

MAKALAH

Membaca Naskah Drama Arifin C. Noer¹

OLEH: SAPARDI DJOKO DAMONO

Gerimis Jatuh

kepada ACN

gerimis jatuh kaudengar suara di pintu
bayang-bayang angin berdiri di depanmu
tak usah kauucapkan apa-apa; seribu kata
menjelma malam, tak ada yang di sana

tak usah; kata membeku. Detik
meruncing di ujung Sepi itu
menggelincir jatuh
waktu kaututup pintu. Belum teduh dukamu

(duka-Mu abadi, 1969)

/I/

Arifin adalah penyair yang menulis naskah, Rendra seorang penyair yang mampu mewujudkan puisinya sebagai pertunjukan di panggung. Itu kesimpulan saya setelah bergaul dengan mereka sertaberdasarkan pertimbangan setelah membaca dan menonton beberapa pementasan kedua tokoh drama dan teater kita itu. mereka pernah bertemu, tetapi pada hakikatnya keduanya berjalan sendiri-sendiri sepanjang kegiatan mereka sebagai pemikir dan pekerja drama dan teater. Di dekat mereka itu tampak Putu Widjaja, bekerja sendiri. Ketika masih menjadi mahasiswa di UGM,

¹ *Makalah untuk diskusi Teks dan Lakon Arifin C. Noer, Serambi Salihara, 18 April 2015, 16:00 WIB. Makalah ini tidak disunting.

Yogyakarta, saya pernah diajak Rendra ikut dalam setidaknya dua pementasannya. Dalam waktu yang bisa dikatakan sama, saya pernah diminta Arifin menerjemahkan, membantu pementasan, dan ikut main bersamanya. Pada tahun 1962 kami mementaskan *Pinangan*, yang saya terjemahkan dari versi Inggris karya Anton Chekhov; Arifin meminta saya memainkan peran pemuda konyol dalam drama satu babak itu. Kami juga pernah mementaskan naskah terjemahan saya, *Pagi Bening*, karya Quintero bersaudara di Cirebon – saya ditugasi main gitar ‘spanyol-spanyolan’ sebagai iringan drama satu babak itu. Tahun 1960-an, Arifin pernah mementaskan tiga buah drama satu babak terjemahan saya di Taman Ismail Marzuki, dan konon pernah mementaskan drama ‘asal-asalan’ karangan saya, *Kisan Cinta Hari Rabu*, di TVRI tahun 1960-an. Itu kenangan yang memaksa menjadi konteks pembicaraan saya sore ini. Saya sangat menyayanginya, dan rasanya (kata beberapa teman) ia juga menyayangi saya – salah seorang temannya ngobrol di Yogya.

/2/

Matahari melesat, BULAN berpusing-pusing.

Demikian salah satu petunjuk pemanggungan dalam *Kapai-kapai*. Naskah drama dan pementasan(nya) ternyata adalah dua benda budaya yang berlainan, yang berbeda watak, yang harus dibaca terpisah – tidak perlu dihubung-hubungkan, karena memang tidak perlu ada. Kalaupun hubungan itu ada, tempat satu-satunya adalah dalam pikiran kita ketika membaca naskah drama, yang juga memisahkan naskah dari pementasannya. Kalaupun hubungan itu *harus* ada, dalam pikiran sutradaralah hubungan itu terjalin. Hampir bisa dipastikan, tidak ada orang yang ketika menonton membawa naskah dan membacanya ketika dipentaskan dan memberi komentar yang menggelikan tentang hubungan keduanya. Misalnya, *Lho, mana mataharinya, mana bulannya?*”

Di bagian lain naskah itu kita temui petunjuk pemanggungan berikut:

Mereka berpacu dengan sang waktu.

Yang berpacu dengan waktu hanya tampak terjadi dalam kepala pembaca karena ungkapan tersebut metafora. Kalimat itu memberikan tekanan betapa mendesaknya peristiwa demi peristiwa yang susul-menyusul terjadi dalam kehidupan ABU, tokoh utama naskah itu. Dan itu bisa terjadi hanya kalau kita membaca naskah, bukan pementasannya. Ketika sampai pada dialog di adegan 8 BAGIAN KETIGA dan adegan 1 BAGIAN KEEMPAT, yang masuk ke dalam kesadaran saya adalah puisi, bukan dialog naskah drama. Saya pun menimbang-nimbang sebuah kesimpulan: Arifin adalah penyair yang piawai ketika ia menuangkan puisinya ke dalam naskah drama, atau benda budaya yang olehnya sendiri dan umumnya pembaca dianggap sebagai naskah drama. Apakah dengan demikian naskah drama Arifin sebenarnya adalah puisi? Sejumlah besar dramawan Inggris sejak zaman Shakespeare sampai abad ke-20 menulis *verse-play* ‘drama-puisi’ yang selalu dikategorikan sebagai naskah drama, tidak pernah sebagai puisi. Padahal seluruh naskah *Hamlet*, misalnya, pada hakikatnya adalah puisi, terutama bagian yang diawali dengan *to be or not to be / that’s the question* – apa lagi kalau bagian itu dilisankan oleh, misalnya, Sir John Gielgud.

Saya harap pandangan itu tidak berlebihan kalau beberapa larik dialog ini kita perhatikan BAGIAN PERTAMA, bab 3 berikut.

MAJIKAN : Abu!
 ABU : Hamba, Tuan.
 MAJIKAN : Abu!
 ABU : Hamba, Tuan.
 MAJIKAN : Abu!
 ABU : Hamba, Tuan.
 MAJIKAN : Abu!
 ABU : Hamba, Tuan.
 MAJIKAN : Abu!
 ABU : Hamba, Tuan.
 MAJIKAN : Abu!
 ABU : Hamba, Tuan.
 MAJIKAN : Abu!
 ABU : Hamba, Tuan.
 MAJIKAN : Abu!
 ABU : Hamba, Tuan.

Meskipun selalu berusaha untuk bertahan pada naskah, seorang yang kenal tata cara panggung akan segera membayangkan bagaimana penggalan dialog itu akan terdengar di pentas. Di panggung, nama-nama tokoh yang tercantum di naskah sama sekali hapus, yang terdengar hanya apa yang mereka ucapkan. Kebetulan nama ABU diucapkan oleh lawan mainnya sehingga kita tahu siapa namanya. Namun, yang kedengaran hanyalah pengulangan kata-kata 'Abu,' 'hamba,' dan 'tuan'. Tentu tidak adil jika ditanyakan, apa gerangan progresi dalam adegan semacam itu sebab nyatanya hanya berupa penggalan dari sebuah naskah yang panjang. Namun, lagi, bagi saya dialog semacam itu merupakan inti drama ini – yang pada hakikatnya tidak menunjukkan niat kuat untuk menciptakan rangkaian peristiwa tetapi merupakan tumpukan pengulangan, dan pengulangan adalah salah satu akal-akalan utama dalam tradisi lisan, dalam puisi. Sampai hari ini. Puisi pada dasarnya adalah bunyi yang menjadi penghayatan, seandainya tidak bisa disebut makna, kalau disusun dengan metafor yang kaya. Sebaiknya kita percaya bahwa bunyi dan makna tidak bisa dipisahkan dalam puisi, dan bahwa sebenarnya bunyilah yang membentuk makna dalam benak pembaca. Itu sebabnya pelisanaan puisi menjadi mutlak. Dalam puisi Jawa klasik, puisi adalah tembang – yang hanya bisa muncul menjadi makna atau penghayatan kalau ditembangkan.

Dengan mudah bisa ditebak apa yang diungkapkan, kalau tidak bisa dikatakan diperjuangkan, Arifin dalam naskah-naskahnya. Nama-nama tokoh yang disebut dalam naskah *Kapai-kapai* adalah antara lain ABU, IYEM, EMAK, YANG KELAM, BULAN, MAJIKAN, KAKEK, JIN, PUTRI, PANGERAN, BEL, PASUKAN YANG KELAM, KELOMPOK KAKEK, SERIBU BULAN YANG GOYANG-GOYANG, GELANDANGAN, dan TANJIDOR. Tidak ada sesuatu atau seorang pun dalam deretan tokoh itu yang direncanakan untuk mengembangkan watak. Bahkan amat sangat sulit mengembangkan nama-nama itu menjadi watak yang berkembang, menyusun alur yang terbentang dalam urutan konflik. SERIBU BULAN YANG GOYANG-GOYANG bisa saja menjadi tokoh yang penting dalam imajinasi pembaca, dan bisa saja muncul sebagai seorang tokoh saja – tetapi luapan makna yang terbaca sebagai urutan aksara di kertas tidak akan pernah bisa dituangkan di panggung. Yang dilakukan Arifin adalah menumbuhkan suasana. Nama-nama yang dipilih pun langsung menciptakan orkestra suasana yang tidak berbeda dengan akal-akalan yang dilakukan penyair dalam menulis puisi. Beberapa nama itu disebut dalam dialog, dengan demikian tentunya juga dalam pementasan, tetapi beberapa yang lain sama sekali tidak memiliki nama di panggung sebab sebenarnya sepenuhnya berupa konsep. Bahkan ABU, tokoh utama naskah itu, pada dasarnya adalah konsep karena ia sudah menjadi 'abu' bisa ditafsirkan sebagai jenazah, sejak muncul dan pertama kali disebut atau dipanggil oleh tokoh lain. Dan sampai akhir naskah ia tetap – bahkan mengukuhnya dirinya – sebagai abu. Perjalanan dari abu menjadi jenazah tidak memerlukan urutan adegan yang didasarkan pada kausalitas, dan itulah yang terbaca dalam naskah.

Dalam sebuah dialog EMAK, kita dengar rentetan kata sebagai berikut.

Ketika prajurit-prajurit dengan tombak-tombaknya mengepung istana cahaya itu, sang Pangeran Rupawan menyelinap diantara pokok-pokok puspa, sementara air dalam kolam berkilau mengandung cahaya purnama. Adapun sang Putri Jelita, dengan debaran jantung dalam dadanya yang baru tumbuh, melambaikan setangan sutranya dibalik tirai merjan, dijendela yang sedang mulai ditutup oleh dayang-dayangnya. Melentik air dari matanya bagai butir-butir mutiara.

Dialog itu tidak bisa ditafsirkan lain kecuali sebagai upaya Arifin menciptakan suasana. Sama sekali tidak ada penanda progresi dalam dialog itu, tidak ada upaya untuk mendorong kelanjutan kisah dengan deskripsi dan metafor yang menjadi intinya – bahkan boleh juga dikatakan, yang menjadi inti seluruh naskah ini. Suasana yang dibangun sejak kalimat pertama semakin padat oleh dialog yang terjadi antara EMAK dan ABU, tanpa mengarah ke progresi. Baru pada BAGIAN PERTAMA 3 muncul tokoh YANG KELAM – tokoh yang diciptakan Arifin untuk membantu menggeser adegan dari dongeng ke jenis dongeng lain, yang kita kenal sebagai 'kenyataan'. Namun, terciptanya suasana yang diinginkan Arifin hanya bisa ditangkap dari naskah sebab nama YANG KELAM tidak terdengar dalam pementasan – seandainya dipentaskan. Bahkan nama serupa itu hanya mampu menimbulkan pertanyaan, bukan wujud yang termuat dalam nama itu. Berikut ini

adalah dialognya.

Ini adalah tahun 1930 dan bukan tahun 1919. Kau harus segera mengenakan pakaian pesuruhmu (*keluar*)

ABU ternyata pesuruh, yang sepanjang naskah drama ini melaksanakan tugas sebagai makhluk yang ditindas MAJIKAN. Di sinilah, saya yakin, terpusat tafsiran kebanyakan pengamat jika membicarakan *Kapai-kapai* dan sejumlah naskah yang lain. Dialog antara ABU dan MAJIKAN diseret keluar teks demi kaitannya dengan masalah sosial yang dianggap sebagai inti keresahan masyarakat. Itu bukan pendekatan yang aib, terutama jika niatnya adalah menjadikan teks naskah sebagai epifenomenon atau gejala kedua, yang hanya dianggap sebagai wahana untuk memungghah gejala sosial di luar teks yang dianggap nyata. Fungsi dan peran naskah ini sebagai karya sastra yang berhak memiliki identitas sendiri dikesampingkan. Dialog antara ABU dan MAJIKAN itu pun menggunakan teknik pengulangan, yang akan sangat jelas maksudnya jika diproses menjadi bunyi. Di sinilah letak perbedaan antara Arifin dan penulis naskah lain yang lebih percaya pada penjelasan masalah sosial dengan menggunakan deskripsi dan analisis masalah yang disampaikannya. Kedua cara itu bisa saja menimbulkan kesan yang sama kuatnya pada pembaca. Naskah drama Arifin tidak pernah berteriak, tokoh-tokohnya tidak mengepalkan tangan. Kalau kita memilih menafsirkan naskah-naskah Arifin sebagai protes atau komentar sosial, ia telah mengungkapkannya dengan tata cara dan akal-akalan puisi lirik. Tidak dengan teriakan dan gebrakan. Berlainan dengan apa yang dikatakan Putu Wijaya tentang karyanya sendiri, yakni fungsi sastra sebagai teror (kalau itu benar dan sesuai dengan hasil pengamatan orang), sama sekali asing dalam naskah-naskah Arifin.

Permainan suasana antara gelap dan terang muncul dalam pikiran pembaca ketika sampai pada dialog YANG KELAM dan BULAN. Saya harap pandangan tentang akal-akalan itu menjadi lebih jelas dengan kutipan berikut.

BULAN : (*menyanyi*) Andai kau tergoda jangan salahkan daku. Cahayaku memancar pun bukan milikku. Kecantikanku pun bukan milikku.

YANG KELAM : Jangan nyanyikan nyanyian itu lagi nanti Emak marah lagi.

BULAN : Kau yang salah.

YANG KELAM : Tak ada yang salah.

BULAN : Kau yang salah. Kalau kau tak ada.

YANG KELAM : Adaku bukan minatku. Tapi kalau aku tak ada kau pun dan segala pun tak ada.

BULAN : Kenapa kau tidak memilih tidak ada ?

YANG KELAM : Karena kita ada. Dan begitu saja ada.

BULAN : Karena ada mula, karena ada mula.

YANG KELAM : Maka ada akhir dan akulah itu. Dia dan aku.

BULAN : Karena ada, itulah kesalahannya.

YANG KELAM : Kita hanya menjalani kodrat. Jalanilah kodrat maka kita akan selamat.

BULAN : (*menyanyi*) Andai kau tergoda jangan salahkan daku. Cahayaku memancar pun bukan milikku.

YANG KELAM : Jangan menyanyi. Mengeramlah kalau bisa atau diam.

BULAN : Aku hanya bisa menyanyi. Pun begitu nyanyian bukan pula milikku.

YANG KELAM : Perempuan cengeng.

BULAN : Lelaki kejam. Kembalikan Cermin Tipu Daya itu.

YANG KELAM : Kau tak akan memilikinya lagi.

BULAN : Sudah satu abad kau pinjam.

YANG KELAM : Dan aku tak akan pernah mengembalikan kepadamu. Ya, sejak satu abad yang lalu ABU sudah mulai menginsyafi bahwa puncak bahagia ada pada diriku, tatkala ia melihat pada cerminku.

BULAN : Cerminku ! Cerminku !

YANG KELAM : Dulu. Sekarang milikku.

BULAN : Kau kejam. Kau tak punya kasihan. Kalau dia bercermin pada kau hanya malam yang kau tampilkan.

YANG KELAM : Memang dia hanya punya malam. Akulah dia. Ini pun kodrat. Ia tak

dapat melepaskan diri dari kodrat ini.

BULAN : Konyolnya.

YANG KELAM : Itulah jawaban dari segalanya. Konyol.

BULAN adalah laki-laki, YANG KELAM perempuan, kata naskah. Dengan 'penjelasan' itu pembaca lebih mudah masuk ke dalam apa yang di balik nama-nama itu agar tidak hanya tampil sebagai label. Dan pandangan itu akan semakin jelas kalau kita perhatikan dialog berikut yang sama sekali jauh dari keinginan untuk menyandarkan naskah ini ada prinsip kausalitas.

ABU : Burung, di manakah ujung dunia ?

BURUNG : Di sana.

ABU : Katak, di manakah ujung dunia ?

KATAK : Di sana.

ABU : Rumput, di manakah ujung dunia ?

RUMPUT : Di sana.

ABU : Embun, di manakah ujung dunia ?

EMBUN : Di sana.

ABU : Air, di manakah ujung dunia ?

AIR : Di sana. *(semua menertawakan ABU)*

ABU : Batu, di manakah ujung dunia ?

BATU : Di sana. *(semua menertawakan ABU)*

ABU : Jangkerik, di manakah ujung dunia ?

JANGKERIK : Di sana. *(semua menertawakan ABU)*

ABU : Kambing, di manakah ujung dunia ?

KAMBING : Di sana.

ABU : Kambing, di manakah di sana ?

KAMBING : Di sana.

ABU : Pohon, di manakah di sana ?

POHON : Di sana.

ABU : Kakek, di manakah di sana ?

KAKEK : Di sini.

ABU : Di mana ?

KAKEK : Di sini.

ABU : Di sini ?

Dua contoh dialog yang menunjukkan kecenderungan sangat kuat ke arah diskusi filsafat pada semua naskah Arifin itu disusul dialog antara KAKEK dan ABU tentang segala macam yang berkaitan dengan agama dan hidup sesudah mati. Dan juga dialog-dialog lain dalam hampir seluruh naskah ini. Tidak ada kesimpulan lain dalam pikiran saya bahwa apa yang ditulis Arifin, yang dikatakannya sendiri dan dianggap oleh pengamat, sebagai drama pada intinya adalah sejenis puisi. Sebuah sajak panjang yang memanfaatkan berbagai tata cara penulisan naskah drama sekaligus memanfaatkan piranti puisi – itulah *Kapai-kapai*. Dan cukup aman kalau dikatakan bahwa ciri itu juga berlaku untuk semua naskah drama Arifin C. Noer. Dalam usaha saya untuk meloncat ke kesimpulan lain, berikut saya langsung saja ke bagian akhir naskah ini sebelum dinyatakan tamat.

Hampir bersamaan kelompok KAKEK dan jenazah ABU lewat. IYEM di belakang. Semuanya larut dalam koor. Cahaya menyusut. Sandiwara berakhir dengan awal adegan pertama. Perhatikan, 'Sandiwara berakhir dengan awal adegan pertama.' Penutup naskah itu merupakan tanda yang bisa dibaca dengan cara yang agak berbeda, yang ada kaitannya dengan *co-text* 'koteks' sekaligus konteks penulisannya. Kalimat terakhir itu membawa saya ke naskah-naskah drama Eropa yang memiliki ciri serupa, yang tahun-tahun itu juga ada yang saya terjemahkan – seperti karya Adamov dan Ionesco. Tahun 1970-an merupakan dasawarsa, mungkin sama dengan tahun 1950-an, yang sangat penting dalam perkembangan sastra Indonesia modern. Kedua dasawarsa adalah masa lepasnya suatu masyarakat dari masa sebelumnya yang dirasakan sebagai penindasan dan oleh karenanya dimanfaatkan seniman untuk menciptakan ruang yang luas untuk kreativitas. Taman Ismail Marzuki dibangun dan dibuka pada tahun 1968—langsung saja dasawarsa berikutnya menawarkan segala macam kemungkinan bagi seniman untuk melakukan

apa pun yang ingin dilakukannya. Pada masa itu, Dewan Kesenian Jakarta melaksanakan kegiatan yang mahapenting: menyelenggarakan sayembara penulisan naskah drama dan Festival Teater Remaja. Saya yakin, (hampir) semua naskah yang dihasilkan di sekitar dasawarsa itu harus diperiksa dengan acuan tersebut. Saya pernah menyebutnya sebagai tempias dari apa yang pada tahun 1950-an dikenal sebagai Teater Absurd – mengikuti konsep yang dikembangkan Martin Esslin. Dalam kaitannya dengan ini, ada juga pengamat, antara lain Rustandi Kartakusuma, yang menyebutnya sebagai ‘Teater Abrut-abrutan.’

Dan tidak hanya itu. Dalam sistem kesenian perubahan dalam subsistemnya terjadi antara lain karena ada sistem-sistem lain yang menjadi pinggirannya berubah. Dalam perkara semacam ini harus diterima kenyataan bahwa terjadinya perubahan pada sistem politik – yang berubah karena ada perubahan pada sistem militer – sangat nyata dampaknya atas kesenian. Selama paroh kedua tahun 1960-an sampai paroh pertama tahun 1970-an berturut-turut terjadi dan berlangsung kegiatan kesenian penting pada masa itu yang sejalan atau bahkan berkaitan dengan adanya Taman Ismail Marzuki: terbitnya majalah sastra *Horison*, berdirinya Penerbit Pustaka Jaya yang menampung antara lain pemenang sayembara penulisan naskah drama dan novel, pementasan Bengkel Teater yang memperkenalkan berbagai jenis naskah drama yang berkembang di Eropa dua atau tiga dasawarsa sebelumnya. Pada waktu itu juga dilangsungkan kegiatan sejenis Puisi Mbeling, Pengadilan Puisi, Pertemuan Sastrawan yang dilangsungkan di Taman Ismail Marzuki, dan Seni Rupa Baru. Keributan, atau lebih aman kalau disebut kegairahan, itu terjadi juga di bidang tari dan musik.

Kecuali kalau ada petunjuk lain yang bisa membantah kesimpulan pandangan tentang adanya kait-mengait antara semua itu, saya akan tetap berpegang pada kesimpulan bahwa naskah-naskah drama yang masuk ke sayembara penulisan lakon DKJ tahun 1970-an ada kaitannya dengan pengetahuan atau ‘pengetahuan’ mengenai teater absurd. Kalaupun si dramawan tidak suka membaca, pementasan dan ‘kabar burung’ yang beredar pada masa itu tentang pementasan Rendra, misalnya, adalah sumber yang tak tertara perkasanya dalam membentuk tata cara baru dalam penulisan naskah. Di samping itu, ternyata teori yang menyatakan bahwa globalisasi justru akan membangkitkan lokalisasi menjadi nyata dalam bidang kesusastraan. Dalam teater, terutama, keinginan untuk ‘menggali’ tradisi dan yang bersifat lokal tampak jelas dan mendapatkan tepuk tangan yang sangat berarti, yang mempengaruhi cara berpikir dan cara mencipta penulis drama kita. Arifin pun tidak terhindar dari tuduhan bahwa teaternya terpengaruh, atau ia sengaja memanfaatkan, jenis-jenis teater tradisonal yang ada di Cirebon, asal-usulnya. Aspek itu pun sebenarnya sudah diungkapkan dengan baik oleh Esslin, yakni bahwa Teater Absurd Barat tidak bisa tidak harus dikaitkan dengan segala jenis *slapstick* dalam drama dan film yang dihasilkan antara lain oleh Charlie Chaplindan Buster Keaton.

Demikianlah maka timbul kemungkinan bahwa jika naskah seperti karya Arifin ini dipentaskan, penonton yang sama sekali tidak memiliki referensi perkembangan teater dan drama Eropa hanya mempunyai dua pilihan sikap: marah atau tertawa terbahak-bahak – keduanya tanpa perlu pemahaman atas apa yang menyebabkannya marah atau tertawa. Itu sebabnya, bagi saya, membaca naskah drama Arifin lebih menyenangkan dan memberi pengalaman yang intens tinimbang segala pementasan yang pernah saya saksikan – oleh Arifin sendiri atau orang lain, kalau harus membandingkan keduanya. Dengan naskah *Kapai-kapai*, Arifin berusaha habis-habisan untuk menawarkan kepada pembaca penghayatan dan masalah yang bisa timbul dari penghayatan itu berkaitan dengan isu-isu agama, sosial, politik, dan budaya yang dianggapnya penting. Dialog dengan kalimat-kalimat ringkas di seluruh naskah ini lebih pantas diterima sebagai diskusi daripada akal-akalan untuk menegaskan perwatakan, pelataran, dan pengaluran – misalnya – dibandingkan dengan naskah-naskah Shakespeare dan Sophokles yang menyandarkan sepenuhnya segala aspek teater pada dialog. Atau, kalau kita kemudian mempertimbangkan petunjuk pementasan, begitu jauh jarak antara uyang ditulis Arifin dan apa yang pernah dilakukan oleh Ibsen dan beberapa tokoh Realisme yang menjadi pengikutnya. Petunjuk pementasan dalam naskah-naskah tahun 1970-an umumnya ditujukan kepada pembaca, dan tidak sebagai pegangan untuk dilaksanakan sutradara di panggung – kecuali kalau sutradara berpandangan progresif bahwa naskah ‘hanyalah’

sumber yang menuntut kreativitas untuk mengubahnya menjadi jenis kesenian lain yang bernama pementasan.

Itu semua merupakan penjelasan tak terbantah bahwa naskah drama Arifin adalah bacaan yang menawarkan penghayatan tentang berbagai masalah sosial, yang kalau diangkat ke atas pentas bisa saja hanya diterima sebagai peristiwa menggelikan. Dengan hanya mengenali nama-nama tokoh dalam *Kapai-kapai*, misalnya, pembaca bisa menentukan bahwa Arifin memanfaatkan teater tradisonal, bahwa Arifin kembali ke lokal, bahwa Arifin memrotos hubungan yang timpang antara majikan dan buruh, bahwa Arifin mempertanyakan atau bahkan mengikuti sikap terhadap takhayul. Nama-nama tokoh yang dipilih Arifin mengandung makna sepenuhnya kalau dibaca, sebab dalam pementasan nama-nama itu bisa dikenal bisa juga tidak. Kalaupun dikenali, waktu yang sangat cepat berlangsung di panggung tidak menawarkan ruang yang cukup untuk mencari tahu apa yang ada di balik nama-nama tokoh itu. Apakah ada yang salah dengan keadaan seperti ini? Sama sekali tidak. Masalah yang bisa timbul itu menegaskan bahwa naskah drama sama sekali berbeda dengan pementasannya, bahwa menonton pementasan tidak menuntut pembacaan naskah terlebih dahulu, demikian juga sebaliknya.

/3/

Pergaulan saya dengan Arifin, terutama selama kami masih menjadi mahasiswa dhuafa di Yogya, menggoda saya untuk sampai pada kesimpulan: sahabat saya itu bukan manusia yang pernah merasa bahagia atau 'bahagia.' Arifin adalah sosok yang selalu tampil gelisah, yang sepanjang hidupnya jelas memerlukan teman berdiskusi dan, kalau bisa sekaligus orang yang bisa memberinya kehangatan. Di rumah saya di Solo maupun di pondokan saya di Yogya selama mahasiswa, beberapa kali ia mengingap – sepanjang malam dan hari membicarakan berbagai hal yang ternyata bisa saya baca kembali dalam naskah-naskah dramanya. Setiap kali membaca naskah dramanya, saya menyaksikan Arifin hidup kembali dalam tokoh yang paling bermasalah atau paling sengsara – paling dhuafa dan paling berduka. Memisahkan diri dari diri sendiri adalah masalah yang tidak bisadilakukan dengan mudah dan begitu saja oleh siapa pun. Padahal kalau ingin menyiapkan karya sastra yang bisa dibaca dengan kritis tanpa sikap cengeng, sastrawan harus memiliki kemampuan untuk mengambil jarak itu antara dirinya dan sosok yang diciptakannya dan tidak malah berusaha untuk menumpahkan segenap emosinya sehingga meluap dan tidak bisa dikendalikan. Kalau itu terjadi, ada kemungkinan pembaca juga akan mengalami hal serupa – tidak bisa menghindarkan diri dari luapan emosinya sendiri sehingga sama sekali kehilangan sikap kritis.

Dalam masalah seperti itulah Arifin berhasil melakukannya dalam kebanyakan naskah dramanya – tetapi tidak dalam puisinya. Naskah drama yang saya baca, dan kita bicarakan ini, adalah puisi dalam wujud lain dari tampilan visual puisi yang kita kenal. Puisi tampil dalam berbagai wujud yang tak terbilang macamnya. Dan pada hemat saya, karena naskah drama Arifin adalah puisi maka pementasannya – yang merupakan terjemahan dari naskahnya – sebaiknya juga merupakan puisi, meskipun tentu saja menerjemahkannya menjadi 'prosa' juga tidak ada yang akan melancarkan protes, karena akan sia-sia.

Ciputat, 9 April 2015.