakan pelaksanaan latihan-latihan gerak indah dan improvisasi yang hampir setiap sore dilakukan di Bengkel Teater. Oleh karena itu, para aktor Bengkel bisa dengan mulus memecahkan masalah pengalaman menunggu yang menjadi inti lakon *Menunggu Godot* itu. *Menunggu*, dalam lakon itu, bukanlah hal yang bisa difahami dengan kegiatan kognisi tetapi harus dialami. Demikian pula tak kunjung datangnya tokoh Godot sehingga menjadi suatu kebosanan, bukanlah sebuah konsep yang kognitif yang bisa dengan gampang diverbalkan. Latihan di Bengkel telah menyiapkan aktor-aktor Bengkel masuk ke dalam jagat absurditas.

Di barat, sebelum *En attendant Godot* muncul, proses persiapannya, seperti sudah dijelaskan sangat panjang. Akan tetapi, seperti sudah dijelaskan pula, dari proses yang panjang itu, yang paling penting adalah masuknya pengalaman surrealistik dan keberanian meninggalkan konvensi teater sebagai imitasi. Dari sana yang sangat penting adalah munculnya ungkapan pengalaman secara otentik. Otentisitas inilah medium terkuat untuk memasuki pengalaman absurd. Ini menjadi bukti bahwa absurd bukanlah konsep, tetapi suatu pengalaman. Masalahnya, bagaimana lakon bisa menghadirkan pengalaman itu. Dengan membandingkan antara *Huis Clos* dengan *En attendant Godot*, sangat tampak bahwa pada *Godot*, suasana atau atmosphere lebih tampak sehingga bagi penonton adalah ajakan masuk ke dalam pengalaman menunggu dan bukan memahami suatu konsep.

Satu hal yang sangat penting dalam pementasan *Menunggu Godot* sehubungan dengan masuknya lakon absurd di Indonesia adalah bahwa salah seorang aktornya adalah Putu Wijaya. Sebagaimana sudah disebut, ia memerankan Pozzo. Pada waktu itu, Putu Wijaya sudah dikenal sebagai penulis lakon, pelukis dan mahasiswa di Fakultas Hukum UGM dan Asdrafi, Yogyakarta. Sebagai penulis lakon, Putu Wijaya cenderung menulis dengan gaya realisme konvensional. Salah satu lakonnya yang sudah dikenal luas adalah *Bila Malam Bertambah Malam* dan *Lautan Bernyanyi*.

Di Bengkel Teater, Putu Wijaya dikenal sebagai anggota Bengkel yang produktif. Ia menciptakan banyak tema-tema untuk latihan improvisasi, yang kemudian berkembang menjadi Teater Mini Kata. Salah satu nomor yang cukup dikenal luas adalah *Di Bawah Tiang Listrik*. Dengan latihan-latihan olah tubuh, gerak indah, menajamkan indera, mengolah rasa dan mengolah imajinasi serta daya nalar, Putu berlatih masuk ke dalam pengalaman-pengalaman batin baru yang belum pernah dikenalnya sebelumnya.

Pengalaman-pengalaman baru itu bukan berarti menemukan sesuatu yang sama sekali baru, tetapi menemukan sesuatu yang semula biasa saja, ternyata menjadi unsur yang penting yang bisa membangun konstruk dramatik yang memancarkan *taksu*. Barang-barang kecil itu, ternyata, bisa ditimba dari pengalaman sehari-hari dan pengalaman teater tradisi, yang oleh mazhab realisme ditolak sebagai sesuatu yang tabu. Hal-hal kecil itu, misalnya, mayat yang bisa kentut, selimut berjalan sendiri, yang tampak diangkat dalam lakon *Aduh*. Hal-hal yang aneh-aneh itu, pada era kejayaan realisme, dianggap sebagai sekadar aneh-aneh murahan yang tidak bermutu. Di samping itu, merangsang tuduhan sebagai masih percaya kepada hal-hal *go'ib*, yang merupakan unsur seni tradisi: Kuda Lumping mendemonstrasikan memakan pecahan kaca, misalnya. Dalam pertunjukan wayang orang ada adegan menghilang, terbang, masuk ke dalam tanah, mencebur ke dalam lautan, dibakar tanpa sakit apalagi mati, bertempur melawan ratusan orang, dan masih banyak lagi. Hal-hal yang aneh-aneh seperti itu, dalam lakon absurd, bisa muncul kembali. Yang menarik, rumusan yang menyangkut masalah-masalah supranatural itu, justru datang dari Perancis yang dirumuskan oleh *Antonin Artaud* yang mengatakan bahwa "teater harus masuk ke dalam kehidupan, tetapi bukan dengan cara seperti yang dilakukan oleh kaum naturalis melainkan secara mistik dan metafisik. Teater harus mengundang masuk penonton bukan untuk mengamati, melainkan untuk berpartisipasi" Masalahnya bukan karena lakon absurd ingin memasuki alam itu, seperti disajikan Putu dalam *Aduh*, tetapi menghadirkan totalitas realitas yang unsur-unsurnya, antara lain, hal-hal semacam itu.

Lakon *Aduh* dimulai dengan penyajian *neben text* bukan untuk menunjukkan di mana peristiwa terjadi dan kapan, tetapi semacam suasana atau atmosfir yang mencekam.

*Sekelompok orang sedang melakukan kegiatan. Mereka, tiba-tiba, menghentikan kegiatannya tatkala terdengar suara sirine. Sayup-sayup, kemudian, bertambah santer dan pada akhirnya memekakkan. Orang-orang tersebut menunggu apa yang akan terjadi. Kelompok itu semakin menunggu. Perlahan-lahan, jerit itu lampau. Lalu, terasa kosong. Orang-orang itu berpandangan-pandangan. Salah seorang tertawa. Beberapa yang lain mengikuti. Kemudian mencoba menyambung kegiatannya kembali. Tetapi, hal tersebut tidak dapat dilaksanakan karena ada seseorang datang. Ia berselimut dan tampak sakit lahir dan batin. Ia muncul seperti hendak mengadakan nasibnya pada kelompok itu. Hal ini menggerakkan salah seorang dari kelompok itu untuk bertanya: "Kenapa?" Yang sakit menunjukkan sakitnya semakin sarat. Salah seorang yang lain, kemudian, mengajukan pertanyaan: "Kenapa?, sakit ya?" Yang lain pun ikut bertanya: "Sakit apa?" "Sakit apa?" Karena si Sakit tidak dapat menjawab, kelompok itu meneliti dengan seksama dengan penuh simpati. Kemudian, untuk jelasnya, mereka melanjutkan lagi pertanyaannya. (Hal. 654).*

*Nebe text* ini, tidak seperti yang tampak pada lakon *Bulan Bujur Sangkar* dan tidak pula seperti *neben text* pada lakon-lakon realisme, mencoba menjelaskan sesuatu, tetapi sekaligus menciptakan ketidakjelasan. "*Sekelompok orang sedang melakukan kegiatan*" Kegiatan apa? Dengan tidak adanya penjelasan tentang kegiatan yang dilakukan oleh sekelompok orang itu, suasana menjadi menggantung. Dalam keadaan yang tidak jelas seperti itu, muncullah bunyi yang nyata, memekakkan: sirene, tetapi malah menambah ketidakjelasan: sirene ini memandai apa. Jika pada bulan puasa, sirene yang terdengar pada menjelang Magrib menandai berbuka. Akan tetapi, pada saat yang biasa seperti itu, bunyi sirene bisa diartikan penanda lain: misalnya penggropyokan, tanda bahaya lainnya, serangan udara, dll.

Di samping itu, tokoh-tokohnya tidak memiliki nama individu. Mereka hanya disebut SALAH SEORANG. Dan orang yang disebut SALAH SEORANG itu banyak. Dengan demikian, dalam teks lakon, siapa sebenarnya yang menanyakan ini dan itu dan siapa yang menjawab tidak jelas. Ketidakjelasan identitas mereka diperkuat dengan munculnya si

Sakit yang tidak bisa menjelaskan apa yang telah terjadi dengan dirinya. Ini menunjukkan bahwa *Aduh* memiliki kelebihan dalam hal keutuhannya, seperti lakon *Godot* yang sangat kental.

Suasana lakon *Aduh* misterius, menindih, duka, dan lucu sekaligus. Suasana misterius terasa dominan. Mungkin, unsur-unsur pembangunnya paling banyak. Pertama tidak jelasnya keterangan; kedua munculnya sirene, ketiga tokoh-tokoh yang tidak mempunyai identitas, munculnya orang sakit yang tidak bisa menjelaskan apa yang telah terjadi dengan dirinya, munculnya sebutan "orang ketiga", juga disebut-sebutnya "orang yang akan menyalahkan kita". Munculnya ketakutan "akan ditangkap" tanpa jelas alasannya.

Suasana yang serba penuh tekanan psikologis ini, di Indonesia, terasa pada era Orde Baru, kaitannya dengan penumpasan kelompok pemberontak yang dituduhnya PKI. Sirene juga mengingatkan akan situasi gawat yang datang tiba-tiba. Dalam keadaan seperti itu, di samping orang merasa lega dengan turunnya Soekarno, ada ketakutan di kalangan orang gelandangan yang sangat mudah dituduh sebagai anggota partai komunis. Orang tahu, partai itu berpihak kepada rakyat, buruh, dan orang-orang tertindas lainnya. Tatkala akhirnya PKI malah digulung habis, orang-orang yang semula dibelanya semakin berantakan.

Tafsir demikian muncul sebab begitu Orde Baru menggantikan Orde Lama, politik bersih lingkungan segera dipraktikkan. Oleh karena itu, suasana ketegangan muncul secara terselubung. Dengan kata lain, seperti dikatakan Apollinaire bahwa roda merupakan gambaran kaki secara surrealistik, *Aduh* adalah wajah surrealistik awal-awal Orde Baru. Pada titik inilah tampak bahwa *Aduh* merupakan perpanjangan situasi ketegangan *Der Kalt Krieg* alias Perang Dingin. Orang tahu, munculnya Orde Baru di atas korbanan orang yang dituduh PKI merupakan kepanjangan dari pergulatan blok Barat dan Blok Timur.

Dalam lakon *Aduh* muncul mayat yang bisa kentut dan berak. Hal semacam ini pasti tidak terjadi di Perancis yang telah melahirkan *En attendant Godot*. Kasus aneh lain, misalnya selimut yang bisa berjalan sendiri, adalah hal-hal supranatural yang banyak terjadi di wilayah kebudayaan Bali, yang merupakan latar belakang kebudayaan Putu Wijaya.

Dengan mendudukan *Aduh* pada konteks ini, tampak bahwa ada kesinambungan antara suasana Bali dengan *Aduh*; lakon ini bahkan sering mengingatkan berbagai pengalaman sehari-hari di Bali. Dengan kata lain, *Aduh* yang di dalamnya terkandung unsur-unsur absurd sebagaimana lakon *Godot*, *Les Chaises*, *The Zoo Story* dan lainnya, hadir di Indonesia dalam baju Indonesia. Ia menjadi lakon absurd mantap pertama yang khas Indonesia.

Kemantapan lakon itu, tentu saja, karena didukung persiapan yang sangat mantap oleh penulisnya. Di samping ia ikut dalam latihan bengkel, juga sebagai pemain Pozzo, yang sekaligus masuk dan merasuk ke dalam lakon absurd paling mantap di dunia. Kemudian, lakon *Aduh* memenangkan juara pertama Lomba Penulisan Naskah lakon oleh Dewan Kesenian Jakarta tahun 1973. Dengan posisi seperti itu, bentuk lakon itu menjadi model. Pada titik ini, *Aduh* menjadi pelopor lakon absurd di Indonesia. Terbayang, sekarang, barangkali, *Aduh*, sebagaimana *En attendant Godot* telah menjadi lakon klasik. Dari titik inilah, kemudian, bermunculan lakon-lakon bergaya absurd yang lahir dari Dewan Kesenian Jakarta.

Karena *Aduh* dinyatakan memang dalam lomba penulisan naskah oleh Dewan Kesenian Jakarta, penulis-penulis lain sulit untuk menghindari *Aduh* sebagai model. Walaupun dari catatan yang ada, naskah-naskah lakon yang masuk dalam lomba tetap saja beragam yang menunjukkan gejala dengan gaya absurd mungkin bisa mencapai lebih dari 50%.

Hal ini sama kasus dengan tatkala Teater Mini Kata muncul pertama kali tahun 1968. Hampir semua penonton tidak paham, secara kognitif, dengan apa yang tersaji di panggung: *Bipbop*, *Rambate-Rate-Rate-Rata*, *Tukang Kelontong*, *Di Bawah Tiang Listrik*, *Teles-Teles*, dan lain-lain. Akan tetapi, orang terus nonton karena tiba-tiba mereka menjadi bagian dari peristiwa-peristiwa di panggung itu. Inilah yang kemudian mendorong setiap siswa di sekolah: SMP dan SMA maupun mahasiswa di perguruan tinggi mana pun di Indonesia, senantiasa menyertakan nomor Teater Mini Kata untuk hiburan perayaan sekolah mereka.

Munculnya lakon *Aduh* juga mempertegas berakhirnya dominasi teater realisme yang selama hampir 70 tahun menguasai Indonesia. Arifin

C. Noer dengan lakon-lakon: *Kapai-Kapai*, *Mega-Mega* dan lakon-lakon satu babak lainnya yang tampak melepaskan diri dari konvensi realisme, mendapatkan *adherent* atau dukungan yang kuat dari *Aduh*. Jagat penulisan lakon Indonesia bergerak dari realisme ke surrealisme dan akhirnya ke dalam jagat absurditas kehidupan.

Salah satu ciri khas absurdisme di Indonesia, seperti juga lakon-lakon serupa di Barat adalah kesederhanaan *art directing*, yang tampak pada *neben text*. Di samping itu, ada adegan yang membuka jalan untuk mengeksplorasi bahasa tubuh. Tujuannya bukan sekadar untuk menampilkan tontonan akrobatik, mime dan yang semacam itu, tetapi lebih karena didorong untuk menghadirkan pengalaman-pengalaman yang tidak bisa disajikan lewat bahasa verbal. Sebagai contoh: timbulnya peristiwa pukul-memukul antaranak SMP dan SMA karena mereka tidak bisa berbicara lagi. Tatkala bahasa verbal macet, bicaralah bahasa tubuh, bahasa sepi dan bahasa nonverbal lainnya.

Di samping itu, adanya jeda-jeda pada dialog. Jeda sendiri akan menghasilkan sunyi; sunyi itu berbicara. Oleh karena itu, membaca lakon-lakon bergaya absurd harus dengan cara sesuai dengan konvensi lakon itu, juga dalam hal membuat ulasan. Kalau tidak, hasil pembacaan ataupun hasil pengamatannya akan berakhir dengan hasil yang sama dengan lakon-lakon konvensional sebab seperti dipesankan Witkiewicz pada awal tulisan ini, *form* atau bentuk naskah lakon itu mempunyai kontribusi penting untuk menciptakan suasana absurditas dimaksud. Orang perlu ingat bahwa absurdisme, yang antara lain juga berangkat dari filsafat eksistensialisme, bukanlah suatu konsep yang kognitif; tetapi, ia adalah suatu pengalaman.

Pengalaman absurd akan semakin banyak dialami oleh mereka yang oleh Sapardi Djoko Damono (1983:155) sebagai *underdogs*. Tokoh-tokoh seperti Vladimir, Estragon dalam *Menunggu Godot* adalah orang *underdogs*. Professor tua dan isterinya dalam lakon *Les Chaises* adalah orang tersingkir; Jerry dalam *The Zoo Story* adalah mirip gelandangan. Hal yang sama juga dialami oleh tokoh-tokoh dalam *Aduh*. Bukan saja mereka adalah orang gelandangan yang tercengkam penggropyokan-penggropyokan oleh tentara atau polisi, tetapi mereka tidak jelas identitasnya. Mereka

hanya bagian dari massa rakyat, yang bisa disemprot dengan gas air mata, diusung di dalam truk, tanpa pernah didengarkan keluhannya sebagai manusia.

Ciri absurdisme baik dalam lakon di Barat maupun di Indonesia, tampaknya tidak jauh berbeda sebab penulis lakon di Indonesia hanyalah meminjam modelnya yang kemudian diisi dengan pengalaman-pengalaman kita sendiri.

*Aduh* yang mencuat sebagai pemenang penulisan lakon pada tahun 1973, tampaknya ditemani kemenangan lainnya yang diraih Putu dalam menulis novel, yakni *Stasiun*. Ini juga sebuah novel yang menghadirkan pengalaman absurd. Kemenangan Putu yang beruntun itu menjadikan *Aduh* menjadi lakon yang monumental. Secara sadar atau tidak, lakon itu menjadi suatu orientasi.

Pada tahun berikutnya, 1974, Dewan Kesenian Jakarta kembali menghadirkan sejumlah pemenang penulisan lakon. Lakon-lakon yang menang tahun itu, tidak sepenuhnya mengikuti corak *Aduh* tetapi memiliki beberapa ciri yang sama. Ciri yang paling umum adalah penolakan kepada realisme, juga konsep seni sebagai imitasi kenyataan.

Sebuah lakon yang berjudul *Rumah Tak Beratap, Rumah Tak Berasap, Dan Langit Dekat dan Langit Sehat* karangan Akhadiyah adalah lakon yang paling kurang bisa sebut surealistik. Tokoh-tokoh Yu dan Dik adalah manusia *underdogs*. Mereka berhubungan dengan tokoh André yang anak gedongan. Apapun hubungan mereka, tampak pola semacam ini, secara sosiologis pasti timbul suatu alinasi yang berpola Jerry-Peter dalam *The Zoo Story*. Berbeda dengan Jerry dalam Albee yang senantiasa getir karena tidak bisa berkomunikasi dengan Peter, Yu dan Dik tidak merasakan apa-apa, mungkin hanya butuh sesuatu dari Andre, pemenuhan seks dan mungkin uang. Akan tetapi, diungkapkan getir atau tidak, kehidupan semacam itu getir; itulah konstruk sosial yang menggigit. Dalam kenyataan, mereka malahan menampilkan kelucuan-kelucuan. Dengan kata lain, untuk menghadapi hidup yang menekan dan getir, mereka membuat plesetan-plesetan. Absurditas lakon itu bukan *tragicomic* seperti *Godot* atau *Aduh*, tetapi melulu *happy*.

Dari judulnya saja: *Rumah Tak Beratap*, yang artinya di pinggir toko atau di halaman rumah orang, *Rumah Tak Berasap*, artinya tidak mempunyai apa pun yang bisa dimasak sehingga rumahnya tidak pernah berasap. Akan tetapi, *Dan Langit Dekat dan Langit Sehat* mereka bahagia dalam kemiskinan mereka.

Sesuatu yang menunjukkan ciri absurd gaya Beckett adalah bahwa lakon ini seakan-akan tidak berakhir. Tokoh Andre yang sudah bertitel sarjana komputer lulusan Jerman itu, akhirnya tidak menikah dengan Yu atau Dik, tetapi dengan perempuan (yang diduga juga seorang pembasah) pilihan orang tuanya sendiri. Tentu saja, perempuan itu orang gedongan. Namun, di sana Andre tampaknya tak menemukan dunianya. Ia terus mencari Simbok, Siwuk, Yu... Suatu pencaharian diri yang tak gampang diselesaikan. Akan tetapi, yang sangat penting di sini, Akhudiyat, seperti Putu dalam *Aduh*, seperti Beckett dalam *Godot* dan seperti Sartre dalam *Huis-Clos* telah menghadirkan lakon yang indah sekaligus menyiksa batin karena tidak berkeputusan. Pada titik ini, corak absurd lakon Akhudiyat sangat terasa.

Tokoh-tokoh *underdogs* muncul lagi dalam lakon Nano Riantiaro yang berjudul *Malam Semakin Kelam*. *Underdogs* dalam lakon Nano cenderung tampil sebagai orang-orang yang tidak hanya pinggirkan, tetapi juga orang-orang yang disebut kriminal. Mereka itu adalah pencopet, pembunuh, maling, dan juga pelacur. Dua lakon itu, jika distudi secara komparatif akan sangat menarik; sebab mereka menampilkan kontras. Baik tokoh-tokoh dari *Rumah Tak Beratap* maupun *Malam semakin Kelam* adalah tokoh miskin dan melarat. Akan tetapi, mereka hadir dengan sikap sangat berbeda. *Rumah Tak Beratap* adalah orang-orang yang gembira; *Malam semakin Kelam* menampilkan ketegangan-ketegangan. Lewat lakon Nano, ketegangan itu dibahasakan dengan istilah-istilah catur: *Sckhaak*, *Ster* dan bahasa nonverbal dalam wujud menggerakkan anak catur. Hanya saja, lakon Nano masih terasa sangat verbal, terutama dalam dialog-dialognya. Dialog yang diucapkan Gobal, misalnya, sangat sarat dengan pengertian: bosan hidup karena tidak bisa menghasilkan uang yang banyak. Mereka juga berfilsafat tentang uang rampasan yang hanya habis di meja judi dan kadang membawa nasib yang kurang baik. Dengan kata lain, lakon Nano tidak kental menampilkan pengalaman otentik.

Tahun 1974 menampilkan kembali Putu Wijaya sebagai pemenang lomba penulisan lakon. Kali ini, ia menampilkan lakon dengan judul *Anu*. Sama dengan *Aduh*, yang sangat terasa disiapkan dengan *workshop*, *Anu* juga menyisahkan pengalaman-pengalaman *workshop* di Bengkel Teater itu.

Salah satu latihan di Bengkel Teater adalah menciptakan tema yang kemudian menjadi sebuah *revue* secara cepat. Kadang, tema atau kemudian juga disebut *issue*, muncul hanya dalam satu kata, kemudian dikembangkan. Hal ini terjadi dan tampak jelas pada dialog-dialog dalam *Aduh* tentang orang sakit. Pertanyaan-pertanyaan begitu gencar dan akhirnya malah tidak memusat pada persoalan tetapi berkembang menjadi permainan kata-kata. Bagi yang bersangkutan, yakni si Sakit, malah *nggriseni*. Dalam lakon *Anu*, hal ini sangat terasa.

Dalam lakon itu, tokoh Azwar AN, tiba-tiba mengatakan: "Jadi Anu telah anu, anu sudah anu, bahkan anu benar-benar anu, tidak bisa anu lahir, di mana-mana anu, setiap orang anu, sudah anu, padahal belum anu, lama berselang anu kita masih saja anu, di anu masih ada anu..." Sapardi Djoko Damono menyimpulkan bahwa sandiwara ini akhirnya penuh dengan bunyi *anu*. Di samping kalimat-kalimat yang tidak selesai dan berbelit-belit. Pada lakon lain, *Dag-dig-dug* model seperti itu muncul lagi. Ini semua ada modelnya yang bahkan pernah menjadi bahan latihan Putu tatkala memainkan tokoh Pozzo dalam *Menunggu Godot*. Pada novel Molloy karya Beckett juga, hal yang semacam itu muncul lagi. *La Leçon* karya Eugene Ionesco menampilkan dialog yang semacam orang gagap seperti itu.

Sepintas memang hanyalah kata *anu* yang diulang-ulang. Akan tetapi, kalau kita renungkan secara sosiologis, kita menjadi prihatin bahwa munculnya kata *anu* yang berderet menunjukkan ketidakmampuan orang mengatakan apa adanya. Di sana bukan hanya persoalan *linguistic features*, tetapi juga suatu wujud surrealistik dari kondisi masyarakat yang ada. Persoalan masyarakat ini, pada pascarealisme tidak cukup lagi hanya dibebankan begitu saja, tetapi juga perlu diungkap kenyataan yang lebih nyata yang ada di balik yang tampak, terdengar, dan teraba.

Lakon-lakon absurd pada akhirnya menampilkan permainan media. Suatu gejala yang dekat sekali dengan era dominasi media, tatkala media

itu sendiri pesan. Hal ini tampak pada sebuah lakon berjudul *Perjalanan Kehilangan*. Lakon ini disebut "Sandiwara Sekian Bagian". Mengapa disebut demikian? Jawabnya adalah permainan-permainan judul itu. Mungkin juga, jumlah bagian itu tidak penting. Tetapi dengan informasi yang aneh itu, orang pun bisa timbul rasa ingin tahu. Dalam konteks teori Witkiewics, yang sudah disebut di depan, hal yang dilakukan oleh Noorca Marendra dengan *Perjalanan Kehilangan* adalah berorientasi pada *form* atau bentuk.

Bentuk lakon yang lebih mencolok lagi adalah tokoh-tokohnya berupa tanda baca, misalnya: ", ;()= dan lain-lain. Sebenarnya, apa pun yang mau diberikan kepada tokoh ciptaan, tidak ada masalah. Sebab, walaupun diberi nama Niluh Teles toh pada akhirnya sama dengan () kalau keduanya diberikan watak atau cara-cara berbicara yang menunjukkan spesifikasi tokoh itu.

Dalam lakon ini, boleh dikatakan tidak ada *neben text*. Ini artinya, sutradara terbuka untuk menyajikan lakonnya di pentas sesuai dengan mau dan kemampuannya. Apa ini maknanya. Di sana, dalam pementasan lakon Noorca Marendra ini, improvisasi akan sangat berperan. Apa lagi, dalam lakon hanya ada dialog yang bentuknya hanya berupa titik-titik yang panjang. Misalnya: ():.....lalu disusul 1:..... Pada lakon yang teks tertulisnya seperti ini, bahasa tubuh akan tampil menyajikan konkritisasinya. Dari banyaknya bahasa tubuh yang terwujud dalam pentas, yang sebenarnya sudah membayangkan pada teks tertulisnya, akan tampak bahwa lakon tidak hanya mengarah kepada kognisi dan konsep tetapi lebih kepada pengalaman melibatkan, seperti musik yang mampu merengkuh jiwa, justru karena tidak ada bahasa verbal....

## 5. Rangkuman

Dari uraian yang sudah tersaji, bisalah dikatakan bahwa pada dasarnya lakon absurd dibentuk dalam proses yang sangat panjang di Eropa; dimulai dari berbagai percobaan, surrealistik, dadaisme, hingga akhirnya ke absurd. Munculnya gagasan absurd dan surrealistik itu, seperti setiap munculnya mazhab baru, bukanlah sekadar demi mazhab itu, tetapi karena ada alasan-alasan yang mendasar. Adapun alasan itu adalah ke-

tidakpuasan sementara seniman terhadap konsep kesenian yang hanya merupakan imitasi kenyataan. Orang ingin menghadirkan pengalaman eksploratif, seperti dengan mencipta roda sebagai pengganti kaki, yang dalam kenyataan lebih efektif dan efisien.

Absurd ternyata juga refleksi zamannya dalam wujud yang surrealistik. Dengan demikian, lakon absurd sebenarnya lebih merupakan suatu konstruk baru atas dasar bahan-bahan sekeliling yang ada. Dengan hadirnya lakon absurd di Indonesia, yang secara konseptual lebih merupakan estetika eklektik, unsur-unsur tradisi yang ditendang oleh realisme mendapat tempatnya kembali untuk bersama membangun harmoni baru.

Absurd juga memungkinkan eksplorasi orang-orang *underdogs* yang dalam lakon-lakon priyayi dan realisme adalah kelas yang tidak diperhitungkan. Karena absurd adalah suatu pengalaman, tampak bahwa kaum *undersdogs* itulah dalam konstelasi sosial menjadi pelengkap penderita. Merekalah yang menjadi sasaran kondisi hidup yang absurd.

## YANG LUCU DAN YANG ABSURD DALAM LAKON TAHUN 1970-AN

Sunu Wasono

### 1. Pengantar

**D**alam sejarah teater Indonesia, tahun 1970-an merupakan tahun-tahun penting. Jakob Sumardjo menyebut periode 1970–1980-an sebagai zaman emas kedua teater modern Indonesia.<sup>1</sup> Zaman emas pertama terjadi pada tahun 1950–1960-an ketika pertunjukan teater marak sebagai konsekuensi dari—antara lain—berdirinya ATNI dan ASDRAFI. Tahun 1970–1980-an disebut zaman emas kedua karena pada tahun-tahun tersebut teater Indonesia bangkit kembali setelah beberapa waktu sempat terganggu oleh prahara politik pada 1965. Semakin surutnya ketegangan politik dan disusulnya penubuhan (berdirinya) Taman Ismail Marzuki dengan Dewan Kesenian Jakarta-nya menjadi faktor yang memungkinkan bangkitnya penulisan lakon dan kegiatan pementasan teater. Kebangkitan itu dapat terlihat dari munculnya lakon-lakon dan pementasan yang eksperimental dan nonkonvensional. Ada kecenderungan menjauhnya teater dari sastra, seakan-akan drama/teater bukan merupakan bagian atau salah satu genre dari sastra. Kalau pada waktu-waktu sebelumnya sebuah naskah drama dapat diperlakukan semata-mata sebagai karya yang selesai, utuh, dan mandiri sehingga

---

<sup>1</sup> Jakob Sumardjo, *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia* (Bandung: Citra Aditya Bakti, 1992), hlm. 152–163; 201–232.

dapat dibaca sebagai karya sastra—sebagaimana halnya novel atau cerpen—tanpa menunggu pemanggungnya, maka pada periode 1970—1980-an sebuah naskah drama (seakan-akan) hanyalah salah satu komponen di antara komponen lain (pemain, kostum, musik, dan peralatan-peralatan panggung lainnya) dari sebuah pertunjukan. Sebuah lakon baru dapat dinikmati seutuhnya apabila sudah digelar di panggung.

Fakta lain yang juga menarik untuk disimak adalah bahwa sejumlah lakon pada waktu itu mengingatkan kita pada (ciri) drama absurd, satu jenis drama yang berkembang di Barat sejak 1940-an (pasca-Perang Dunia II). Ada kemungkinan para penulis lakon dan aktivis teater pada waktu itu “terpengaruh” oleh masuknya drama absurd ke Indonesia. Perlu diketahui bahwa sejak 1960-an telah ada sejumlah dramawan yang menerjemahkan (mengadaptasikan) dan mementaskan drama absurd. Jim Adilimas, misalnya, pada tahun 1960-an telah mementaskan “Biduanita Botak” yang diadaptasikan dari salah satu karya Ionesco. Juga Rendra telah mementaskan “Menunggu Godot.” Karya-karya Ionesco yang lain juga telah diterjemahkan dan dipentaskan oleh kelompok-kelompok teater yang ada pada waktu itu. Jelas itu semua, disadari atau tidak, sedikit atau banyak, berpengaruh terhadap kegiatan penulisan dan pementasan lakon pada waktu itu. Ciri lain yang juga menonjol adalah hadir dan kentalnya unsur humor dalam lakon-lakon yang ditulis pada waktu itu yang segera mengingatkan kita pada ciri teater rakyat di Indonesia. Warna (aroma) absurd atau absurditas yang hadir dalam lakon-lakon pada waktu itu teraduk sedemikian rupa dengan humor sehingga membentuk sajian yang khas dan unik.

Tulisan ringkas ini tidak dimaksudkan untuk membuat tinjauan historis atau mengungkapkan kembali penggalan sejarah teater modern Indonesia itu, tetapi hendak sekadar memaparkan unsur humor dan absurditas yang menjadi ciri di antara sejumlah ciri lain lakon-lakon dan pementasan teater produk tahun-tahun tersebut. Tentu tidak semua lakon dibahas dalam tulisan ini. Lakon-lakon yang sempat dibaca dan sebagian pementasannya sempat saya lihat sajalah yang akan dibahas. Sesungguhnya tulisan ini sekadar pengungkapan kembali kesan saya terhadap pementasan-pementasan lakon yang sebetulnya sudah lama saya saksi-

kan. Pastilah yang terungkap dalam tulisan ini hanyalah sedikit karena jarak waktu penyaksian itu dengan penulisan ini sudah sekian tahun (15–25 tahun). Karena itulah, agar apa yang tertulis ini tidak sekadar kesan selintas itu, saya tambahkan catatan saya atas lakon ("Anu" karya Putu Wijaya) yang belum saya tonton pementasannya.

Mula-mula tulisan ini akan dibuka dengan pemaparan sedikit tentang keberadaan TIM dalam kaitannya dengan kehidupan teater modern Indonesia pada tahun 1970-an. Uraian pada bagian itu disarikan dari buku karya Jakob Sumardjo, *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*, dan sumber-sumber lain. Barangkali pemaparan itu terkesan mengulang-ulang apa yang telah dinyatakan banyak orang selama ini, tetapi, menurut hemat saya, pemaparan itu tetap penting, terutama dalam kaitannya dengan apa yang akan saya paparkan dalam bagian berikutnya, yakni pengulasan terhadap sejumlah lakon dan pementasan lakon-lakon pada tahun 1970-an yang didasarkan pada pengalaman saya dalam membaca dan menyaksikan pementasan lakon-lakon tersebut. Apakah kelucuan dan keabsurdan dalam sejumlah lakon-lakon tahun 70-an yang menjadi salah satu ciri lakon-lakon pada waktu itu saya rasakan dan alami dalam pembacaan dan penyaksian pementasan, itulah pertanyaan sekaligus permasalahan yang perlu dijawab dalam tulisan ini.

Untuk melihat apakah absurditas dan unsur humor yang tampil dalam lakon-lakon 1970-an kemungkinan dekat dengan, mirip-mirip dengan, mempunyai kaitan *tidak langsung* dengan, terilhami oleh, menyerap dari, terpengaruh oleh—atau apa pun istilahnya—lakon-lakon absurd Barat yang telah diterjemah-adaptasikan oleh aktivis drama pada waktu itu, dalam tulisan berikut saya kemukakan kesan-kesan dan tafsiran saya atas pementasan "Menunggu Godot" oleh Teater Lembaga dan "Biduanita Botak" oleh Teater Tetas yang pernah saya saksikan.

## 2. TIM dan Teater Indonesia pada Tahun 1970-an

Berbicara tentang teater modern Indonesia, khususnya teater yang berkembang pada tahun 1970–1980-an awal, rasanya kurang tepat kalau tidak disinggung—betapapun sangat sekilas—bagaimana situasi pertelevisian pada masa-masa sebelumnya sebab, bagaimanapun, kondisi

yang terjadi pada tahun-tahun tersebut tidak dapat dilepaskan kaitannya dengan keadaan sebelumnya. Sebagaimana telah disinggung sebelumnya, tahun 1970-an merupakan masa penting dalam sejarah teater modern Indonesia sebab pada tahun-tahun itulah terjadi berbagai pembaharuan kesenian modern Indonesia pada umumnya dan seni teater pada khususnya. Pembaharuan itu dimungkinkan oleh berbagai hal, antara lain, karena terjadinya perubahan iklim politik yang sedikit banyak berpengaruh terhadap kehidupan kesenian, khususnya seni teater.

Sebagaimana kita ketahui, kehidupan politik pada tahun 1960-an ditandai oleh pertentangan partai, golongan, kelompok, atau kekuatan lain yang makin hari makin meruncing. Partai-partai politik berlomba-lomba mencari pengikut atau menggalang massa dengan berbagai cara, antara lain dengan mendirikan lembaga-lembaga kesenian yang dijadikan alat, corong, kendaraan, atau apa pun namanya, untuk meraih tujuan-tujuan tertentu. Dari situ muncullah berbagai slogan yang intinya mengandung tuntutan agar kesenian mengabdikan dan berpihak kepada golongan dan partai tertentu. Kondisi atau iklim seperti itu bagi sebagian seniman dirasakan tidak sehat, tidak kondusif, mengekang, dan pada akhirnya mengganggu kreativitas mereka. Berbagai intimidasi yang dilakukan kelompok seniman tertentu kepada kelompok seniman lain yang tidak sehaluan terjadi di mana-mana dan tentu saja hal itu dirasakan sebagai bentuk pengekangan dan ancaman. Seniman tidak lagi bebas dan berani mengekspresikan perasaan dan pikirannya karena terancam keselamatan pribadinya.

Untunglah keadaan tersebut tidak berlangsung lama. Setelah geger politik atau prahara 1965 berlalu, keadaan berangsur-angsur pulih. Babak baru pun dimulai. Orang tidak lagi merasa takut untuk berkreasi. Berbagai pembaruan dan eksperimen di semua bidang, termasuk bidang seni, dilakukan tanpa dihantui rasa takut. Di bidang kesenian, pembaruan itu telah menghasilkan sejumlah karya eksperimental yang boleh jadi mengejutkan atau mencengangkan sebagian orang yang belum siap menerima pembaruan itu. Dalam konteks teater, perlu disebutkan sejumlah nama yang sebetulnya bukan nama baru dalam kegiatan teater, seperti Teguh Karya, W.S. Rendra, Arifin C. Noer, membuat gebrakan baru yang

membawa angin segar dalam kegiatan teater. Teguh Karya yang sebelumnya sudah amat dikenal berkat keberhasilannya mengembangkan teater menurut konsep Barat, tiba-tiba pada tahun 70-an hadir dengan memasukkan unsur-unsur daerah (Bali, Minang, Batak) dalam pementasannya. Rendra sepulang dari Amerika menyuguhkan teater minikata yang mengejutkan publik teater Indonesia. Kemudian Arifin dengan gaya teaternya yang khas, yang memasukkan warna lokal Cirebon dalam pementasannya, juga telah menarik perhatian banyak orang. Dalam perkembangan kemudian, muncul Putu Wijaya dengan teater Mandirinya, Riantiarno dengan Teater Koma-nya, Ikranagara dengan Teater Saja-nya, dan sejumlah nama lain yang memperlihatkan gaya berteater mereka yang khas. Hal itu tidak terlepas dari dibentuknya Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) dan dibangunnya pusat kesenian di Cikini, yakni Taman Ismail Marzuki (TIM) pada tahun 1968 yang menjadi wadah para seniman untuk berkomunikasi, berinteraksi, dan berkreasi.

Keberadaan DKJ dan TIM telah menumbuhkan gairah di kalangan seniman, khususnya seniman teater. DKJ yang dibentuk untuk menggerakkan kegiatan kesenian di Taman Ismail Marzuki telah membuka peluang munculnya penulis-penulis lakon. Memasuki tahun 1970 DKJ telah menyusun berbagai program kegiatan, antara lain, penyelenggaraan sayembara penulisan naskah drama. Kegiatan itu disambut antusias oleh kalangan teater, baik yang bergerak di bidang penulisan lakon, maupun pementasan. Maka lahirlah sejumlah naskah (pemenang), semisal "Dag Dig Dug", "Hum Pim Pah", "Edan", "Aduh" (Putu Wijaya), "Bui", "Grafito", "Jaka Tarub" (Akhudiat), "Perjalanan Kehilangan" (Noorca M. Massardi), dan sejumlah lakon lainnya yang memperlihatkan corak yang khas yang dapat dibedakan dengan karya-karya periode sebelumnya. Kekhasan itu makin jelas manakala lakon-lakon itu dipanggungkan oleh kelompok-kelompok teater yang menjamur pada waktu itu.

Munculnya fenomena baru itu ditanggapi berbeda-beda oleh pengamat teater. Rustandi Kartakusumah dalam sebuah diskusi di TIM mengecam karya-karya yang lahir pada masa itu. Dikatakannya bahwa karya-karya tersebut berlagak absurd, dan banyak dari karya itu yang tidak terbaca sampai habis oleh Rustandi karena tidak menarik atau mem-

bosankan. Terhadap kritik pedas itu, Goenawan Mohamad mencoba membela dengan menulis esai panjang yang antara lain menjelaskan proses penjadian lakon (naskah) dalam kaitannya dengan pementasan atau pemanggungnya.<sup>2</sup> Lewat esai panjang itu, menurut hemat saya, Goenawan tidak sekadar membantah Rustandi atau membela teater mutakhir Indonesia, tetapi juga hendak mengatakan bahwa memasuki tahun 1970-an memang telah terjadi babak baru dalam teater Indonesia, dan babak baru itu tidak terlepas dari keberadaan DKJ dan TIM.

Oleh Putu Wijaya apa yang terjadi pada tahun 1970-an dinamainya sebagai tradisi baru sebagaimana terlihat dalam penggalan esainya berikut.

TIM memberikan tawaran baru dengan terobosan-terobosan. Kemajuan pesat terjadi dalam kehidupan teater baik dalam hal pemanggungan maupun penulisan naskah. Puncak-puncak pementasan Bengkel Teater, Teater Populer, Teater Kecil, kemudian disusul oleh Teater Sardono, Teater Mandiri, dan lain sebagainya, menjadi tradisi baru, yang mempengaruhi paling sedikit mengawali kehidupan teater modern Indonesia selanjutnya, yang jelas ciri-cirinya.<sup>3</sup>

Pernyataan tersebut memang tidak dimaksudkan sebagai tanggapan langsung terhadap berbagai kritik, khususnya kritik Rustandi, tetapi lebih dimaksudkan sebagai upaya Putu Wijaya untuk menjelaskan perkembangan dan kecenderungan teater modern Indonesia pada tahun 1970-an yang sedikit banyak dipengaruhi atau bahkan dibentuk oleh keberadaan TIM. Goenawan dan Putu hanyalah dua dari sejumlah pengamat yang menyatakan bahwa TIM berpengaruh terhadap wujud kesenian, khususnya seni teater. Saini KM, seorang penulis naskah yang sekaligus pengamat teater, juga mempunyai pendapat yang senada tentang keberadaan TIM dan DKJ. Dalam salah satu tulisannya ia menyatakan sebagai berikut.

Tahun-tahun sekitar dasawarsa 1970an dapat dikatakan sebagai 'musim seni teater' Indonesia. Pada masa itu ditulis

<sup>2</sup> Lihat "Sebuah Pembelaan untuk Teater Indonesia Mutakhir," dalam *Seks, Sastra, Kita* (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), hlm. 91—142.

<sup>3</sup> Putu Wijaya, "Teater Tradisi Baru," dalam *Ngeh: Kumpulan Esai Putu Wijaya* (Jakarta: Pustaka Firdaus, 1997), hlm. 346.

kurang lebih 67 sastra lakon oleh 17 dramawan, adanya ratusan organisasi teater tersebar di kota-kota besar seperti Jakarta, Surabaya, Bandung, Yogyakarta, Medan, Padang, Palembang, dan Ujung Pandang serta ramainya pementasan-pementasan.

Semaraknya kegiatan penulisan sastra lakon dan pementasan-pementasannya ketika itu tak dapat dilepaskan dari beberapa faktor yang menguntungkan. Pertama ialah sayembara-sayembara yang diadakan oleh Dewan Kesenian Jakarta; kedua, festival-festival teater yang diadakan di berbagai kota besar ketika itu, yang frekuensinya sangat tinggi dibanding dengan sekarang. Di samping itu, sarana tontonan yang menjadi pesaing teater (misalnya sineplex dan sinetron) belum sebesar sekarang jumlahnya. Di belakang kesemarakan itu tidaklah dapat dikesampingkan besarnya peranan Dewan Kesenian Jakarta dengan Taman Imlail Marzuki-nya, dua gejala budaya yang muncul setelah berakhirnya gejolak politik pra G-30-S dengan gaya berbudayanya yang lain.<sup>4</sup>

Barangkali pendapat tiga orang sudah cukup untuk menunjukkan bahwa TIM mempunyai peranan penting, khususnya pada era 1970-an, dalam mendorong lahirnya lakon-lakon dan penyelenggaraan pementasan yang memperlihatkan corak yang khas yang membedakannya dengan karya-karya sebelumnya. Dalam konteks itu, rasanya menjadi lebih penting untuk menunjukkan secara rinci ciri-ciri karya yang lahir pada masa itu tinimbang menambahkan pendapat dan pernyataan dari orang-orang yang melihat dari dekat bagaimana kiprah DKJ dan TIM pada tahun 1970-an. Oleh karena itulah, pemaparan Jakob Sumardjo tentang ciri-ciri teater pada 1970-an yang dirumuskan atau disarikan dari sebagian pendapat pengamat teater, khususnya pendapat Goenawan, perlu dikemukakan untuk sekadar pengingat.

Dikatakan Sumardjo bahwa ada beberapa ciri yang menandai teater tahun 1970-an. Berikut saya kutipkan sepenuhnya (langsung) ciri-ciri yang dimaksud itu.

*Pertama, "Ambisi-ambisi lakon mutakhir umumnya ialah ke arah teater puisi yang utuh." Naskah-naskah teater mutak-*

<sup>4</sup> Saini K.M., "Teater dan Sastra Lakon Dasawarsa 1980—1990," dalam *Teater untuk Dilakoni; Kumpulan Tulisan tentang Teater*, ed. Sugiyati S.A., Mohamad Sunjaya, Suyatna Anirun (Bandung: Studiklub Teater Bandung, 1993), hlm. 25.

hir adalah hanya merupakan kerangka dari suatu dan bukan cerita tentang situasi seperti lakon-lakon "sastra" dari dasawarsa-dasawarsa sebelumnya. Lakon yang berupa kerangka situasi itu bermula dari latihan para aktor untuk mempertajam kepekaan dan kreativitasnya. Dan dari kerangka situasi itu akhirnya dikembangkan menjadi sebuah lakon, yang boleh jadi diramu dengan kerangka-kerangka situasi lain yang sesuasana. Inilah sebabnya, untuk menilai teater mutakhir tak cukup hanya melihat hasil, tetapi juga proses hadirnya pementasan itu sendiri. Inilah sumber pokok yang membedakan teater sebelum tahun 1970-an. Teater demikian pada dasarnya bermula dari ide sederhana, tidak menjangkau secara ambisius "dimensi metafisik" seperti umumnya sastra drama absurd Barat yang banyak diterjemahkan ketika itu.

*Kedua*, unsur humor yang menonjol dalam lakon-lakon mutakhir. Unsur humor itu bukan dilandasi fungsi dagang seperti halnya terdapat dalam pertunjukan lawak populer, tetapi dilandasi oleh motif komunikasi. Yang dicari adalah respons. "Kalimat dan gerak dan lain-lain adalah stimuli yang hanya berhasil bila cukup pada (sic!) rapport antara si penulis, para aktor, sutradara dan publik." Penilaian penuhnya unsur lelucon dalam lakon-lakon mutakhir juga diberikan oleh pengamat teater yang lain, Sapardi Djoko Damono. Humor dalam lakon mutakhir lebih bersifat "kecerdasan" atau *wit* yang dilandasi hasil proses pemikiran intelektual.

*Ketiga*, masih menurut Goenawan, adalah masuknya unsur-unsur teater rakyat tradisional etnik di Indonesia. Teater rakyat Indonesia umumnya tidak mengenal pembagian "tragedi" dan "komedi". Teater mutakhir yang menimba dari teater rakyat juga mencampuradukkan suasana getir, pahit, duka dengan tawa, lelucon, dan *farce*. Unsur lakon rakyat yang tradisional ini hampir seluruhnya diramu dengan semangat teater modern seperti diwariskan dasawarsa-dasawarsa sebelumnya, baik dalam unsur "cerita", kostum, tata laku, teknik pemanggungan, suasana dan alain-lain. Misalnya Teater Putu Wijaya dengan elemen teater Bali, Teater Rendra dengan elemen teater Jawa, teater STB (Suyatna Anirun) dengan elemen teater rakyat Sunda, teater Wisran Hadi dengan elemen teater rakyat Minangkabau dan sebagainya. Pada dasarnya mereka berangkat dengan pola teater modern, hanya unsur-unsur teater modernnya tadi diisi secara modifikasi dengan unsur teater rakyat etnik.

*Keempat*, berdasarkan pendapat Sapardi Djoko Damono, bahwa teater modern banyak mengambil latar belakang

kehidupan kaum gelandangan atau kaum *underdog* yang diperlakukan sebagai seorang intelektual. Para gelandangan, kere, bajingan, pengemis, dalam lakon-lakon mutakhir adalah "para pengembara" ide yang bebas mengeluarkan pandangan para penulisnya, kapan saja dan di mana saja sepanjang lakon.

*Kelima*, sifat simbolik dari keseluruhan pentas. Dasar mimesis dalam sastra drama sudah jauh ditinggalkan. Teater mutakhir tidak pernah bersifat realistik. Ia tidak dapat dikembalikan kepada kenyataan faktual historis. Semuanya bermakna simbolik belaka unsur "cerita" yang tidak jelas di zaman dan tempat yang mana, kostum yang tak dikenal dalam kenyataan di luar pentas, tata laku yang karikatural dan simbolik, adegan *slow motion*, adegan *still* ("gambar mati"), peristiwa yang tak lazim (mayat memanjang atau makin berat) dan sebagainya. Semua tadi dikemukakan di pentas bukan untuk berbicara atas nama bentuknya, tetapi atas makna lain yang lebih abstrak dan hakiki.

*Keenam*, teater sutradara adalah ciri yang lain. Tahun 70-an didominasi oleh sutradara-sutradara terkenal yang memiliki ciri-ciri mandiri yang dikenal umum sebagai pola-pola teater sutradara. Mereka ini adalah "Empat Besar" yang terdiri dari Rendra, Arifin C. Noer, Teguh Karya, dan Putu Wijaya. Sebenarnya masih ada satu lagi di Bandung, yakni Suyatna Anirun. Mereka ini adalah para pekerja teater yang memulai kariernya sejak tahun 1950-an atau permulaan 1960-an. Di luar lima sutradara tadi, kemudian berkembang sutradara-sutradara N. Riantiarno, Ikranagara, Wisran Hadi (Padang). Ciri kerja mereka yang mencolok adalah mengorganisir grup teater, menyutradarai dan menulis naskah yang akan dipentaskan. Sutradara yang sekaligus pemimpin grup serta penulis naskah ini, dengan sendirinya amat menentukan nilai satu pementasan. Apa yang disebut aktor hampir tidak menonjol dalam pementasan teater sutradara ini, apalagi sifat lakon yang kerakyatan, simbolik, karikatural hampir tidak membutuhkan pemeranan yang kuat. Yang penting adalah penciptaan suasana puitis di pentas, dan itu semua berbau tangan sutradara.<sup>5</sup>

Demikianlah keenam ciri teater tahun 1970-an yang disarikan dan dirumuskan Jakob Sumardjo berdasarkan pendapat Goenawan Mohamad dan Sapardi Djoko Damono. Ada yang menarik dari keenam ciri itu,

<sup>5</sup> Sumardjo, *op. cit.*, hlm. 191—192.

yakni ciri kedua dan ketiga. Hadirnya humor dalam sejumlah naskah ("Anu", "Jaka Tarub", "Rumah Tak Beratap Rumah Tak Berasap Dan Langit Dekat Dan Langit Sehat", "Aduh", "Edan", dan sejumlah lakon yang dipentaskan Riantiarno pada tahun-tahun kemudian, seperti *Konglomerat Burisrawa*, *Suksesi*, serta *Republik Bagong*) mengingatkan saya—untuk yang akrab dengan kesenian rakyat mungkin akan merasakan—pada humor yang terdapat dalam pertunjukan wayang (adegan goro-goro; limbuk-cangik pascajejer) kethoprak, ludruk, dagelan Srimulat, atau lenong. Pernyataan ini sama sekali tidak dimaksudkan untuk mengejek atau menyamakan lakon atau pementasan lakon-lakon tersebut dengan teater rakyat sebagaimana tersebutkan. Sebaliknya, justru ingin menunjukkan bahwa teater mutakhir Indonesia, khususnya yang lahir pada 1970-an, sama sekali bukan merupakan pembeban belaka atau peniruan tidak sempurna dari teater absurd yang berkembang di Barat pasca-Perang Dunia II sebagaimana tersurat dan tersirat dalam pernyataan-pernyataan Rustandi ketika mendiskusikan sejumlah lakon di Taman Ismail Marzuki pada tahun 1970-an. Kalaupun kurang tepat disebut berakar pada tradisi, setidaknya tidak terlalu salah bila dikatakan bahwa teater modern Indonesia, khususnya yang lahir pada 1970-an, menyerap unsur tradisi (teater rakyat) di Indonesia. Dalam uraian berikut akan diperlihatkan betapa dekatnya sejumlah naskah tahun 1970-an dengan teater rakyat, khususnya yang hidup di lingkungan masyarakat Jawa. Saya akan mengawali uraian itu dengan menyampaikan kesan-kesan saya setelah menyaksikan pementasan lakon "Menunggu Godot" dan "Biduanita Botak". Setelah itu, saya baru akan beralih ke pengutaraan kesan saya setelah menyaksikan pementasan lakon "Jaka Tarub" dan "Suksesi," dan membaca "Anu" karya Putu Wijaya. Pembeberan pengalaman menyaksikan "Menunggu Godot" dan "Biduanita Botak" penting dilakukan untuk menunjukkan ada tidaknya kesejajaran antara pementasan teater absurd dengan pementasan yang mengambil lakon pada tahun 1970-an, setidaknya dalam sejumlah hal, misalnya unsur kelucuan atau plot. Dari situlah barangkali akan dapat dinilai apakah lakon-lakon asli yang ditulis dan dipentaskan pada tahun-tahun tersebut sekadar peniruan tidak sempurna dari drama absurd atau tidak.

### 3. "Menunggu Godot" dan "Biduanita Botak"

Tahun 1980-an—saya tidak ingat persis kejadiannya—di Teater Tertutup TIM dipentaskan lakon "Menunggu Godot" oleh Teater Lembaga. *Setting* panggung mengesankan kegersangan. Ada sebongkah batu dan selebihnya bidang kosong. Para pemain menggunakan kostum sebagaimana yang ditunjukkan dalam petunjuk pemanggungan, misalnya Estragon menggunakan sepatu boot, sementara Vladimir memakai topi (mirip topi koboi). Terus terang, saya datang ke tempat pertunjukan tanpa persiapan. Maksudnya, saya belum tahu bagaimana cerita "Menunggu Godot" dan termasuk jenis apa lakon itu. Jadi, saya datang betul-betul dalam keadaan kosong, tidak tahu latar belakang dan seluk-beluk lakon "Menunggu Godot". Selama satu setengah jam lebih pertunjukan itu berlangsung tidak terdengar orang tertawa. Saya yang waktu itu betul-betul masih awam tentang lakon "Menunggu Godot" juga tidak menangkap adanya kelucuan atau humor yang memancing saya untuk tertawa. Yang terjadi justru kebingungan, ketidakmengertian, kejemuhan yang tentu saja mengusik saya, saya *toh* tidak keluar dari gedung. Saya—meskipun jemu—tetap harus *menunggu* sama seperti tokoh-tokoh dalam "Menunggu Godot" (Vladimir, Estragon) yang tetap menunggu Godot sampai akhir meskipun yang ditunggu tidak kunjung datang juga.

Belakangan setelah membaca naskah "Menunggu Godot" dan berdiskusi dengan teman-teman kuliah baru sedikit tahu bahwa ketidakmengertian, kegelisahan dan kejemuhan saya di gedung pertunjukan itu menyiratkan isi lakon itu sendiri. Ketidakmengertian saya pada waktu itu ditilik dari konsep drama absurd rupanya bukanlah aib sebab apabila penonton tidak memahami makna atau maksud adegan-adegan yang terjadi di panggung, dalam konsep teater absurd—sebagaimana dinyatakan Martin Esslin (1964:208)—berarti ia justru berhadapan dengan kehidupan yang sesungguhnya yang nyatanya memang tidak pernah dimengerti. Bagitulah, antara lain, satu prinsip dasar teater absurd. Menurut Esslin, drama absurd adalah drama yang sesungguhnya masa kini. Frasa "masa kini" kiranya merujuk pada situasi pasca-Perang Dunia yang di Eropa, terutama, ditandai oleh berbagai hal: kemajuan ilmu yang telah menghilangkan dimensi (irasional) manusia, yang membuat manusia

menjadi robot, kehilangan mimpi, dan merasa sunyi di tengah keramaian, dsb.

Kalau ditempatkan dalam konteks konsep drama absurd, ketersiksaan saya di tempat pertunjukan adalah ketersiksaan manusia yang tidak paham, tidak mengerti, ketersiksaan seorang manusia yang menunggu sesuatu yang diharap-harap tetapi tidak pernah muncul. Lucunya, meskipun yang ditunggu tidak akan pernah kunjung tiba, manusia tetap setia menunggunya. Situasi atau keadaan seperti itulah yang disebut absurd. Pada tataran tertentu, orang bisa menganggap situasi seperti itu sebagai bentuk kelucuan, tetapi kelucuan yang tidak menimbulkan tawa yang terbahak-bahak. Bakdi Sumanto yang memberi pengantar terbitnya "Menunggu Godot" menunjukkan contoh atau analogi yang tepat ketika ia merujuk pada sejumlah peristiwa di masa lalu, khususnya di masa Orde Baru. Pada masa itu hampir semua orang disibukkan oleh kegiatan P4. Para dosen, mahasiswa, dan siswa pernah bingung menghadapi P4. Sidang-sidang yang digelar MPR semasa Orde Baru jauh lebih lucu dari Srimulat. "Itu semua adalah lelucon besar," katanya. Kalau apa yang terjadi di masa itu kita kenang, kita menjadi tertawa karena lucu, tetapi kelucuan itu terasa pilu.<sup>6</sup> Itulah absurditas.

Dalam suatu percakapan dengan saya di Pusat Bahasa ia menganalogikan absurditas itu dengan pengalaman (keseharian) hidup manusia yang sering memperlihatkan sosoknya yang *ora cetho*. Barangkali apa yang ditunjukkan dalam pengantarnya pada "Menunggu Godot" itulah antara lain pengalaman hidup manusia absurd, yang *ora cetho*.

Kelucuan dan absurditas yang diperlihatkan lakon dan pementasan "Menunggu Godot" barangkali tidak akan ditemukan dalam teater rakyat, katakanlah dalam wayang kulit, wayang orang, ludruk, atau kethoprak. Pada pertunjukan wayang kulit atau ludruk, misalnya, akan ditemukan kelucuan jenis lain, yakni kelucuan yang menimbulkan gelak tawa. Pada adegan goro-goro biasanya akan muncul sejumlah tokoh punakawan: Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong yang akan berbicara *ngalor-ngidul*, ke sana kemari untuk menghibur penonton. Lucu tidaknya

<sup>6</sup> Baca Pengantar Bakdi Sumanto dalam *Menunggu Godot* (Yogyakarta: Bentang, 1999), hlm. xi—xii.

tokoh-tokoh tersebut—jika itu berupa sajian wayang kulit—sangat bergantung pada kelihaihan sang dalang. Dalam pertunjukan ludruk, kelucuan juga akan hadir justru pada adegan awal yang akan berlanjut pada adegan-adegan selanjutnya. Setelah *bedayan/tandakan* selesai, adegan akan disusul dengan lawakan yang dibawakan oleh dua atau lebih tokoh. Pada bagian inilah penonton akan dibuat terbahak-bahak oleh pelawak-pelawak yang memang ditugaskan untuk itu. Lawakan akan muncul kembali di bagian tengah (selingan), bahkan bisa pada bagian inti cerita, semuanya tergantung pada kepiawaian pemain berimprovisasi dan melawak.

Kelucuan yang mirip dengan adegan dalam “Menunggu Godot” dari pertunjukan wayang orang, misalnya, kadang-kadang justru tidak ditemukan dalam kisahnya, tetapi dalam suasana pertunjukan itu sendiri. Hal itu benar-benar saya alami pada tahun 1990-an ketika saya menonton wayang orang di Bharata, Jakarta. Saya tidak menyangka bahwa pertunjukan itu ternyata hanya ditonton segelintir orang. Saya pastikan tidak lebih dari dua puluh lima orang, padahal pertunjukan itu didukung oleh—kalau ditotal dari jumlah pemain dan pengiring musik—lebih dari dua puluh lima orang. Mereka tetap bersemangat dalam bermain walaupun tidak ditonton banyak orang. Kadang-kadang saya tidak tahu atau kurang terpancing dengan lelucon yang dibawakan para punakawan, bukan karena saya tidak mengerti bahasa Jawa, melainkan karena lelucon itu hanya mereka ketahui sendiri. Di kelak kemudian hari saya tahu dari pimpinannya yang kami undang untuk berdiskusi di kampus FSUI Depok bahwa dari jumlah yang tidak seberapa itu sebagian adalah penonton yang tidak membayar karena mereka adalah anak-anak para pelaku di pentas yang memang sehari-hari berada di situ. Dari situ pulalah saya tahu bahwa penyebutan sejumlah nama di panggung saat punakawan sedang membanyol disambut tawa sebagian penonton dan penabuh gamelan karena guyonan itu diambil dari lingkungan mereka yang sama-sama mereka ketahui, tetapi tidak saya ketahui (pahami). Keadaan sepi pengunjung agaknya telah berlangsung sekian lama. Tidak heran jika mereka—para pemain—mengatakan panen raya ketika kami

membawa lebih dari seratus mahasiswa ke tempat itu untuk menonton mereka menunjukkan kebolehannya di panggung.<sup>7</sup>

Ironi tersebut (semangat bermain para pemain wayang orang di satu pihak dan sepiunya pengunjung di lain pihak atau tetap dijalaninya keadaan itu) boleh jadi dapat dikatakan absurd. Bukankah keadaan atau pemandangan seperti itu juga memilukan? Meskipun tidak sepilu suasana P4—karena sifatnya massal—di zaman Orde Baru atau tak sepilu Estragon dan Vladimir menunggu Godot, jelas keadaan di seputar pertunjukan tersebut menyiratkan kegetiran dan kepiluan. Bayangkan, WO Bharata tetap menggelar pertunjukan, para pemain tetap bermain sambil berharap kelak akan dikunjungi penonton walaupun kenyataannya penonton (dalam jumlah besar) yang diharap-harap itu tidak pernah ada. Bukankah ini wajah keabsurdan juga?

Mengikuti dari awal sampai akhir pertunjukan “Menunggu Godot,” saya—sekali lagi—tidak menemukan jenis kelucuan sebagaimana diperlihatkan adegan goro-goro dalam wayang kulit atau atraksi dagelan/lawakan dalam ludruk. Ini berarti bahwa tidak ada kesejajaran antara “Menunggu Godot” dan ludruk atau goro-goro dalam pertunjukan wayang. Ketidakhadiran humor dalam “Menunggu Godot” yang saya tonton barangkali tidak disebabkan oleh faktor pementasan/penggarapan panggung itu sendiri, tetapi karena faktor naskah. Bagaimanapun—seperti dikatakan Bakdi Sumanto—jenis kelucuan yang hadir dalam “Menunggu Godot” memang berbeda. Menilik latar belakang kemunculan drama absurd itu sendiri yang umumnya dikaitkan dengan situasi yang menekan semasa atau pasca-Perang Dunia II, agaknya yang ingin dikedepankan dalam drama tersebut bukanlah situasi yang membuat orang tertawa karena terhibur demi menyaksikan kejadian atau fenomena tertentu, melainkan situasi yang menekan dan mencemaskan atau yang membuat manusia merasa pilu, cemas, dan sia-sia. Dengan kata lain, perasaan itu semua muncul ketika manusia menghadapi atau mengalami realita yang pahit dan menindih. Setidak-tidaknya hal itu terlukiskan/tersirat dalam “Menunggu Godot”.

<sup>7</sup> Karena tempatnya tidak muat, maka diputuskan untuk diadakan pentas pada siang hari yang sebetulnya menyimpang dari kebiasaan.

Jadi, rasanya memang tidak terlalu tepat kalau kita cari persamaan unsur kelucuan "Menunggu Godot" pada teater rakyat Indonesia, seperti wayang dan ludruk. Namun, bagaimana dengan pementasan "Biduanita Botak" yang disadur dari karya Ionesco? Mungkin akan dijumpai kenyataan lain ketika seseorang menyaksikan pementasan "Biduanita Botak," sebagaimana yang pernah saya alami. Pada tahun 1984 di Teater Sastra<sup>8</sup> digelar pementasan drama "Biduanita Botak" oleh Teater Tetas yang disutradarai AGS Aryadipayana. Kategori drama ini tentu saja sama dengan "Menunggu Godot," yakni drama absurd. Menyaksikan dari awal sampai akhir pertunjukan "Biduanita Botak," rasanya hampir-hampir tidak ada adegan yang tidak mengundang tawa. Teater Tetas mampu memukau ratusan penonton—yang umumnya mahasiswa FSUI—dengan suguhan dialog-dialognya yang dibawakan secara lancar, karikatural, dan kenes. Tidak dapat ditebak seberapa paham para penonton itu ketika mereka dengan sabar dan antusias mengikuti pertunjukan dari awal sampai akhir. Bunyi-bunyi lonceng yang berdenting yang sebetulnya dapat ditafsirkan sebagai simbol dirasakan sebagai sesuatu yang lucu sehingga setiap kali ada bunyi lonceng, penonton pun menyambutnya dengan tawa. Namun, yang jelas mereka merasa terhibur, termasuk saya yang juga dengan sabar menyaksikan pertunjukan itu dari awal sampai akhir. Hanya, ketika pertunjukan itu berakhir, saya yang barangkali belum mempersiapkan diri untuk menonton pementasan lakon absurd tetap bertanya-tanya apa sebetulnya yang dibicarakan drama itu dan mengapa penonton begitu larut dalam tontonan.

Saya menyimpulkan bahwa "Biduanita Botak" menyajikan dialog-dialog yang kurang wajar. Harap dicatat bahwa sesuatu yang tidak wajar, yang kurang lazim, yang tidak seperti biasanya, tidak selalu harus ditanggapi dengan sikap anti atau menolak. Boleh jadi sebaliknya, akan merangsang keingintahuan atau merebut perhatian orang. Ketidakbiasaan itulah yang membuat para penonton waktu itu larut dalam tontonan sehingga mereka banyak tertawa selama pertunjukan berlangsung. Per-

<sup>8</sup> Teater Sastra yang saya maksudkan adalah sebuah gedung pertunjukan yang berada di kampus Fakultas Sastra Universitas Indonesia, Daksinapati, Rawamangun, ketika UI belum pindah ke Depok.

debatan suami-istri Didi dan Dini tentang kegagalan dokter dalam mengoperasi pasien terasa lucu karena mereka berpikir menurut nalar yang kurang lazim. Kalau seorang pasien yang dioperasi meninggal dan dokter yang mengoperasi tidak ikut meninggal saat itu, bagi Didi, dokter itu telah gagal. Didi membangun argumennya dengan membandingkan perjuangan seorang kapten kapal yang ikut meninggal bersama penumpangnya saat kapalnya tenggelam di laut. Kapten kapal yang baik tidak boleh selamat sendiri dengan membiarkan penumpangnya tenggelam atau mati di laut. Demikianlah, dokter seharusnya juga ikut meninggal ketika pasien yang dioperasinya meninggal. Jika tidak, ia telah gagal mengemban tugasnya sebagai seorang dokter, demikian argumen Didi. Cara berpikir seperti itu jelas tidak terbayangkan orang pada umumnya. Ketika di panggung Didi menyampaikan pandangan seperti itu, maka meledaklah tawa penonton.

Dialog-dialog yang susul-menyusul, tindih-menindih, tidak saling berkaitan, dan tidak mengarah ke fokus atau persoalan tertentu merupakan bentuk kelucuan lain lagi yang juga mengundang tawa. Perilaku Minah—pembantu rumah tangga keluarga Didi—yang kenes dan *overacting* kiranya juga merupakan kelucuan yang membangkitkan tawa penonton. Dialog antara Tono dan Tino—tamu keluarga Didi—yang sebetulnya suami-istri yang tidak mereka sadari membuat penonton terpingkal-pingkal. Juga pertengkaran antara kelompok tokoh laki-laki (Didi, Tono) dengan kelompok perempuan (Dini-Tino) tentang hubungan antara bunyi bel dan keberadaan orang membuat penonton tertawa, lebih-lebih setelah tokoh Bung Keamanan ikut terlibat dalam pembicaraan mereka.

Saya kira, yang menyebabkan pementasan "Biduanita Botak" lebih bisa mengundang tawa daripada "Menunggu Godot" pertama-tama adalah faktor lakon/naskah. "Biduanita Botak," bagaimanapun, menyajikan dialog-dialog yang berhasil memancing reaksi penonton daripada "Menunggu Godot", setidaknya pengalaman yang saya peroleh dari dua pementasan yang berbeda.<sup>9</sup> Di tempat lain boleh jadi "Menunggu Godot"

<sup>9</sup> Pada waktu pementasan "Biduanita Botak" di Teater Sastra terdengar celoteh penonton, seperti *basa-basi ni ye, pura-pura kagak kenal ni ye*, dan komentar-komentar lainnya terutama ketika ada dialog antara tokoh Tono dan Tino pada saat mereka bertamu di keluarga Didi. Saya tidak melihat celoteh itu sebagai bentuk pelecehan atau ejekan, tetapi justru keterlibatan penonton. Mungkin mereka—para komentator itu—merasa mendapat peluang untuk berkomentar karena mereka barangkali menyangka bahwa apa yang mereka tonton mengingatkan mereka pada panggung Srimulat.

lebih memikat dan memancing tanggapan penonton. Faktor siapa yang menonton, juga kesiapan penonton itu sendiri di samping faktor-faktor lain tentulah juga menentukan penerimaan penonton terhadap suatu pertunjukan, dalam hal ini "Menunggu Godot" dan "Biduanita Botak". Konon pementasan "Menunggu Godot" di depan narapidana di Amerika mendapat sambutan yang hangat, sementara di tempat lain, di Prancis, kurang mendapat sambutan.

Di luar masalah naskah, tampaknya ada hal lain yang perlu diutarakan sehubungan dengan keberhasilan pementasan lakon "Biduanita Botak" di Teater Sastra, Rawamangun pada waktu itu. Dialog antartokoh yang tidak *nyambung* dalam "Biduanita Botak" seakan—dalam batas-batas tertentu—menautkan pikiran saya pada pertunjukan Srimulat yang diadakan di tempat yang sama, Teater Sastra, pada tahun-tahun 1980-an juga. Pada tahun 1980-an majalah *Tifa Sastra* yang berkantor di Kampus FSUI pernah beberapa kali mengundang grup lawak Srimulat untuk pentas di Teater Sastra. Bahwasanya Srimulat pandai mengocok perut ketika pentas sudah menjadi pengetahuan umum. Ketika menyaksikan pementasan lakon "Biduanita Botak" saya seakan merasa menonton Srimulat beraksi di panggung meskipun dalam banyak hal kalau dicermati banyak perbedaannya. Dalam hal dialog yang tidak *nyambung*, ada kesamaan atau kemiripan antara "Biduanita Botak" dengan pertunjukan Srimulat. Bagaimana Paimo membawa kopor dan kamus tebal dan besar—yang dipinjam dari Perpustakaan FSUI sesaat sebelum pentas—sedang berdialog dengan Asmuni di panggung Teater Sastra terbayang dalam benak saya ketika menyaksikan dialog antartokoh dalam "Biduanita Botak." Memang komunikasi Paimo dengan Asmuni, Paul, dan Trimman *nyambung*, sementara komunikasi antartokoh dalam "Biduanita Botak" tidak *nyambung*, tetapi efek dan jenis tawa dari kedua pertunjukan boleh dikatakan sama. Saya merasa geli menyaksikan Paimo berlagak seperti profesor dan kegelian sama itu nyaris sama ketika melihat gaya tokoh Bung Keamanan yang terkesan *sok* tahu ketika ia berdialog dengan Tono dan yang lain-lain. Kekenesan Minah dalam "Biduanita Botak" juga mengingatkan saya pada aksi Nunung (Srimulat) di panggung selagi memerankan tokoh pembantu. Alhasil, secara *wadag*

(lahiriah) ada kesamaan atau kesejajaran antara "Biduanita Botak" dan pentas Srimulat. Mungkin kesejajaran itu menjadi faktor lain yang membuat saya dan penonton lain waktu itu merasa akrab dengan pementasan "Biduanita Botak" meskipun secara struktural lakon tersebut memperlihatkan perbedaan yang tajam dengan lakon-lakon lain yang pernah saya baca atau saksikan pementasannya, katakanlah dengan lakon-lakon yang diciptakan para dramawan/sastrawan yang telah dipelajari mahasiswa Fakultas Sastra, seperti karya-karya Usmar Ismail, Utuy Tatang Sontani, Motinggo Boesje, atau Nasjah Djamin. "Biduanita Botak" tergolong drama yang inkonvensional. Semestinyalah terasa "asing" di mata saya. Namun, kenyataannya, ketika dipanggungkan lakon itu menjadi akrab dengan penonton. Meskipun saya waktu itu tidak sepenuhnya memahami atau menyadari bahwa di belakang dialog yang tindih-menindih dan tidak saling *nyambung* itu terdapat gagasan yang dipayungi ideologi tertentu, saya merasa terhibur. Barangkali diam-diam sebetulnya saya telah sering melihat adegan semacam itu di tempat lain, di panggung lain, yakni panggung Srimulat, atau dagelan mataram, atau guyonan konyol dalam ludruk yang sering saya tonton sejak SMP meskipun porsinya kecil. Hanya saja, tetap ada perbedaan antara yang saya tonton dalam panggung Srimulat dengan pementasan "Biduanita Botak." Bagaimanapun tidak *juntrung-nya*, dagelan Srimulat tetap dibingkai oleh cerita yang jelas, sementara dalam "Biduanita Botak" tidak. Dalam Srimulat tetap ada cerita yang dapat diikuti, ada ujung cerita yang jelas meskipun sebetulnya hal itu hampir-hampir tidak pernah diusut atau dituntut penonton karena penonton pada dasarnya hanya membutuhkan kelucuan yang dibawakan para pemain. Karena itu, judul-judul lakon dalam Srimulat yang konyol sekalipun, seperti "Nafsu Birahi Kontemporer", "Dikontrak Dracula", "Madame Super Sadis", "Pemburu Jejak Kuntilanak", "Komunikasi Antarkunci", "Perangkap Samen Leven", "De Facto Bidadari", dan judul yang aneh-aneh serta konyol lainnya tidak pernah dipermasalahkan. Andaikata ada ketidaksesuaian antara judul dan yang terjadi di panggung pun, rasanya juga tidak dipermasalahkan sebab yang penting bagi penonton adalah kelucuannya.

Menarik untuk disimak, ternyata dalam soal judul lakon ada kesamaan antara lakon "Biduanita Botak" dengan lakon-lakon Srimulat. Dalam "Biduanita Botak" tidak ditemukan hubungan antara judul itu sendiri, "Biduanita Botak," dengan isinya. Tidak ada tokoh biduanita Botak (penyanyi perempuan yang botak) dalam "Biduanita Botak". Artinya, "Biduanita Botak" tidak berkisah tentang biduanita botak. Lalu, kisah tentang apa? Tidak jelas. Saya tidak dapat membayangkan bagaimana andaikata "Biduanita Botak" harus diringkas. Demikianlah dari segi judul, ternyata ada kemiripan antara "Biduanita Botak" dengan lakon-lakon dalam Srimulat. Saya yakin "Biduanita Botak" –kalau mau– bisa saja dijadikan atau menjadi salah satu judul lakon Srimulat.

Barangkali karena faktor itu pulalah saya waktu itu juga tidak mempermasalahkan judul. Pengalaman menonton Srimulat yang sudah mengendap sekian lama barangkali diam-diam atau tanpa saya sadari telah menjadikan saya tidak perlu mengusut apa hubungan antara judul ("Biduanita Botak") dengan isi ceritanya. Keanekan, ketidakjuntrungan percakapan atau ektremitas dialog dalam "Biduanita Botak" –kalau itu semua dianggap sebagai elemen drama absurd– saya terima begitu saja sebagaimana saya menerima begitu saja seperti apa yang saya alami ketika menonton Srimulat.

Akhirnya, setelah dikajibandingkan, absurditas dan kelucuan yang tampil dalam "Biduanita Botak" agaknya memang benar-benar berbeda dengan absurditas dan kelucuan yang hadir dalam "Menunggu Godot," setidaknya kalau dilihat dari segi penyampaiannya. Mungkin saya tidak menyadari bahwa sebetulnya dua pementasan yang saya tonton adalah drama yang menampilkan absurditas kehidupan manusia. Yang saya rasakan waktu menonton "Biduanita Botak" adalah kelucuan-kelucuan yang mungkin sering saya dengar dan saksikan, tetapi tidak pernah saya sadari kehadirannya sehingga saya tidak perlu bertanya-tanya apa maksud dialog-dialog yang tidak *nyambung* yang menimbulkan gelak tawa itu. Sementara ketika menonton "Menunggu Godot," saya senantiasa dihinggapi pertanyaan-pertanyaan yang tidak menemukan jawaban sebab sampai akhir pertunjukan tokoh Godot tidak pernah muncul. Mengapa saya tidak mengalir dan larut begitu saja saat menonton "Menunggu

Godot" seperti pada waktu saya menonton pementasan "Biduanita Botak"? Karena sejak awal rasanya saya sudah diajak berpikir dan digiring untuk bersama-sama dengan Vladimir dan Estragon turut menunggu kedatangan Godot. Hanya saja, Vladimir dan Estragon mengisi masa penungguan itu dengan dialog, saya tidak. Itulah sebabnya saya tidak menemukan kelucuan dan hiburan sebagaimana ketika menonton "Biduanita Botak". Yang saya dapatkan saat menonton pementasan "Menunggu Godot" pada waktu itu adalah pertanyaan, kegelisahan, dan kejemuan.

Demikianlah kesan-kesan saya pada waktu menonton pementasan "Menunggu Godot" dan "Biduanita Botak", dua drama absurd yang mungkin sudah berkali-kali dipentaskan di Indonesia. Yang menjadi pertanyaan kemudian, bagaimana dengan (pementasan) lakon asli Indonesia yang tercipta tahun 1970–1980-an? Apakah "Anu"-nya Putu Wijaya, "Jaka Tarub"-nya Akhudiat, atau "Suksesi"-nya Riantiarno juga seabsurd-selucu "Biduanita Botak" atau "Menunggu Godot?"

#### 4. Kesan terhadap Beberapa Lakon

Terus terang, saya belum pernah menonton pementasan lakon "Anu" karya Putu Wijaya. Apa yang saya utarakan berikut didasarkan atas pengalaman membaca naskahnya saja. Sekalipun belum pernah menyaksikan pemanggungan "Anu," saya sudah dapat merasakan dan membayangkan kelucuan "Anu." Dalam lakon ini kata *anu*, muncul berkali-kali dari mulut para tokoh dan tampaknya tidak menjadi persoalan bagi tokoh-tokoh itu. Maksudnya, kata *anu* yang keluar dari seorang tokoh meskipun berulang-ulang tidak menjadi masalah bagi tokoh lain sebab tokoh lain pun tidak jarang mengucapkan kata *anu* dalam menanggapi (menjawab) lawan bicaranya. Kata *anu* yang secara leksis tidak mempunyai arti di tangan para tokoh "Anu" bermakna dan kelihatannya mengandung banyak pengertian. Tokoh-tokoh "Anu" tidak mendapat kesulitan dengan kata *anu* yang mereka ucapkan. Mereka sama-sama memahami makna dan acuan kata *anu* itu. Agar terlihat lebih konkret, ada baiknya dipetik penggalan dialog tokoh-tokoh itu.

AZWAR : Jadi Anu adalah anu, anu sudah anu, bahkan anu benar-benar anu, tidak bisa anu lagi, di mana-mana anu, setiap orang sudah anu, padahal belum lama berselang anu kita masih anu, si Anu, si Anu, belum anu dan anu, anu, anu masih sempat dianukan oleh Anu, tapi sejak anu kita anu dia benar-benar sudah anu dan kita pun sudah lebih anu, bagaimana mungkin kita anu atau menganukan anu kita. Karena itulah aku peringatkan berkali-kali dan sekarang untuk penghabisan kali: jangan anu-anu lagi!

Anu sudah terlalu anu, hentikan sekarang! Kalau tidak kita pasti akan anu! Akibatnya anu-anu-anu-anu-anu dan anu-anu-anu-anu, bahkan mungkin akan anu-anu-anu-anuanu-anuanuanu, akhirnya anu kita benar-benar akan anu, berat! Sekali lagi berat! Karena itu jalan satu-satunya, semua anu kita harus dia nukan, supaya tidak ada lagi anu yang anu! Jadi anu-anu-anu-anu, anu-anu-anu-anu, harus ANU! Dan anu-anu-anu bahkan anupun harus ANU! Sebab A-N-U tidak boleh kurang dari anu atau lebih dari anu! Dia harus A, sekali lagi A! dan N, sekali lagi N! dan U, sekali lagi U! A-N-U! Anu kita adalah anu! tidak ada anu lain, barang siapa anu pasti tidak boleh tidak otomatis akan anu! Atau akan dianukan! Paling banter akan ter-anu! Sebab anu-anu-anu, anu-anu-anu, akan berakhir ANU tidak lagi ANU tetapi (berbisik) atau (berbisik) atau (berbisik) dan (berbisik) jadi (berbisik). Apa boleh buat!

MOORTRI : (berpikir) Sebentar! (sibuk mencari sesuatu) (Azwar menunggu).

AZWAR : Apa sih?

MOORTRI : Anu... Ya, sudah! Terus!

AZWAR : Mengerti tidak?

MOORTRI : Eeeee...(lama menimbang)

AZWAR : Jadi ANU tidak lagi ANU tetapi menjadi (berbisik-bisik)

MOORTRI : Ya! Pa, ya! Terus!

AZWAR : (berbisik-bisik) atau, atau, atau, atau... (berbisik dan melukiskan dengan gerak tangan)....pokoknya ANU kita tidak lagi (berbisik lama).

- MOORTRI : (berpikir lama) Ya, terus? (menunggu serius)  
Tidak ada terusnya?
- AZWAR : Ya begitu itu!
- MOORTRI : Ahhhh! (menarik nafas) Ya. Tapi begini....  
(berpikir keras).
- AZWAR : Begini bagaimana!
- MOORTRI : Apa semuanya itu nantinya tidak mungkin akan  
anu! (melukiskan dengan gerak) Ya kan!
- AZWAR : (cepat) Sedikit! Tapi tidak jadi soal.
- MOORTRI : Soalnya anu. Kita ini (berbisik) anu kita! Ya kan!
- AZWAR : Jangan khawatir! Beres!
- MOORTRI : Lho, kita bukannya anu, tapi mbok anu sedikit  
(menggambarkan sesuatu yang pelik), kita kan  
tenang-tenang, ya kan?
- AZWAR : Tidak bisa! Anu harus Anu!
- MOORTRI : Ya memang, ya, ya, ya, itu! Tapi... anu, anu, kita  
harus ingat, ingat, ingat anu itu! (melirik orang  
banyak lalu memperlihatkan sesuatu dan cepat  
menyembunyikan lagi).
- AZWAR : Tidak mungkin.
- MOORTRI : Lho, kita kan harus hati-hati, ya kan?! (meng-  
oper sesuatu ke tangan Azwar. Azwar melihat  
lalu cepat mengembalikannya).
- AZWAR : Nggak! Nggak bisa, kita harus anu, anu, anu!  
Sekarang juga!

Dari penggalan kutipan tersebut terlihat bahwa kehadiran kata *anu* tidak menjadi masalah bagi tokoh-tokoh yang terlibat percakapan. Sudah tentu hal itu tidak berlaku bagi orang ketiga, yakni pembaca naskah atau penonton pementasan. Kata *anu* membawa asosiasi ke mana-mana dan pada tingkatan tertentu dapat saja mengganggu pemahaman orang ketiga.<sup>10</sup> Akan tetapi, kalau diikuti sampai selesai pembacaan atau penyaksian, makin terlihat persoalan yang "diributkan" tokoh-tokoh lain. Lakon ini menggambarkan bagaimana sekelompok atau banyak orang menanggapi atau berhadapan dengan individu tertentu. Sang individu dalam "Anu" adalah Mas G yang dari awal sampai akhir hanya dibicarakan, tetapi

<sup>10</sup> Dalam salah satu tulisannya Putu Wijaya menyatakan bahwa kata *anu* telah menjadi lembaga yang justru menyelamatkan setiap orang di Indonesia. Dia katakan bahwa orang yang tidak tahu cukup mengatakan *anu*, sudah dimengerti orang lain (Eneste, ed. 1982: 156). Bagaimana kasusnya kalau orang yang tidak mengerti itu adalah pembaca/penonton "Anu", apakah ia cukup mengatakan *anu* juga?

sosoknya tidak pernah muncul, sama seperti Godot dalam "Menunggu Godot". Ada beberapa tokoh kunci yang membuat persoalan yang digambarkan dalam "Anu" menjadi agak jelas bagi orang ketiga (pembaca atau penonton). Selain Mas G, tentu saja Azwar, Moorti, dan Sabar. Selain itu, ada tokoh-tokoh lain seperti Titik (istri Azwar), Roni (anak Azwar dan Titik), dan Entin. Tokoh yang juga tidak muncul tetapi mempunyai andil dalam menjelaskan persoalan adalah Khairul Umam.

Mas G tampaknya adalah seseorang yang sangat berpengaruh, baik terhadap tokoh-tokoh yang disebutkan maupun terhadap tokoh-tokoh yang tak bernama – dalam naskah disebut beberapa orang – yang terpisah dari Azwar dan yang lain. Beberapa orang itu tidak melakukan kegiatan apa-apa kecuali mengarahkan perhatian mereka pada objek tertentu. Dilihat dari konteks keseluruhan, mereka adalah orang-orang yang mengamati Mas G dan tidak tertutup kemungkinan adalah pengagum Mas G. Berbeda dengan mereka, Azwar justru tidak mau atau tepatnya sedang berusaha untuk tidak menjadi seperti mereka. Atau ia telah menganggap bahwa tahap menjadi mereka sudah dia jalani dan kini justru harus mengakhiri. Jadi, sebetulnya Azwar juga pengagum Mas G. Ia menganggap Mas G sebagai guru, dan kelihatannya telah terpengaruh ajaran-ajaran Mas G sedemikian mendalam. Namun, ia merasa sudah saatnya meninggalkan (pengaruh) Mas G, untuk menjadi diri sendiri, seperti Khairul Umam yang oleh Azwar, Sabar, dan Moortri dianggap sudah berhasil. Dalam rumusan lain, Azwar ingin memberontak. Perlu diketahui bahwa Khairul Umam juga murid Mas G yang telah meninggalkan Mas G dan lingkungannya. Bersama Sabar yang menaruh harapan pada Azwar, akhirnya Azwar pergi setelah terlebih dulu berdebat dan gagal mengajak Moortri. Tokoh yang terakhir tampaknya berseberangan dengan Azwar. Ia memilih untuk tidak pergi. Ia tidak tega meninggalkan Titik dan Roni (usianya belum 2 tahun) yang tengah sakit kuning. Dalam perkembangan kemudian, ternyata Azwar kembali dan Sabar kecewa dengan kegagalan Azwar. Pada bagian akhir, setelah diejek dan disadarkan Moortri, Azwar yang mengaku kalah karena tidak dapat melepaskan diri dari pengaruh Mas G akhirnya menemukan kekuatannya lagi untuk "berontak." Ia tidak kembali lagi ke anak dan istrinya. Ia pergi untuk berjuang.

Demikianlah, antara lain, sebagian yang dapat saya tangkap dari "Anu". Saya tidak akan menganalisis lebih jauh, tetapi sekadar hendak memberi catatan sedikit, terutama tentang dialog. Secara keseluruhan apa yang terpapar dalam "Anu" dapat diikuti meskipun tidak begitu pasti apa sebetulnya persoalan pokoknya. Barangkali memang tidak perlu dicari persoalan pokoknya sebab lewat "Anu" Putu hanya ingin melukiskan keadaan, suasana, atau situasi di mana ada sekelompok orang yang berada dalam pengaruh seseorang, Mas G, dan sebagian dari mereka hendak melepaskan diri dari pengaruh itu. Bagaimana akhirnya nasib tokoh-tokoh itu, tidaklah digambarkan dengan terang oleh Putu. Pada bagian akhir hanya dilukiskan suasana yang mengisyaratkan "kekhaosan": Azwar pergi, Titik dan anak-anaknya entah mati atau tidak (menurut Moortri anak Titik mati), Entin, tokoh yang telah bertemu dan mendapat pengajaran dari guru (Mas G), tidak tahu entah ke mana (mati tertimpa batu?), dan pada ujung kisah (adegan) Moortri mencabik-cabik bajunya dan akhirnya telanjang bulat.

Meskipun jalan cerita dapat diikuti, tidak berarti bahwa "Anu" sama dengan lakon-lakon lain. Tetap ada yang inkonvensional dalam lakon ini. Bagaimanapun, Putu tidak menghadirkan tokoh yang berkeungkinan merebut hati pembaca/penonton. Kita tidak akan mengidentifikasi diri ke salah satu tokoh dalam "Anu" karena memang tidak ada tokoh idola untuk diteladani. Oleh karena itu, kita tidak perlu mencari-cari pesan atau moral di balik "Anu". Namun, tidak berarti "Anu" kehilangan daya tariknya. Justru lewat penggambaran tokoh seperti itu kita mendapatkan "hiburan". Dialog yang dipenuhi kata *anu* kalau diolah dengan baik dalam panggung pastilah merupakan humor tersendiri. Kata *anu* sebetulnya tidak mempunyai makna referensial. Dalam lingkup kehidupan sehari-hari kata itu muncul sebagai bentuk tegun yang mengisi jeda pembicaraan. Ketika orang terlibat pembicaraan dengan orang lain, di situlah kata *anu* kemungkinan muncul. Ia akan muncul ketika seorang pembicara tengah berusaha atau kesulitan mencari kata yang tepat untuk diucapkan kepada lawan bicara. *Anu* kurang lebih sama dengan bunyi *e* di sela-sela kata lain yang diucapkan orang saat mengobrol atau berpidato tanpa teks. Kurang lebih *anu* sama dengan kata

*daripada* yang muncul dalam pidato lisan mantan Presiden RI kedua, Soeharto. Kata itu tidak mempunyai arti, tetapi mempunyai fungsi. Namun, dalam lakon "Anu" kata *anu* sama sekali tidak berfungsi sebagai bentuk tegun. Ia mempunyai makna yang sama-sama dipahami oleh para tokoh yang mengucapkannya. Namun, seperti yang saya kemukakan sebelumnya, kata itu menyembunyikan makna atau sekurang-kurangnya menyamarkan makna bagi pembaca "Anu" atau penonton pementasan "Anu". Dari awal, pembaca/penonton sampai akhir seakan-akan orang luar yang dipersilakan "hanya" untuk menonton, tidak perlu terlibat dengan persoalan yang dipertengkarkan tokoh-tokoh. Agaknya dalam lakon yang lain, "Edan", misalnya, Putu konsisten dengan gaya itu sehingga Goenawan Mohamad pernah melontarkan pendapatnya yang senada dengan kesan yang saya terima ketika membaca "Anu". Beginilah, antara lain komentar Goenawan atas lakon "Edan":

Putu mengajak kita melibatkan seluruh perhatian kita, menonton suatu pertikaian, tapi dengan cara tetap di luar garis. Dari jarak itu kita tidak tahu apa alasan konflik itu sebenarnya. Kita bahkan tak mengenal siapa yang punya alasan, jika pun alasan itu ada. Yang pokok ialah bahwa beberapa gerombolan orang merasa persoalan mereka begitu penting, hingga mereka hanyut di dalam proses peristiwa itu. Yang pokok ialah bahwa bentrokan itu ternyata bisa mengasyikkan.<sup>11</sup>

Komentar tersebut memang ditujukan untuk lakon "Edan" karya Putu, tetapi rasanya, menurut hemat saya, juga berlaku untuk "Anu". Gaya Putu dalam "Anu" memperlihatkan kemiripan dengan gaya Putu dalam "Edan". Hanya, persoalan dalam "Anu" memang berbeda dengan "Edan". "Anu" menggambarkan bagaimana orang banyak (kelompok) menghadapi individu, sedangkan "Edan" menggambarkan bagaimana orang banyak (kelompok) berhadapan dengan orang banyak (kelompok lain). Ada yang menarik dari komentar Goenawan, yakni soal "keasyikkan." Menurut hemat saya, salah satu yang mendatangkan keasyikkan dari

---

<sup>11</sup> Goenawan Mohamad, "Tentang Lima Naskah 1976," dalam *Pesta Seni 1976* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1978), hlm. 209

"Anu" adalah kekuatan dialognya. Kalimat-kalimat yang diucapkan tokoh meski tidak selesai atau dipotong tokoh lain terasa wajar dan hidup, tidak diindah-indahkan atau didramatisasi sedemikian rupa. Jelas kalimat-kalimat yang wajar itulah yang menempatkan keseluruhan dialog dalam "Anu" dekat dengan bahasa sehari-hari. Yang terlihat tidak "wajar" tentulah kehadiran kata *anu* itu sendiri. Namun, *anu* bersama kalimat-kalimat tidak selesai yang terucapkan tokoh, bisik-bisik tokoh yang tidak pernah terdengar penonton, gerak tangan tokoh untuk membantu menjelaskan kata *anu* itu sendiri—sebagaimana ditunjukkan dalam petunjuk pemanggungan—fungsional. Kata itu bersama unsur yang lain justru menjelaskan persoalan-persoalan yang dihadapi para tokoh yang berada dalam pengaruh tokoh tertentu. Justru di situlah persoalan yang ingin digambarkan; bagaimana sejumlah orang berusaha memahami dan/atau melepaskan diri dari kekuatan dan pengaruh individu. Di belakang dialog yang penuh *anu* dan kalimat-kalimat tak selesai itulah tersembunyi problem komunikasi manusia: kesulitan komunikasi individu dengan individu, individu dengan kelompok, dan kelompok dengan individu.

Selain berfungsi menjelaskan persoalan, kata *anu* dalam "Anu" tentu saja mempunyai fungsi lain. Yang paling terasakan adalah fungsi menghiburnya. Dalam konteks kehidupan sehari-hari kata *anu* bisa saja muncul tanpa beban atau efek apa-apa. Ia bisa disejajarkan dengan bunyi *e*. Namun, kalau kata itu secara sadar atau sengaja dipakai orang untuk menggambarkan sesuatu, tentu efeknya bisa lain. Kata tersebut dapat menautkan pikiran kita pada hal-hal yang tabu dan saru, misalnya hal-hal yang berkaitan dengan seks. Dalam konteks tertentu, ketika seseorang berujar "*Anunya anu besar sekali,*" "*Anunya sudah tidak bisa anu lagi,*" atau "*Anunya anu sewaktu dibawa ke anu untuk diobati sudah tidak anu lagi dan agar anunya tidak uring-uringan karena tidak merasakan nikmatnya anu, padahal anunya masih butuh anu*" dapat menautkan pikiran pendengar atau lawan bicaranya ke seks. Ketika *anu* muncul dalam "Anu," maka sekian asosiasi bisa muncul dalam benak pembaca/penonton. Barangkali tidak semua orang dapat tertawa menghadapi dialog yang penuh dengan *anu* itu, tetapi bagi saya jelas dialog-dialog dalam "Anu" terasa kelucuannya,

dan bisa dibayangkan bagaimana asyiknya dialog-dialog itu teragakan di panggung.

Dalam konteks itulah, lagi-lagi saya saya jadi teringat panggung Srimulat yang mengundang tawa penonton antara lain dengan kemahiran mereka (para pemain) mendayagunakan kata dengan berbagai cara: plesetan, pengucapan dengan aksen tertentu, pengubahan bentuk sedemikian rupa, dan pemanfaatan kata *anu* itu sendiri—biasanya yang terakhir itu dikaitkan dengan soal seks. Masih terngiang bagaimana Asmuni mengucapkan kata-kata *hil-hil yang mustahal* (hal-hal yang mustahil) atau *musyowaroh* (musyawarah). Tanpa bermaksud mengada-ada, dialog dalam “Anu” mempunyai kedekatan dengan dialog-dialog yang terjadi dalam panggung Srimulat.

Dalam pentas lakon “Yang Tua Yang Binal” oleh Srimulat yang pernah direkam Sari Endahwarni (1994: 58), antara lain ditemukan dialog sebagai berikut.

- P : Ini begini ya, sesudah saya tolong tentu ada imbalannya.  
 H : Kok ada imbalannya?  
 Y : Oh iya, minta uang? Tolong ambilkan uang di mobil saya, tadi kan bawa duit.  
 P : Nggak mau, nggak mau.  
 Y : Lalu apa yang diminta?  
 P : Situ cewek, saya cowok.  
 Y : Terus?  
 P : Lha bagaimana lagi?  
 H : Mungkin maunya anu, mungkin Mbak.  
 P : Jangan ngomong anu ya, jangan main anu. Anu itu banyak anunya lho. Ngomong yang jelas.  
 Y : Ngomong terus terang saja. Minta apa sih?  
 H : Jalan-jalan barangkali? Nah kalo jalan-jalan betul. Jangan, mungkin mau anu. Jangan ya.

Dari penggalan dialog itu terlihat bahwa kata *anu* juga dipergunakan oleh para pemain Srimulat. Barangkali kemunculan *anu* di dua tempat itu kebetulan saja. Saya cenderung mengatakan begitu dan tidak bermaksud mengatakan bahwa Putu meniru Srimulat. Putu pasti tidak mengambil dari dialog Srimulat sebab penggalan dialog di atas diambil dari pentas yang terjadi antara tahun 1987–1989, sepuluh tahun lebih setelah

"Anu" ditulis Putu. Yang ingin saya tekankan di sini adalah persoalan persamaan ide atau gaya yang dalam "Anu" dengan dialog spontan-improvisatoris Srimulat. Saya ingin menyampaikan bahwa persamaan ide bisa saja terjadi dalam karya seni sebab barangkali secara naluriah ada hal-hal yang sama dalam diri orang, lebih-lebih Putu dan Srimulat berada dalam lingkup budaya yang sama, yakni budaya Indonesia. Yang berada di luar lingkup budaya saja bisa mempunyai persamaan dalam merespons atau memandang sesuatu, apalagi yang berada dalam satu lingkup wilayah/ranah budaya. Ambil contoh kisah cinta model Romeo-Juliet. Ternyata model itu didapati di antero dunia (Indonesia: Bangsacara-Ragapatni, Raramendut-Pranacitra, Jayaprana-Layonsari; Cina: Sanpek Engtay). Juga kisah model/motif Oedipus ternyata juga ada dalam budaya kita (kisah Sangkuriang). Dalam konteks itu, salah satu karya Putu pun pernah dibanding-bandingkan dengan karya Iwan Simatupang, padahal Putu tidak pernah membaca karya Iwan Simatupang. Kalau dicermati, *anu* yang muncul dalam "Anu" memang berbeda dengan *anu* yang muncul dalam dialog-dialog Srimulat, tetapi harus diakui bahwa keduanya juga mengandung persamaan. Baik Putu maupun Srimulat sama-sama menggunakan *anu* sebagai sarana mengungkapkan sesuatu.

Kalau pada akhirnya lakon "Anu" dan lakon-lakon lain karya Putu dicap sebagai drama absurd atau bergaya absurd, barangkali tidak serta merta langsung atau harus dihubungkan dengan drama-drama Ionesco atau Samuel Beckett. Boleh jadi ada unsur-unsur yang sama antara "Anu", "Edan", "Aduh", misalnya, dengan "Biduanita Botak", "Badak Badak Badak", "Kereta Kencana", atau "Menunggu Godot", tetapi tidak dengan sendirinya Putu telah mengoper begitu saja lakon-lakon tersebut ke dalam karyanya. Putu dibesarkan dalam lingkungan budaya Indonesia yang majemuk sehingga tidak mustahil ia mengambil, sadar atau tanpa sadar, unsur-unsur budaya setempat ke dalam karyanya. Oleh karena itu, bisa saja dalam "Anu" ada unsur Srimulat atau dalam "Aduh" ada unsur Bali. Juga tidak tertutup kemungkinan Putu terilhami drama absurd yang berkembang di Barat karena Putu bukan orang udik yang kurang pergaulan. Karena itu, sah-sah saja bila karyanya dibandingkan dengan

karya Beckett. Sebagaimana yang telah saya utarakan dalam bagian sebelumnya, saya juga menemukan—lebih tepatnya *merasakan*—unsur Srimulat dalam “Biduanita Botak” meskipun ide atau ideologi di balik kedua pementasan itu berbeda.

Karena sama-sama ada unsur Srimulatnya (baca: humor/kelucuan), saya kira dapat saja “Anu” dibandingkan dengan “Biduanita Botak”. Tawa yang terbit dari kedua lakon adalah tawa yang terjadi karena rasa geli oleh suatu ucapan yang konyol atau aneh. Kalau dalam “Biduanita Botak” kelucuan paling terlihat dalam kalimat-kalimat tokoh yang tidak *nyambung* dan datar terus sampai akhir, maka dalam “Anu” paling terlihat dalam frekuensi penggunaan kata *anu* yang tinggi. Ada juga kata *itu, ini, yaak, begini, begitu*, yang juga muncul berkali-kali yang kesemuanya mengesankan kemengertian tokoh dengan masalah yang sedang mereka hadapi, padahal sebetulnya tidaklah demikian. Jadi, baik dalam “Biduanita Botak” maupun dalam “Anu” ada problem komunikasi antar-individu yang macet. Kalau persoalan atau tema ini menjadi “wilayah” tema drama absurd, bisa saja “Anu” disebut lakon yang “bergaya” absurd—kalau tidak tepat disebut lakon absurd.

Dari segi tertentu “Anu” juga dapat dibandingkan dengan “Menunggu Godot”. Bukankah dalam “Anu” juga ada Mas G yang juga tidak muncul, tetapi menjadi sumber penggerak tokoh-tokoh lain seperti Godot dalam “Menunggu Godot?” Memang dalam “Anu” tidak ada peristiwa penungguan sebagaimana dalam “Menunggu Godot”. Akan tetapi, suasana yang tergambar dalam “Anu” sedikit banyak menyiratkan kepiluan. Cobalah bayangkan bagaimana tragisnya Azwar yang sampai akhir masih terombang-ambing oleh apa yang hidup di kepalanya tentang Mas G, sementara anaknya, Roni, telah tiada. Lalu, ke mana pula Titik, istrinya? Bagaimana dengan Entin, perempuan muda polos yang mendapat “isi” kepala di bagian-bagian akhir ketika orang lain masih dilanda kekalutan jiwa. Bagaimana Sabar? Bagaimana pula nasib Moortri yang mencabik-cabik pakaiannya sendiri? Bukankah itu semua juga kepiluan? Sketsa atau lukisan yang dibangun Putu lewat “Anu,” menurut hemat saya, mengandung aroma absurd. Absurditas itu jelas terpancar lewat penggambaran tokoh-tokoh “Anu” yang mengalami kegagapan dalam menafsirkan

pikiran-pikiran Mas G atau mengalami konflik kejiwaan berkenaan dengan upayanya untuk melepaskan diri dari Mas G yang sejak awal tidak diperlihatkan sosoknya seperti apa tetapi yang peranan dan pengaruh ajarannya dapat dirasakan atau berakibat pada sejumlah tokoh. Ada yang lucu dan yang absurd dalam "Anu". Kelucuan dan keabsurdan itu menyatu sedemikian rupa lewat penokohan, dialog, dan perangkat lainnya. Dalam konteks itu—tanpa bermaksud menyamakan "Anu" dengan Srimulat—saya dapat akrab dengan "Anu" karena saya antara lain dijabatani oleh (banyol) Srimulat.

Akan menarik barangkali kalau dipaparkan juga bagaimana pengalaman saya menonton pentas "Jaka Tarub" untuk memperkuat pendapat bahwa lakon-lakon yang muncul pada tahun 1970-an mempunyai pertalian dengan teater rakyat. Tahun 1986 Teater Pagupon yang disutradarai M. Yoesoev mementaskan lakon "Jaka Tarub" di Teater Sastra. Saya bersama dengan ratusan orang lainnya ikut memadati Teater Sastra. Seperti diduga sebelumnya, pertunjukan akan menjadi arena dagelan yang memancing tawa. Ketika tokoh dalang berusaha membacakan "mantranya" untuk mengusir danyang yang kemungkinan mengganggu aktivitasnya, yakni mengisahkan lakon, yang diikuti dengan pembakaran kemenyan dan musik vokal (gung liwang-liwung berkali-kali) yang diperkuat dengan bunyi (*lamat-lamat*) gong suwuk, sebagian orang, terutama yang belum mengenal lakon "Jaka Tarub" versi Akhudiat dan yang belum mengintip anak-anak Pagupon berlatih, menyangka bahwa pertunjukan waktu itu akan berbau magis. Terdengar bisik-bisik di kanan kiri saya yang mengatakan bahwa kelihatannya pertunjukannya menyeramkan karena ada bau dupa. Namun, perkiraan itu buyar ketika dengan aksen Jawa Dalang membuka cerita "Niat insun ... dst" dan diikuti dengan nyanyian koor "Si Jaka" yang riang dan mengingatkan pada lagu dolanan Jawa. Suasana menjadi riuh, penuh tawa, ketika Jaka Tarub muncul dengan pakaian anak muda masa kini sambil membawa ransel berjoget. Suasana menjadi lebih ramai lagi ketika Jaka Tarub menari-nari bersama tujuh bidadari hingga lemas (karena "digilir/diperkosa"). Suara gamelan yang bertalu-talu, kebingungan dalang menghadapi ulah Jaka Tarub, dan sederet adegan lainnya memikat perhatian penonton. Adegan-adegan

kocak yang disuguhkan di panggung tidak hanya memikat, tetapi juga mengocok perut penonton. "Jaka Tarub" memang lakon parodial dan karikatural. Tidak heran kalau mengundang tawa penonton. Sepanjang pertunjukan yang hadir adalah tawa ria dari penonton.

Nama Jaka Tarub tentulah tidak asing bagi kita, khususnya orang Jawa. Dalam pandangan orang Jawa Jaka Tarub adalah sosok laki-laki yang beruntung (sekaligus sial) karena dapat memperistri seorang bidadari meski pada akhirnya ditinggalkan. Kisah Jaka Tarub telah melekat betul dalam benak orang Jawa. Citra atau sosok Jaka Tarub juga sudah tergambar dalam benak orang Jawa: perawakan, kostum, dan perilakunya. Namun, di tangan Akhudiat gambaran Jaka Tarub semacam itu "dirusak" sedemikian rupa sehingga muncul Jaka Tarub yang aneh. Jaka Tarub tampil sebagai pemuda kota yang perlente dan kurang ajar. Faktor ini saja sudah membuat penonton terbahak-bahak, belum lagi munculnya tokoh Dalang yang sebentar-sebentar melihat kitab primbonnya untuk mencocokkan isi dengan apa yang dilihatnya. Kegagalan dalang mengendalikan Jaka Tarub membuat suasana semakin meriah. Suit-suit dan komentar penonton pun tak henti-hentinya terdengar sehingga suasana pentas waktu itu mirip dengan pentas tayub, ronggeng, ludruk—terutama di bagian lawakan—atau adegan goro-goro dalam wayang kulit. Batas antara panggung dan penonton menjadi tidak ada. Jaka Tarub maju mendekati penonton yang memang tidak dipisahkan oleh apa pun. Para pemain justru lebih banyak berada di bawah, menyatu dengan penonton yang duduk lesehan, sementara panggung atas sebagian diisi kelompok pemusik yang didukung peralatan gamelan lengkap. Jelas, konsep pementasan "Jaka Tarub" mengacu ke teater rakyat yang tidak memisahkan panggung dari penonton.

Tidak perlu dikemukakan apa dan bagaimana ringkasan "Jaka Tarub". Juga tidak perlu dikemukakan apa *maunya* Akhudiat dengan "Jaka Tarub" yang tampil seperti itu karena semuanya sudah jelas: di sana ada kritik, ejekan, dan pemberontakan terhadap nilai-nilai yang sudah baku dan beku. Ada penolakan lewat suara Jaka Tarub dan Nawangwulan terhadap yang lama dan yang terlanjur mapan, terhadap konsep atau pemikiran yang memandang budaya sebagai sesuatu yang

telah selesai (jadi). Penjaga nilai-nilai lama yang terlihat pada diri atau sosok Dalang digempur habis oleh pernyataan-pernyataan Jaka Tarub. Namun, untuk menggempur nilai-nilai itu Akhudiat meminjam, bahkan menampilkan, idiom-idiom lama. Dia memanfaatkan mitos itu sendiri untuk menghancurkan mitos yang ada. Dia meminjam gaya teater tradisi untuk menggempur tradisi. Bisa saja "Jaka Tarub" tidak dipanggungkan seperti yang dilakukan Teater Pagupon, tetapi dari lakon itu sendiri (petunjuk pemanggungannya, dialog-dialognya) sutradara seperti diarahkan untuk menyajikan "Jaka Tarub" dengan konsep pentas teater rakyat. Sejumlah nyanyian yang terlantun, seperti "E-la e-lo, belalang mata ijo, Pak Dalang lupa bojo," dan yang lainnya mengingatkan saya pada lagu dolanan Jawa yang biasa dinyanyikan anak-anak. Juga nyanyian bersama (koor) "Bang bang tut". Saya kira, nyanyian "Kangkung Kang, Semanggi Dik, cium Kang, malam nanti Dik" juga mengingatkan lagu dolanan atau bahkan *parikan* Jawa. Itulah antara lain kesan yang saya tangkap dari "Jaka Tarub".

Ada yang perlu digarisbawahi berkenaan dengan pementasan itu, terutama dalam kaitannya dengan lakon-lakon yang sudah saya baca dan saya tonton pementasannya. Setelah memaparkan pengalaman saya dalam membaca dan menonton pementasan sejumlah lakon, baik lakon terjemahan yang terkategorikan sebagai drama absurd maupun lakon Indonesia yang diduga mengandung unsur absurd dan lakon parodial, ada satu hal yang perlu diberi tekanan khusus, yakni soal unsur humor. Dalam satu pementasan drama absurd yang saya tonton, saya temukan unsur kelucuan yang mengingatkan saya pada pertunjukan lawak, ludruk, atau wayang yang pernah saya tonton juga. Bicara sekenanya yang dilakukan para tokoh pada "Biduanita Botak" dalam takaran tertentu mirip-mirip dengan simpang-siurnya pembicaraan para pelawak Srimulat ketika beraksi di panggung. Pun kata-kata yang meluncur dari para tokoh di "Anu." Kalau perilaku Estragon dan Vladimir dalam "Menunggu Godot" menyiratkan kepiluan dan kelucuan manusia dalam menjalani hidupnya, boleh jadi—tanpa maksud mengada-ada—tingkah polah Azwar, Sabar, Moortri, dan tokoh-tokoh lainnya dalam "Anu" juga menyiratkan kepiluan dan kelucuan manusia dalam upayanya yang gagal

memahami orang lain. Hal itu tergambar dalam usaha dan kesia-siaan mereka memahami, menafsirkan, dan membebaskan diri dari pengaruh Mas G yang tidak pernah muncul, sama seperti Godot dalam "Menunggu Godot." Saya tidak sedang menghubungkan-hubungkan atau mencocok-cocokkan lakon-lakon yang pernah saya tonton itu. Namun, kenyataannya, begitulah yang saya rasakan.

Agak berbeda barangkali masalahnya ketika lakon-lakon itu dibandingkan dengan "Jaka Tarub" atau karya Akhudiat yang lain, misalnya "Rumah Tak Beratap Rumah Tak Berasap Dan Langit Dekat Dan Langit Sehat". Unsur kelucuannya sama-sama ada, tetapi jenisnya berbeda karena unsur pembentuknya berbeda. Dalam "Jaka Tarub" Akhudiat tidak sedang menertawakan pengalaman atau nasib manusia yang dihadapkan pada usahanya yang sia-sia untuk memahami dan/atau mengharapkan datangnya sesuatu yang diharap-harap, diimpikan, atau difantasikan. Ia mengajak kita untuk menertawakan manusia yang dibelenggu oleh tradisi, kebiasaan, atau cara berpikir yang terlanjur membeku ("Jaka Tarub"). Ia mengajak kita untuk tertawa lepas tanpa dihindangi atau dicampuri rasa pilu. Saya kira dalam lakon "Rumah Tak Beratap Rumah Tak Berasap Dan Langit Dekat Dan Langit Sehat" Akhudiat juga mengajak tertawa demikian meskipun lakon itu menampilkan tokoh-tokoh *underdogs* yang lekat dengan kehidupan yang getir. Di tangan Akhudiat tokoh-tokoh *underdogs* itu dibiarkan berbicara sesuai dengan dunianya. Kata-katanya tidak distilisasi sedemikian sehingga sentimental. Dalam perwujudannya di panggung lakon-lakon itu memang menimbulkan efek tawa, tetapi jauh dari nada getir atau pilu. Barangkali untuk sebagian orang ada unsur kegetiran atau kepiluan di sana, tetapi secara keseluruhan saya tidak menemukan nada yang terbangun lewat penggambaran tokoh yang menyiratkan adanya kegetiran, terutama kalau perhatian terarah ke nasib para tokoh jalannya, seperti Yu, Adik, Simbok, Mantri, dan tokoh *underdogs* lainnya. Tokoh-tokoh itu tidak distilisasi sedemikian rupa agar penonton/pembaca menaruh simpati atau empati. Kalau mau dicari(-cari) juga barangkali bisa saja ditemukan kegetiran itu ketika mata kita justru terarah ke tokoh Andre yang dalam benaknya masih merindukan Yu dan kelompoknya sekalipun sudah me-

nakah dengan wanita pilihan Mami. Akan tetapi, secara keseluruhan tidak ada penggambaran dari lakon ini yang menggiring kita untuk berpihak kepada tokoh tertentu. Alhasil, nada pilu atau getir itu memang tidak ditonjolkan atau dikedepankan. Akhudiat agaknya hanya menampilkan sketsa yang netral dari nada keberpihakan. Justru karena itu, saya tidak menemukan absurditas dalam lakon ini, kecuali kalau humor-humor segar atau banyol—dalam konteks drama kita: drama Indonesia—merupakan penanda (aroma) absurditas.

Lakon-lakon yang serupa "Jaka Tarub", dalam arti penuh dengan humor, banyol untuk mengejek, menyindir, mengkritik juga terlihat dalam lakon-lakon karya Riantiarno. Riantiarno juga meminjam mitos, cerita rakyat, untuk mengejek kekuasaan dan berbagai ketidakberesan yang terdapat dalam kehidupan manusia. Dalam "Suksesi" yang pernah saya lihat pementasannya di TIM pada 1990—dua hari sebelum pementasan itu dihentikan aparat keamanan—hampir seluruh adegan dalam drama itu diwarnai ger dari penonton. Tidak cukup menghadirkan tokoh-tokoh yang amat dikenal dalam benak kita: Bilung, Togog, Sengkuni, tetapi ia juga menghadirkan pemeran yang betul-betul pas untuk tokoh tersebut. Ia mendatangkan—maaf—orang-orang kerdil (sungguhan) untuk mendukung pementasannya. Fakta ini kiranya telah menguatkan pendapat bahwa memang dalam lakon-lakon tahun 1970—1980-an, dalam sebagian lakon yang dikait-kaitkan dengan drama absurd, terdapat unsur, elemen, warna, aroma—apa pun istilahnya—teater rakyat. Oleh karena itu, absurditas yang terlihat dalam sejumlah lakon pada tahun-tahun itu boleh jadi tidak hanya dicari pada drama absurd yang kenyataannya memang sudah beredar di Indonesia (tahun 1960-an Jim Adilimas dan Rendra sudah mementaskan *Menunggu Godot*, *Kereta Kencana*, *Biduanita Botak*), tetapi juga bisa dicari sangkutannya dalam teater rakyat di Indonesia. Mungkin saja ideologi di balik drama absurd dari Barat itu tidak terserap atau sengaja tidak diserap para dramawan, khususnya penulis/penerjemah lakon. Yang diserap hanyalah gaya sehingga yang tampil dalam lakon atau panggung adalah guyonan yang mengingatkan kita pada dagelan mataram, ludruk, goro-goro, atau lenong. Tidak ada yang salah. Semua sah-sah saja. Seorang penulis lakon

dan dramawan dibentuk oleh sekian banyak hal: pengetahuan, bacaan, pengalaman, wawasan, filsafat, selera, keyakinan, penghayatan, budaya, watak, konsep yang hadir atau dipetik melalui berbagai cara. Alhasil, lakon-lakon pada 1970-an boleh jadi merupakan hasil persenyawaan semua hal tadi.

## 5. Penutup

Berbagai kesan dan tafsiran saya terhadap sejumlah lakon yang pernah saya baca dan tonton telah saya kemukakan. Dari pemaparan itu, saya telah menunjukkan bahwa dalam lakon-lakon tahun 1970-an terdapat unsur humor dan warna absurd yang mengingatkan saya pada teater rakyat di Indonesia. Di samping itu, lakon-lakon pada masa 1970-an juga memperlihatkan adanya "kemiripan" dengan lakon absurd yang pernah dipentaskan di Indonesia, bahkan dalam tangkapan saya, lakon-lakon absurd yang telah diadaptasikan itu ketika dipanggungkan memperlihatkan kemiripan dengan teater rakyat.

Jadi, sebetulnya warna absurd memang ada dalam lakon-lakon tahun 1970-an di Indonesia. Dalam lakon-lakon yang ditulis Putu Wijaya selanjutnya, seperti "Edan", dan "Tai", absurditas itu tampak. Paling tidak kalau dilihat dari penggambaran tokoh-tokohnya yang cenderung tidak beridentitas (kerumunan, kelompok orang) dan barangkali juga plotnya. Pada "Perjalanan Kehilangan" karya Noorca Marendra warna absurd juga ditemukan, tetapi dalam bentuknya yang berbeda dengan Putu. Dalam lakon itu tokoh-tokohnya bukan manusia, tetapi berupa tanda baca, angka, yang secara keseluruhan memperlihatkan ciri inkonvensional. Ada nada "main-main" dalam lakon itu—Sapardi Djoko Damono (1983:171) menyebut "nakal"—yang dapat segera diketahui justru pada bagian paling awal. Dengan cara "main-main" agaknya lakon itu hendak mengangkat tema yang ada kaitannya dengan (perjalanan) nasib manusia, kodrat manusia, dan sang penentu kodrat itu sendiri. Dari situlah absurditas (kehidupan) manusia terungkap.

Pendek kata, absurditas memang terlihat dalam sejumlah lakon pada tahun 1970-an. Namun, harus segera saya tambahkan bahwa saya tidak sedang mengatakan bahwa sebetulnya di Indonesia juga telah ada

drama absurd. Saya kira, sejauh ini kita tidak mempunyai konsep atau pandangan yang identik dengan pandangan orang Barat yang melandasi terbentuknya atau lahirnya teater absurd. Pengalaman dan tingkat "peradaban" mereka berbeda dengan kita. Kalaupun ada kemiripan dalam teaternya, sesungguhnya hanyalah pada gaya. Kita tidak menyadari bahwa gaya semacam itu—katakanlah obrolan Basiyo dalam dagelan Mataram, lawakan Srimulat, obrolan punakawan di adegan goro-goro—adalah gaya yang mirip atau menyerupai gaya drama absurd yang menyimpan pemikiran di baliknya. Kalau dalam sejumlah lakon Indonesia terlihat adanya unsur absurd atau lelucon-lelucon yang mendekati gaya absurd, maka tidak serta merta dikatakan bahwa di Indonesia telah lahir drama absurd yang sama dengan drama absurd di Barat, juga tidak serta merta dapat dikatakan bahwa para penulis dan aktivis teater Indonesia telah membebek Barat atau berlagak absurd. Bagaimanapun, lakon-lakon dan pementasan teater Indonesia mempunyai kekhasannya sendiri. Ia lahir dari pemikiran para aktivisnya yang menggali ide, menangkap rangsang suara dari mana pun, baik dari dalam maupun dari luar wilayah budayanya.

## MODERNISME SEBAGAI MASALAH: KESUSASTRAAN INDONESIA SEBAGAI KASUS

Sapardi Djoko Damono

*A*t a time when postmodernism, together with its ideological counterparts poststructuralism, post-Marxism and post-feminism, seems to have achieved a hegemonic position in the cultural sphere comparable to that of Thatcherism in the socio-economic realm, reopening the debate on modernism might well appear to represent the anachronistic residue of a bygone age.<sup>12</sup>

Lepas dari pandangan Steve Giles dalam kutipan tersebut bahwa di zaman ketika hegemoni pemikiran kebudayaan sudah di tangan pasca-strukturalisme, pasca-Marxisme, dan pascafeminisme maka debat mengenai modernisme terasa ketinggalan zaman, masih perlulah kiranya kita membicarakan mazhab ini secara agak khusus sebab dalam perkembangan sastra Indonesia pada dasarnya mazhab-mazhab bertumpang tindih sehingga tidak mudah dipilah-pilah, di samping juga tidak begitu jelas benang yang yang menghubungkan satu dengan yang lain. Kesusastraan Indonesia pada hakikatnya tidak bisa dipisahkan dari perkembangan pemikiran dalam sastra Barat, dan karenanya pembicaraan tentang pertumbuhan dan perkembangannya sedikit banyak bisa lebih jelas jika kita membandingkannya dengan yang telah terjadi di Eropa.

---

<sup>12</sup> Steve Giles, "Preface", *Theorizing Modernism. Essays in Critical Theory*, London and New York, Routledge, 1993, viii.

Modernisme adalah suatu istilah yang bisa membingungkan, terutama jika *modern* kemudian diterjemahkan menjadi 'baru', seperti misalnya makna yang tersirat jika kita berbicara mengenai sastra Indonesia modern yang tidak lebih dan tidak kurang berarti sastra Indonesia baru—yang dipisahkan dari sastra Melayu lama. Istilah yang lebih sering dipergunakan adalah Sastra Indonesia Modern yang dibedakan dari Sastra Melayu Klasik. Dalam hal ini bisa saja timbul masalah baru, yakni bahwa Sastra Melayu Modern itu tidak ada dan Sastra Indonesia Klasik tidak pernah ada. Ini pada hakikatnya sama dengan yang terjadi di Malaysia, yang ada sekarang ini adalah Sastra Malaysia Modern, dan tidak pernah disinggung sebagai Sastra Melayu Modern. Jika misalnya Sastra Melayu masih ditulis sampai sekarang dan disebut Sastra Melayu Modern, ia tentunya menjadi salah satu dari sastra-sastra daerah di Indonesia, yang juga ditulis dalam aksara Rumi.

Dalam hampir semua perbincangan, pemerian, dan uraian mengenai Sastra Indonesia Modern, kata 'modern' boleh dikatakan tidak pernah dikaitkan dengan gerakan modernisme di Eropa di awal abad ini. Bahkan ada semacam kesepakatan diam-diam bahwa jika berbicara mengenai Sastra Indonesia Modern, kita mengacu ke sastra yang ditulis dalam bahasa Melayu—yang kemudian di Indonesia disebut bahasa Indonesia—yang ditulis dengan aksara Rumi. Saya pikir itulah cara yang paling sederhana dan masuk akal untuk "memisahkan" Sastra Indonesia dari Sastra Melayu sebab yang disebut terakhir itu, terutama di kalangan akademik, erat kaitannya dengan aksara yang dipergunakan oleh para pujangga ketika menulis, yakni aksara Jawi.

Dapat saja pembicaraan mengenai sastra modern di Indonesia dikait-kaitkan dengan konsep *modernity* dan *modernization*, konsep-konsep yang mau tidak mau harus dikait-kaitkan dengan industrialisasi, urbanisasi, sekularisasi, demokratisasi, dan masifikasi.<sup>13</sup> Pembicaraan mengenai sastra Indonesia juga bisa dibumbui dengan penggambaran mengenai perkembangan masyarakat menuju tatanan sosial yang biasa disebut *Gesellschaft* setelah mungkin ratusan tahun menjalani tatanan yang

<sup>13</sup> Konsep-konsep itu dengan jelas antara lain diutarakan oleh Malcolm Bradbury, *The Social Context of English Literature*, Oxford, Basil Blackwell, 1972.

disebut *Gemeinschaft*. Tatanan masyarakat *Gesellschaft* adalah yang sudah modern; cenderung bersifat urban, atau setidaknya berorientasi ke kota. Sifat masyarakat semacam itu sangat heterogen dan cenderung sekuler. Anggotanya keluar masuk setiap saat sehingga sebenarnya sebutan masyarakat itu sekadar penamaan saja. Tatanan semacam itu sangat tergantung kepada simpang-siurnya hubungan, dan hubungan-hubungan itu dilaksanakan lebih sering melalui tulisan daripada berhadapan langsung. Jika dalam masyarakat *Gemeinschaft* proses komunikasi disebut gosip, maka dalam masyarakat *Gesellschaft* proses yang sama itu disebut media. Tatanan masyarakat yang disebut terakhir itulah yang mendasari apa yang disebut kesadaran modern.

Modernisme lahir dalam masyarakat semacam itu. Namun, jika kita berbicara mengenai kesusastraan Barat, yang dimaksud dengan sastra modernis adalah yang ditulis setelah Perang Dunia I. Periode ini ditandai oleh berbagai eksperimen stilistik dan tematik, dan telah menghasilkan sejumlah karya sastra yang sekarang dianggap sebagai sumbangan yang sangat berharga bagi perkembangan peradaban dan kebudayaan Barat. Harus diakui bahwa istilah modernisme bisa diartikan bermacam-macam, tergantung siapa yang mempergunakannya, tetapi ada satu ciri penting yang bisa dikatakan disepakati oleh kritikus umumnya, yakni usaha yang sengaja dan radikal untuk melepaskan diri dari landasan tradisional yang ada dalam kebudayaan dan kesenian Barat. Dengan demikian, para pemuka kaum modernis adalah para pemikir yang mempertanyakan kepastian-kepastian yang selama ini dianggap menjadi landasan organisasi sosial, agama, moral, dan pemikiran mengenai diri manusia itu sendiri.

Perang Dunia I ternyata merupakan malapetaka yang telah menggoyahkan sendi-sendi manusia Barat mengenai kelangsungan dan landasan kebudayaan dan peradaban Barat. Gagasan yang sangat mendasar mengenai *mode of ordering* 'cara penataan' dalam karya sastra, yang mencerminkan tatanan sosial yang relatif stabil dan padu, yang telah entah sejak kapan merupakan warisan kebudayaan Barat, dianggap tidak lagi bisa sesuai dengan situasi masa kini yang diterima sebagai keadaan yang penuh kesia-siaan dan anarki. Tokoh-tokoh sastra modernis yang sangat

menonjol dalam kesusastraan Inggris, misalnya, adalah James Joyce dan T.S. Eliot. Mereka melakukan eksperimen dengan gaya dan bentuk baru yang dianggap bisa mengungkapkan kesia-siaan dan anarki tersebut. Novel Joyce, *Ulysses*, yang diterbitkan pada tahun 1922, ditutup dengan beberapa puluh halaman yang ditulis dengan teknik arus kesadaran dalam "susunan" kata atau kalimat yang sama sekali tidak mempergunakan tanda baca sehingga pembaca sama sekali tidak bisa yakin di mana seharusnya ditaruh huruf kapital, titik, koma, dan tanda baca lainnya. Karyanya yang lain, *Finnegans Wake*, novel Joyce terakhir yang memerlukan waktu 17 tahun untuk menyelesaikannya dan terbit tahun 1939, merupakan novel yang menjungkirbalikkan konvensi penulisan prosa sebelumnya dengan cara "menggangu" konsep kesinambungan kisah, menggelakkan cara-cara baku dalam penokohan, dan memperkosa tata bahasa serta kepaduan bahasa kisah.

Dalam sajak yang berjudul *The Waste Land* (1922), yang boleh dikatakan merupakan lambang modernisme dalam perkembangan puisi Barat, Eliot menyingkirkan cara pengungkapan baku dalam bahasa puisi yang mementingkan kelancaran, dan menggantikannya dengan ujaran yang merupakan serpihan-serpihan yang memberikan kesan bahwa bagian-bagiannya tak berkaitan satu sama lain, dan dengan demikian membiarkan pembaca mengisi sendiri "makna" yang bisa mengaitkan potongan-potongan pikiran itu. Yang menyatukannya menjadi suatu keutuhan bukan kesinambungannya, tetapi lebih pada suasana yang dibangunnya. Judul sajak itu merupakan ringkasan dari tema yang mengungkapkan pemandangan dunia masa kini yang anarkis dan penuh kesia-siaan itu. Kecenderungan semacam itu dikembangkan oleh para penyair dan novelis sesudahnya; situasi ini bisa dikaitkan dengan yang terjadi di bidang seni rupa, yakni usaha sejumlah pelukis untuk menolak konvensi representasional dengan menciptakan lukisan kubistis, futuristis, dan abstrak.

Salah satu gejala yang menonjol dalam modernisme di Eropa Barat adalah munculnya kelompok seniman yang biasa disebut *avant-garde* 'garda depan,' yakni sejumlah kecil seniman yang senantiasa berusaha untuk menciptakan yang baru karena yakin bahwa kebudayaan tempat

mereka berpijak tidak lagi bergerak, paling hanya jalan di tempat. Dengan cara membuang konvensi yang lazim, mereka terus-menerus menciptakan bentuk dan gaya artistik baru di samping memperkenalkan tema dan masalah yang sebelumnya diharamkan, atau setidaknya sama sekali tidak pernah mendapat perhatian. Atas dasar itulah sangat sering kelompok seniman semacam itu merasa dirinya terasing dari tatanan masyarakat yang mapan, yang mereka berontaki, yang mereka anggap telah merampas otonomi kesenian mereka. Pada dasarnya, mereka itu boleh dipandang sebagai kelompok yang menantang kaidah-kaidah yang lazim diteterima dengan cara mengejutkan khalayak yang umumnya masih berpegang pada konvensi yang sudah sejak lama mereka ikuti.

Novel-novel Indonesia yang ditulis semasa sebelum Perang Dunia II seperti *Salah Asuhan* karya Abdul Muis dan *Belunggu* karya Armijn Pane dapat dijadikan bahan yang kaya untuk pembicaraan semacam itu. Novel-novel itu dengan tegas disebut-sebut sebagai novel modern sebab mencerminkan tatanan sosial yang sudah mulai berubah ke arah *Gemeinschaft*, meskipun beberapa tokohnya masih berusaha melepaskan diri dari tatanan masyarakat tradisional. Dalam sebuah artikel yang sangat menarik mengenai novel *Hikayat Kadirun* karya Semaoen,<sup>14</sup> Yamamoto Nobuto selalu menggunakan tanda petik setiap kali menyebut kata modern. Dengan mengutip pendapat beberapa penulis sebelumnya ia mengungkapkan bahwa novel itu adalah salah satu novel "modern" Indonesia sebab mengungkapkan kesadaran diri Kadiroen yang berkembang karena usahanya melepaskan diri dari generasi dan tradisi yang lebih tua, karena merupakan novel politik, karena merupakan campuran dari berbagai anasir ideologis, tetapi tetap menyampaikan keutuhan epistemologis bagi pembaca. Kata "modern" yang dipergunakan Yamamoto itu bisa saja diterapkan pada sebagian besar novel Indonesia sebab maknanya bergoyang antara kategori sosiologis dan artistik. Di satu pihak novel Indonesia memang sejak awal perkembangannya menjadi bagian, hasil, dan sekaligus mengungkapkan pergeseran tatanan sosial

<sup>14</sup> Nobuto Yamamoto, "Reading and Placing Semaoen's *Hikayat Kadirun*: A Thought on Political Discourse and Institutional Politics in Early Indonesian Nationalism", dalam *Keio Journal of Politics*, No 9, 1977.

dari pramodern ke modern, di lain pihak novel Indonesia umumnya idealistik, suatu ciri penting dalam gagasan romantik. Dalam hal *Hikajat Kadirun*, dan banyak novel lain sezaman—dan juga beberapa dekade sesudahnya—pengarang mengungkapkan keinginannya agar karangannya itu bisa bermanfaat dan menghibur pembaca. Setidaknya ada keinginan untuk menjadi egaliter, suatu ciri yang bukan kecenderungan modernisme.

Perhatian sastrawan Indonesia terhadap tokoh-tokoh gerakan modernisme baru tampak pada tahun 1940-an ketika beberapa penyair, antara lain Chairil Anwar dan Asrul Sani, menerjemahkan beberapa sajak kaum modernis. Zaman militerisme Jepang yang mengharamkan sama sekali segala sesuatu yang berbau Barat terutama Belanda ternyata telah menyebabkan sastrawan Indonesia mencari sumber dan acuan lain bagi kerja kreatif mereka. Karya kaum modernis Eropa yang pada dasawarsa itu memang sedang mendapat perhatian telah dijadikan salah satu pilihan untuk mencairkan kemacetan artistik yang segera terasa setelah kelompok majalah *Pujangga Baru* sebelum Perang Dunia II menyatakan sikap budaya mereka. Sajak-sajak "Gerontion," "The Hollow Men," "Ash Wednesday," dan "The Love Song of J. Alfred Prufrock"—semuanya oleh T.S. Eliot—diterjemahkan oleh Chairil Anwar dan Asrul Sani ketika Indonesia berada di zaman hiruk-pikuk revolusi fisik. Mungkin sekali suasana yang boleh dikatakan tak berstruktur dan telah kehilangan kepercayaan terhadap masih tersedianya dasar bagi nilai-nilai dan identitas itulah yang menyebabkan sastrawan kita 'mendadak' tertarik pada hasil gerakan modernisme Eropa. Saya katakan 'mendadak' sebab satu dekade sebelumnya boleh dikatakan tidak ada tanda-tanda perhatian itu di kalangan sastrawan Indonesia, padahal gerakan itu sudah mencapai taraf yang matang—bahkan oleh sebagian pengamat dianggap sudah mati—sekitar tahun 1930-an ketika Takdir Alisjahbana dan kawan-kawannya menyatakan munculnya puisi baru dalam kesusastraan Indonesia. Boleh dikatakan sama sekali tidak ada bincang-bincang tentang kecenderungan sosio-budaya dan artistik yang terjadi di Eropa itu di kalangan orang-orang *Pujangga Baru*.

Sebagai suatu mazhab, modernisme sebaiknya dipahami sebagai suatu bagian dari perkembangan pemikiran di Eropa Barat di akhir abad ke-20 sampai dengan dengan sekitar pertengahan abad lampau itu. Tidak ada kesepakatan mengenai awal dan akhir gerakan ini, dan juga ada perbedaan pendapat mengenai hubungan-hubungannya dengan romantisme, realisme, dan pascamodernisme. Perkembangan modernisme di Eropa sering dikaitkan dengan romantisme meskipun tidak sepenuhnya dianggap sebagai tanggapan terhadapnya. Sejak pertengahan abad yang lalu Eropa Barat telah mengalami perubahan-perubahan besar di berbagai bidang, tidak terkecuali pemikiran, yang melahirkan mazhab-mazhab sebagai suatu rangkaian yang berkait-kaitan. Modernisme menolak konsep yang sangat dasar dari romantisme, yakni bahwa manusia itu pada dasarnya baik, bersih bagai kertas yang belum ditulisi, seperti ujar Rousseau yang menyatakan bahwa masyarakatlah yang telah mengotori manusia yang mula-mula merupakan "bayi" yang tanpa dosa. Modernisme beranggapan sebaliknya, yakni bahwa manusia itu pada dasarnya lemah dan banyak kekurangan, tetapi masih bisa diperbaiki; masyarakatlah yang bisa melakukan perbaikan itu. Modernisme juga menolak konsep hubungan "bapak-anak" antara pengarang dan karya sastra; bagi T.S. Eliot, misalnya, puisi jelas bukan *spontaneous overflow of powerful feeling* seperti ujar Wordsworth hampir 200 tahun sebelumnya, tetapi merupakan ungkapan yang justru *impersonal*. Dengan demikian maka sastra bukan masalah spontanitas, tetapi masalah pengetahuan yang dimiliki sastrawan atas tradisi sastra—miliknya sendiri dan milik dunia. Hanya sastrawan yang menguasai tradisi sastra dengan baik yang mampu menghasilkan karya yang berharga untuk dibaca.<sup>15</sup>

Pandangan itu menunjukkan bahwa modernisme adalah mazhab yang elitis dan *anti-egalitarian*. Kebudayaan tidak boleh berhenti, tidak boleh jalan di tempat. Kebudayaan tidak boleh menjadi dangkal sebagai akibat dari industrialisasi dan cita rasa orang ramai. Untuk menjalankan dan mengembangkannya, pengarang harus menghasilkan karya sastra yang mampu berdialog dengan tradisi artistik yang digambarkannya se-

---

<sup>15</sup> Pandangan itu disampaikan antara lain dalam beberapa esainya yang dikumpulkan dalam *The Sacred Wood*.

bagai suatu keutuhan yang sangat luas sehingga akhirnya menjadi bagian yang tak terpisahkan darinya. Hal ini menyebabkan karya kaum modernis menuntut pembaca untuk juga menguasai pengetahuan tentang tradisi sastra. Diperlukan kemauan baik dan pengetahuan yang luas untuk bisa "memahami" karya T.S Eliot, Virginia Woolf, dan James Joyce; 'orang awam' tidak akan pernah bisa bergitu saja memasukinya. Dengan kata lain bisa juga dikatakan bahwa *obscurantism* tampaknya diperlukan untuk menahan sastra agar tidak terkena erosi kebudayaan di zaman yang menganggap segalanya merupakan komoditi dan harus disesuaikan dengan cita rasa terendah.

Salah satu gejala yang menonjol dalam modernisme ini adalah munculnya kelompok seniman yang biasa disebut *avant-garde* 'garda depan', yakni sejumlah kecil seniman yang senantiasa berusaha untuk menciptakan yang baru. Dengan cara membuang konvensi yang lazim, mereka terus-menerus menciptakan bentuk dan gaya artistik baru di samping memperkenalkan tema dan masalah yang sebelumnya diharamkan, atau setidaknya sama sekali tidak pernah mendapat perhatian. Atas dasar itulah sangat sering kelompok seniman semacam itu merasa dirinya terasing dari tatanan masyarakat yang mapan, yang mereka berontaki, yang mereka anggap telah merampas otonomi kesenian mereka. Pada dasarnya, mereka itu boleh dipandang sebagai kelompok yang menentang kaidah-kaidah kebudayaan borjuis antara lain dengan cara mengejutkan khalayak yang pada umumnya masih berpegang pada konvensi yang lazim.

Sebagian besar dari apa yang digambarkan itu tidak pernah ada di Indonesia, kecuali kesadaran yang mulai muncul di awal abad ke-20 bahwa Indonesia berada di bawah kekuasaan bangsa lain dan oleh karenanya berusaha untuk menyatakan diri sebagai suatu bangsa yang bebas. Keinginan kuat untuk membebaskan diri ini merupakan benih bagi munculnya romantisme, tetapi sebelumnya dan sejalan dengan itu muncul keinginan untuk mengembangkan persuratkabaran. Yang disebut terakhir ini menuntut hal yang lain lagi, yakni tersedianya bahasa yang sesuai untuk menyampaikan berita, untuk menyampaikan fakta, yang memberikan gambaran yang sedekat-dekatnya dengan hal-ikhwal sehari-

hari. Hal ini tentu saja memberi peluang bagi pengarang untuk kemudian memanfaatkannya sebagai bahasa sastra; tidak mengherankan jika dalam sangat banyak karya sastra yang dihasilkan pada masa itu muncul pernyataan bahwa peristiwa yang diceritakannya pernah benar-benar terjadi.

Seperti halnya bahasa persuratkabaran, bahasa realisme berbicara mengenai kehidupan sehari-hari. Boleh dikatakan tidak ada perbedaan dalam kosakata dan cara penggambarannya. Keduanya sangat dekat dengan lingkungan kebendaan dan jasmaniah kita serta secara langsung menghubungkan kita dengan kehidupan yang kita kenal dan kita hayati sehari-hari. Lingkungan sosial dan fisik yang dikuasai oleh hukum sebab-akibat menguasai keduanya; surat kabar dan sastra realis mengedepankan urutan peristiwa, konteks, dan berakar pada hal-hal seperti yang kita kenal sehari-hari. Dalam perkembangan kesusastraan Indonesia, kecenderungan ini tampaknya muncul hampir bersamaan dengan romantisme yang bisa menampung tidak hanya keadaan sehari-hari di sekeliling kita tetapi cita-cita untuk melepaskan diri dari segenap kekangan yang mencakup juga nilai-nilai dan kaidah yang antara lain tercermin dalam karya sastra lama dan tradisi lisan. Sementara persuratkabaran, yang menghasilkan bahasa realis, berusaha menyampaikan berbagai masalah sosial, romantisme menengahkan apa yang oleh Tatengkeng digambarkan sebagai perasaan yang bagai "banjir gulung-gemulung" atau "merdu dersiknya angin"—ungkapan jiwa orang seorang yang oleh Takdir Alisjahbana dikatakan sebagai usaha untuk melepaskan diri dari kungkungan nilai-nilai yang sudah lekang. Dan, pada tahun 1930-an ketika rasa kesadaran sebagai suatu bangsa mulai tumbuh dan masyarakat mengalami dampak buruk resesi ekonomi dunia, sastrawan Indonesia menegaskan fungsi sastra sebagai pendukung reformasi sosial, pengobar idealisme, dan pembujuk untuk memperhatikan masa lampau sebagai perspektif masa depan. Itu semua merupakan ciri romantisme.

Sekitar satu dasawarsa kemudian, pada masa pemerintahan militer Jepang, muncul seorang penyair, Chairil Anwar, yang mengungkapkan pentingnya manusia sebagai pribadi tinimbang sebagai makhluk sosial. Oleh Jassin kecenderungan semacam itu disebut ekspresionisme,<sup>16</sup> suatu

<sup>16</sup> H.B. Jassin, "Beberapa Sajak Ekspresionistis," dalam *Pandji Poestaka*, Th. 21, No. 1/2, 1944.

pandangan baru yang melepaskan diri dari romantisme Pujangga Baru, tetapi yang bisa juga kita anggap sebagai lanjutan dari kehendak kaum romantik untuk mengedepankan peran individu dalam penciptaan. Dan, seperti sudah diungkapkan, perhatian terhadap modernisme berlanjut sampai sesudah kemerdekaan.

Bersamaan dengan itu pula, pada tahun 1940-an dan 1950-an sastra Indonesia menghasilkan beberapa karya realis seperti yang tampak pada novel dan cerpen Achdiat Kartamihardja dan Pramoedya Ananta Toer. Perlu dicatat juga bahwa perhatian Pramoedya, misalnya, pada waktu itu adalah kesusastraan Rusia yang cenderung menggunakan teknik realisme dalam pengungkapannya. Pramoedya bahkan menerjemahkan beberapa karya Gorky dan John Steinbeck, novelis Rusia dan Amerika yang digolongkan ke dalam penulis realis. Perhatian ke arah realisme itu bisa dipahami karena pada masa itu, dalam suasana kebebasan setelah berada di bawah kekuasaan pemerintah asing, mulai terasa pentingnya memisahkan hak individu yang berakibat pada perhatian terhadap manusia sebagai objek yang penting dalam segala pertimbangan moral dan politik. Perhatian itu juga disebabkan oleh perubahan sosiologis yang sangat cepat, yang menyebabkan nilai-nilai dan kaidah kehidupan sehari-hari serta perkembangan individu tidak lagi diterima begitu saja, tetapi telah berubah menjadi sumber makna dan tindakan yang penting. Juga perlu diperhatikan munculnya gagasan bahwa manusia tidak lagi dilihat sepenuhnya sebagai makhluk yang hidup di dunia yang diubah atau dikendalikan oleh kekuatan spiritual yang nyata. Segenap gejala sosial tersebut dalam realisme merupakan model bagi terciptanya karya seni - realisme dianggap sebagai representasi hidup sehari-hari kita ini.

Dalam situasi semacam itu, tampaknya perkembangan sastra Indonesia 'mundur' lagi ke zaman sebelum Perang Dunia II. Namun, yang terjadi sebenarnya adalah munculnya berbagai-bagai mazhab secara bersamaan dalam satu dekade. Terjemahan karya sastrawan yang dikategorikan sebagai modernis seperti T.S. Eliot, Stephen Spender, Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Knut Hamsun, W. B. Yeats, James Joyce, Luigi Pirandello, Ezra Pound, dan Carl Sandburg - untuk menyebut beberapa saja - menunjukkan bahwa di kalangan sastrawan Indonesia mulai

muncul gagasan bahwa sastra tidak perlu setia kepada pengalaman hidup yang dikuasai oleh hukum sebab-akibat seperti yang kita dapati dalam realisme. Pada tahun 1950-an muncul berbagai karya sastra yang menunjukkan ciri-ciri modernisme meskipun sama sekali tidak dominan jumlahnya, yakni beberapa karya sastrawan seperti Basoeki Goenawan, Iwan Simatupang, Asrul Sani, dan P. Sengodjo.

Dalam beberapa karyanya, sastrawan-sastrawan itu membuang jauh-jauh beban estetik yang dipikul kaum realis—yakni penggunaan bahasa 'sehari-hari' untuk mengungkapkan dunia pengalaman yang berurutan, kontekstual, dan berakar pada hal-hal yang nyata—dan sebagai gantinya mengusahakan berbagai taktik dan muslihat yang bisa saja dianggap sebagai usaha untuk meninggalkan kehidupan sosial demi cara pengungkapannya dalam bahasa. Dengan kata lain, mereka dituduh mengorbankan 'isi' demi pengembangan 'bentuk'. Selama tahun 1950-an kecenderungan utama dalam sastra Indonesia adalah realisme, sastra yang memberikan perhatian khusus kepada kenyataan sosial. Baru pada akhir 1960-an dan 1970-an perhatian yang boleh dikatakan berkesinambungan terhadap modernisme terasa dampaknya bagi perkembangan sastra Indonesia. Dalam penulisan novel, Iwan Simatupang, Budi Darma, dan Putu Wijaya telah menghasilkan beberapa karya dengan cara pengungkapan yang berbeda-beda, yang diusahakan untuk menanggapi dunia yang terbuka, yang relatif, yang selalu berubah, dan yang aneh ini.

Ada suatu ciri yang sangat menonjol di dalam hampir semua novel yang mereka terbitkan, yakni masalah jati diri. Tokoh-tokoh yang mereka ciptakan bukan manusia-manusia yang stabil, yang sudah mengetahui dan menghayati fungsi dan perannya di dalam masyarakat, tetapi manusia-manusia yang tak henti-hentinya berusaha menjawab dan menemukan siapa dirinya. Dalam novel-novel tersebut juga tampak bahwa struktur kekeluargaan sama sekali tidak segera jelas sebab keluarga, sebagai unit terkecil dalam masyarakat, juga terpecah-pecah. Dalam dunia semacam itu mobilitas sosial tampaknya sangat tinggi dan berbagai macam peran ditawarkan kepada setiap anggota masyarakat yang simpang siur bergerak ke sana kemari.<sup>17</sup> Dalam tatanan ini, orang tidak

---

<sup>17</sup> Periksa Malcolm Bradbury, *Ibid.*

begitu memusatkan kegiatan dalam keluarga, tetapi lebih banyak dalam berbagai lembaga. Dalam hubungan antaranggota, orang semakin mengenal bagian-bagian yang ada dalam masyarakat, dan tentunya juga mengenal lebih banyak jenis kontak dan pengalaman dibanding sebelumnya. Orang juga lebih banyak memiliki peluang untuk menemukan jati diri, namun jati diri itu semakin ditentukan oleh diri sendiri, dan tidak oleh jaringan masyarakat seperti yang terjadi dalam masyarakat pra-modern. Akibatnya adalah bahwa orang senantiasa merasa kacau dan resah. Dalam suatu masyarakat yang senantiasa bergerak dan urban semacam itu, yang kebanyakan orang merasa asing, baik terhadap orang lain maupun terhadap diri sendiri. Masalah jati diri menjadi semakin rumit, dunia menjadi semakin asing, dan kesadaran individual tampak sebagai sesuatu yang tersisih.

Sebuah drama yang ditulis Iwan Simatupang, *Bulan Bujur Sangkar*,<sup>18</sup> erat kaitannya dengan konsep manusia yang asing pada dirinya sendiri dan lingkungannya meskipun sudah berusaha mati-matian untuk menemukan jati dirinya. Ketiga tokoh dalam drama itu, seorang lelaki tua, seorang lelaki muda, dan seorang perempuan muda bertemu dan berusaha berkomunikasi dalam usaha mereka masing-masing untuk mengetahui siapa jati diri mereka. Sampai akhir drama itu, hal tersebut mengambang tanpa ada kepastian siapa sebenarnya mereka itu. Bahkan juga tidak pernah jelas di mana sebenarnya mereka bertemu, dan mengapa dan untuk apa orang-orang itu kesasar ke tempat yang tidak jelas ujudnya itu. Yang menjadi tumpuan "diskusi" dalam drama itu adalah sebuah tiang gantungan yang konon dibuat oleh si tua dengan bahan-bahan langka. Usaha untuk membuat tiang gantungan itu sudah dijalaninya selama 60 tahun "menahan lapar, hina, dan tak dimengerti... enam puluh tahun bernapas hanya untuk satu cita-cita," ujarnya di pembuka drama itu. Kayu untuk tiang gantungan itu "*kutemu jauh di bawah permukaan laut,*" sedangkan tali gantungan dia temukan di tempat tinggi "*dihimpit salju ketinggian, yang bosan dengan putihnya dan tingginya.*" Ada kesan kuat bahwa dalam drama Iwan itu tidak hanya manusia yang tidak jelas jati dirinya, tetapi bahkan juga tiang gantungan dan talinya, yang dikatakan

<sup>18</sup> *Siasat Baru*, th. Ke-14, no. 667.

si tua itu sebagai "setangkai lumut laut" dan "sehelai jerami." Dan hidup lelaki tua itu sepenuhnya dikorbankan untuk menegakkan tiang gantungan, yang tidak jelas juga untuk apa dan siapa benda itu dibuat.

Saya kutip bagian awal drama itu.

*(Suara orang lari, mendekat. Masuk PEMUDA, bertampang liar, letih sekali. Rambutnya panjang. Di tangannya metraliur. Di pinggangnya melilit sarung peluru, naik ke dadanya. Kaget ia melihat tiang gantungan. Lebih kaget lagi ketika melihat ORANG TUA tenang, tersenyum, berlipat tangan, tegak di samping tiang gantungan. Tangkas ia bidikkan metraliurnya pada ORANG TUA. Tapi ORANG TUA itu datang tenang menemuinya. Gerak-gerak tangannya menyabarkan)*

ORANG TUA: Tunggu! Jangan tergesa. Mari kita tentukan dulu tegak kita masing-masing, yang mematikankah, atau yang dimatikan -

PEMUDA: *(gugup)* Maksud Bapak? *(metraliurnya turun).*

Dalam keadaan segenting itu si tua masih juga tidak tahu jati dirinya, juga jati diri pemuda itu. Ia masih merasa perlu menentukan kedudukan masing-masing dalam pertemuan yang tidak direncanakan tersebut. Pemuda pun demikian, ia sama sekali juga tidak tahu siapa dirinya dan mesti berbuat apa sehingga ketika dalam adegan berikutnya si tua mengambil metraliurnya, ia tidak bereaksi apa pun. Si tua mendekatnya sambil berkata, "Tingkah laku harus senantiasa sesuai dengan watak yang ingin digambarkan." Sekarang ganti si tua mengarahkan metraliur ke pemuda sambil mengatakan, "Sifat lahir harus sesuai dengan sifat rohani, agar ..." baru sesudah itu si pemuda menyadari keadaannya dan mendekati metraliur yang diarahkan kepadanya. Si tua berteriak, metraliur terpelanting sambil melepaskan serentetan tembakan. Yang diucapkannya merupakan bukti bahwa ia justru ingin mengetahui perihal watak yang ingin digambarkan, yang haus sesuai dengan tingkah laku. Ia dan pemuda tidak merupakan bagian tak terpisahkan dari lingkungan, itu sebabnya mereka masing-masing harus menentukan tempatnya yang tepat agar bisa mengetahui tegaknya.

Adegan selanjutnya mengungkapkan kekacauan identitas masing-masing, juga kekacauan konteks yang melatari kejadian yang menimpa mereka itu.

- ORANG TUA : (*kecewa*) agar dicapai kesatuan waktu, kesatuan ruang, kesatuan laku.
- PEMUDA : Bapak ingin bunuh saya?
- ORANG TUA : Siapa yang hendak bunuh siapa?
- PEMUDA : Bapak hendak bunuh saya.
- ORANG TUA : (*bingung*) Membunuh kau? Aku? Hendak bunuh kau?
- PEMUDA : (*marah*) Ya! Bapak hendak bunuh saya.
- ORANG TUA : (*tambah bingung*) Mengapa? Dengan alasan apa? Dengan tujuan apa?
- PEMUDA : Jahanam! Alasan! Tujuan! (*cepat ia menyer-gap, tapi ORANG TUA cepat mengelak, melompat ke samping*).
- ORANG TUA : Tunggu dulu! Jangan tergesa. Tiap laku harus menaati suatu gaya tertentu.

Ternyata juga tidak ada kesatuan waktu, ruang, dan laku sehingga tidak jelas peran masing-masing dalam komunikasi yang terus saja berlanjut meskipun justru semakin menjauhkan mereka masing-masing. Dalam kutipan ringkas itu muncul gambaran yang kabur mengenai latar, alur, dan penokohan - setidaknya tiga anasir yang mahapenting dalam penulisan gaya realis. Masing-masing tokoh itu tidak tahu dirinya sendiri, di samping juga tidak memahami posisinya di hadapan yang lain. Ucapan si Tua yang berulang menyatakan bahwa tingkah laku harus senantiasa sesuai dengan watak dan menaati suatu gaya tertentu sesungguhnya justru merupakan garis bawah pada kenyataan bahwa ia (dan Pemuda) sebenarnya tidak mengetahui peran dan wataknya sendiri. Mereka bertemu di suatu tempat asing, berusaha menebak watak dan jati diri lawan, sementara sebenarnya jati diri sendiri pun tidak diketahui. Dalam situasi demikian itulah manusia menjadi asing akan dirinya sendiri dan lingkungannya sebab sama sekali tidak disatukan oleh norma dan nilai-nilai yang telah disepakati bersama, seperti yang sebelumnya terjadi di dalam masyarakat pramodern.

Pada umumnya drama kita sampai dengan tahun 1960-an masih dikuasai oleh gagasan realisme sehingga karya Iwan ini bisa menimbulkan banyak pertanyaan, terutama yang berkaitan dengan kaidah-kaidah tentang mazhab yang dikenakan secara kaku. Bisa saja kita memasukkan drama semacam ini ke dalam drama absurd, atau bahkan memiliki ke-

cenderung eksistensialistik, dan bukan modernis, tetapi hal itu sebaiknya kita abaikan saja sebab dalam banyak pembicaraan mengenai sastra mereka sendiri pun pengamat Barat suka bertengkar tentang itu. Modernisme, absurdisme, dan eksistensialisme adalah serangkaian istilah yang muncul di Barat sejalan dengan situasi kesejarahan yang mereka alami. Pada dasarnya semua kecenderungan itu dianggap memiliki dasar adanya perubahan sosial-politik, yang tentu saja mempengaruhi cara berpikir, yang terjadi di Eropa berkaitan – langsung maupun tak langsung – dengan terjadinya dua perang dunia yang memorakporandakan benua itu dalam jangka waktu yang hanya beberapa dasawarsa jaraknya. Orang mempertanyakan “kebijakan” Tuhan, bahkan meragukan adanya hubungan antara manusia dan Tuhan; orang juga tidak yakin lagi bahwa perkembangan sosial budaya manusia bisa direncanakan. Jari telunjuk seorang pemimpin sinting mungkin saja pada suatu hari bisa menekan tombol yang menggerakkan senjata nuklir – akhir dari kisah kemanusiaan ini.

Kita memang tidak pernah secara langsung mengalami kedahsyatan perubahan dan kesengsaraan seperti yang pernah mereka alami, tetapi dampak cara berpikir semacam itu rupanya tidak bisa dibendung. Sastrawan (dan juga seniman bidang lain) pada awal zaman kemerdekaan berusaha mengekspresikan kerisauan semacam itu pada umumnya adalah mereka yang secara langsung berhadapan atau berkenalan dengan dampak gejala itu di Eropa Barat, atau mereka yang mendapatkan pengalaman itu dari bacaan yang semakin bebas tersedia. Proses ini terus berlangsung meskipun sempat diganggu oleh situasi politik zaman Sukarno, tetapi begitu tokoh besar kita itu jatuh proses itu bergerak lagi dengan lebih cepat. Demikianlah maka pada beberapa dasawarsa sesudahnya dalam drama kita muncul tokoh yang tidak jelas jati dirinya. Dalam *Aduh*, Putu Wijaya menciptakan tokoh yang sebagian besar namanya adalah SALAH SEORANG. Dalam dasawarsa yang sama sejumlah dramawan menulis naskah yang memiliki kecenderungan serupa, seperti Noorca Marendra yang dalam “Perjalanan Kehilangan” menciptakan tokoh-tokoh yang berupa tanda baca (:,;+, dan lain-lain). Selepas tekanan rejim Soekarno yang menekankan pentingnya keseragaman berpikir, masyarakat pada akhir tahun 1960-an sampai awal 1970-an merasakan kebebasan

an (sementara) sehingga merasa aman untuk mengungkapkan kesia-siaan hidup yang selama orde sebelumnya dilarang diungkap. Namun, apa yang diungkapkan para dramawan itu ternyata sekaligus juga merupakan padahan - tidak lama sesudah itu masyarakat kita mengalami lagi paksaan untuk berpikir seragam seperti yang samar-samar terasa dalam hampir semua drama yang ditulis oleh para penulis muda pada awal tahun 1970-an.

Dalam hubungannya dengan usaha sastrawan kita untuk melepaskan diri dari kekangan berpikir lurus dan teratur seperti yang disyaratkan oleh realisme, pada tahun 1950-an muncul seorang penulis cerpen yang mencoba menawarkan sesuatu yang baru. Cerpen-cerpen Basoeki Goenawan berhasil memberikan sumbangan terhadap perkembangan pemikiran dalam sastra kita pada masa itu dengan gaya penulisan yang mengingatkan kita pada gagasan modernisme. Ia tidak banyak menulis dan malah mungkin tidak begitu berminat untuk menghabiskan lebih banyak waktu dalam kegiatan kesusastraan. Namun, beberapa cerpennya menyimpan jejak gagasan modernisme. Ia pergi ke Eropa untuk melanjutkan studi dan tidak pernah kembali ke Indonesia lagi. Cerpennya yang berjudul "Perjalanan Laut"<sup>19</sup> mendiskusikan perjalanan laut yang dialami Mahmud, suatu peristiwa yang mengungkapkan ketidakpahamannya tentang lingkungan dan dirinya sendiri. Tokoh kita itu melakukan perjalanan ke ibu kota, berangkat dari "*pelabuhan pulau kecil tempat tinggal ibunya yang sedang sakit.*" Saya kutip awal cerpen ini.

Dengan tergesa dia menuju pelabuhan pulau kecil tempat tinggal ibunya yang sedang sakit. Angin dingin menampar mukanya yang pucat. Dengan tenaga penghabisan ia berjalan menentang arus angin yang datang dari laut, menuju perahu layar yang akan membawa dia kembali ke ibu kota. Di pelabuhan ia disapa oleh seseorang yang tak bisa dikenali mukanya karena kelam yang menyelubungi seluruh pelabuhan.

- Tuan Mahmud? Tanya orang itu.
- Ya, saya Mahmud, jawabnya.
- Mari turut saya. Saya sudah lama menanti Tuan. Saya nahkoda perahu yang akan membawa Tuan pergi.

<sup>19</sup> *Konfrontasi* nomor 4, Januari-Februari, 1955.

Mahmud tak berkata apa-apa lagi dan ikut berjalan menuju ke perahu. Di sana ia disambut oleh seorang kelasi yang menjabat tangannya.

- Mari masuk, katanya.

Menurut pendapat Mahmud perahu ini terlalu kecil dan ramping sehingga gampang sekali oleng bila angin sekeras ini. Dia sebentar mengggigil.

Mahmud kemudian sadar bahwa perahu itu hanya membawa tiga orang, yakni dia, nakoda, dan kelasi. Perahu berangkat tanpa menunggu muatan lagi karena menurut nakoda "*muatan saya sedikit tetapi semuanya pilihan*". Mahmud tidak mengenal siapa nakoda itu karena tidak bisa mengenali mukanya. Ia tampaknya tahu berada di suatu tempat, yakni pelabuhan, dan kapan berada di sana, yakni ketika hari sudah kelim. Pengetahuannya itu menjadi sama sekali kabur begitu perahunya berlayar sebab "*arlojinya mati semenjak mereka meninggalkan pelabuhan*". Dia juga kehilangan orientasi di mana berada, kecuali tahu bahwa sedang berada di tengah laut. Namun, semuanya menjadi sama sekali kabur ketika jarak yang mestinya bisa ditempuh dalam tiga jam itu menjadi jarak waktu yang tidak bisa diukur lagi. Ia tidak lagi mengenal lingkungannya dan juga sama sekali tidak mengetahui lagi di mana ia berada dan apa hubungan yang ada antara dia dan kedua orang yang lain itu.

Dan apa yang menjadi inti cerpen ringkas itu tersirat dalam kutipan berikut ini, yakni penggalan dialog yang diucapkan nahkoda perahu ketika Mahmud bertanya ke mana sebenarnya arah perahu itu.

Tuan tadi bertanya ke mana kita akan pergi? Saya ingin menjawab itu: Tuan jangan lupa, sayalah nahkoda dan nahkoda tak suka dianggap dungu. Tapi pertanyaan Tuan sukar buat dijawab. Sudah berabad-abad orang bertanya diri, ke mana mereka akan pergi. Berjuta-juta yang sudah mati dengan pertanyaan yang satu itu, di hati mereka: "Ke mana kita pergi?" Dan sekarang Tuan lagi, bertanya yang justru bersamaan.

Itu adalah diskusi mengenai sebuah perjalanan hidup yang menurut si nakoda "*menuju ke ketiadaan. Kita harus terus berlayar sampai kita menjadi tiada*." Si nakoda yakin bahwa sebenarnya Mahmud juga suka menjadi

tiada sebab memang tidak ada jalan lain. Perjalanan sudah dimulai dan tidak akan ada kesempatan untuk singgah di mana pun, kecuali yang terakhir, yakni ketiadaan. Tampaknya ada juga pilihan, yakni menjadi tiada atau menjadi cacat. Kata kelasi, "*Dalam batas-batas tertentu Tuan bisa menetapkan sendiri, apakah Tuan menjadi tiada atau menjadi penderita cacat.*" Alinea terakhir cerpen itu sebagai berikut.

Mahmud lega tatkala mendengar jawaban itu. Harga dirinya telah mereka berikan kembali kepadanya. Diisapnya rokok kuat-kuat dan dengan hati tenang ia nantikan kejadian-kejadian mendatang.

Manusia tidak perlu repot memikirkan siapa dirinya dan ke mana ia pergi, bukan karena tidak adanya pilihan, tetapi justru karena ia berhak memilih meskipun semua pilihan tidak akan menjadikannya lebih mengenal dirinya sendiri dan apa yang sebenarnya terjadi di sekitarnya. Di dalam kekusutan pencarian identitas itu manusia masih tetap mengenal makna, yakni bahwa kebebasannya sebenarnya tidak akan mampu membawanya ke mana pun kecuali ke ketiadaan. Ia harus puas dengan itu. Ia berada dalam sebuah perahu yang tidak ia kenal bersama orang-orang yang juga tidak dikenalnya, menuju ke suatu tempat yang "tiada." Yang penting baginya bukanlah esensi dirinya tetapi cukup eksistensinya saja. Mahmud merasa lega berada dalam situasi semacam itu, merasa telah menemukan dirinya sendiri. Gagasan ini tentu saja cenderung ke pemikiran eksistensialistis. Itulah sebabnya tulisan semacam yang dihasilkan Iwan Simatupang dan Basoeki Goenawan ini bisa diterima sebagai bagian dari gerakan modernisme terutama jika dipertimbangkan cara penyampaiannya, atau absurd jika dipertimbangkan kekonyolan situasi yang membentuknya, atau eksistensialistis jika dipertimbangkan inti gagasannya.

Dalam hubungan dengan gagasan itu saya akan memberikan contoh yakni sebuah novel Putu Wijaya yang menggambarkan masalah manusia modern yang ditampilkan dengan cara modern pula. Beberapa ciri novel modernis akan segera tampak tampak dalam novel ini. Putu tidak menekankan pada apa yang dikisahkannya tetapi bagaimana mengisahkan-

nya. Dengan demikian seluruh novel ini sebenarnya merupakan suatu rangkaian arus kesadaran. Berkaitan dengan itu pula gaya penciptaan orang ketiga yang tahu segala dan sudut pandang yang tetap tampaknya ditinggalkan. Ada juga kecenderungan untuk mengaburkan batas antara puisi dan prosa dengan menciptakan bagian-bagian yang puitik, meskipun dalam novel ini tidak sejelas apa yang sudah diusahakan Putu Wijaya dalam *Stasiun*. Berdasarkan itu semua maka novel ini tampak sebagai bagian-bagian yang terpisah-pisah, yang diakibatkan oleh pengisahan yang tidak segera tampak sambung-menyambung. Ada persamaan yang mencolok antara novel ini dan cerpen Basoeki Goenawan, yakni hilangnya pegangan untuk mengetahui jati diri karena tokoh *Byarpet* kehilangan KTP dan tokoh "Perjalanan Laut" kehilangan "waktu" karena arlojinya mati.

Tokoh utama *Byarpet*,<sup>20</sup> novel Putu Wijaya ini, berangkat naik bus menuju Jakarta untuk mencari seseorang. Di tengah perjalanan disadarinya bahwa dompet dan buku catatannya ketinggalan; tentu saja ia sama sekali tidak mempunyai pegangan, siapa yang akan ditemuinya di Jakarta. Ia sudah biasa menyimpan kenangannya dalam buku catatan sehingga sama sekali tidak berhasil mengingat-ingat nama orang yang dicarinya itu; di samping itu, bekalnya untuk hidup di Jakarta tentu sangat terbatas karena uangnya ada di dalam dompet yang ketinggalan. Tambahan lagi KTP-nya, yang juga dalam dompet itu, tidak terbawa sehingga baik dirinya maupun orang yang dicarinya sama sekali tidak memiliki identitas. *Byarpet* adalah novel yang menggambarkan perasaan risau dan tertekan seseorang yang merasa tidak lagi memiliki identitas sementara harus mencari seseorang yang juga tidak memiliki identitas yang jelas.

Demikianlah tokoh kita ini memulai petualangannya. Dalam usahanya, atau lebih tepat keputusasaannya, mencari orang yang tak ketahuan lagi namanya itu ia masuk ke dalam masyarakat yang hiruk-pikuk dengan serba suara dan tindakan yang sulit untuk ia pahami sepenuhnya. Bus, terminal, dan pinggir jalan ramai adalah tempat-tempat yang penuh dengan kesibukan yang sama sekali sulit ditebak maknanya. Di sela-sela

<sup>20</sup> Putu Wijaya, *Byarpet*, Jakarta, Pustaka Firdaus, 1995. Diskusi bagian ini sepenuhnya diambil dari karangan saya yang menjadi pengantar buku itu.

kegagalan itu, ia beberapa kali berhasil masuk ke dalam dirinya sendiri. Namun, ternyata dalam dirinya pun sedang berlangsung tanya-jawab yang meleletkan, yang tidak jelas kepala atau ekornya.

Tentu saja apa yang terjadi di luar diri orang-seorang itu merupakan pantulan dari apa yang sesungguhnya terjadi jauh di dalam dirinya sendiri. Artinya, kegagalan yang terjadi di masyarakat sebenarnya hanyalah perwujudan dari apa yang sedang berlangsung dalam orang yang menyaksikannya—atau menafsirkannya. Jika ia bercerita tentang hiruk-pikuk di sekitarnya, sebenarnya ia mengungkapkan hiruk-pikuk yang ada dalam dirinya sendiri. Bus, terminal, dan jalan yang ramai itu merupakan kenyataan yang dihayatinya sebab sejalan dengan yang tengah terjadi dalam dirinya sendiri.

Kisah petualangan untuk mencari seseorang ini dimulai dari desa, tempat si tokoh tinggal, ke sebuah kota besar bernama Jakarta. Gagal menemukan yang dicari di Jakarta, ia kembali ke tempat asalnya yang tenteram. Seperti halnya petualangan semacamnya, sepanjang pejalanannya tokoh kita ini menghadapi berbagai hal yang sama sekali baru baginya. Pengalamannya dalam pulang-pergi dengan bus pun tampaknya merupakan barang baru, seolah-olah baru pada waktu itulah ia mengenal tingkah-laku dan perangai manusia. Dan ternyata, meskipun sudah berusaha sebaik-baiknya, ia mengalami kesulitan untuk memahaminya. Namun, setidaknya ia sedikit demi sedikit mulai mengenal lingkungannya yang baru.

Di Jakarta yang digambarkannya sebagai tanpa arah, semrawut, dan bising ia bertemu dengan berbagai jenis manusia seperti satpam, polisi, tukang buah, tukang beca, pejabat tinggi, calo karcis bus, tukang warung, dan gelandangan. Orang-orang itu muncul dalam wujudnya yang stereotip tetapi sama sekali tidak bisa dipahami oleh tokoh kita. Mereka semua itu, bersama dengan latar yang semrawut, menambah ketidakpahaman yang sudah sejak awal berkembang dalam dirinya. Peristiwa yang menonjol dalam bagian Jakarta adalah "pertemuan"-nya dengan seorang yang dikenalnya sebagai Marno, yang oleh masyarakat dikenal sebagai Bapak Sumarno. Ia yakin seyakin-yakinnya bahwa keduanya sama, tetapi sementara itu ia pun sama sekali tidak yakin bahwa Marno yang dikenalnya

itu adalah juga Pak Sumarno; keduanya sama tetapi sekaligus berbeda. Ia sama sekali tidak mampu memahami bahwa demikianlah keadaannya.

Ketidakmampuan untuk memahami ini tidak hanya merupakan masalah komunikasi antara manusia dan lingkungannya, yakni segala peristiwa yang terjadi di sekelilingnya, tetapi juga – dan terutama – antara manusia dan manusia lain. Tokoh kita ini mempergunakan bahasa yang sama dengan orang-orang Jakarta, tetapi selama ia berada di kota itu sama sekali tidak terjadi komunikasi yang beres di antara mereka. Dialog yang susul-menyusul dalam novel ini mengingatkan kita pada hampir semua drama Putu Wijaya yang ditulis setidaknya sejak tahun 1970-an. Dalam hal ini tampaknya Putu Wijaya sejalan dengan gagasan Ionesco, seorang tokoh teater absurd, mengenai kegagalan bahasa sebagai alat komunikasi. Sebagai contoh, ada baiknya kita dengarkan pembicaraan antara tokoh kita ini dengan abang beca yang tadi mengantarkannya ke rumah orang yang bernama Pak Sumarno itu. Abang beca itu mengembalikan tasnya yang ketinggalan di beca; tokoh kita ini tentu saja sulit memahami bahwa kejujuran semacam itu masih ada di Jakarta. Abang beca itu mencoba "menjelaskan" sesuatu dalam dialog berikut ini.

"Untung di situ tidak masuk tadi."

"Kenapa?"

"Pembantunya kan sudah keluar mau mengusir kita.

Tidak lihat apa?"

"Ya."

"Memang sering begitu kok."

"Sering Bagaimana?"

"Ya begitu, seperti tadi. Tapi maaf ya."

"Kenapa?"

"Nanti di situ tersinggung."

"Mengapa tersinggung."

"Ya karena sama-sama dari Jawa jadi kita mau bilangan ini. Dari tadi sebenarnya. Tapi kita takut nanti keliru, jangan-jangan salah terima."

"Kenapa, kenapa?"

"Ya begitu, seperti tadi."

"Ya, ya, betul, tapi kenapa, kenapa?"

"Dan tadi kita sebetulnya mau bilangan. Makanya saya ikut di situ supaya jangan ada apa-apa begitu. Ya kan?"

"Ada apa?"

"Sebab dulu juga begitu. Sering lho."

"Sering?"

"Ya sering sekali. Kita sudah lihat dua kali. Tanya Pak Ucoc keamanan itu."

"Siapa namanya?"

"Pak Ucoc."

"Orang Batak?"

"Bukan. Dari Jawa juga, tapi namanya memang Ucoc."

"Terus dia bagaimana?"

"Ya tadi juga lihat kan. Makanya dia tadi mengikuti terus."

"Di situ tadi ditanya apa?"

Dialog semacam itu berlangsung tanpa ada ujung-pangkalnya; hampir setiap kali ia berkomunikasi dengan seseorang, dialog semacam itulah yang terjadi. Putu Wijaya memperhatikan dengan sangat cermat situasi semacam itu, yang tentu sering terjadi di sekitar kita, tetapi ia tidak melibatkan diri secara emosional di dalamnya. Ia sekadar mendengarkannya dengan kritis, dan melaporkannya kepada kita seperti apa adanya. Namun, Putu juga mencoba menafsirkannya; ia tidak hanya menganggap hal itu aneh, tetapi juga menggelikan. Inilah sebenarnya nada dasar *Byarpet*—dan mungkin juga karya Putu Wijaya secara keseluruhan. Ia menyaksikan segala sesuatu yang berlangsung di dalam kehidupan kita ini tidak dipahami, aneh, dan sekaligus menggelikan. Ia tidak pernah berusaha meratapi keadaan itu, ia sekadar melaporkannya kepada kita. Yang dilaporkan tidak hanya yang terjadi di luar, tetapi juga yang sedang berlangsung dalam diri manusia.

Di awal bagian enam novel ini, yakni sebelum dialog yang dikutip itu berlangsung, si tokoh melakukan perjalanan ke dalam dirinya sendiri dan mendengarkan dialog yang seru dengan dirinya sendiri. Putu Wijaya mempergunakan teknik arus kesadaran sepanjang 7 halaman yang hanya terdiri atas satu alinea. Alinea panjang itu diawali dengan narasi, "*Pikiran saya terkocok. Sambil terus berjalan tak tentu mau ke mana, saya mengomel menghibur diri.*" Teknik arus kesadaran dipergunakan apabila pengarang ingin menunjukkan bahwa segala sesuatu yang melintas dalam kesadaran orang itu sama sekali tidak teratur; jalur-jalurnya semrawut dan langkah-langkah yang ditempuh pikiran seperti asal-asalan. Namun, teknik yang

dipergunakan Putu dalam *Byarpet* tidak sepenuhnya demikian sebab rupanya ia mempunyai maksud yang agak berbeda dari beberapa pengarang modernis di Eropa Barat yang dianggap mengembangkan teknik itu di dua dasawarsa awal abad ini. Dalam *omelan*-nya itu ada fokus, atau mungkin lebih tepat disebut sumber, yang agak jelas yakni Marno atau Pak Sumarno. Rupanya pikiran tokoh kita ini sedang diganggu oleh ketidakpastian dan ketidakpahaman berkaitan dengan identitas Marno dan Pak Sumarno. Kita baca beberapa baris saja.

.. Itu orang-orang seperti petugas keamanan, tukang buah, dan abang becak itu. Apa yang saya rasakan memang bukan nasi atau uang yang mereka cari, jadi mereka tidak kenal. Dan mungkin akan terus tidak mengenalnya walaupun nanti mereka sudah kenyang. Walaupun mereka nanti sudah kaya karena dapat lotere atau karena rajin mengumpulkan koran dan karena keuletannya. Kalau mereka sudah punya mobil seperti Marno, mereka tetap akan tidak mendengar suara-suara yang terus mengganggu saya ini. Sebab mereka tidak dilatih untuk mendengarnya. Mungkin itu lebih baik .. Kadang-kadang memang, orang seperti saya dan Marno yang Su dan Pak itu bertemu. Tapi sudah takdir kami harus berpisah. Ini hanya jalan saja. Saya luka, tapi mungkin dia lebih lagi. Bukan itu persoalannya. Bukan untuk membanding-bandingkan bahwa saya lebih menderita dari orang lain. Hanya sekedar rasa kagok kalau ada petugas keamanan minta KTP, sedangkan kita hanya membawa K yang lain. Perasaan luka yang kita anggap, luar biasa dan kunci dunia. Kunci ajaib yang akan bisa membuka semua pintu yang tertutup. Semacam pisau kearifan untuk menyembunyikan berbagai kepincangan dalam masyarakat. Perbedaan pendapat, perbedaan pandangan, bahkan juga kejahatan moral dan barangkali juga korupsi. Saya kira kita sudah salah memulainya...

Putu Wijaya, dalam kutipan tersebut, sekaligus mempergunakan ironi. Sebenarnya, dialog yang dikutip itu pun mengandung ironi. Bahkan, boleh dikatakan seluruh *Byarpet* ini adalah ironi; Putu Wijaya menyindir manusia modern yang terus-menerus berusaha mencari, menemukan, dan memahami diri sendiri. Apa yang disindirnya merupakan suatu kenyataan yang paradoksal; sementara manusia harus senantiasa menemukan identitas dirinya, ia sepenuhnya menyadari bahwa usahanya itu sia-sia saja. Itulah sebabnya hidup ini sering dianggap *absurd*, konyol.

Dalam kutipan tersebut, dan dalam banyak bagian novel ini, sayup-sayup terdengar wejangan dan kata-kata mutiara, seolah-olah Putu Wijaya mengajarkan kearifan hidup secara langsung kepada kita. Namun, sebenarnya ia sekaligus menyindir tebaran kata-kata mutiara itu sebagai klise dan sama sekali sulit diikuti karena tidak jelas *juntrung*-nya. Putu memang mengajarkan semacam kearifan hidup, tetapi dengan cara yang tidak biasa ditemui dalam teknik konvensional penulisan novel. Ia banyak mendengar kata-kata mutiara, istilah lain untuk slogan, di sekitarnya. Kita bisa memandangnya sebagai klise. Akan tetapi, Putu Wijaya, yang tentu saja juga memandangnya demikian, memasang sikap seolah-olah bersungguh-sungguh dalam menghadapi barang klise itu. Sekalian wejangan dan slogan itu kemudian diaduknya dan dibentur-benturkan-nya satu sama lain sehingga segera kelihatan lecehnya. Sikap seolah-olah bersungguh-sungguh itulah yang kemudian menimbulkan kesan lucu dalam novel ini.

Salah satu motif dasar dalam mitos, dan juga sastra modern, adalah *kehilangan-mencari-menemukan*; karena mitos merupakan kristalisasi pengalaman, penghayatan, dan upaya pemahaman manusia terhadap hidup maka proses itu dianggap melandasi kehidupan manusia. Motif dasar inilah yang dipilih Putu Wijaya dalam *Byarpet*. Tokoh dalam novel ini tidak ber-KTP dan tidak membawa catatan yang merupakan sandaran ingatannya, mencari seseorang yang juga terlupa namanya, dan akhirnya menemukan dirinya sendiri di tempat asalnya. Yang sebenarnya dicarinya adalah dirinya sendiri; untuk menemukannya, ia harus menghadapi sejumlah mara-bahaya di negeri asing, Jakarta, yang memberikannya kearifan, yakni bahwa ternyata hidup ini memang tidak bisa dipahami. Ketika ia berada dalam bus hampir meninggalkan Jakarta, dilihatnya wajah orang yang dicarinya itu berkelebat di antara keriuhan Jakarta, tetapi ia tidak pasti akan hal itu. Dan di akhir novel ini, ia menoleh terhadap suara yang memanggil nama orang yang dicarinya, yang menunjukkan bahwa dirinya sendirilah sebenarnya yang dicarinya selama ini. Tetapi, sekali lagi kita tidak diberinya kepastian sebab novel ini ditutup hanya dengan "*Saya menoleh*". Mulai dari titik ini proses pencarian itu bisa saja dimulai lagi, dan dengan demikian dimulailah lagi lingkaran baru.

Dalam novel ini Putu Wijaya telah mengatur komposisi karangannya dengan baik; tentunya karena ia juga mendasarkannya pada motif dasar yang direncanakannya. Dalam komposisi yang menegaskan adanya keseimbangan antara bagian-bagian awal, tengah, dan akhir ini ia menampilkan motif yang jelas konvensional. Hanya saja jika biasanya kita beranggapan bahwa di akhir petualangan si tokoh benar-benar menemukan dirinya sendiri, di dalam *Byarpet* ia hanya menoleh ketika mendengar suara yang memanggil nama orang selama ini dicarinya, yakni Kropos. Mungkin Kropos itu memang namanya sendiri, mungkin juga nama orang yang dicarinya itu. Mungkin juga ia identik dengan orang yang dicarinya itu. Faktor inilah yang menyebabkan konvensi yang diikuti Putu Wijaya, yang mengingatkan kita pada konvensi sastra absurd, berbeda dari konvensi yang dengan setia diikuti sastra populer. Yang disebut terakhir itu mensyaratkan rasa tenteram tinggal di dunia yang sudah kita kenal baik ini, oleh karenanya mengharamkan makna ganda. Justru dua hal itulah yang disindir Putu Wijaya. Ia menegur dirinya sendiri, dan juga kita semua, yang kropos, agar tersadar dari rasa tenteram dan mulai bertualang.

Betapapun "semrawut"-nya novel Putu Wijaya ini, tampaknya konsep kaum modernis masih berlaku, yakni bahwa setidaknya "suatu" makna masih mungkin dibayangkan dalam suatu dunia yang kacau balau ini. Makna yang bisa, dan harus, dicari. Judul novel ini, *Byarpet*, mengacu pada konsep terang-gelap—pengertian, pemahaman, dan gagasan yang timbul tenggelam dalam benak si tokoh. Kerangka naratif novel ini pun didasarkan pada mitos dasar pergi-pulang-pergi dalam upaya untuk menemukan jati diri. Ini mengingatkan kita pada karya kaum modernis Eropa Barat seperti *The Waste Land* karya T.S. Eliot yang jelas didasarkan pada acuan metaforis; judulnya saja memberi gambaran perbandingan antara tanah gersang dan zaman kita ini. Demikian juga *Ulysses* karya James Joyce; judul itu mengacu kepada sebuah epos klasik karya Homerus. Novel Joyce itu boleh dikatakan setia mengikuti pola komposisi karya klasik tersebut.

Di sini tampaknya terletak salah satu ciri yang membedakannya dari apa yang disebut pascamodernisme. Novel *Byarpet* ini menyindir—

atau mempertanyakan, atau meratapi, atau menertawai – dunia yang terpecah belah ini dan "menawarkan" suatu makna, suatu hal yang tidak bisa diterima oleh kaum pascamodernis yang beranggapan bawah dunia semacam itulah yang kita diami dan oleh karenanya harus kita syukuri. Bahwa dunia ini tak bermakna, biarkan sajalah seperti apa adanya, kata kaum pascamodernis. Untuk apa pula kita repot-repot mengusut makna kalau memang ketanpamaknaan itu merupakan kondisi hidup kita. Mereka beranggapan kita sebaiknya tidak usah berpura-pura bahwa seni bisa menciptakan makna dari dunia semacam itu; oleh karenanya kita diajak bermain-main saja di dalamnya. Dan seterusnya. Tetapi kita harus berhenti di sini sebab membicarakan kaitan-kaitan antara modernisme dan pascamodernisme merupakan hal menarik yang bisa lakukan lain kali. Tanpa harus mencantumkan kutipan dari Steve Giles yang mengawali tulisan ini\*\*\*

## TOKOH, PERISTIWA, DAN TEMPAT ANEH DALAM KUMPULAN CERPEN SENGGRING DAN FOFO KARYA BUDI DARMA

Abdul Rozak Zaidan

### 1. Pengantar

Cerpen-cerpen Budi Darma dikenang sebagai cerpen yang membawa arus baru dalam dunia percerpenan Indonesia untuk dasawarsa 1970-an. Budi Darma sendiri menyebut dunia rekaan yang ditampilkan dalam cerpennya adalah dunia jungkir balik dan sekaligus dia menyebut dunia sastra itu dunia jungkir balik. Akibatnya, timbul anggapan bahwa sebagai dunia jungkir balik, dunia rekaan yang ditampilkan Budi Darma adalah dunia aneh, asing, meskipun sebenarnya dunia nyata itu sendiri (dalam pandangan banyak pengarang) banyak menyuguhkan hal ihwal yang aneh, asing, tidak biasa, garib, singkatnya absurd. Keanehan itu tidak hanya menyangkut tokoh (nama dan perilaku), kejadian, dan tempat yang terkait dengannya. Nama yang aneh, misalnya, Madelun, Senggiring, Cakrim, dan Drabat. Perilaku aneh, antara lain, berpikir untuk kawin padahal umur masih kanak-kanak, menari-nari sendiri sampai telanjang bulat, dan memukul orang dengan keras-keras yang membuat korban terpentak dengan gigi yang rontok semua. Pendek cerita keanehan itu tampil dengan lurus dan lugu tanpa beban pertanyaan mengapa aneh.

Ihwal mengapa aneh sebagai kenyataan yang ditampilkan Budi Darma dalam karya-karyanya dapat dicari jawabnya dari apa yang di-

sebut sebagai pascarealitas. Sebagai dunia realitas baru, kenyataan aneh yang ditampilkan dalam cerpen-cerpen Budi Darma adalah kenyataan yang telah mengalami metamorfosis melalui upaya pengambilan jarak dari yang nyata itu menjadi seperti tidak nyata yang kemudian kita sebut aneh. Ada distorsi dari dunia nyata menjadi dunia yang boleh nyata, tetapi sebenarnya tidak nyata, "melampaui" yang nyata itu, pascarealitas. Dalam kata-kata Piliang (2004:54), kondisi posrealitas adalah sebuah kondisi, yang di dalamnya prinsip-prinsip realitas itu sendiri dilampaui, dalam pengertian diambil alih oleh substitusi-substitusinya, yang diciptakan secara artifisial lewat bantuan ilmu pengetahuan, teknologi, dan seni mutakhir, yang telah menghancurkan asumsi-asumsi konvensional tentang apa yang disebut yang nyata (*the real*). Begitulah, kita berhadapan yang nyata yang aneh itu dalam cerpen-cerpen Budi Darma sehingga pertemuan para arwah dalam pengantin sebetulnya sebuah dunia nostalgik yang melampaui yang nyata itu.

Karangan ini mengemukakan ihwal keanehan itu sebagai fenomena yang dijumpai dalam beberapa karya Budi Darma. Sebagai seorang pengarang yang tergolong "pembaharu" dan berada pada posisi modernis pada masa kreatifnya untuk karya prosa (cerpen dan novelnya), Budi Darma tampil begitu meyakinkan dengan *Kritikus Adinan*, *Fofa dan Senggring*, *Orang-Orang Bloomington*, *Olengka*, dan *Rafilus* yang menampilkan tokoh, perilaku, dan peristiwa aneh. Keanehan yang ditampilkan Budi Darma adalah keanehan yang dalam pandangan saya terkait dengan absurdisme. Apa dan bagaimana absurdisme muncul dalam karya-karya Budi Darma menjadi sasaran karangan sederhana ini.

## 2. Keterkaitan itu, Absurdisme itu, *Fofa dan Senggring* itu

Sebuah teks sastra dalam proses penciptaannya tidak dapat dilepaskan dari pikiran sang pengarang. Pengarang berpikir tentang sesuatu yang menjadi obsesi jiwanya. Apa yang berkelebat (kata ini sering muncul dalam teks sastra Budi Darma) dalam pikiran Budi Darma menjadi sesuatu yang terpumpun pula dalam pikiran pembaca. Pengarang terobsesi oleh kelebat pikirannya itu terus-menerus yang pada gilirannya menjadi pikiran utama karya sastra yang diciptakannya itu. Pikiran-pikiran itu

kemudian diolah sedemikian rupa menjadi sebuah struktur yang dikenal sebagai struktur sastra.

Yang bekelebat itu bukan hal yang aneh sebenarnya karena dapat kita jumpai dalam kehidupan kita sehari-hari. Ada kerumunan orang yang saling menonjolkan diri dalam acara resmi sebuah pembukaan kursus pemandu wisata yang melibatkan pejabat pemerintah terkait, ada orang-orang yang berkumpul dalam acara kekeluargaan (tidak resmi) ketika tetangga sedang kematian anak dengan latar belakang status yang ditonjolkannya, dan ada juga orang-orang yang berhimpun dalam sejenis perhelatan kawin dalam pertemuan aneh para arwah.

Sikap dan perilaku menonjolkan diri merupakan hal biasa, tetapi perkara tersebut menjadi aneh karena dikemukakan dengan nada "dingin" oleh sang pengarang seraya terlontar secara jenaka pertanyaan yang menggugat akan ihwal tersebut. Budi Darma "mempermainkan" kita selaku pembaca untuk mengikuti terus kelebat-kelebat pikirannya tentang segala hal ihwal kehidupan aneh di seputar manusia. Yang aneh itu kadang-kadang memuat kritik atas pola tingkah laku kita dalam bermasyarakat, seperti yang tampak dalam "Kecap Nomor Satu di Sekeliling Bayi" dan "Manggut-Manggut Semacam Ini Bisakah?"

Absurdisme adalah pandangan bahwa hidup manusia itu dikonstruksikan sedemikian rupa sehingga manusia merasa seperti tidak berdaya menghadapi nasibnya. Seseorang dikuasai oleh takdirnya yang menunggu di ujung kehidupan. Sang tokoh rekaan harus menjalaninya tanpa beban pertanyaan mengapa harus begitu. Sang tokoh berada dalam kuasa takdir yang telah diperuntukkan baginya tanpa kekuatan untuk menghindarinya. Pencerita memberikan kesan mengimani kuasa takdir itu sebagai sesuatu yang harus terjadi dalam kehidupan. Absurdisme hakikatnya pikiran yang mengetengahkan eksistensi manusia yang menanggapi hidup sebagai sesuatu yang tak terhindarkan, tanpa peluang untuk memilih bentuk kehidupan. Dalam pandangan seperti itu manusia ditempatkan pada posisi "tak berdaya", "terlempar" ke dalam sebuah "sumur tanpa dasar" untuk meminjam judul salah satu lakon Arifin C. Noer. Dalam konteks cerpen-cerpen Budi Darma, sumur tanpa dasar itu adalah takdir yang membuat manusia tidak berdaya untuk menolaknya.

Manusia dilahirkan dalam konstruksi takdirnya dan tidak dapat melawan atau mengubah takdirnya itu. Dalam kata-kata gadis yang menjadi teman Ketopi (Lazarus), "Kamu pasti mafhum, Lazarus, saya, sebagaimana umat manusia pada umumnya, tidak pernah minta untuk dilahirkan. Namun, kelahiran adalah takdir yang mau tidak mau harus diterima oleh siapa pun yang pernah dilahirkan. Dan, sebagaimana umat manusia pada umumnya, saya tidak minta menjadi anak orang ini atau orang itu sebab memang saya tidak pernah minta untuk dilahirkan" (141).

Temannya perempuan Ketopi itu bernama Fofu. Dia dilahirkan dengan dan melalui cara yang kurang lazim yang boleh dibilang amat kompleks dan berpengaruh besar pada perkembangan jiwanya. Dia dilahirkan sebagai hasil hubungan seks inces antara kakak beradik. Kakaknya lelaki kurang waras sejak kecil terbiasa tidur diapit oleh adik perempuan kembar. Dalam kegilaan terjadilah hubungan terlarang itu. Karena adik kembar yang mengandung Fofu itu mengidap sakit, dia dipelihara oleh adik perempuan yang satunya lagi yang dapat berperan sebagai ibu sejatinya. Fofu lahir dan bertumbuh menjadi perempuan yang baik dan sekaligus juga kurang baik. Kompleksitas kepribadian Fofu sedemikian uniknya menjadi sebuah kehidupan yang amat hitam. Fofu menjadi perempuan sadis yang memotong-motong tubuh lelaki yang merusak kehormatannya. Fofu bertemu dengan Ketopi yang juga memiliki masa silam yang tidak kalah kelamnya. Ketopi yang kemudian diberi nama Lazarus lahir sebagai anak yang tidak dikehendaki, yang dibuang ibunya pada sebuah malam di sebuah tasik yang sunyi dan dibesarkan di panti asuhan.

### 3. Fofu dan Senggring

*Fofu dan Senggring* itu adalah kumpulan cerpen Budi Darma yang memuat 18 cerpen. Kedelapan belas cerpen yang termuat dalam kumpulan itu hampir pasti mengandung keanehan dalam kehidupan manusia sehari-hari. Keanehan itu seringkali di luar batas kelaziman, tetapi ada beberapa di antaranya yang memantulkan kenyataan hidup sehari-hari yang amat biasa, tetapi menjadi tidak biasa karena Budi Darma mengemukakannya dengan teknik penceritaan yang bersih dari upaya melibatkan emosi pem-

baca. Gaya ucap Budi Darma terkesan "dingin", objektif, tetapi dalam beragam sudut pandang yang dalam beberapa hal menimbulkan libatan pikiran pembaca dalam dunia pemikiran yang menguasai tokoh rekaan. Mungkin ihwal seperti ini menimbulkan paradoks: pada satu sisi mengajak pembaca untuk tak berpihak, pada sisi yang lain, menggerogoti pikiran pembaca untuk larut dalam dunia pikiran tokoh itu sendiri.

Bahan cerita yang diolah beragam pula. "Kecap Nomor Satu ...", "Manggut-Manggut...", dan "mBah Jambe", misalnya menampilkan kenyataan hidup sehari-hari, atau sekurang-kurangnya berangkat dari dunia nyata. Kompleks kejiwaan tokoh yang diungkap sampai ke relung-relungnya terdalam menjadi bahan yang menarik juga ditampilkan dalam beberapa cerpen Budi Darma dalam kumpulan tersebut. "Kitri", "Senggri", "Gadis", "Madelun", "Sebelum Esok Tiba", dan "Fofu" mengungkapkan ihwal keanehan jiwa manusia dengan kompleksitas permasalahannya. "Mata yang Indah", "Gauhati", dan "Pengantin" bermain dalam dunia yang sarat renungan akan hakikat hidup yang absurd di bawah bayang-bayang kuasa takdir. "Pistol", "Ranjang", dan "Tanah Minta Digarap" dan dalam beberapa hal "Nancy Krie" mengungkapkan ihwal libido manusia yang mengendalikan hidup. Dari cerpen-cerpen itu, "Derabat" tergolong cerpen yang seolah-olah jauh dari dunia nyata, tetapi sesungguhnya berhubungan dengan nafsu kuasa manusia atas manusia lain. Kehidupan sehari-hari yang digambarkannya adalah kehidupan sehari-hari yang sudah lampau ketika mobilitas sosial masih mengandalkan alat sederhana. Dengan bahan cerita yang beragam seperti itu, Budi Darma mengajak pembaca menyimak keanehan hidup yang sebenarnya tidak aneh. Ada eksplorasi tematik yang kadang-kadang menggoyang pemikiran keberagaman yang lazim yang menyadarkan pembaca bahwa manusia itu makhluk badani yang terikat pada tuntutan biologis semata.

Apa yang dikemukakan dalam karangan ini dibatasi pada ihwal absurditas dalam pengertiannya yang sederhana. Dalam pemikiran sederhana itu, pembaca diperkenalkan dengan dunia yang aneh (tapi nyata), dunia yang kita kenal sehari-hari yang ditampilkan dengan semangat mencari absurdisme. Pada bagian akhir akan disajikan kutipan dari

cerpen yang dianggap dapat memperjelas ihwal yang dikemukakan dalam paparan.

#### 4. Tokoh Aneh

Tokoh disebut aneh karena nama dan juga perilakunya. Di antara tokoh rekaan dalam kumpulan cerpen ini yang disebut aneh adalah Senggring. Senggring itu sendiri adalah nama tokoh rekaan utama dalam cerpen dengan judul nama itu sendiri. Nama itu tergolong aneh sehingga jarang orang menggunakan kata tersebut sebagai nama diri. Ceritanya berkisar pada seorang bujang tua (atau setengah tua) yang membanggakan diri sebagai dosen pekerja keras yang berdisiplin. Lelaki itu senang memutar-balikkan fakta ihwal yang berhubungan dengan perempuan. Perempuan yang ketakutan olehnya diceritakan sebagai perempuan yang jatuh cinta dan mengejar-ngejanya. Pikiran-pikiran Senggring adalah pikiran yang selalu buruk tentang orang selainnya. Yang paling baik menurutnya hanyalah dirinya sendiri. Dia asyik bersiul-siul dengan lagu pop yang disenanginya dan menikmati siulannya sendiri, sedangkan bagi yang mendengar siulannya merusak pendengaran. Yang berkelebat dalam pikirannya adalah gambar diri yang penyombong yang dengan penyombongan diri yang kelewat batas itu, dia hidup membahagiakan dirinya sendiri dengan tidak membahagiakan orang sekitarnya. Sikapnya petantang-petenteng bak seorang jago tembak, tetapi potongan tubuhnya tak ketulungan seperti lelaki yang keseringan onani, menyedihkan bagi yang melihat atau menyebalkan. Tindakan dan perilakunya sungguh menyebalkan. Begitulah Senggring, tokoh aneh tetapi perilakunya tidak jauh beda dengan manusia biasa yang suka menyombongkan diri.

Keterkaitan Senggring dengan absurdisme adalah ketercerabutan seorang manusia dari lingkungannya. Dia hidup seperti hanya dengan dirinya sendiri dan imajinasinya sendiri. Ketercerabutan itu sejenis alienasi yang menempatkan seseorang pada posisi yang tidak berpijak di bumi, tidak menyadari kenyataan tentang diri yang hanya hebat dalam pandangan sendiri tetapi luar biasa lemah dalam pandangan orang seputarnya. Bagaimana dengan siulannya yang menyakitkan telinga pendengarnya, sedangkan dia sendiri bersenang-senang dengan ketidak-

senangan orang lain. Dengan sebuah brompit baru, dia menganggap dirinya sudah hebat karena dosen dan pegawai lainnya hanya berkendaraan sepeda. Kehebatannya ini dipertontonkan kepada perempuan yang pernah diincarnya yang sedang naik becak. Dianggapnya bahwa naik beca itu sebagai kesengsaraan hidup hanya karena dia naik brompit. Perempuan yang dikasihannya itu kini menjadi seorang istri bagi lelaki yang ternyata punya mobil yang pada waktu berkotor-kotor dengan oli dianggapnya sebagai pekerja bengkel. Padahal, lelaki itu sedang membongkar mobilnya sendiri.

Kata *senggring* itu sendiri tidak dikenal dalam bahasa Jawa. Namun, dalam bahasa itu dikenal kata *sengkring* yang artinya rasa tertusuk. Menjadi pertanyaan apakah *senggring* itu *sengkring*? Pertanyaan itu muncul karena dalam ucapan orang Jawa fonem /k/ bertukar dengan /g/, terutama pada posisi akhir, seperti *bedug* menjadi *beduk*, *gubug* menjadi *gubuk*. Jadi, *senggring* itu sama atau sekurang-kurang berdekatan dengan *sengkring* yang artinya 'rasa tertusuk' itu. Perilaku Senggring memang banyak menyakitkan orang lain, baik kata-kata maupun tindakannya. Kalau Senggring itu kemudian menjadi judul kumpulan cerpen, dapat ditarik simpulan bahwa yang ditampilkan dalam kumpulan cerpen Budi Darma itu adalah cerpen yang berkisah tentang manusia yang "menyenggringkan" kita selaku pembaca.

Tokoh aneh berikutnya adalah Madelun dalam cerpen dengan judul sama dengan nama tokoh rekaan yang ditampilkan. Madelun adalah tokoh yang sikap dan perilakunya membikin kita tertusuk atau seperti tertusuk. Madelun tidak pernah memberikan kesempatan kepada pegawai rendahan untuk beristirahat. Dia mempunyai banyak akal untuk mempekerjakan pegawai rendahan di bawahnya untuk melakukan ini dan itu. Pendek kata, kesukaan Madelun adalah memerintah. Madelun adalah tokoh kejam tak berperasaan dalam memperlakukan karyawan bawahan atau yang lebih rendah darinya, khususnya Tarman. Sikap dan tindakan Madelun terhadap Tarman sungguh menusuk perasaan kemanusiaan kita karena perbuatannya kelewat batas. Dapat dibayangkan bagaimana luar biasa hebatnya tempelengan Madelun ke pipi Tarman sampai Tarman merasa kepalanya diputar, kupingnya mendenging, dan

keseimbangan tubuhnya terganggu. Pada pemukulan yang kedua setelah Tarman dibelikan kaca mata oleh Cakrim dan dituduh oleh Madelun sebagai hasil mencuri uang berdasarkan pengakuan Tarman yang dipaksakan Madelun, Tarman terpelanting dan kaca matanya ikut terpelanting sampai pecah. Tidak berhenti sampai di situ, begitu Tarman berdiri kembali Madelun melancarkan pukulan yang lebih keras lagi sehingga akhirnya Tarman tumbang lagi dalam kejar-mengejar dengan Madelun. Tindakan Madelun sungguh-sungguh melewati batas-batas kemanusiaan. Melalui penampilan tokoh Madelun, Budi Darma tampaknya ingin menunjukkan bahwa tindakan manusia kepada manusia lainnya seringkali melampaui batas pikiran manusia itu sendiri. Begitulah realitas absurd dalam kehidupan manusia.

Tarman termasuk tokoh aneh. Keanehannya adalah Tarman akan merasa berbahagia apabila atasannya menginjak-injak kepalanya. Madelun bersimharajalela karena perilaku aneh Tarman. Tarman tidak membantah ketika dirinya dipanggil kerbau, bahkan Madelun menyebutnya sebagai Tarman Kerbau. Keanehan tokoh ini adalah tidak adanya harga diri pada Tarman. Tarman tidak pernah berpikir apakah pekerjaannya melayani pegawai yang lebih atas itu bermanfaat bagi kantor atau tidak. Yang penting baginya adalah mengabdikan kepada atasan dengan mengorbankan dirinya habis-habisan meskipun harus menanggung sakit. Ada yang tidak beres dalam pribadi Tarman sebagaimana yang berlaku dalam pribadi Madelun. Pada satu sisi Tarman mewakili manusia terinjak-injak yang merasa berbahagia dalam keterinjakannya, sedangkan pada sisi yang lain, Madelun mewakili manusia kuasa yang berbahagia menyiksa bawahan. Dunia absurd melalui penampilan dua tokoh berposisi dalam tindak dan kepribadiannya menampilkan dunia aneh, tetapi nyata.

Cakrim adalah tokoh aneh lain yang ditampilkan untuk menghabisi Madelun. Cakrim sendiri sebagai "pembela" Tarman ternyata adalah seorang manusia misterius pembela manusia tertindas. Cakrim menghukum orang jahat dengan caranya sendiri, efektif, tepat ke sasaran, tanpa kompromi. Kejahatan memang harus ditumpas dengan kejahatan yang tampaknya seperti bukan kejahatan. Di belakangnya takdir mengatur

hidup Tarman dan Madelun. Cakrim seperti personifikasi takdir yang menghukum yang jahat dan juga memberikan perlindungan kepada yang dizalimi dengan jalan yang zalim juga. Keanehan dari tokoh-tokoh ini mengingatkan kita pada absurditas kehidupan.

Tokoh aneh lain terdapat pada "Sebelum Esok Tiba" yang bernama Kingkin. Orang ini merasa benar-benar sebagai laki-laki, tetapi juga merasa benar-benar perempuan. Ada laki-laki yang merasa menjadi perempuan dan ada perempuan yang merasa seratus persen laki-laki adalah keadaan yang biasa yang dikenal sebagai manusia dengan kelainan seksual. Dalam cerpen ini Budi Darma menampilkan Kingkin sebagai manusia bukan laki-laki dan sekaligus manusia bukan perempuan. Keanehan kepribadian Kingkin sebenarnya bukanlah keanehan biasa. Kepergiannya ke tempat pelacuran berakhir ironis karena ternyata bagaikan berada di tengah-tengah sungai yang menjadikan suara perempuan semakin tidak terdengar dan pandangannya menjadi gelap.

Gadis muda yang menggoda dan berusaha memperkosa saya adalah tokoh aneh yang menempatkan saya dalam posisi yang absurd. Saya berusaha meyakinkan Gadis yang dalam kegilaannya tergila-gila kepada saya pencerita yang disebut sebagai penyair. Saya yang begitu hati-hati untuk menolak setiap ajakan yang menjurus berakhir sebagai orang kalah yang harus menerima akibat keanehan Gadis yang di akhir cerita menuduh saya sebagai lelaki yang tak tahu diri yang berusaha memperkosanya. Saya mengalami nasib absurd karena berusaha untuk menghadapi tokoh aneh dengan sikap yang tidak aneh. Tokoh aneh dalam cerpen ini mengidap kompleks psikologis yang berat yang mengakibatkan saya pencerita dipukuli ramai-ramai oleh khalayak sekitar

Gauhati adalah tokoh aneh dari dunia aneh. Tokoh aneh ini berpikir bahwa kadang-kadang merasa dirinya sebagai Kuthari dan Kuthari adalah Gauhati. Lebih lanjut keanehannya adalah bahwa Gauhati itu merasa dirinya itu tamu dan tamu itu adalah dirinya. Gauhati membersihkan situasi krisis identitas dalam antarmubungan dengan manusia lain. Situasi seperti itu adalah situasi absurd yang menempatkan tokoh itu menjadi tidak lagi memiliki identitas atau identitasnya menjadi sesuatu yang absurd juga. Bagaimana munculnya penggesek biola yang kehadirannya

absurd, "Tahu-tahu saya sudah ada, dan dalam keadaan buta. Dan saya tidak mempunyai apa-apa, kecuali biola. Saya juga tidak sanggup menggeseknya, manakala tidak ada sesuatu yang mendesak saya untuk menggeseknya." Begitulah, kehadiran tokoh rekaan Gauhati, Kuthari, tiga bidadari, dan penggesek biola menyatu dalam diri pencerita. Semua itu absurd adanya, tak terpahami dalam konteks antarhubungan manusia biasa.

Kuthari ditampilkan juga sebagai tokoh absurd yang kehadirannya seperti di antara ada dan tidak ada. Pertanyaan tiga bidadari tentang Kuthari dijawab oleh Gauhati bahwa Kuthari itu meninggal karena kena tembak senjata yang bergerak sendiri yang tersimpan rapi di muka rumahnya tempat pertemuannya dengan para undangan yang mengadiri acara ulang tahun Kuthari berlangsung. Cerpen ini berputar di sekitar pengenalan tokoh-tokoh aneh itu. Kuthari meninggal kena tembak dan perjalanan ruhnya dilambangkan sebagai Kuthari yang menunggang kuda. Dunia yang menampilkan tokoh-tokoh absurd ini adalah dunia samarasamar seperti berada di batas antara impian dan kenyataan pada saat seseorang berada di ujung maut dan ajal menjemput.

Ketopi dan Fofu adalah tokoh aneh juga yang di awal karangan sudah disinggung serba sedikit. Keunikan Ketopi adalah sosok tubuhnya yang disebut sebagai orang dengan struktur tubuhnya tidak berimbang antara panjang kaki dan panjang badannya. Disebutkan bahwa Ketopi itu kurus, tinggi, agak bongkok yang kalau berjalan agak bergoyang ke depan dan ke belakang. Nama Ketopi itu sendiri nama yang aneh seaneh nama Senggring. Pencerita menyebutkan bahwa pemberian nama Ketopi tidak ada seorang pun yang tahu. Keanehannya yang lain adalah bahwa umurnya sukar ditebak. Sekonyong-konyong dia tampak muda tapi sekonyong-konyong dia tampak tua. Dia juga tampak seperti dungu kadang-kadang dan kadang-kadang pula tampak sangat pintar. Ketika seperti dungu, wajah Ketopi amat menjengkelkan dan ketika seperti pintar wajahnya amat rupawan. Begitulah keanehan tokoh Ketopi dan kita menerimanya sebagai sesuatu yang absurd. Ketika bertemu dengan Kapten Kapal, Ketopi diberi nama baru disesuaikan dengan nama dalam paspor yang disiapkan oleh Kapten kapal, yakni Lazarus. Nama Lazarus

itu sendiri datang begitu saja berkelebat dalam pikiran Kapten Kapal yang mengurus paspornya. Mengapa Lazarus tidak ada alasan.

Fofu adalah tokoh aneh yang kedua dalam dunia rekaan cerpen itu. Fofu adalah gadis yang sering muncul dalam mimpi-mimpi Ketopi atau Lazarus. Fofu disebut sebagai gadis yang kadang-kadang datang dengan riang, tetapi hampir selamanya datang dengan wajah sendu dan suara sedu sedan yang tertahan-tahan. Gadis itu diketahuinya melalui koran yang memberitakan ihwal pelaku pembunuhan sadis. Fofu kecil lahir tanpa dikehendaki oleh yang melahirkannya, tetapi Fofu kecil adalah anak yang mampu berpikir dan bersikap kritis dalam menerima ajaran agama. Kekritisannya bagi guru agama dianggap aneh karena pernyataannya mengundang pertanyaan, misalnya, bagaimana seorang anak kecil mempertanyakan berbuat baik sebagai ikhtiar memperoleh pahala, tetapi semata-mata untuk berbuat kebaikan. Pikiran Fofu kecil itu amat rasional, tetapi sikap guru yang menanggapi pertanyaan Fofu kecil itu absurd. Fofu disalahkan oleh sang guru.

Keanehan Fofu adalah kekelaman nasibnya sebagai manusia yang menganggap dirinya hidup menggelinding tanpa beban. Fofu dibesarkan dalam lingkungan yang tidak bersahabat dengan kepolosan dan kemurnian anak-anak. Lingkungannya adalah lingkungan yang tidak lagi menghiraukan nilai-nilai kesusilaan. Kompleksitas kepribadiannya dibentuk oleh lingkungannya yang kurang baik. Sebagaimana disinggung di bagian awal, masa silam Fofu mirip dengan masa silam Ketopi. Mereka dipertemukan oleh masa kecil yang sama atau hampir sama sebagai manusia yang kelahirannya di dunia tidak dikehendaki oleh orang yang melahirkannya.

Tokoh aneh berikutnya adalah Derabat dan Matropik. Keanehan nama Derabat adalah kemunculannya dalam ucapan pencerita yang terucap begitu saja tanpa kandungan makna yang tegas, seperti sebuah seruan. Yang dekat dengan nama itu adalah kata Arab *daraba* yang berarti 'memukul'. Namun, mungkinkah kata *derabat*: berasal dari bahasa Arab? Pencerita menyatakannya sebagai bentuk ungkapan keterkejutan semata-mata. Nama Matropik tidak seaneh Derabat. Kita dapat menyebut nama itu dengan penulisan yang lain, misalnya Mat Rofik, sebuah sebutan atau

nama yang biasa dikenal dalam kehidupan nyata, yang mungkin berasal dari Ahmad Rofik. Budi Darma menuliskannya secara aneh menjadi Matropik. Yang memberikan kesan aneh adalah pernyataan pencerita bahwa Derabat adalah Matropik dan Matropik adalah Derabat. Peleburan pribadi seringkali berulang dalam beberapa cerpen Budi Darma sebagai pengaburan identitas seperti yang ditemukan dalam "Gauhati". Derabat adalah seekor burung hitam besar yang sering mengganggu perjalanan saya-penarik pedati dalam menjalankan tugasnya. Matropik adalah pemburu kejam yang kehilangan buruannya sehingga keberadaannya selalu berpindah-pindah untuk menemukan medan perburuan yang baru.

Kedua tokoh ini mewakili karakter jahat berlawanan dengan penarik pedati yang mewakili manusia berbudi. Tindakan Derabat dan Matropik seringkali mendatangkan malapetaka bagi orang lain dan lingkungannya. Derabat mengganggu penarik pedati dengan mencuri ikan-ikan segar dan membunuh burung-burung biasa, sedangkan Matropik menggiring pemuda kampung untuk bermabuk-mabuk sehingga mengganggu ketertiban masyarakat lingkungannya. Pencerita menegaskan bahwa karakter Derabat dan Matropik sebagai karakter iblis yang sepenuh hidupnya semata-mata diisi dengan perbuatan laknat. Pertarungan sesama iblis menutup cerpen ini sebagai bagian cerita yang aneh. Keanehannya adalah bahwa sesama kejahatan saling berebut kemenangan untuk memberikan kesempatan kepada lawan kejahatan untuk menang. Keanahan yang kedua adalah pemberian karakter perkasa kepada penarik pedati, profesi yang biasanya disandang oleh orang bukan pilihan. Mengapa, misalnya lawan tangguh pemburu Matropik dan Derabat bukan berasal dari kalangan yang selama ini dikenal sebagai hero, seperti guru atau tentara bukan seorang yang "hanya" penarik pedati. Penarik pedati tidak sudi menyaksikan pertempuran dua iblis itu dan kita dapat mencatatnya sebagai pertempuran aneh dalam dunia rekaan yang aneh.

## 5. Perilaku Aneh

Budi Darma mengangkat persoalan keseharian dengan kaca mata surealis sehingga yang tidak aneh itu tampak menjadi aneh atau seperti aneh. Realitas sehari-hari yang amat biasa diungkapkan dengan pandangan

yang merenik sampai ke intinya. Perilaku manusia yang biasa dijumpai dalam kehidupan nyata kita diceritakan dengan jernih tanpa libatan perasaan pencerita. Pencerita berusaha untuk tampil lugu dan bersikap dingin terhadap persoalan yang dikemukakannya. Budi Darma menggali berbagai kemungkinan sikap dalam menghadapi dunia cerita yang dikemukakannya.

Perilaku manusia yang biasa tampak menjadi absurd ketika ditampilkan dalam dunia cerita. Perilaku menonjolkan diri, memuji diri sendiri adalah perilaku yang biasa yang dalam pandangan adalah pikiran yang negatif dalam tata pergaulan. Namun, perilaku seperti itu sebenarnya perilaku yang tidak aneh. Perilaku yang biasa itu menjadi sesuatu yang ganjil, misalnya ketika ditampilkan dalam cerpen "Kecap Nomor Satu Di Sekeliling Bayi", "Manggut-manggut Semacam ini Biasakah?", dan "Senggring". Dalam ketiga cerpen itu di-*blow up* sikap dan perilaku sombong manusia dalam tata pergaulan sehari-harinya. Bahwa manusia sering menonjolkan diri adalah hal biasa, tetapi ketika perilaku itu diungkapkan secara berlebihan akan menimbulkan keganjilan. Bagaimana, misalnya dalam pertemuan antartetangga untuk takziah ("jagong mayat") orang bercerita tentang kelebihan anak atau keluarganya sendiri-sendiri. Kehormatan dalam menyatakan bela sungkawa dengan hadir di rumah duka berubah menjadi adu pamer kehebatan masing-masing sehingga muncullah judul Kecap Nomor Satu di Sekeliling Bayi. Sungguh ganjil bahwa di tengah suasana berkabung orang berlomba menunjukkan keunggulan dengan bercerita tentang kehebatan keluarga masing-masing. Pencerita menyatakan, "Mereka datang ke situ untuk menjenguk mayat dalam suasana duka, tapi kedukaan itu ternyata tidak ada, entah pergi ke mana". Dalam kenyataan hidup sehari-hari kita sering terlibat dalam acara meleak-melekan dalam rangka menghibur tuan rumah yang kena musibah itu. Tujuan menghibur tuan rumah yang kena musibah berubah menjadi menghibur diri sendiri para tamu dengan main kartu semalaman untuk mengusir kantuk. Budi Darma mengungkapkan perilaku aneh itu yang sebenarnya tidak aneh dalam bentuk lomba "jual kecap".

"Senggring" menampilkan tokoh yang sok dalam lingkungan pergaulannya. Tokoh Senggring ditampilkan sebagai orang yang senang me-

nonjalkan diri dan mengagumi diri sendiri. Bagaimana, misalnya dia menunjukkan mahasiswa yang sebenarnya ketakutan olehnya, tetapi diakui-nya sebagai hal yang sebaliknya bahwa mahasiswa itu jatuh cinta kepadanya dan mengejar-ngejanya. Perkataan Senggring tampaknya terkait dengan ihwal menusuk perasaan orang yang mendengarkannya sebagaimana disinggung di atas sebagai "nyengkring" dalam bahasa Jawa.

Dalam "Manggut-Manggut Semacam Ini" dikemukakan ihwal lomba menonjalkan diri dalam pidato resmi di depan peserta *briefing* untuk para pemandu wisata muda. Para pejabat yang memberikan arahan seperti berlomba menunjukkan kehebatan masing-masing. Budi Darma "mengembangkan" lomba itu dengan menampilkan penanya yang kritis yang mengusulkan agar diadakan lomba mencari kambing hitam dan wisata berendam di air kecap karena nilai budaya yang berkembang dalam masyarakat kita sekarang adalah berlomba-lomba jual kecap.

Perilaku biasa yang ganjil dalam masyarakat pada suatu waktu adalah perilaku mempercayai klenik, termasuk yang berhubungan dengan tebak-tebakan nomor lotre. Perilaku seperti itu dikemukakan dalam "mBah Jambe" yang bercerita tentang tradisi berkumpul di pebukitan untuk mendengarkan "wejangan" lelaki tua gundul yang dikenal sebagai mBah Jmbe. Yang ditunjuk oleh Budi Darma dalam cerpen itu adalah khalayak yang terkena candu memasang nomor lotre SDSB. Para penebak nomor biasanya orang yang aneh yang "dikeramatkan". Aku dalam cerpen itu mempunyai andil besar dalam pengeramatan terhadap lelaki gundul yang gila itu karena ketamakanku mengumpulkan harta dunia atau kesenangan berlebihan akan duit. Adalah pemandangan yang ganjil kalau pada setiap waktu tertentu berlangsung "upacara" mendengar wejangan yang diharapkan khalayak dapat memberikan informasi di seputar nomor yang akan keluar dalam undian pada pekan yang berjalan.

Aku menyadari bahwa akibat perbuatanku menyebarkan berita bahwa lelaki gundul itu dapat menebak nomor lotre yang bakal keluar adalah pembodohan terhadap orang miskin yang sudah bodoh. Dalam kesadaran serupa aku menerima dirinya untuk diinjak oleh berpuluh sepatu dan sandal dalam sebuah "ritus" pengeramatan itu. Namun, sesal

tidak ada artinya. Budi Darma mengangkat peristiwa biasa itu menjadi cerita luar biasa yang menampilkan ihwal keserakahan manusia yang tidak kenal batas.

Lelaki merasa tersinggung kalau kekelakiannya dilecehkan atau kalau kelemahan dalam hal perkelaminan disebarluaskan. Cerpen "Pistol" mengungkapkan ihwal impotensi lelaki bujangan yang sudah setengah tua. Hubungan yang semula baik antara si lelaki impoten dengan janda kaya berakhir dalam kemarahan sang lelaki yang berbuat nekad untuk "memasukkan" pistol yang ditodongkan ke dalam mulut janda itu. Di sini terjadi situasi surealis yang mempertegas kemarahan sang lelaki yang ingin diungkapkan Budi Darma dalam metafora yang tak malu-malu. Pistol yang menjadi judul cerpen adalah metafora dan tindakan memasukkan pistol ke dalam mulut perempuan bagian bawah mengandung peristiwa metaforis. Yang aneh adalah tiadanya sikap sungkan dalam membeberkan peristiwa tersebut dengan pernyataan, "Sekarang lihatlah, pistol ini saya masukkan ke dalam mulutmu yang itu, itu, lho, yang di bagian bawah itu". Pencerita bersikap dingin tanpa malu-malu mengemukakan ihwal yang jorok menyebutkan lubang perempuan. Dan, peristiwa itu sendiri adalah peristiwa metafora semata.

Cerpen "Tanah Minta Digarap" juga menampilkan kata bersayap dua yang satunya metafora. Dalam cerpen itu dikemukakan ihwal "tanah yang minta digarap" yang menunggu di kampung asal sebagai denotasi dan yang ada di depan mata yang digarap oleh mahasiswa sebagai tanah metaforis. Dalam cerpen ini diungkapkan ihwal tuntutan biologis perempuan janda pemilik yayasan tempat Guru Sarip mengabdikan. Kehadiran mahasiswa yang menjadi guru baru yang berhasil menangkap tuntutan biologis "tanah yang minta digarap" melemparkan Guru Sarip dari jabatannya sebagai kepala sekolah yang dikelola yayasan. Guru Sarip di akhir cerita pergi memenuhi tuntutan "tanah minta digarap" dalam tataran makna denotatif. Cerpen ini menunjukkan keterampilan Budi Darma menggarap ihwal perkelaminan dengan pandangan yang komis dan dingin. Perilaku Dartomo sebagai mahasiswa dan perilaku Bu Dono sebagai janda kesepian adalah perilaku yang biasa dan ihwal ini menjadi sesuatu yang sedikit aneh karena ditampilkan dalam emosi yang terjaga.

Absurditas cerpen ini wujud dalam bentuk pengungkapan kejadian secara tersamar. Apa dan bagaimana Guru Sarip mengalami pelecehan guru-guru bawahan serta bagaimana pula guru-guru bawahan yang semula melecehkannya berubah sikap untuk kembali menghargainya terungkap secara tersamar dan tersirat dalam sikap bengong para guru mendapati Guru Sarip sedang mengemasi barang-barangnya untuk pergi meninggalkan jabatannya sebagai kepala sekolah. Budi Darma hanya menyatakan, "Mereka semua tertegun, dan tidak mampu berkata apa-apa ketika Sarip mengucapkan selamat tinggal kepada mereka" .

## 6. Peristiwa Aneh

Cerpen-cerpen Budi Darma banyak juga yang mengungkapkan peristiwa aneh. Peristiwa aneh dialami oleh tokoh aneh dalam tempat yang aneh pula. Dalam "Penganten" dikemukakan ihwal perhelatan yang dihadiri oleh para arwah. Pencerita memulai kisahnya dengan menyebutkan Dr. Santiko yang mengantarkan ke depan pintu tempat perhelatan kawin berlangsung. Saya masuk sendiri ke dalam ruangan yang disebutnya sebagai tempat serba kuno. Pencerita tidak mengemukakan bahwa perhelatan itu berlangsung dalam dunia arwah. Yang dikemukakan adalah pertemuan dengan pengantin perempuan yang dulu menjadi pacar pencerita.

Keanehan dalam cerpen ini adalah perhelatan kawin yang tidak diketahui oleh yang akan melangsungkan perkawinan itu, yakni pengantin laki-laki yang menjadi saya-pencerita. Bahwa perhelatan itu berlangsung dalam dunia arwah semata-mata didasarkan pada informasi bahwa pengantin perempuannya adalah bekas pacarnya yang sudah meninggal setelah saya-pencerita mengawini perempuan lain. Yang sampai kepada pembaca adalah ihwal keheranan saya-pencerita yang terjeblos ke dalam dunia arwah. Saya-pencerita mengungkapkan kemukanya ketika memperhatikan peralatan di ruangan yang serba kuno, termasuk pengeras suara yang dalam pandangan saya-pencerita lebih pantas dibuang saja. Yang absurd adalah pengantin laki-laki tidak tahu bahwa dirinyalah yang menjadi pengantin laki-laki itu yang dia cari dan dia pikirkan sepanjang cerita berlangsung. Di akhir cerita pengantin perempuan berujar, "Dadang, tak mungkin kau meninggalkan saya lagi. Saat ini sudah lama

saya tunggu. Dokter Santiko sudah tidak kuasa lagi merawat kamu. Karena itulah kamu sekarang berada di sini. Untuk selamanya kau akan berdampingan dengan saya," kata pengantin wanita (68).

Dalam "Mata Yang Indah" dikemukakan ihwal pendayung perahu tambang mengalami peristiwa yang luar biasa aneh. Saya-pencerita yang sedang tiduran di rumput tepi sungai tiba-tiba dihampiri seorang perempuan yang langsung menggumulinya seolah-olah saya pencerita itu suaminya. Keruan saja saya-pencerita menjadi bingung dengan kejadian yang menimpanya. "Dengan sangat mendadak, mulut saya terkunci oleh sepasang bibir yang memagut-magut bibir saya. Saya mendengar napas mendesah-desah ganas. Di antara pagutan-pagutan bibir, kadang-kadang saya mendengar suara lembut, namun dengan nada marah, "Gus, mengapa kamu tidak pernah memperlakukan saya sebagai istri kamu?" (120). Saya-pencerita menyadari kekeliruan perempuan yang mengira saya-pencerita sebagai istrinya. Ketika si perempuan menyadari kekeliruannya, saya-pencerita mendengar lolongan si perempuan yang menyesali kekeliruannya. Saya-pencerita sendiri merasakan dosa akan kejadian yang aneh itu yang di luar kuasanya.

Dalam cerpen yang sama dikemukakan pula peristiwa aneh menyangkut ibunya. Si ibu mengemukakan pengakuan dosa bahwa dia memperkosa laki-laki entah siapa karena tertarik akan mata yang indah. Akibatnya, si ibu mengandung bayi tanpa mata. Bidadari yang jatuh kasihan kepadanya mengambilkan mata dari orang lain untuk mata sang bayi. Begitulah peristiwa aneh yang dialami ibu saya-pencerita yang di akhir cerita ternyata wanita yang melolong oleh sesal itu adalah ibunya sendiri.

Dalam "Alang Kepalang" dikemukakan keanehan yang berhubungan dengan nama yang serba Untoro. Ada sembilan Untoro yang mengalami kejadian berturut-turut secara berdekatan. Kepala kantor yang bernama Untoro masuk rumah sakit untuk perawatan selama seminggu. Pada hari pertama Untoro 1 dirawat, Untoro 2 tergilas kereta api, pada hari kedua Untoro 1 di rumah sakit, Untoro 3 terbakar hangus bersama rumahnya. Pada hari ke-3 Untoro 1 dirawat di RS, Untoro 4 yang menjadi kernet truk mati dengan kepalanya pecah tiga ketika truk yang dikernetinya lewat

jembatan dan Untoro 4 tak sempat menunduk. Pada hari ke-4 Untoro 1 dirawat, Untoro 5 yang menjadi pencatut karcis bioskop mati ditusuk perutnya dan dipotong ususnya oleh tentara gara-gara Untoro 5 menyobek topi tentara itu. Pada hari ke-5 Untoro 1 dirawat, Untoro 6 yang tidak waras kedapatan mati gantung diri di pohon johar. Pada hari ke-6 Untoro 1 dirawat, Untoro 7 bujangan tua penduduk kampung dekat RS kedapatan mati di rumahnya tanpa diketahui penyebabnya. Pada hari ke-7 Untoro 1 dirawat, Untoro 8 laki-laki yang tinggal di pinggiran kota tergilas kereta api. Begitu kepala kantor sampai di rumah kembali, seorang laki-laki setengah umur bernama Untoro 9 datang bertamu tetapi diusir oleh Untoro 1. Pada waktu Untoro 1 masuk kantor, lelaki yang tangannya panjang sebelah yang ternyata bernama Untoro 9 itu memecat Untoro 1 dan mengusir dari rumah dinas. Untoro menjadi berwajah kosong harus menerima nasibnya dipecat oleh Untoro 9 yang ternyata sudah mendapat dukungan bekas bawahannya.

Keanehan nasib yang dialami Untoro 1 adalah perubahan kedudukan dari posisi memerintah ke posisi diperintah untuk meninggalkan kantor. Mula-mula Untoro 1 menerima kedatangan Untoro 9 yang tangan kanannya lebih panjang daripada tangan kirinya. Untoro 1 menandatangani surat pengangkatan Untoro 9 dengan sikap yang kurang ajar. Untoro 1 memandang Untoro 9 dengan penuh curiga seraya berteriak-teriak seolah-olah hendak menerkam. Untoro 1 naik meja dan meloncat untuk menerkam Untoro 9, tetapi Untoro 9 menghindar dan jatuhlah Untoro 1 dengan posisi terbalik dengan kepala terlebih dahulu membentur lantai. Akibatnya, Untoro 1 harus dirawat di rumah sakit. Sepulangnya dari rumah sakit Untoro 1 kembali berkantor dengan pandangan mata yang kosong. Untoro 9 yang dulu diterimanya mengambil alih pimpinan kantor dan memecat Untoro 1 sekaligus mengusir dari rumah dinas kantor. Kejadian aneh seperti itu dilengkapi dengan rentetan kejadian aneh lain yang melibatkan sejumlah orang dengan nama yang sama.

"Apalah artinya sebuah nama" hakikatnya menunjukkan absurditas di seputar nama yang digarap Budi Darma dalam cerpen "Alang Kepalang". Betapa absurdnya manusia dengan nama yang sama hidup dalam nasib yang beraneka. Penyeragaman nama menimbulkan keanehan dan kelucuan.

Peristiwa aneh yang diungkap dalam cerpen "Kitri" adalah ihwal kejadian berulang yang menimpa sebuah keluarga. Kitri itu sendiri gadis hasil hubungan gelap seorang bapak dengan babunya ketika sang istri mengalami gagal kandungan. Setelah tiga kali mengalami keguguran, sang bapak berselingkuh dengan babunya ketika sang istri sedang mengandung dalam usia kandungan yang amat sensitif. Sang ibu melahirkan dan berbilang bulan kemudian babunya melahirkan pula sama-sama bayi perempuan yang kemudian diberi nama Kitri. Pasangan suami istri itu mengalami hal yang sama dengan ibu si istri. Si istri menerima nasib keguguran kandungan sampai tiga kali sebagaimana yang dialami ibunya dulu. Ketika berlangsung kehamilan yang ketiga terjadilah hubungan badan antara suaminya dengan Kitri yang direstunya karena sang istri merasa bersalah tiga kali keguguran kandungan. Yang aneh dalam cerita ini sebenarnya tidak aneh. Yang menjadi aneh adalah perulangan takdir yang betul-betul persis: keguguran dan perselingkuhan.

Di antara keanehan itu adalah sikap nyenggiring sang suami dalam tindakannya. Sikap itu berlangsung ketika si istri mencoba merayu sang suami sementara sang suami terkenang akan perempuan lain. Untuk jelasnya, perhatikan kutipan berikut.

"Suami melemparkan pandangan kepada istri dengan perasaan kosong. Istri berusaha merayunya. Tapi suami malah teringat pada pada salah seorang gundiknya yang pernah merayu seperti cara istrinya merayu sekarang.

"Istri tersenyum, tangannya dikembangkan dan dikaitkan pada leher suami. Suami berusaha untuk tertawa, tapi gagal tertawa. Dia malahan makin teringat pada salah seorang gundiknya yang dulu sebelum kawin kadang-kadang diajak tidur di ranjang ini juga.  
(39)

Sikap suami yang "nyenggiring" seperti itu berkembang lebih ketika sang istri "menawarkan" pada suami untuk memanfaatkan kehangatan tubuh Kitri. Perempuan mana yang dapat menerima kenyataan bahwa suami menyalurkan hasrat seksualnya kepada yang berada dalam satu kamar yang sama ketika di hatinya membuncah juga hasrat yang sama.

"Udara dingin masuk ke dalam kamar, mengguncang-goncang kain gorden pada jendela dan pintu. Bersamaan dengan guncangan-goncangan kain gorden, banyak guncangan lain terjadi dalam kamar. Suami bergoncang-goncang. Kitri dalam ketidaksadarannya juga bergoncang-goncang, dan hati istri juga bergoncang-goncang keras" (43).

Dalam kutipan itu terungkap ihwal konflik kejiwaan yang melanda istri akibat sikap "nyenggiring" suami yang merasa ada di tempat yang kuasa untuk menyalurkan keinginannya ketika yang dibutuhkannya tidak dipenuhi oleh istri. Namun, pada sisi lain istri juga menyadari ketakmampuannya memberikan layanan kepada suami untuk memperoleh anak.

Peristiwa aneh dikemukakan juga dalam cerpen "Ranjang", sebuah cerpen yang mengungkapkan hubungan kurang baik antara ibu dan anak. Ranjang ditampilkan sebagai tempat pergulatan untuk memperoleh rasa aman dalam keluarga. Dalam sudut pandang orang ketiga ditampilkan seorang anak yang mengalami trauma perselingkuhan ibunya dengan yang mengaku pamannya yang baik. Dalam pandangan si anak, ranjang merupakan tempat bertolak sebuah keluarga untuk menjadi baik atau tidak. Permintaannya kepada ibunya ketika masa kanak-kanaknya dulu adalah sebuah ranjang tempat tidur bersama sekeluarga anak dan istri. Ibunya menertawakan keinginan itu dan terjadilah peristiwa aneh ketika dia menguap dengan mulut terbuka seekor cecak terjatuh ke dalam mulutnya yang terbuka itu. Kejadian aneh ini seperti menghadirkan ibunya yang sudah berada di alam lain.

Ada kompleks psikologis yang terbaca dalam cerpen ini. Kompleks psikologis itu bersumber dari perilaku tak terpuji sang ibu yang membawa sia anak pada tindak kriminal: membunuh demi kesetiaan kepada ayah. Dalam bayangan anak yang terbaring lemah di lantai setelah terjatuh dari ranjang muncul perempuan setengah telanjang yang membisikkan keraguannya untuk bertahan dengan cintanya kepada lelaki yang terkulai lemah itu. Bagian ini samar-samar berbaur dengan bayangan tentang ibunya yang menjadi penyebab kematian ayahnya dan si anak sendiri membalasnya dengan menaruh racun di gelas yang diminum ibunya. Kesamaran itu terbaca dalam kutipan berikut.

“Entah nama apa yang harus saya pakai untukmu. Tapi kau bukan Ibu. Kau hanyalah perempuan jahat. Saya tahu mengapa Ayah meninggal. Sayang waktu itu saya masih kecil. Tapi saya tahu betul siapa yang mengakhiri nafas beliau karena kau main-main dengan dengan laki-laki lain yang kau katakan paman saya dan selalu baik hati memberi permen kepada saya” (26).

## 7. Tempat Aneh

Tempat aneh adalah satu unsur yang sering muncul dalam cerpen Budi Darma yang menjadikannya cerpen absurd. Mungkin semula tempat itu terkait dengan dunia nyata, tetapi dalam pengembangan selanjutnya keterkaitannya dengan dunia nyata semakin berkurang. Dalam kumpulan cerpen *Fofu dan Senggring* yang sungguh-sungguh menampilkan tempat aneh hanya cerpen “Pengantin” yang mengingatkan pada museum. Tempat yang mirip museum itu berupa rumah perhelatan yang dilengkapi dengan peralatan serba kuno mulai jam dinding hingga alat musik. Perabotan yang ada di tempat itu disebut sebagai perabotan yang mengingatkan saya-pencerita pada masa kanak-kanaknya. Musik yang diperdengarkan pun adalah musik kuno yang memuakkan kumandangnya. Keanehan tempat yang serba kuno itu terungkap, antara lain, dalam kutipan berikut.

Perabotan dalam gedung ini mengingatkan saya pada masa kanak-kanak saya, pada waktu saya mengantarkan Ibu pada pesta perkawinan Pak Gondo dengan istri keduanya. Hiasan-hiasan dalam gedung ini juga sangat kuno. Lihat saja, misalnya, ikan-ikanan yang tergantung dekan lampion itu. Gambar orang yang meminum bir itu, yang terpampang di tembok sebelah kanan dan kiri itu, benar-benar kuno modelnya. Dan musik yang keluar dari rekaman itu agak memuakkan.... Dan ketika seorang laki-laki mengeluarkan alat pengeras suara, saya betul-betul merasa muak dan kasihan. Beberapa minggu yang lalu, saya melihat tetangga saya membuang pengeras suara semacam itu ke dalam sungai karena katanya pengeras suara semacam itu ketinggalan zaman. (60)

## 8. Hidup yang Berantakan

Absurditas dalam cerpen-cerpen Budi Darma dalam *Fofu dan Senggring* terbaca lebih lengkap dalam *Fofu*, khususnya perkembangan karakter

Fofo. Ketopi yang selalu hidup mujur dipertemukan dengan Fofo yang hidupnya kacau balau dengan latar belakang kejiwaan yang amat kompleks. Pertemuan dua manusia dalam mimpi dengan latar nasib yang hampir berlawanan merupakan puncak absurditas yang dicapai dalam kumpulan cerpen Budi Darma itu. Bagaimana mimpi begitu mengendalikan Ketopi dan Fofo untuk saling mencari.

Fofo dilahirkan dari sebuah proses panjang yang menjebol moralitas. Kelahiran Fofo adalah kelahiran yang lebih banyak unsur kecelakaannya daripada keberuntungan. Di awal karangan dikemukakan ihwal Fofo selintas sebagai manusia yang dilahirkan dari hubungan incest antara kakak beradik. Sebagai lelaki yang kurang waras dan adik perempuannya yang kemudian tertular ketidakwarasan kakaknya, Fofo beruntung dapat pemeliharaan dari saudara kembar ibunya yang dapat membesarkan Fofo menjadi perempuan pemberani yang pantang menyerah. Ketika kecil dia bersekolah dan mendapat guru agama yang keras. Daya kritisnya tampak ketika Fofo kecil mempertanyakan bagaimana kalau dia berbuat baik semata-mata keinginan berbuat baik bukan untuk mengejar pahala. Guru agama dan guru-guru lainnya membenci cara berpikir Fofo seperti itu. Pendek kata pikiran Fofo kecil benar adanya. Akan tetapi, Fofo dikenal sebagai anak durhaka oleh lingkungannya. Pada masa kanak-kanak ini pula Fofo menyaksikan perselingkuhan kepala sekolah dengan ibunya. Sementara itu, hubungan Fofo dan ibunya itu adalah hubungan yang sarat dengan damprat dan kekerasan. Jadi, terpatrilah dalam pikiran Fofo bahwa hidup itu keras, sarat tantangan.

Fofo selanjutnya tercatat sebagai mahasiswa robotik di sebuah politeknik di kawasan Simeji. Fofo suka mendengarkan radio dan dapat belajar bahasa dari mendengarkan radio. Fofo juga senang bongkar pasang robot. Lalu nasib mempertemukan Fofo dengan Ketopi dalam mimpi dan saling mencari. Dari guntingan koran Ketopi tahu bahwa Fofo menjadi pembunuh Tong Ketuk Ketuk penjudi dan kriminal yang kebal hukum. Fofo menjadi hukum untuk yang kebal hukum itu.

Peristiwa aneh banyak ditemukan dalam Fofo. Dapat dicatat, antara lain bagaimana proses kelahiran Fofo yang berawal dari kegilaan Bobong yang menularkan kegilaan itu kepada Vian adik kandungnya sendiri.

Bagaimana pula Fofu kecil memergoki ibu angkatnya “berkelahi” dengan kepala sekolah ketika jam pelajaran pagi berlangsung setelah sebelumnya Fofu memimpikan kejadian tersebut. Lazarus dengan kakinya yang pendek menyelamatkan Kapten Kapal yang kapalnya tenggelam dan Lazarus sendiri ikut terbakar bersama kapal itu. Untuk mengenang kejadian itu, Kapten Kapal mengubah nama Ketopi menjadi Lazarus.

Dalam “Fofu” ditemukan juga beberapa perilaku aneh tokoh rekaannya. Dikemukakan bahwa menurut polisi, Fofu memperlakukan tubuh Tong Ketuk Ketuk yang dibunuhnya seperti memperlakukan robot, membongkar pasang bagian-bagian tubuh korban sebagai wujud kompleks psikologis yang dialami Fofu. Juga perilaku aneh perempuan muda asal Shanghai, Serena, yang membunuh pacarnya dan memperlakukan korban mengikuti cara Fofu. Serena juga memasukkan *vacuum cleaner* untuk mengeluarkan benih pacar Inggrisnya itu. Fofu kecil suka minum anggur dengan membayangkan bahwa dirinya minum darah manusia yang dijadikan sesajen penyembahan arwah di dekat pohon jejawi.

### 9. Pikiran-Pikiran Eksistensialisme

Pikiran eksistensialisme dalam konteks karangan ini dipandang sebagai salah satu wujud absurdisme dalam cerpen-cerpen Budi Darma. Pikiran eksistensialisme itu terkait dengan pandangan dalam menerima eksistensi diri tokoh. Hidup di dunia harus diterima sebagai sesuatu yang tak terhindarkan, tak dapat ditolak meskipun tidak diminta. Manusia seperti dilemparkan ke bumi untuk hidup dan bertahan dengan yang ada.

Kalau kita membaca sikap tokoh rekaan dalam pernyataannya, beberapa di antaranya menunjukkan pikiran eksistensialisme itu.

“Kamu pasti mafhum, Lazarus, saya, sebagaimana umat manusia pada umumnya, tidak pernah minta untuk dilahirkan. Namun, kelahiran adalah takdir yang mau tidak mau harus diterima oleh siapa pun yang pernah dilahirkan. Dan, sebagaimana umat manusia pada umumnya, saya tidak minta menjadi orang ini atau orang itu, sebab memang saya tidak pernah minta untuk dilahirkan” (141)

Pernyataan ini disampaikan oleh Fofu yang hidupnya berantakan, tetapi dia menerimanya dengan sadar sebagai takdir. Fofu menerima kehidupannya sebagai mana adanya.

Pikiran yang dekat dengan itu dapat juga disimak dari pernyataan penggesek biola dalam "Gauhati" sebagai berikut.

"Tahu-tahu saya sudah ada, dan dalam keadaan buta. Dan saya tidak mempunyai apa-apa, kecuali biola. Saya juga tidak sanggup menggeseknya, manakala tidak ada sesuatu yang mendesak saya untuk menggeseknya." (127).

## 10. Penutup

Menelusuri pikiran yang terungkap dalam beberapa cerpen Budi Darma dalam Fofu dan Senggring memerlukan pembacaan berulang. Seringkali pikiran itu tersamarkan oleh susunan penceritaan yang tidak mudah ditafsirkan. Suara pencerita seringkali menyatu dengan suara tokoh atau suara pengarang bersamaan dengan suara pencerita. Untuk itu, masih diperlukan pemikiran lebih jauh untuk secara khusus mengamati perkara lain yang ditemukan, misalnya pernyataan yang mengandung pertentangan atau oposisi semu. Selain itu, terdapat juga ungkapan yang khas yang diulang-ulang yang menjadi ciri ucapan Budi Darma, seperti "entah", "dengan mendadak", "dia masih membayangkan dirinya", dan "berkelebat". Tentulah diperlukan pengamatan yang lebih cermat lagi terhadap pemakaian bahasa Budi Darma.

Pikiran yang tampaknya melandasi hampir semua cerpen Budi Darma terkait dengan kuasa takdir atas kehidupan manusia. Pikiran tentang hal ini menjadi pemikiran yang inti dalam hampir setiap cerita rekaan yang ditulis Budi Darma. Satu hal lagi yang perlu ditambahkan adalah bahwa Budi Darma berusaha menampilkan kenyataan hidup dengan sikap yang "dingin" dan bebas dari kehendak melibatkan sikap kepengarangannya secara eksplisit. Pesan moralnya tersirat dalam-dalam.

## LAMPIRAN:

## Kutipan-kutipan

1. "Kecap Nomor Satu di Sekeliling Bayi" (hlm 1–6)
  - a. "Anak saya yang hampir lulus jadi dokter itu kemarin mengatakan, 'Wah, anak bayi tetangga kita itu kok begitu pucat mukanya. Saya tahu, kalau tidak cepat-cepat diobati harapan hidupnya tinggal lima puluh persen. Kemungkinan besar sakitnya adalah pendarahan otak bayi. Sedangkan obat itu baru diketemukan tiga tahun lalu. Jadi, harus cepat-cepat diobati.' Begitulah ramalan anak saya yang sudah hampir jadi dokter." (1-2)
  - b. "Anak saya yang sudah jadi dokter ada tiga. Satu, yang tertua, jadi kepala rumah sakit di Medan. Dia sangat disenangi oleh anak buahnya. Dua, jadi dokter militer di Semarang. Pangkatnya mayor. Padahal dia masih muda, tapi pangkatnya sudah mayor. Tiga, berdinis di Biak. Sebentar lagi dia mau pindah dinas ke sini. Seandainya sudah, pasti bayi Pak Su ini dapat ditolong anak saya nomor tiga. Anak saya itu terkenal sebagai dokter yang pandai dan dermawan. Sayang." (2)
  - c. "O, jadi putra Pak jadi dokter di Biak? Kalau begitu pasti kenal dengan anak saya. Anak saya jadi Kepala Jawatan Imigrasi di sana. Dia terkenal. Setiap penduduk pasti kenal dia, anak saya yang otaknya cemerlang itu. Dia tamatan Yale University Amerika. Sejak dia masih sekolah dulu sudah nampak bakat-bakatnya yang tidak mungkin ditandingi oleh teman-temannya. Makanya dia dapat *scholarship* ke Amerika. Tidak sembarangan orang bisa mendapat kesempatan seperti itu kalau tidak betul-betul pandai." (2)
  - d. "O, kalau begitu sama dengan anak saya. Anak saya juga pandai sekali. Ketika lulus SMA dulu matematikanya sepuluh. Analitnya sembilan. Kimia sepuluh. Bahasa Inggris delapan. Dia mendapat hadiah kejuaraan nomor satu. Maka dia juga mendapat tugas belajar ke luar negeri. Di luar negeri pun dia lulus dengan hasil baik." (3)

- e. "Memang begitu. Anak saya yang menjadi sarjana biologi ahli semut pernah mengatakan begitu. Dia sekarang menjadi dosen biologi Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta. Dia masih muda, tapi sebentar lagi akan diangkat menjadi professor. Teman-temannya ngiri. Tapi saya bilang kepadanya, jangan kecil hati. Menjadi professor adalah hak anak saya, dan ngiri adalah hak mereka. Biar. Dia pandai dan satu-satunya ahli semut di Asia Tenggara ini, sudah sepantasnya jadi professor, meskipun masih muda sekali. (4-5)
- f. "Panas benar. Tapi tidak sepanas dulu pada zaman gerilya ketika saya memimpin penyerbuan Belanda di Mojokerto. Waktu itu saya pegang pimpinan pasukan. Saya tahu bahwa musuh kita, Belanda, tidak tahan udara panas. Waktu itu belum ada *air conditioning*. Saya serbu mereka. Mereka kocar-kacir. Mental mereka turun. Karena itu, saya mendapat bintang jasa."  
"Kalau boleh tahu, apakah pangkat sampeyan sekarang?"  
"Mayor." (5)
- g. "O, begitu. Adik saya pangkatnya kolonel. Sekarang dia jadi Atase Militer di Koln. Sudah tiga tahun dia di sana. Sebetulnya dia ingin pulang ke tanah air. Tapi karena dia cakap, dia tetap dibutuhkan di sana. Suratnya yang terakhir mengatakan, dia sekarang sudah diusulkan naik pangkat jadi Brigadir Jendral." (6)
2. "Manggut-Manggut Semacam Ini Biasakah?"
- a. "Setelah jam karet molor-molor, satu per satu Bapak-Bapak datang. Seolah mereka telah terbiasa oleh klise yang biasa diucapkan, 'Maaf terlambat. Repot. Banyak kerja. Ngurus ini. Ngurus itu. Ada tamu penting.'  
Dan sebagian besar yang hadir, itu orang-orang yang tidak termasuk Bapak-Bapak, juga rupanya telah terbiasa mendengar klise semacam itu. Mereka manggut-manggut. Mereka maklum memang Bapak-Bapak selalu sibuk. Selalu banyak kerja. Selalu banyak urusan. Selalu ada tamu-tamu penting. Mereka manggut-manggut. Biasa. Biasa. Biasa." (7)
- b. Trunodjojo, B.A., Kepala Turis Kompor Company: "Kedatangan turis ini adalah berkat restu Bapak-Bapak yang semuanya hadir di

sini sekarang. Tapi juga berkat keuletan saya untuk membuat propaganda-propaganda mengenai daerah kita ini yang saya lakukan baik di dalam negeri maupun di luar negeri. Khusus untuk membuat propaganda mengenai daerah ini saya sudah menghubungi Yang Mulia Menteri Pariwisata di Ibu Kota. Beliau memuji-muji saya karena menurut beliau, usaha saya amat baik. Saya sudah direstui oleh beliau. Bahkan, karena saya telah melaporkan dengan terang-terangan bahwa kebijakan beliau sebagai Menteri amat bermanfaat bagi nusa dan bangsa, beliau tanggung semua perjalanan dinas saya di luar negeri. Demikianlah, perjalanan-perjalanan ke luar negeri pun telah saya laksanakan dengan hasil sangat memuaskan. Semua orang menyambut propaganda saya ini dengan penuh semangat. (9)

- c. Kepala Pariwisata: "Saya pergi atas tanggungan negara. Ini berarti saya orang penting. Memang sekarang banyak orang pergi ke luar negeri atas biaya sendiri. Tapi saya lain. Saya pergi dibiayai Negara. Berarti saya orang penting.

Dengarlah baik-baik. Ini pengalaman saya di negeri Celana Kolor. Saya datang ke sana mengepalai misi Negara kita untuk mengadakan observasi pada pabrik kelereng. Saya disambut dengan baik..Seorang *guide* cantik jelita disediakan khusus untuk saya. Saya diantar ke mana-mana. Dia tahu siapa saya. Waktu itu saya menjadi Kepala Proyek Penelitian Kemungkinan Pendirian Pabrik kelereng. Maka saya dihormati, karena dia tahu saya orang penting di negara kita ini. Ke mana-mana diantarkannya saya. Segala permintaan saya yang berada di dalam garis-garis kesopanan, dia layani dengan ramah. Karena itu, saudara-saudara saya minta untuk berbuat persis seperti itu. Meskipun para turis yang akan saudara-saudara hadapi nanti tidak sepenting kedudukan saya ketika ke luar negeri dulu, saudara-saudara harus memperlakukan mereka seperti orang-orang penting." (10)

- d. Peserta : "Kalau tidak salah tangkap, salah seorang Bapak tadi mengemukakan bahwa kalau ada permintaan-permintaan di dalam garis kesopanan harus dijalani dengan baik. Apakah hal ini berarti

ada perbuatan wakil-wakil kita di luar negeri -tapi bukan Bapak-Bapak, lho—yang minta berbuat di luar garis kesopanan? Sekali lagi maksud saya bukan Bapak-Bapak. Sebab Bapak-Bapak mungkin orang yang sopan-sopan. Tapi mungkin itu orang-orang yang kontra-revolusioner.” (15)

“Begini. Tadi ada balap macam-macam. Tapi belum ada satu tontonan baru buat tamu-tamu asing nanti, yakni tontonan balap mencari kambing hitam. Bukankah ini kepribadian baru kita?

Di samping itu begini. Kalau tidak salah tangkap, salah seorang Bapak tadi bangga karena disuruh merendam diri dalam air. Kata-kata *guide*-nya kata-kata mutiara karena *guide* itu menerjemahkan kepribadian bangsanya. Bukankah kita punya kepribadian baru lagi, yang bisa dianjurkan kepada tamu asing? Bapak ini tadi disuruh merendam dirinya dalam air karena air produksi yang besar dalam Negara itu. Kita juga punya produksi besar, yakni kecap. Bukankah semua manusia-manusia kita ini pandai ngecap? Kecap nomor satu, itulah salah satu kepribadian kita yang harus kita junjung tinggi-tinggi. Suruhlah mereka nanti merendam dirinya dalam kecap.” (14)

3. “mBah Jambe”

- a. mBah Jambe: “Yang kalian pukuli itu bukan mata-mata bandar. Sebetulnya, aku bersedia memberi tahu kepada kalian tentang apa yang kalian inginkan, tapi di sini ada mata-mata bandar. Dan orang itu bukanlah orang yang kalian pukuli, tapi orang berkaos merah yang paling bersemangat memukuli pemuda itu,” katanya sambil tangannya menunjuk seseorang berkaos merah. (17)
- b. “Entah telah berapa meter tubuhku dibawa oleh arus ini. Peluh mulai membanjiri tubuhku, dan napas sesak mulai menghantam dada. Semua mereka itu manusia keparat. Tapi di antara manusia keparat ini, akulah yang paling keparat. Ketamakanku pun sama dengan ketamakan mereka, tapi akulah yang paling keparat dan paling terkutuk. Akulah yang menarik semua manusia itu datang ke sini. Tempat ini dulu sunyi, dan akulah yang menarik mereka ke sini.” (17)

c. Tubuhku makin terasa terhempas ke sana dan ke sini, sampai akhirnya terasa tubuh ini berada di tanah dan diinjak-injak oleh sekian puluh sepatu dan sekian puluh sandal. Entah apa yang aku dengar, aku tidak tahu. Aku hanya tahu apa yang aku ingat. Tempat ini dulu sepi, lapangan yang di pinggirnya ada pohon jambunya ini, yang dihuni oleh orang tua gundul dan gila dan tidak pernah diperhatikan oleh siapa pun sebelumnya. Akulah yang mula-mula iseng tanya kepadanya nomor lotere yang akan keluar. Dia memberikan nomor yang tepat. Berkali-kali aku menanyakan dan berkali-kali pula dijawab dengan tepat, sampai akhirnya setiap malam orang datang untuk meminta nomor yang akan keluar. Sudah seminggu ini mereka berhasil, sampai bandar mengirimkan orang berkaos merah itu. Itulah yang aku ingat selama tubuhku diinjak-injak oleh manusia buas dengan entah berapa puluh sepatu dan entah berapa puluh sandal. Itulah yang aku tahu. Itulah yang aku ingat." (18)

4. "Pistol"

a. Janda: "Saya pernah ketemu beberapa perempuan yang pernah kaudekati. Kamu memang orang ganteng, seperti pernah saya katakan dulu. Kamu masih bujangan meskipun kau sebetulnya sudah terlalu tua untuk menjadi bujang. Tentu banyak perempuan yang dapat kautarik. Setiap perempuan ingin kawin, kacung, ketahuilah ini, dan kau selalu membuat alasan-alasan sinting untuk tidak kawin. Kepada Tutiek Makara kaukatakan dia terlalu kaya untukmu sehingga kau tak jadi kawin dengan dia. Pada Lastri Kemat kaukatakan adiknya terlalu banyak sehingga nanti terlalu banyak tanggunganmu. Pada Nurkamaria kaukatakan dia suka merokok dan terlalu bebas. Sampai akhirnya saya tahu siapa kamu sebenarnya." (21)

b. Laki-laki: "Justru saya laki-laki macam yang kaukatakan itu, saya perintahkan kamu sekarang untuk mencopot semua pakaianmu. Kerjakan cepat dan jangan banyak mulut." (22)

"Sekarang lihatlah. Pistol ini saya masukkan ke dalam mulutmu yang itu, itu, lho, yang bagian bawah itu. Anggaplah

pistol ini sebagai senjata saya selaku laki-laki yang memang laki-laki. Waktu itu saya terlalu bernafsu sehingga saya menyerah kauajak tidur di sini. Sebelumnya saya tidak pernah berbuat itu sehingga rahasia saya tersimpan aman. Saya memang laki-laki yang bukan laki-laki, dan hanya kamulah yang tahu mula-mula. Sekarang rasakan dan saksikanlah, pistol ini akan saya masukkan ke situ, dan akan bekerja sesuai dengan kehendak saya." (23)

5. "Ranjang"

- a. Anak: "Soalnya begini. Besok saya jadi besar. Saya akan kawin, tidak pernah berkelahi dengan istri saya dan punya anak banyak. Istri dan anak-anak saya tidur bersama saya di atas ranjang ini, ranjang terbesar di seluruh dunia."

Ibu: "Kamu masih kecil tapi selalu memikirkan kawin. Kamu tidak pernah memikirkan sekolahmu."

Anak: "Karena memikirkan sekolah itulah saya ingin kawin. Kawin dan selalu rukun hidup dengan istri dan anak-anak saya. Guru saya selalu menganjurkan hidup rukun. Saya tidak akan meniru Ibu yang selalu bertengkar dengan Ayah." (24-25)

- b. "Dia tidak tahu tepat di mana cicak-cicak itu berlarian, tapi pasti mereka berlarian pada plafon di atas kepalanya. Dia mengantuk dan menguap, mulutnya terbuka lebar. Seekor cicak lari dikejar temannya, tergelincir dan jatuh tepat ke dalam mulutnya yang menganga lebar, tepat pada waktu akan dikatupkan. Dia menjerit, menjerit, dan terus menjerit. Sejak kecil dia jijik melihat cicak, tapi sekarang di mulutnya bersarang seekor cicak." (25)

- c. "Entah nama apa yang harus saya pakai untukmu. Tapi kau bukan Ibu. Kau hanyalah perempuan jahat. Saya tahu mengapa Ayah meninggal. Sayang waktu itu saya masih terlalu kecil. Tapi saya tahu betul siapa yang mengakhiri napas beliau karena kau main-main dengan laki-laki lain yang kaukatakan paman saya dan selalu baik hati memberi permen kepada saya." (26)

"Ketika dengan susah payah dia berhasil berdiri, pintu sekonyong terbuka dan matanya jadi silau. Sesosok tubuh wanita setengah telanjang berdiri di muka pintu yang terbuka lebar. Tubuh

wanita setengah telanjang berdiri di muka pintu yang terbuka lebar. Tubuh wanita setengah telanjang itu sekarang ada juga di sebelah sana, di hadapan jendela terbuka lebar. Sinar terang silau menyerangnya dari segala arah.

Badannya terkulai, jatuh ke atas lantai. Perempuan setengah telanjang ini berdiri di dekat tubuh laki-laki terkapar ini. Tubuh setengah telanjang ini jongkok, tangannya mengelus-elus kepala laki-laki.

"Panas betul. Sudah setahun ini saya menjadi istrinya, dan keadaannya selalu begini. Saya jadi ragu-ragu apakah saya bisa mencintainya..." (27)

#### 6. "Nancy Krie"

- a. "Akhirnya, dia melangkah ke dekat sofa lagi, dan menjatuhkan diri di atas sofa. Dia memang bukan Robert Lomax, 'dia tahu itu'. Dia memang tidak mencari Susy Wong, 'dia tahu itu'. Tapi dia ingin mempunyai nasib yang ada miripnya dengan nasib Lomax, dicintai oleh seorang pelacur. Dan dia tidak ingin dicintai oleh Susy Wong, 'dia tahu itu'. Tapi dia ingin dicintai oleh seseorang yang menyebabkannya datang ke sini.

Memang buku Richard Mason sering mengejar-ngejar pikirannya, dan dia tidak tahu mengapa". (29)

"Itu terjadi dua tahun yang lalu"

- b. "Wanita itu sendiri pernah mengatakannya akan pergi ke Hong Kong, dan akan menjalankan apa saja di Hong Kong yang dapat memberinya kehidupan enak. 'Itu terjadi dua tahun yang lalu', ketika laki-laki itu masih melarat. 'Itu terjadi dua tahun yang lalu' ketika Nancy Krie mengatakan cinta kepadanya, tapi juga mengatakan permintaan maaf karena tidak dapat kawin dengan dia. 'Itu terjadi dua tahun yang lalu' ketika wanita itu mengatakan punya paman di Hong Kong, tapi kemudian diralatnya sendiri dengan mengatakan sebetulnya dia tidak punya keluarga di Hong Kong. 'Itu terjadi dua tahun yang lalu', lebih kurang sebulan setelah perpisahan mereka di Surabaya. Kemudian, laki-laki ini menerima surat terakhir dari Nancy Krie tanpa alamat dari

Hongkong, mengabarkan bahwa dia sekarang sudah memperoleh kehidupan menyenangkan. Macam apa kehidupan ini, laki-laki ini sudah dapat membayangkannya. Di Surabaya sendiri Nancy bukan wanita baik, di Surabaya sendiri Nancy sudah suka menjeling-jelingkan matanya sambil memamer-mamerkan potongan tubuhnya. (29-30)

- c. "Apakah aku tidak sekadar melihat bayang-bayang? Aku tahu kau hanyalah bayang-bayang meskipun kau sebetulnya bukan bayang-bayang. Aku ingat seseorang, dan seseorang itu tidak lain adalah Nancy Krie." (30)
  - d. "Ketika aku lihat kau di ferry tadi, aku sudah mengira bahwa kau akan datang ke sini. Hotel ini bukan tempat perempuan-perempuan murahan, kau tahu. Tapi hotel ini telah menjadi impian perempuan-perempuan yang suka keluar masuk hotel untuk mendapat jodoh. Susy Wong tidak pernah ada meskipun dia selalu hidup sebagai angan-angan
7. "Tanah Minta Digarap"
- a. Guru-guru lain di sekolah ini juga sama dengan Sarip, tidak pernah tahu bagaimana rasanya belajar di universitas seperti Dartomo. Jangan heran, dengan demikian, semua guru takut terhadap Dartomo, seorang mahasiswa yang tentu cerdas. (35)
  - b. Berbeda dengan guru-guru lain, Sarip tidak takut, dan sering meragukan kebenaran kata-kata Dartomo. Dia juga tidak percaya bahwa sebentar lagi Dartomo akan lulus menjadi sarjana muda. Karena tidak ingin membongkar aib siapa pun, Sarip berusaha untuk selalu diam. (35)
  - c. "Dia juga sudah merasa puas menjadi guru di sini meskipun hanya guru rendah. Dia merasa kasihan kepada teman-temannya sesama guru karena kedudukan mereka rendah dan gaji mereka sedikit lebih baik daripada kuli pasar (38)

## DAFTAR PUSTAKA

- Akhadiat. 1974. "Jaka Tarub," Jakarta: Bank Naskah Dewan Kesenian Jakarta.
- . 1974. "Rumah Tak Beratap Rumah Tak Berasap dan Langit Dekat dan Langit Sehat," Jakarta: Bank Naskah Dewan Kesenian Jakarta.
- Beckett, Samuel. 1999. *Menunggu Godot*, terj. Bakdi Soemanto. Yogyakarta: Bentang.
- Damono, Sapardi Djoko. 1983. *Kesusastraan Indonesia Modern: Beberapa Catatan*. Jakarta: Gramedia.
- Darma, Budi. 2005. *Fopo dan Senggring*. Jakarta: Grasindo.
- Endahwarni, Sari. 1994. *Kosa Kata dan Ungkapan Humor Srimulat*. Depok: Fakultas Sastra Universitas Indonesia.
- Eneste, Pamusuk, ed. 1982. *Proses Kreatif: Mengapa dan Bagaimana Saya Mengarang*. Jakarta: Gramedia.
- Esslin, Martin. 1964. "Theatre of the Absurd," dalam *On Contemporary Literature*, ed. Richard Kostelanetz. New York: An Avon Book.
- Faruk H.T. 2001. *Beyond Imagination*. Sastra Mutakhir dan Ideologi. Yogyakarta: Gama Media.
- Hasan, Prof. Dr. Fuad. 1973. *Berkenalan dengan Eksistensialisme*. Jakarta: Pustaka Jaya.

- Holman, C. Hugh and William Harmon. 1992. *A Handbook to Literature*. New York: Macmillan Publishing Company.
- Marendra, Noorca. 1974. "Perjalanan Kehilangan. Jakarta: Bank Naskah Dewan Kesenian Jakarta.
- Mohamad, Goenawan. 1981. *Seks, Sastra, Kita* (Cet. II). Jakarta: Sinar Harapan.
- . 1978. "Tentang Lima Naskah 1976," dalam *Pesta Seni 1976*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Penghargaan Achmad Bakrie 2005*. Jakarta: Foledom Institute.
- Piliang, Yasraf Amir. 2004. *Postrealitas: Realitas Kebudayaan Era Posmetafisika*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Saini K.M. 1988. *Teater Modern Indonesia dan Beberapa Masalahnya*. Bandung: PT Binacipta.
- Sugiyati S.A., Muhamad Sunjaya, Suyatna Anirun. 1993. *Teater untuk Dilakoni*. Bandung: Studiklub Teater Bandung.
- Sumardjo, Jakob. 1992. *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*. Bandung: PT Citra Aditya Bakti.
- Wijaya, Putu. 1997. *Ngeh*. Jakarta: Pustaka Firdaus.
- . "Anu," dalam *Horison*, Th. IX, No. 8, Agustus 1974.

