

# Teater dan 'Indonesia'<sup>1</sup>

*'Altar drama bukanlah di atas pentas'*  
- Sean O'Casey

\*

Teater pada akhirnya ialah suatu peristiwa teater. Juga suatu pengalaman. Naskah, rencana sutradara, permainan para aktor, komposisi ruang pada pentas, tata rias, kostum, perlengkapan panggung (kalau pun ada perlengkapan dan kalau pun ada panggung) serta—apa lagi?—sudah jelas hanya unsur-unsur.

Tapi kombinasi dari semua itu, termasuk kehadiran para penonton, termasuk bau dupa dan bunga dalam pementasan *Tengul*, belum menjelaskan peristiwa itu secara lengkap. Belum tentu bahwa dengan hanya itu kita telah bisa bicara secara memadai tentang proses penjadian teater. Sebab, proses penjadian teater dapat saja berlangsung dalam semacam dialektik antara halhal yang diharapkan dengan yang tak disangka sangka.

Sebuah sorot lampu hijau yang keliru mungkin dapat memberi efek tertentu yang dengan bagus dapat dikembangkan. Seorang aktor mungkin bisa menciptakan sesuatu dari suara bersin mendadak aktor di depannya. Sahutan para penonton pada suatu saat yang diperhitungkan (ataupun tak diperhitungkan) bisa saja membangun suasana kreatif dalam proses.

Menyadari ini berarti menyadari sebuah kebenaran yang tidak baru: status naskah sebagai pralakon. Kita mungkin terlupa ini. Sekali pun orang percaya bahwa setiap penulis naskah berniat benar buat melihat hasilnya dalam pementasan, saya kira tidak semua orang ingat bahwa jalan tidak selamanya lempang, rapi dan pasti antara naskah di satu pihak dan proses teater di lain pihak.

Dan kebenaran yang bukan barang baru itulah yang tampak memperoleh aksentuasi kembali apabila kita mengikuti perkembangan teater Indonesia mutakhir, suatu masa yang secara kasar bisa ditulis dengan angka antara 1967 hingga 1973. Juga, apabila kita semua membaca beberapa naskah yang ditulis belakangan ini—yang tidak semuanya bisa dibilang menggembirakan.

Barangkali sifatnya tidak hakiki, tapi perbedaan antara aksentuasi lakon-lakon lama dengan lakon-lakon baru perlu diketengahkan di sini. Cerita *Bebasari* yang ditulis Roestam Effendi di tahun 1926 masih bisa dikaji sebelum, bahkan tanpa, naskah itu dicoba di atas pentas. Demikian pula misalnya *Sayang Ada Orang Lain* dari Utuy T. Sontani yang bertanda waktu 1954. Demikian pula komedi segar *Barabah* oleh Motinggo Boesje yang diterbitkan sebagai naskah di tahun 1961 dan

---

<sup>1</sup> Naskah ini hanya untuk kepentingan "Seminar Membaca GM 2021". Naskah belum diedit untuk kepentingan publikasi. Sumber, buku *Indonesia: Proses*.

dua tahun kemudian disusun menjadi sebuah novel, tanpa suatu perubahan pengutaraan yang terlampau mencolok.

Lakon-lakon mutakhir, sementara itu, sangat sulit untuk diperlakukan dengan cara yang sama.<sup>2</sup> Kita tak usah hanya berbicara mengenai suatu hal yang barangkali dianggap lelucon: kemungkinan buat menyusun sebuah novel dari *BipBop*, atau salah satu nomor dari “mini-kata” W.S. Rendra yang muncul di tahun 1968. Kita—setidaknya saya—juga bisa meragukan ini: sampai berapa lengkapkah persediaan seorang kritikus untuk membicarakan *Kapaikapai* (1970) dari Arifin C. Noer, tanpa menghadiri salah satu pementasannya yang disutradarai penulisnya sendiri? Terkadang saya pun tidak yakin, akan kemungkinan seorang sutradara lain dari grup teater lain yang sangat jauh dari teater Arifin untuk mementaskan *Tengul*, yang naskahnya diselesaikan selama proses latihan menjelang pementasan di Pusat Kesenian Jakarta bulan November 1973. Atau ambillah *Aduh* dan *Sandiwara* dari Putu Wijaya yang memenangkan sayembara naskah drama Dewan Kesenian Jakarta 1973 (sebagai pemenang I dan pemenang harapan II). Naskah ini dengan langsung memberitahukan bahwa pengarangnya hanya menyajikan sebagian dari karya itu sendiri.

Lakonnya tidak boleh dikatakan telah mulai di situ dengan persis. Ia seperti hanya menyediakan sebuah sel telur yang menunggu dibuahi. Sadar atau tak sadar, ia mempersiapkan sebuah hubungan yang lebih erat—tapi sekaligus lebih leluasa—antara sang naskah dan horison lain setelah kesusastraan. Bahkan mungkin bisa dikatakan bahwa ia cenderung untuk melepaskan drama dari kedudukannya “hanya” sebagai bagian dari kesusastraan.<sup>3</sup>

Kalimat pertama, babak pertama, dalam *Aduh*: “Sekelompok orang sedang melakukan kegiatan.” Dalam bagian-bagian selanjutnya tampaklah bahwa kelompok orang itu bukan sekadar satu grup yang dipasang sebagai unsur komposisi panggung. Mereka adalah para pemegang peran utama. Tapi berapa orang terdapat dalam kelompok itu tidak diperinci. Apa pula yang disebut “kegiatan” di situ tidak disebutkan. Dialog-dialog dilakukan di antara mereka, tapi tidak jelas masing-masing oleh siapa. Para pengucapnya hanya disebut “salah seorang”, atau semacam kata ganti yang tak tentu, yang terkadang berubah menurut isi ucapannya atau posisinya. Dalam satu bagian di babak ini, ketika kelompok orang itu ingin lebih banyak mengetahui tentang orang sakit yang muncul ke tengah-tengah mereka dan mendadak mati, disebutkan:

IA MULAI MEMERIKSA. YANG LAIN MEMERHATIKAN. TIBA-TIBA SEMENTARA ORANG-ORANG ITU MEMERIKSA YANG SIMPATI MENJERIT KESURUPAN. YANG MERUBUNG YANG MATI JADI PANIK. YANG KESURUPAN ITU MELONJAK-LONJAK. YANG LAIN BERUSAHA MENENANGKANNYA, TAPI IA MERONTA. TERPAKSA DILEPASKAN. IA TERUS MELONJAK SAMBIL MENARI-NARI DENGAN GERAKAN YANG ANEH. KEMUDIAN IA MENIRUKAN GERAK-

---

<sup>2</sup> Sudah tentu tidak semuanya. Naskah Kuntowijoyo, *Tidak Ada Waktu bagi Nyonya Fatma* (1972) masih ada dalam garis naskah yang dikembangkan Boesje, misalnya. Naskahnya yang terdahulu, *Rumput-Rumput Danau Bento* (1962) praktis bukan untuk dipentaskan. Kuntowijoyo mungkin akan lebih berperan sebagai novelis. Demikian pula Arswendo Atmowiloto, yang menulis *Bayiku yang Pertama* dan *Penantang Tuhan* (1972).

<sup>3</sup> Drama “merupakan salah satu bentuk kesusastraan”, kata Boen S. Oemarjati. Ia bertolak dari lakon-lakon masa Pujangga Baru dan masa Jepang. *Bentuk Lakon dalam Sastra Indonesia* (Jakarta: Gunung Agung, MCMLXXI), 12.

GERAK YANG MATI SAMBIL MERINTIH. KELOMPOK ITU BERKUMPUL MEMERHATIKAN KEJADIAN ITU DENGAN TENANG. KEMUDIAN IA MERINTIH-RINTIH KESAKITAN.

SEMENTARA ITU GELAP MULAI TURUN.

SALAH SEORANG: Lihat sudah gelap!

SEMUA TERSENTAK DAN PANIK

SALAH SEORANG: Cepat!

SALAH SEORANG: Cepat!

SALAH SEORANG: Ayo!

SALAH SEORANG: Cepat!

SALAH SEORANG: Ayo!

SALAH SEORANG: Ayo!

SALAH SEORANG: Ayo!

..... DAN SETERUSNYA.

“Dan seterusnya”. Teks semacam ini tidak menguraikan dirinya sendiri. Ia hanya menjuruskan arah. Bangun lengkap lakon ini karenanya masih harus ditunggu terjadinya dalam perjalanan ke dan dalam pementasan. Putu Wijaya, begitu naskah berakhir, begitu ia membuka pintu bagi sutradara dan para aktor buat mewujudkan suatu kreasi teater dengan kemampuan dan kemungkinan sendiri.

Dengan beberapa perbedaan, hal yang sama berlaku bagi *Sandiwara*. Di babak pertama, umpamanya, tercantum tiga percakapan sekaligus di satu tempat dan di satu saat: “Percakapan Satu”, “Percakapan Dua”, “Percakapan Tiga”, tapi siapa saja di antara peran-peran dalam adegan ini yang bersuara dan yang menjawab tidak ditegaskan. Putu Wijaya juga tak ada memberi instruksi bagaimana ketiga percakapan yang berbarengan itu tidak sampai tumpang-tindih ke kuping penonton: ia berkata “ya” kepada kemerdekaan seorang sutradara yang ingin menampilkan dirinya sendiri.<sup>4</sup>

Cara sedemikian memang bukan cara yang umum ditempuh oleh para penulis lakon Indonesia mutakhir. Namun, dengan perkecualian seperti Kuntowidjoyo, misalnya, ada persamaan kecenderungan di antara mereka: kecenderungan buat mengintimkan lakon pada totalitas teater. “Teater akan mampu menjadi dirinya sendiri kembali.”

Katakata Antonin Artaud tiga puluh lima tahun yang lampau di Prancis ini mungkin bisa dipinjam untuk merumuskan kecenderungan tersebut, walaupun konteksnya barangkali lain dan sangat mungkin tak seorang penulis pun dari para pengarang mutakhir yang mengenal atau mengingatnya. Tidak bisa dielakkan agaknya. Juga tak teramat mengejutkan. Ini adalah masa ketika kehidupan teater kita telah menerima kembali *arts* dari “teater primitif”. Katakanlah umpamanya yang hendak ditampilkan Rendra dengan *BipBop* dan *Rambate-Rate Rata*. Di dalam

---

<sup>4</sup> Maka Putu Wijaya menerima kemungkinan sutradara Umar Machdam (Studi Teater Bogor) bersikap bebas sekali terhadap naskah *Sandiwara* dalam pementasan di PKJ pertengahan Desember 1973. Ia tak setuju Syu’bah Asa mengancam ketidaksetiaan Umar Machdan pada naskah, yang sampai pada tingkat menyadur. Lihat tulisan Putu Wijaya dan Syu’bah Asa dalam *Tempo*, 29 Desember 1973, 37-39.

atau di luar pengaruh “mini-kata” itu, tapi termasuk di dalam pola kecenderungan yang saya sebut tadi, semenjak empat atau lima tahun yang lalu orang berbicara tentang “improvisasi”. Dalam pola itu pula saya kira lahirnya lakon seperti *Topeng* dari Ikranegara (1972). Atau lebih jelas lagi *Graffito* dari Akhadiyah, pemenang teratas sayembara tahun 1972. Lakon ini adalah lakon nonlinear, apabila kita ingin menghindari istilah “nontematik” yang di sini mungkin tidak tepat. Di dalamnya sosok “cerita” tidak tersusun dalam suatu alur: lakon ini hampir sepenuhnya menyarankan permainan dalam suasana dan dengan suasana. Ia bergerak dalam semacam kaleidoskop dari surprais-surprais, seperti yang sebelumnya ditampilkan Arifin C. Noer dengan *Kapai-kapai* (dan kemudian juga dengan *Sumur Tanpa Dasar* serta *Tengul*). Permainan dan gerak itu pada dasarnya menuntut untuk dialami, sebelum—dan mungkin tanpa—diformulasikan. Dengan kata lain, menuntut untuk menjadi lebih dari sekadar peristiwa verbal. Saya kira juga demikian tuntutan yang terkandung dalam *Seh Siti Jenar* dari Vredi Kastam Marta, pemenang ke-3 sayembara tahun 1973. Memang, dalam naskah ini masih terasa usaha mencari efek, dengan dialog-dialog yang sering berkelok ke arah perhiasan liris untuk dirinya. Atau, kalau tidak, agak angker dengan ungkapan-ungkapan permenungan yang memberat. Namun tampak benar keinginan pengarang buat menumbuhkan proses puisi di atas pentas. Keinginan untuk menampilkan teater sebagai tubuh puisi seperti ini pernah tercapai dengan lengkap dalam *Kereta Kencana*, yang merupakan saduran Rendra atas *Les Chaises* Ionesco.

Di sini kiranya perlu ditunjukkan betapa bedanya keinginan itu dengan kemungkinan yang tersedia dalam beberapa drama bersajak Indonesia: *Bebasari* dari Roestam Effendi, *Bangsacara dan Ragapadmi* dari Ajirabas (nama samaran WJS. Purwadarminta; ditulis sebelum perang), dan *Prabu dan Puteri* dari Mh. Rustandi Kartakusuma (1950). Lakon-lakon ini, terutama secara jelas lakon yang saya sebut terakhir, pada hakikatnya rangkaian formulasi pikiran dalam bentuk sajak. Pada dasarnya mereka hanya memasang puisi, pada kata-kata. Puisi di luar kata-kata, puisi dalam keheningan pentas beberapa detik, puisi dalam *mimos*: itu bukanlah hal yang esensial bagi mereka. Ambisi mereka lebih bersifat literer. Ambisi lakon-lakon mutakhir, sementara itu, umumnya ialah ke arah teater-puisi yang utuh.

Di situlah saya kira terletak kesulitan kita untuk mendekati beberapa lakon tersebut dengan pendekatan seorang kritikus sastra, dalam suatu pembicaraan tentang “naskah-naskah”, dengan keinginan agar drama kontemporer Indonesia bisa “dimengerti/dinikmati.” Dengan kata lain, pendekatan seorang kritikus sastra yang membaca naskah lakon dari tahun 1972-1973 sebagaimana ia membaca naskah lakon dari tahun 1950an.

Saya tidak bermaksud mengatakan bahwa naskah lakon dari tahun 1950-an dengan sendirinya tidak berharga lagi dewasa ini untuk referensi. Tapi jika kita hanya berdasarkan lakon-lakon itu menilai teater yang kita ikuti sejak akhir tahun 1960-an, kita akan terbiasa bergerak pada dataran yang dibentuk oleh naskah-naskah yang “selesai-sebelum-teater”. Kita tak akan melihat *Aduh* lebih merupakan naskah seorang sutradara daripada naskah seorang pembaca. Kita tak akan melihat bahwa penciptaan teater yang dikehendaki di situ harus dikembalikan kepada arti penciptaan yang asasi: tatkala seorang sutradara memberi bentuk, mengembalikan

kesatuan, mengungkapkan suatu gaya—kepada lintasan pelbagai gerak dan suara, kata dan pikiran, perasaan hati dan hal ihwal.

Sang naskah adalah kerangka suatu situasi, bukan cerita tentang situasi. Kita, terutama apabila kita telah berada di tepi pentas dan punya dorongan besar buat memberi wujud lakon itu di sana, akan tahu apa yang diminta. Dalam kerangka situasi itulah diharapkan respons: mengubah suatu proses dengan tempo, kepekatan dramatik, dan juga kontinuitas. Saya kira tidak ada yang luar biasa baru di sini. Yang mungkin bisa dikemukakan, karena tak dilihat oleh Rustandi, ialah hubungan yang jelas antara lakon Putu Wijaya dengan beberapa nomor “mini-kata” Rendra: kerangka-kerangka situasi yang pada mulanya ialah sebagian metode latihan buat kepekaan dan kreativitas aktor. Hanya, tentu saja, Putu Wijaya telah mengembangkan dasar itu menjadi sebuah lakon pendek.<sup>5</sup>

Sebab itulah lakon ini pada dasarnya sesuatu yang bersahaja. Ia tidak bermaksud menggayuh suatu “dimensi metafisik”, apabila dimensi itu adalah sesuatu yang harus mirip rahasia agung, kejauhan langit di balik bulan, dan bukan suatu hal yang bisa dimaknakan oleh peristiwa sepele. Dilihat dari perkembangan Putu Wijaya sendiri, kebersahajaan *Aduh* adalah suatu pemantapan ekspresi serta kehendak: ia tak lagi mengasyiki suasana teatral yang menguasai *Bila Malam Bertambah Malam* sebuah naskah yang ditulisnya di tahun 1965 dan terbit sebagai novel di tahun 1971. Ia tidak lagi ingin melibatkan pentas ke dalam alur yang majemuk serta percakapan berkepanjangan yang “literer”, seperti yang ia lakukan dalam *Lautan Bernyanyi* (1967). *Aduh* tumbuh dari pengalaman teater yang konkret.

Pengalaman seperti itulah — dengan pentas, dengan kelompok dalam latihan dan pemanggungan, dengan publik — yang membedakan riwayat pertumbuhan lakon-lakon mutakhir dari lakon-lakon Indonesia sebelumnya.

Para penulis naskah di masa lampau lebih merupakan orang-orang sastra daripada orang-orang teater. Tentu saja yang saya maksudkan ialah mereka yang di luar (atau sesudah) ‘Dardanella’ dan Andjar Asmara, dengan Usmar Ismail sebagai perkecualian. Sebab Sanusi Pane, Utuy T. Sontani, Sitor Situmorang, Mh. Rustandi Kartakusuma: mereka mungkin pernah atau sering menonton tonil, banyak membaca naskah dan teori penulisan lakon, pandai pula membuat resensi pementasan, akan tetapi tidak pernah secara intim terlibat dalam proses penjadian teater yang sebenarnya. Mereka tidak pernah ingin mengkhususkan dunia penciptaan mereka dalam penyutradaraan mempunyai atau menjadi bagian dari suatu grup teater yang boleh dibilang tetap. Mereka tak memiliki kemungkinan seperti yang dimiliki W.S. Rendra, Arifin C. Noer dan Putu Wijaya. Ketiga orang ini, yang masing-masing mempunyai grup yang selalu siap, seperti halnya Andjar Asmara di tahun 1930an, dapat mengolah sebuah naskah bagian demi bagian dengan mencobanya pada serangkaian latihan grup, sebelum naskah itu diputuskan untuk diumumkan. Di atas saya telah menyebutkan bagaimana *Tengul* diselesaikan.

---

<sup>5</sup> *Aduh*, ditulis antara 1970-1973, pernah dicoba dalam latihan grup, Teater Mandiri (dipimpin Putu Wijaya sendiri) yang sebagian besar terdiri dari orang-orang baru dalam teater, ketika grup ini mendapat kesempatan bermain untuk acara TVRI Pusat. Putu Wijaya bergabung dalam Bengkel Teater WS. Rendra di tahun 1987, dari kecuai sebagai aktor (a.l. dalam *Bip-Bop*) juga membuat beberapa nomor “improvisasi” teater “mini-kata”.

Untuk *Kapai-kapai*, sebuah lakon yang saya anggap terbagus setidaknya-tidaknya dalam masa sebelum 1973, Arifin C. Noer antara lain mengambil pengalaman *Mega, Mega* (1967) sebagaimana terjadi di atas panggung. Bahkan orang bisa mencatat bahwa tokoh-tokoh utama dalam lakonnya sebagian penting dibangun dari kecenderungan Arifin sebagai aktor. Sementara itu, kehidupan dalam kegiatan teater dengan grup-grup yang terpelihara kontinuitasnya menyebabkan lakon-lakon mutakhir ditulis dengan niat diproduksi sesegera mungkin. Para penulis seperti Sitor Situmorang atau Rustandi Kartakusuma saya kira tak bisa memiliki niat seperti itu. Tak mengherankan bila mereka hanya cukup puas dengan penerbitan dan satu dua resensi naskah yang pada akhirnya ditulis orang. Dan juga tak mengherankan bila mereka terus-menerus menghasilkan cerita-cerita yang kemudian cuma terdampar sebagai “closet drama”—dengan nasib penghabisan di antara buku-buku loanan.

Mereka tak punya pengalaman yang lebih dari itu. Referensi mereka, sebagaimana kita lihat pada Rustandi, tak pernah pada panggung, hanya pada bacaan, dan umumnya dari luar negeri.<sup>6</sup>

\*

Acuan itulah yang juga menyebabkan Rustandi, misalnya, dalam sebuah diskusi di Taman Ismail Marzuki di tahun 1973 mengkait-kaitkan *Aduh* dengan teater absurd. Ia tampaknya melihat persoalan mayat yang memberat dalam lakon itu seakan-akan transplantasi dari persoalan mayat yang kian memanjang dan akhirnya memenuhi ruang dalam *Amedee, ou Comment s'en debarrasser* Eugene Ionesco. Tidak bisa lain. Rustandi sejak mula-mula telah bertolak dari pernyataan, bahwa “drama kontemporer Indonesia adalah tiruan Ionesco” — sebuah ucapan yang tak terlampau mengejutkan, sebab merupakan versi lain dari kesimpulan yang sama sebelumnya.

Di tahun 1957 ia juga menyebut kesusastraan modern Indonesia sebagai *mestiezenlitteratuur*.<sup>7</sup> Apa yang dikatakannya tentang teater mutakhir cuma memperpanjang telunjuknya sendiri. Rustandi mempergunakan istilah “tiruan” (juga “plagiat” dan “jiplakan”) untuk menistakan bab-bab yang tak disukainya dalam kesusastraan dan teater Indonesia. Tapi tampak, betapa ia sebenarnya tidak bicara dengan terang, mengenai suatu kenyataan yang bisa nisbi sifatnya: orisinalitas.

Apa sebenarnya peran orisinalitas? Kita mulai bicara dengan pengaruh Ionesco di sini. Ionesco memang dikenal dan mempunyai pengaruh dalam pertumbuhan teater Indonesia masa kini. Jim Lim (kini: Jim Adilimas), yang sekarang hidup di

---

<sup>6</sup> Lakon *Bunga Merah* oleh penulisnya sendiri dinyatakan sebagai pelaksanaan prinsip drama Anton Chekov. Lihat *Indonesia*, No. 7 Th. IX, Juli 1954 dan No. 8 Th. IX, Agustus 1958. Diterbitkan kembali dalam bentuk buku: *Merah Semua dan Putih Semua* (Jakarta: Balai Pustaka, 1961). Tentang “closet drama” lihat Rosihan Anwar, “Sitor Situmorang Menulis Closet-Drama”, *Siasat*, 26 Maret 1953. Sebuah resensi atas naskah *Jalan Mutiara*, drama 6 babak.

<sup>7</sup> Lihat dua bagian dari rangkaian tulisannya tentang “Ciliwung” (lambang bagi Jakarta, sebagai gelanggang kehidupan kebudayaan, warisan zaman dan kenyataan ilmu bumi) dalam *Siasat*, 25 September dan 11 Desember 1957: “Indonisasi Ciliwung: Kesusastraan Indonesia Modern Mestiezenlitteratuur”.

Paris sebagai aktor, pernah mementaskan *Rhinoceros* di Bandung sebelum 1965. Ia kemudian menyadur *La Cantatrice Chauve* ke dalam *Biduanita Botak*. Saya telah menyebutkan hubungan *Kereta Kencana* Rendra dengan *Les Chaises*. Dua tahun yang lalu teater Kecil mementaskan *Raja Mati* dengan aktor Chaerul Umam dan sebelumnya Arifin C. Noer membawakan *La Lecon* yang disalin menjadi *Mata Pelajaran*. Barangkali Ionesco, melihat jumlah lakonnya yang dikenal di sini, telah menyaingi Shakespeare dan Cechov di Indonesia. Tak terlampau mengherankan apabila pengaruh tokoh teater *absurd* yang paling banyak bicara ini punya jejaknya dalam teater kita. Sebagai tanda pertama perlu disebut *Taman* (1961) dari Iwan Simatupang. Mungkin Ionesco sampai ke dalamnya melalui Edward Albee, mungkin pula lebih langsung. Bagaimanapun jalannya, *Taman* menampilkan bayang-bayang “tragedi bahasa” serta macetnya dialog antarmanusia seperti yang diwujudkan oleh teater absurd, khususnya oleh *La Cantatrice Chauve*. Begitu tegas bayang-bayang itu, hingga sinyalemen Rustandi Kartakusuma tentang peniruan barangkali mendekati kebenaran dalam hal lakon Iwan Simatupang ini, yang saya anggap terbaik dari tangannya. Suasana yang terhidang di sana asing bagi saya: perjumpaan—dan bukan pertemuan—antara pelbagai orang yang iseng, atau kesepian, atau ganjil, dalam sebuah taman kota, tak pernah dapat saya bayangkan dengan latar Indonesia. Namun *Taman* bagaimana pun hanyalah suatu bekas tebal yang cuma sementara melintas dalam sejarah hinggapnya pengaruh Ionesco di sini, baik pada Iwan Simatupang sendiri maupun pada yang lain-lain. Di tahun 1968 W.S. Rendra pulang kembali dari New York. Ia menyajikan nomor-nomor improvisasinya, antara lain *BipBop*.

Muncul dengan itu di Balai Budaya dan juga di TVRI, Rendra membingungkan dan membikin marah orang. Saya teringat bagaimana pementasan di ruangan Balai Budaya itu, yang antara lain, dihadiri sejumlah tamu dari Singapura. Sebagian dari mereka, tampaknya pejabat dan pedagang, bersungut-sungut atau melongo sopan. Seorang dari mereka—sarjana sastra lulusan Universitas Indonesia—menggelembungkan pipinya yang gemuk dan bertanya lirih tapi jengkel: “Apa ini? Apa ini?” Saya tak menjawab. Sebagian mungkin karena pertanyaan itu diucapkan dalam bahasa Indonesia yang aneh dan berludah. Sebagian lagi karena saya memang tak bisa menjawabnya. Kebanyakan dari nomor-nomor yang disajikan Bengkel Teater malam itu tak komunikatif bagi saya, terutama yang dikerjakan Bakdi Sumanto—yang tampaknya hanya carut-marut kasar. Betapa pun, *BipBop* cukup mempesonakan. Paling sedikit, harga dari nomor-nomor improvisasi Rendra diangkat dari situ, di samping dari *Rambate-Rate Rata* yang pernah dipentaskannya di Bandung dan kemudian di tepi Laut Selatan, di Parangtritis, Yogya. Rendra menumbuhkan apa yang mulanya hanya dimaksudkan buat metode latihan menjadi teater tersendiri. Ia mengekspresikan suatu “isi” dalam imaji-imaji, yang dibangun dalam suasana, dengan gerak, bunyi, mungkin pula nyanyi, keheningan, dan bisa juga anasir asli dari alam: pasir, laut, angin dan cahaya. Bahasanya justru sedikit kata-kata, melintasi dan mengatasi kata-kata. Karena inilah Arifin C. Noer menamakan apa yang dipertunjukkan Rendra sebagai “teater primitif”. Ia menunjukkan asosiasinya dengan teater “dalam bentuknya yang pertama,” di mana secara serempak terdapat unsur-unsur seni tari, seni musik dan lain-lain yang masih sangat murni dan sederhana. Teater primitif semacam itu mempergunakan “bahasa

sunyi". Ia mengemukakan sesuatu yang "tak lengkap apabila hanya ditangkap secara auditif semata atau hanya secara visual semata". Dari sini Arifin menunjukkan paralelisme antara ide teater Rendra dalam nomor-nomor improvisasi itu dengan ide teater Ionesco. "Ionesco pernah mengatakan bahwa ia sedang mencoba menciptakan teater primitif, mengembalikan teater kepada kemurniannya dan membebaskannya dari tirani kesusastraan dan amanat-amanat."<sup>8</sup>

Meskipun demikian, tidak begitu gampang sebenarnya mengetahui pengaruh langsung Ionesco pada Rendra.<sup>9</sup> Rendra sendiri selalu cenderung untuk mengelakkan pembicaraan tentang pengaruh orang lain dalam karya-karyanya, khususnya bila orang lain itu adalah juga orang teater. Bagaimanapun juga, kemungkinan-kemungkinan yang telah ditunjukkan oleh "teater primitif" Rendra menjadi lebih tampak, bersamaan dengan makin dikenalnya kemungkinan-kemungkinan yang dibukakan teater *absurd* melalui beberapa pementasan di Indonesia, termasuk *Menantikan Godot* (di Jakarta, 1969). Teater mutakhir Indonesia semenjak itu melihat pintu terbuka lebih luas ke arah pembebasan dari "tirani kesusastraan dan amanat-amanat" dan ke arah teater dalam "kemurniannya" sebagai teater. Saya menamakan nomor-nomor improvisasi Rendra sebagai "teater mini kata". Bagi saya ia adalah suatu upaya dari kesadaran akan keterbatasan dunia verbal—sebuah kehendak puisi untuk menghindarkan diri dari kecerewetan kata-kata dan sedapat mungkin langsung menggambarkan suatu situasi.<sup>10</sup>

\*

Tapl 'mini-kata' punya batasnya sendiri. Rendra dan Bengkel Teaternya tidak meneruskan diri dengan nomor-nomor improvisasi—suatu hal yang bisa membosankan dan buntu seandainya demikian. Tapi kemudian mereka mementaskan dalam *Barzanji* (1970). Di sini, yang terasa adalah aksentuasi lebih lanjut semangat teater sebagai teater. Berdasarkan terjemahan Syu'bah Asa atas kasidah-kasidah yang biasa dilagukan dalam kesenian rakyat di kalangan pemeluk Islam, sosok *Barzanji* yang sebenarnya tidak terletak dalam rangkaian kalimat-kalimatnya. Sosok itu ada dalam totalitas yang terbangun dengan unsur-unsur lagu, komposisi grup, gerak dan warna-warna dalam pentas.

Namun lebih penting lagi ialah kemungkinan yang ditunjukkan *Kasidah Barzanji*: kemungkinan untuk dengan wajar memungut dinamika yang terdapat dalam tradisi lisan rakyat, dan menjadikannya integral dengan keseluruhan lakon. Hal semacam itu agaknya tak mungkin terjadi dan tak pernah terjadi—dalam teater Indonesia di

---

<sup>8</sup> Resensi Arifin C. Noer itu dimuat dalam *Mingguan Angkatan Bersendjata* nomor minggu ke-2, Mei 1968.

<sup>9</sup> Subagio Sastrowardoyo misalnya lebih melihat adanya pengaruh dari seniman-seniman di Greenwich Village, New York, pada *Bip-Bop*. Subagio juga menyebut hubungannya dengan teater absurd dan Artaud, tanpa menyebut Ionesco. Lihat bukunya *Bakat Alam dan Intelektualisme* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1971), 82-88.

<sup>10</sup> Dami N. Toda tak menyetujui penamaan "mini-kata". Ia menyebut teater Rendra "Teater Puisi". Lihat *Sinar Harapan*, 24 Desember 1973, VII. Saya juga menyebut *Bip-Bop* sebuah puisi, terlepas dari soal berhasil atau tidak (dalam "Mengapa Minikata?", *Kompas*, 28 Juni 1969, V dan VI). Tapi kekhususan nomor-nomor improvisasi itu terletak dalam hal minimalnya kata-kata yang dipakai, sementara orang bisa saja menyebut *Bebasari* atau *Sangkuriang* (*libretto* Utuy T. Sontani) sebagai "teater puisi" juga.

waktu-waktu yang terdahulu. Tendensi dasar yang diletakkan pertama kali oleh para pengarang di tahun 1930an telah menyebabkan sandiwara enggan bersikap “urakan”, suatu sikap yang menurut Rendra tercermin dalam teater rakyat ludruk. Orientasi dan referensi Sanusi Pane adalah kebudayaan tinggi. *Air Langga* (1928) dan *Eenzame Garoedavlucht* (1930) ditulisnya dalam bahasa Belanda yang mendongak ke atas. Temanya mencerminkan kenangan kepada suatu lingkungan kebudayaan yang adiluhung, yang juga kita dapatkan pada *Sandhyakala ning Majapahit* (1933) serta *Kertajaya* (1932). Begitu pula *Ken Arok dan Ken Dedes* (1928) dari Muh. Yamin, yang kemudian menulis *Kalau Dewi Tara Sudah Berkata* (1937). Begitu pula *Bebasari*. Setidaknya, drama yang mempergunakan beberapa unsur dari cerita rakyat ini (misalnya nama “Rahwana” buat si angkara murka, juga pertemuan pertama antara sang pangeran dan sang putri melalui mimpi) menunjukkan sikap yang sama sebagaimana lakon-lakon Sanusi Pane dan Yamin: dialognya bersifat “susastra”, aksennya mengarah ke penampilan histrionik, arenanya terlalu sempit untuk spontanitas.

Sandiwara-sandiwara yang ditulis dan dipanggungkan di masa Jepang dan sesudah kemerdekaan juga pada dasarnya meneruskan tendensi dasar tahun 1930an itu. Tentu, latar dan tokoh telah diturunkan dari ketinggian takhta dan mahkota. Usmar Ismail, Utuy T. Sontani dan lain-lain sampai dengan Kirdjomulyo atau Nasyah Jamin, telah melakukan semacam *embourgeoisement* para tokoh lakon mereka. Agam Wispi, dari LEKRA, menampilkan para jembel dalam *Gerbong*. Tapi seperti halnya *RT00/RW00* Iwan Simatupang yang bercerita tentang para gelandangan di bawah jembatan, sandiwara-sandiwara itu tetap dalam tradisi teater yang tertib. Maksud saya, mereka tetap tidak menumbuhkan diri dan dipengaruhi oleh bentuk-bentuk teater rakyat yang hidup di pinggiran. Mereka masih merupakan teater “orang sekolahan”.

Setelah Rendra, agaknya Arifin C. Noer, yang keluar dari lingkaran itu. Tidak sepenuhnya. *Kapai-kapai* adalah suatu persenyawaan antara disiplin artistik teater “orang sekolahan” dengan unsur-unsur dinamis dari lenong. Ia adalah puisi liris yang ternyata bisa memungut stambul. Simbolik kental di dalamnya tak terganggu oleh dialog “urakan” yang antara lain berbunyi seperti iklan obat di radio. Arifin mempermainkan *sense* dan *nonsense*—terkadang dengan terlalu pintar dan terlalu sadar. Melalui Ionesco, sekaligus melalui lenong dan keroncong Betawi, ia menemukan banyak variasi untuk teater, yang baginya sering sama artinya dengan sajak panjang. Saya kutip satu potong dari adegan ke-8, bagian pertama *Kapai-kapai*. Abu, si pelayan kantor yang melarat dan tertindas, yang sepanjang hidupnya digoda mimpi yang mustahil, berhenti bertengkar dengan istrinya. Iyem mengaku bunting. Mereka berdamai:

Keduanya menari sambil menyanyi

*Iyem: Pepaya bunting ia isinya setan  
Dimakan dukun dari Sumedang  
Perut aye bunting ia isinya intan  
Ditimang sayang anak disayang*

*Abu: Pohon pisang tidak berduri  
Pagar disusun oleh rembulan*

*Mohon abang lahir si putri  
Biar disayang setiap kenalan*

*Iyemku. Iyemku.*

*Iyem: Abuku. Abuku.*

### **Keduanya berpelukan.**

Yang tragis susup-menyusup dengan yang komis, yang sungguh-sungguh dan yang bermain-main tampil berbareng dalam satu momen hidup yang sama. Saya tidak tahu bagaimana seorang dari Jerman, misalnya, dapat merasakan itu secara langsung dengan membaca *Kapai-kapai*. Memang, lakon ini diterjemahkan dan dipentaskan di Melbourne kira-kira dua tahun yang lalu. Tapi Harry Aveling, penerjemahnya, kemudian menyebut *Kapai-kapai* sebagai salah satu hasil seni mutakhir Indonesia yang sukar dipahami, “kalau kita belum biasa dengan latar belakang sosio-budaya karya itu.<sup>11</sup> Bisa saya bayangkan para penonton Australia yang terbungong-bungong. Mereka mungkin menganggapnya suatu teater eksotis, mungkin juga: *absurd*.”

Di Jakarta, Mh. Rustandi Kartakusuma menganggap *Tengul* “sok *absurd*”. Barangkali bisa dimengerti. Dengan struktur yang lebih cair dari *Kapai-kapai*—dan sebab itu agak kurang pas di sana-sini—Arifin lebih memainkan kebebasan dalam lakon ini. Di atas itu muncul semacam mosaik pelbagai unsur, sebagian besar mengandung warna lokal. *Tengul* mengkonkretkan kehadiran sang Nasib di sela-sela orang-orang yang menyembah Lotre.

Sang Nasib mengalahkan mereka. Sang Nasib mengalahkan Korep, yang sebagaimana halnya Abu dalam *Kapai-kapai*, seorang melarat dan lemah. Dibujuk oleh tiga demit, Korep bersedia dibawa ke hadapan Embah yang cantik, untuk mendapatkan kekayaan dengan syarat yang lazim kita dengar dalam cerita “takhayul” di Jawa: menyerahkan jiwa orang terdekat secara periodik. Dalam hal Korep, yang harus diserahkannya ialah jiwa wanita-wanita yang jadi istrinya. Maka kekayaan bertambah, istri-istri lama mati untuk segera diganti istri-istri baru. Dalam proses itu cinta nyaris kering, juga ketulusan, kehangatan dan rasa kehilangan. Dengan kata lain: Korep hampir kehilangan hidup itu sendiri, sampai suatu ketika ia mengawini seorang wanita yang membawa kembali rasa hidup—justru pada saat kematian dihadapi dengan sikap riang, abai dan kekanak-kanakan. *Tengul*, sebenarnya berakhir sebagai kisah ketika Korep memilih untuk kembali miskin dan memutuskan kontraknya dengan Embah.

Saya mencoba meringkaskan lakon itu, sekadar untuk menunjukkan bahwa ceritanya sebenarnya konvensional. Tapi mungkin saya beruntung dalam berhubungan dengan *Tengul*: tokoh Embah cantik, misalnya, mirip dengan Ayu Lanjar yang memerintah kerajaan orang halus di laut dan pantai utara Jawa

---

<sup>11</sup> Dari “Beberapa Fase Perkembangan Sastra Modern di Afrika, Malaysia dan Indonesia”, *Dewan Bahasa* (Kuala Lumpur), Oktober 1973, 458. Aveling menghubungkan *Kapai-Kapai* dengan “latar belakang Jawa”. Saya kira anasir seni rakyat Betawi justru lebih tampak. Sampiran pantun dalam nyanyian yang dikutip di atas (kalimat-kalimat nonsens) mirip lagu-lagu gambang kromong. Di tahun 1968 Arifin mementaskan *Pemburu Perkasa* Wolf Mankowits dengan gaya lenong.

Tengah—menurut kepercayaan di desa masa kecil saya. Saya tak tahu adakah Arifin juga punya kenangan yang mirip; ia berasal dari daerah pesisir utara Jawa agak lebih ke barat.

Tentu, cerita tentang orang yang menjadi kaya mendadak karena bantuan setan cukup dikenal di mana-mana dengan pelbagai variasinya, bahkan mungkin juga di Barat di masa lampau. Hanya saja, keintiman kita kepadanya, pergaulan kita untuk percaya atau tak percaya, keasyikan kita akan kegaiban yang setengah menakutkan setengah mempesonakan itu—semua agaknya tergantung pada dunia pengalaman yang lebih khusus. *Tengul* membangkitkan kembali itu. Ia juga membangkitkan kembali kenangan kepada suasana sekitar lima tahun yang lalu, ketika perjudian Hwa-Hwe membikin keranjingan penduduk Jakarta: suasana yang mirip kesurupan massal, menjelang tengah malam, sewaktu beribu-ribu orang menunggu di sekitar tempat sang bandar, dengan harap-harap cemas menantikan keputusan taypak. Siapa yang pernah mengalami itu akan memahami, bahwa kenyataan itu sendiri *absurd*. Sama *absurdnya* dengan dorongan buat menebak lotre berdasarkan “kode buntut”—yang entah mengapa dianggap terdapat pada hampir setiap hal, sebagai isyarat sang Nasib. Tapi betapa pun ganjil dan gilanya perkara itu bagi akal yang lurus, ia ada dan hidup di sekitar kita sehari-hari di Indonesia. Setidaknya dewasa ini. Maka dalam banyak hal absurditas *Tengul*—kalau kita memang hendak berbicara tentang itu—sebenarnya diangkat dari kenyataan sehari-hari. Di sinilah lakon itu berbeda dengan *Rhinoceros* misalnya. Dalam *Rhinoceros*, Ionesco bercerita tentang metamorfosa masyarakat manusia menjadi masyarakat badak, untuk menggambarkan kekuasaan Nazi dan “histeria kolektif”.<sup>12</sup>

Dengan demikian gambaran itu dilahirkan, oleh sebuah fantasi yang aktif, berdasarkan sebuah ide. Niatan simbolis ini bertolak dari sesuatu yang abstrak. *Tengul* sementara itu bertolak dari yang konkret: Ia mengandung kecenderungan realisme: ia adalah semacam “realisme”.

Itulah sebabnya barangkali para penonton dalam *Tengul* tak merasa disodori tokoh-tokoh dramatis yang aneh. Tokoh-tokoh seperti itu hadir di pusat perhatian dalam *Tali-Tali* N. Riantiarno.<sup>13</sup> Keanean tiga peran demit *Tengul* hampir sepenuhnya, komikal.

Mereka tampil seperti para punakawan dalam wayang. Dengan demikian, mereka dekat dan intim dalam kesadaran kita. Paling sedikit secara langsung mereka merupakan bagian dari, kenyataan yang tersimpan dalam gudang pengalaman kita, tokoh-tokoh yang tak sulit dikenali. Saya telah mengatakan di atas bahwa pengalaman itu khusus sifatnya. Ia bukan sumber referensi yang universal. Ambillah bagian ini dari *Tengul*: ketika lagu gumam terdengar dari kelompok orang yang duduk tertib di dekat sang Bandar lotre sambil merunduk. Bagi orang yang tak pernah mendengar *wiridan* dibaca di surau-surau dan kuburan di Jawa, lagu yang

---

<sup>12</sup> Menurus Ionesco sendiri. Lihat *Notes et contra-notes*, kumpulan komentarnya, Gallimard, 196 & 277-278. Mungkin itu juga maksud Jim Adhilimas ketika ia mementaskan *Rhinoceros* di sini dalam masa Sukarno – zaman rapat umum dan baris-berbaris.

<sup>13</sup> Pemenang Harapan ke-3, sayembara 1973. Di dalamnya ada tokoh seperti Togop Apu, yang melukai jari dan mengisap darah sebagai bayaran dari “murid”-nya yang bernama Sabordi. Sampai berapa jauh tokoh-tokoh lakon yang bersuasana apokaliptis ini bersifat simbolis, bagi saya gelap. Mungkin ini contoh “obskurantisme”—yang ditolong oleh bahasa yang bagus.

digumamkan sambil bergoyang-goyang itu barangkali tak akan memberi efek apa-apa selain sebagai semacam ilustrasi bunyi yang bagus. Sebab hanya dalam pertautannya dengan nada *wiridan* saja suara itu menampakkan dimensi lebih: ia menjadi lebih suram dan sekaligus lebih lucu. Ia lebih terasa sebagai unsur ritus dan kekhususan, yang berlangsung pada tempat yang tak galib. Berbareng dengan itu, ia adalah sebagian dari tata simbolis yang disusun Arifin: ia merepresentasikan kepasrahan massal kepada sang Nasib yang memperlihatkan kekuasaannya melalui candu dan agama baru, bernama lotre. Tentu saja ada humor dalam lambang seperti itu, walaupun agak pahit.

Dalam banyak hal, humor dan asosiasi-asosiasi yang dipertunjukkan Arifin bersifat lokal. Bahkan mungkin temporer. Ucapan “Salam Kompak Selalu!” misalnya, barangkali tak akan mendapatkan—respons penonton sama sekali, apabila *Tengul* dipentaskan, katakanlah, di Kuala Lumpur—atau bahkan mungkin di Jakarta 25 tahun yang akan datang. Sebab ucapan itu dipungut dari bahasa anak-anak remaja, terutama di Jakarta, melalui sejumlah pemancar radio komersial atau media lain. Dan sebagaimana umumnya kata-kata dari subkultur remaja, ia tidak akan bertahan lama di peredaran.

Dalam perkara seperti itulah tampak “realisme” *Tengul*. Juga ketika Arifin membiarkan, atau mungkin malah menyuruh, salah seorang pemegang peran demit mengucapkan dialognya dengan logat Jawa. Lakon dan sutradara-sutradara Indonesia sebelumnya—meskipun memakai merk realisme—tak pernah memungkinkan hal seperti itu terjadi di pentas. Mereka mempergunakan lafal bahasa Indonesia *standard*, yang sebenarnya belum ada—kecuali kalau kita sepakat bahwa bahasa Indonesia *standard* ialah bahasa Indonesia yang kita dengar dari siaran nasional dan sandiwara RRI. Dengan kata lain, mereka mempergunakan bahasa “sekolahan” yang jarang dipakai dalam kehidupan sehari-hari. Terkadang mereka malah terasa menggemari lafal yang beraksen Indo atau khotbah gereja. Kita sering mendengar ini, misalnya, dalam pementasan-pementasan Fred Wetik dari Teater Perintis Bandung. Saya tak bermaksud memastikan bahwa kecenderungan semacam itu dengan sendirinya memperburuk sebuah lakon. Saya hanya ingin menunjukkan perbedaannya dengan unsur “realisme” *Tengul*. Unsur itu kecil, dan Arifin sendiri mungkin tidak secara sadar merencanakannya atau secara khusus memperhatikannya. Bagaimanapun ia merupakan satu faset baru, yang tak mengganggu.

Kenyataan seperti itu memang hampir tak mungkin tertangkap apabila kita berbicara tentang *Tengul* terlepas dari kehadirannya sebagai pementasan. Hadir secara demikian, sebagai peristiwa, ia adalah sesuatu yang komprehensif.

Pengalaman total kita di dalamnya tak bisa direduksikan menjadi hanya persintuhan dengan sebuah garis lurus. “Sebuah sajak yang menjadi adalah sebuah dunia,” kata Chairil Anwar. Sebuah teater yang menjadi juga adalah sebuah dunia. Masalahnya kemudian di bagian mana dari dunia itu kita tegak dan meninjaunya atau, lebih persis lagi, mengalaminya.

\*

Para peserta dalam dunia teater bukanlah *tabula rasa*. Mereka terpaut dalam ruang dan waktu, spesifik, mempunyai genealogi tertentu dan perbendaharaan referensi yang khusus. Seorang manusia yang universal tidak pernah ada, karena istilah “manusia universal” (dengan “m”, dan bukan “M”) itu sendiri mengandung kontradiksi. *Tengul* tidak ditulis dan dipentaskan bagi siapa saja. Arah Arifin C. Noer adalah publik yang lekat dengan dunia yang dikenalnya, sekarang dan kini. Di belakang mereka ini tentu saja ada daerah lain dari publik yang lain, mungkin pada akhirnya berupa manusia pada umumnya. Tapi itu ada di balik ufuk. Memang, teater menjadi suatu kesenian, dan bukan sekadar bisik-bisik antara kita, karena ia dengan satu dan lain cara menyadari sesuatu di balik ufuk itu.

Tapi bagaimanapun juga gambaran tentang manusia tempat ia mengajak bicara selalu berdasarkan wujud publiknya yang konkret. Apa boleh buat. Teater berada dalam sejarah, dan ia tidak ditunjukkan buat Tuhan yang berada di luar sejarah. Singkatnya, teater membutuhkan suatu publik yang intim. Tanpa itu ia hanya segumpal iktikad. Itulah sebabnya kita sering melihat bagaimana lenong yang disajikan sebagai suatu acara siaran televisi menjadi lenong yang lemas.

Ia tidak pasti dengan dirinya sendiri. Berlangsung dalam studio, hanya menghadapi kamera yang netral dan beku. Para pemain cuma bisa menerka-nerka siapa gerangan yang menonton mereka melalui pesawat modern yang mahal itu: para babu, atau para majikan mereka yang kebetulan tidak sedang pergi nonton orkes simfoni. Dengan kata lain, lenong itu telah dipisahkan dari separuh eksistensi yang telah ikut membentuk dirinya: publiknya. Publik itu dari studio tidak bisa mereka lihat atau mereka dengar. Para pemain itu kehilangan pendukung. Mereka kehilangan suara tertawa teriakan nakal, dan pernyataan-pernyataan berseloroh yang lain. Dan tiba-tiba mereka sadar bahwa mereka harus lebih tertib dan sopan seperti orang-orang dinas. Para petugas yang lebih baik tanpa roman muka. Saya kira itulah sebabnya di saat mereka menyampaikan “pesan-pesan moral”, suatu hal yang sebenarnya lazim, adegan menjadi begitu resmi. Mereka dalam posisi orang asing. “Pesan-pesan moral” itu pasti akan mereka sampaikan dengan sikap yang berbeda seandainya mereka berada di tengah publik yang aktual, publik yang mereka kenal dan mengenal mereka. Publik mereka adalah *alter-ego* mereka.

Maka jika di atas saya mengatakan bahwa teater membutuhkan suatu publik yang intim, kata “membutuhkan” itu perlu dijelaskan tersendiri. Kebutuhan itu tidak dengan sendirinya bersangkutan paut dengan keinginan akan jumlah tertentu dari karcis yang terjual. Ada yang menyerang banyaknya lelucon dalam *Tengul* dari jurusan ini. “Lelucon lagi laku tinggi,” demikian dikatakan, sehingga “fungsi seniman—termasuk teatrawan—rupa-rupanya jadi tersudut.” Karena itu mereka pun “terpanggil untuk menjadi dewi yang cantik, atau paling tidak menjadi tukang lawak yang terhormat.”<sup>14</sup> Pendapat seperti ini tampaknya keluar dari sinisme, dengan bahasa yang diperelok.

---

<sup>14</sup> Emmanuel Subangun, “Lebih Lumayan daripada Srimulat”, dalam *Kompas*, 8 Desember 1973. Tulisan ini tampaknya menganggap bahwa *Tengul* adalah usaha “agar grup teater modern tidak saja pandai merugi dalam dunia perdagangan kesenian”, sehingga penonton “perlu dipikat” dengan lelucon.

Tapi kelemahannya yang pokok ialah pandangan penulisnya, yang hanya melihat lelucon dengan sikap merendahkan: lelucon dalam fungsinya untuk perdagangan. Tentu saja Arifin C. Noer, dalam *Tengul*, bermaksud memancing ketawa banyak sekali—terkadang terlampau los dalam memberi umpan. Tapi motif dasar dari lelucon adalah komunikasi. Yang dicari ialah respons. Kalimat dan gerak dan lain-lain adalah stimuli, yang hanya berhasil bila cukup pada *rapport* antara si penulis naskah, para aktor dan sutradara dengan suatu publik. Dengan demikian sebuah teater diselenggarakan melalui, sadar atau tidak sadar, pendefinisian publiknya. Kebutuhan teater untuk sebuah publik yang intim berarti keniscayaan teater ditujukan untuk suatu publik tertentu.

Saya tidak tahu pasti seberapa tebal kesadaran mengenai hal itu ada terdapat dalam kehidupan teater mutakhir. *Tengul* barangkali merupakan salah satu tandatanda permulaan, bagaimana teater Indonesia condong untuk memulai perjalanan panjang, di mana posisinya tidak semata-mata akan mempengaruhi, tapi juga dipengaruhi publiknya. Salah satu akibat dari kondisi-kondisi yang terdapat beberapa tahun ini justru saya kira mulai membalikkan beberapa asumsi lama. Ada Dewan dan Pusat Kesenian, ada acara pementasan yang tidak cuma kadang-kadang, ada grup-grup teater yang aktif—dan kemudian hadirilah publik. Dan secara perlahan tak kentara, publik itu makin lama makin menampilkan potensinya yang dulu tidak terlihat. Mereka bukanlah sesuatu yang mirip lempung yang hanya menunggu untuk dibentuk. Mereka tidak berwarna netral. Sekaligus mereka mempunyai kemampuan mempengaruhi, dengan ramainya keblok serta kedatangan mereka kembali ke pementasan berikutnya. Pada gilirannya sebuah grup teater akan makin tidak cuma mengukur dirinya dari pembicaraan para penulis resensi. Meskipun tujuannya tidak dengan sendirinya untuk menutup defisit dalam neraca keuangan, ia makin sadar akan ada atau tidaknya tepuk tangan, kosong atau penuhnya kursi penonton.

Itulah sebabnya usaha-usaha publisitas yang lebih agresif untuk menarik pengunjung tampak dilakukan akhir-akhir ini buat suatu pementasan. Teater Kecil giat mengedarkan bagian-bagian yang menarik dari lakonnya ke media massa sebelum pementasan. Bengkel Teater mempunyai sesuatu yang lebih ampuh: karya-karya dan tingkah laku Rendra sendiri, yang tampaknya selalu jadi sumber berita. Teater Populer dengan sistematis membentuk lingkaran penonton yang setia. Hasil didapatkan: akhir-akhir ini jarang sekali ada pementasan yang kosong pengunjung.

Bagaimanapun juga, teknik-teknik publisitas itu sebenarnya hanya menarik kembali publik yang sudah ada tapi tinggal agak di kejauhan. Khalayak teater, sebagaimana yang bisa dengan mudah dilihat dari pelbagai pementasan beberapa tahun ini, umumnya berusia muda. Mereka berasal dari lingkungan kebudayaan di mana buku-buku kesusastraan (terutama kesusastraan Indonesia) tidak merupakan bagian yang organis dari pemenuhan kebutuhan rohani sehari-hari. Orang tua mereka dibesarkan dengan kebudayaan lisan—kebudayaan pre-pustaka. Mereka sendiri langsung dibiasakan dengan radio, koran-koran harian, majalah-majalah yang makin lama makin didominasi gambar, bioskop dan televisi—kebudayaan post-pustaka. Bagi mereka, teater dengan sendirinya merupakan variasi lain yang wajar. Mereka dengan itu tidak usah capek-capek membaca, dan mereka dengan langsung dapat berbagai pengalaman dengan orang lain dalam kehadiran bersama

sebagai publik—mirip, meskipun tidak persis sama, dengan orang-orang tua mereka yang menonton wayang orang atau dengan situasi mereka sendiri ketika menonton gambar-hidup. Hal serupa terjadi dalam pembacaan puisi: satu hal yang mungkin bisa menjelaskan mengapa sejak beberapa lama berselang pembacaan puisi di depan publik lebih populer dari buku-buku sajak.

Melalui pergaulan dengan publik semacam itulah teater mutakhir tumbuh. Publik itu adalah publik yang memandang teater tidak sebagai upacara penyampaian kebijaksanaan agung, tapi lebih berupa sebagai permainan.

Publik yang lebih sensual daripada intelektual, lebih spontan dan hangat daripada diskursif dan analitis, lebih cenderung menikmati pengalaman rekreatif secara bersama—mereka toh tidak biasa membaca novel di kamar masing-masing—dan lebih ingin terlibat secara total. Kesadaran mereka tidak banyak dipengaruhi oleh kelaziman tertib buku-buku, sajian panjang yang berkembang dari halaman ke halaman. Tak mengherankan apabila teater mutakhir tampak lebih kentara mengarahkan diri untuk memperoleh respons langsung dari publik. Lelucon dan banyol tidak diharamkan. Publik tak lagi berfungsi sebagai penonton: sebagai keseluruhan mereka juga bagian dari peristiwa.

Dalam pembicaraan teater mutakhir Boen S. Oemaryati menyatakan, bahwa timbulnya unsur-unsur tradisional—stambul dan lenong—dalam drama Arifin C. Noer adalah “suatu manifestasi nostalgia pengarang Indonesia pada sifat solidaritas”. Saya agak berkeberatan dengan istilah “pengarang” dan kata “nostalgia” di situ. Drama Arifin adalah drama orang teater, dan kurang sebagai drama seorang penulis.

Seorang penulis Indonesia dengan publiknya yang tak begitu jelas serta ternyata terbatas mungkin merasakan hilangnya solidaritas. Tapi orang dari kehidupan teater mutakhir tidak.

Solidaritas itu tidak pernah dialaminya sebagai sesuatu yang pernah hilang dan karenanya dirindukan kembali, sebab ia tumbuh justru dari dalamnya. Betapa pun juga perbedaan penilaian itu tidak menyebabkan saya tidak menyetujui pengamatan Boen S. Oemaryati: dengan mengambil dinamika teater rakyat, teater mutakhir kita menghilangkan batas yang kaku yang memisahkan publik dengan proses lakon.

Hanya, hal itu tidak terbatas pada komedi stambul. Ia justru tampak pada lenong. Pada hemat saya, Boen S. Oemaryati tidak sepenuhnya tepat ketika ia mengatakan, bahwa unsur lenong mungkin diambil Arifin C. Noer “karena bisa menampilkan sindiran-sindiran kepada keadaan sekeliling.”<sup>15</sup>

Persenyawaan antara teater Arifin C. Noer dengan lenong lebih pekat daripada hanya untuk itu. Teater Arifin C. Noer, dengan *Kapai-kapai* dan *Tengul*, adalah contoh dari kecenderungan mutakhir untuk lebih langsung dan lebih segera melibatkan publik. Semangat teater Betawi itu cocok di dalamnya.

Seperti halnya dalam teater rakyat, di dalamnya batas antara komedi dengan tragedi, komedi dengan *farce*, dan lain-lain semacam itu tidak berlaku. Mengapa pula harus berlaku? Aristoteles tidak pernah melihat teater dalam kebudayaan-kebudayaan Indonesia. Dan, definisi-definisi macam itu toh dirumuskan setelah

---

<sup>15</sup> Ceramah di Fakultas Sastra Universitas Indonesia, 24 November 1973. Dimuat reportasenya di *Kompas*, 29 November 1973.

suatu pengalaman teater tertentu, lagi pula tidak bisa dianggap absolut. Demikian pula pembatasan yang memisahkan “teater modern” Indonesia dengan teater lain-lain di Indonesia—sesuatu yang justru diterobos oleh teater mutakhir. Di situlah saya kira kekeliruan Emmanuel Subangun. Dalam resensinya atas *Tengul* ia menyesali Arifin, yang telah membikin lakonnya artistik dan penuh banyol, sebab:

“... menurut hemat saya, mulut yang menganga karena geli dan mata yang terbeliak melihat komposisi cahaya dan tata panggung yang indah, bukanlah tujuan-tujuan yang harus ditaruh di tempat teratas dalam dunia kesenian yang disebut ‘modern’.”<sup>16</sup>

Sementara kita tidak tahu bagaimana keharusan “dunia kesenian yang disebut ‘modern’” menurut Subangun, kita tahu dasar pandangannya: sebagaimana Mh. Rustandi Kartakusuma menyebut *Obrog Owokowok* Danarto yang dipentaskan teater Alam sebagai “saingan berat bagi Bing Slamet” dengan mengejek; Subangun juga membandingkan *Tengul* dengan dagelan grup Srimulat dari Surabaya dengan mengejek.

Pandangan semacam itu pada hakikatnya merupakan lanjutan dari tendensi dasar yang telah tampak semenjak tahun 1920an, yang telah saya sebutkan di atas: orientasi dan referensi yang hanya berkisar pada kebudayaan tinggi. Sumber-sumber intelektual dan artistik yang dianggap sah terutama hanyalah hasil-hasil kesenian yang melalui pendidikan di dalam dan di luar sekolah, diakui sebagai “puncak-puncak kebudayaan”—untuk meminjam istilah Ki Hajar Dewantara. Heater Sutherland pernah menulis kecenderungan intelektual Indonesia masa Pujangga Baru, yang mengabaikan “perkembangan bergairah dari kebudayaan rakyat di kota-kota.”<sup>17</sup> Kecenderungan itu ternyata masih tersirat kuat dalam pandangan Subangun dan Rustandi di atas. Pada umumnya, rekreasi yang terdapat di kalangan khalayak ramai di kotakota tidak dianggap cukup memadai untuk disebut aktivitas “budaya”. Lenong, ludruk, gambang kromong, sandiwara Miss Tjitjih, grup Srimulat, rombongan ketoprak dan wayang orang yang berkeliling ataupun yang menetap jauh dari pusat-pusat kebudayaan—semua itu tidak dianggap cukup anggun untuk disebut “kesenian”. Penamaan yang kemudian dipasang, bahwa mereka itu bukan “kesenian modern” atau “kontemporer”, pada hakikatnya hanya sekadar memperhalus anggapan yang meremehkan mereka. Dengan kata lain, tetap suatu manifestasi dari prasangka-prasangka “orang sekolahan”.

Perkataan “prasangka” saya kira tidak berlebih-lebihan untuk dipakai di situ. Sebab melihat konteks sosial dan sejarah kebudayaan rakyat di kota-kota—termasuk teaternya—ia tidak boleh dibilang bukan sesuatu yang kontemporer. Ia juga sebagian dari gejala masa kini kita di Indonesia. Ia bukan benda museum. Pun bukan sesuatu yang eksotis, membeku, dan hanya ada buat para turis: ia masih merupakan bagian yang organis dan fungsional dari kehidupan kita. Tak mustahil ia akan terus sebagai demikian, seraya senantiasa memperbaharui diri, untuk tetap mempunyai makna bagi publiknya yang juga berubah.

---

<sup>16</sup> Dalam resensinya yang telah dikutip di atas, *Kompas*, 8 Desember 1973.

<sup>17</sup> Lihat “Pujangga Baru: Aspects of Indonesian Intellectual Life in the 1930s”, *Indonesia* (Modern Indonesia Project, Cornell University), No. 6 (Oktober 1968), 128.

Kesalahan yang sering terdapat selama ini dalam pembicaraan tentang kebudayaan rakyat kota ialah tidak diperhatikannya proses perubahan, sebagai sesuatu yang wajar, dalam kehidupannya. Dikeluarkan dari daerah “modern” yang tampak megah tapi tidak pernah jelas batas-batasnya itu, ia dihukum sebagai onggokan mayat hidup. Atau, sebagai sejumlah barang kelontong di kedai-kedai saudagar hiburan. Pada dasarnya penilaian itu bertolak dari kategori-kategori yang sudah dipasang terlebih dulu tentang yang “kesenian” dan yang “bukan kesenian”, tentang “kesenian” dan “hiburan”—penggolongan yang ternyata tidak cuma horizontal tapi juga vertikal. Dengan kata lain, ada persoalan mutu yang terlibat di dalamnya. Tapi umumnya perkara mutu tersebut tidak dikenakan pada hasil-hasil prestasi dari masing-masing golongan. Orang tidak peduli sebenarnya adakah *Taufan di Atas Asia* El Hakim atau *Antara Bumi dan Langit* Armijn Pane memang lebih bagus dari lakon-lakon grup Srimulat. Sampai dengan beberapa tahun yang lalu, orang hanya gembira bila S.M. Ardan “mengangkat” lakon *Nyai Dasima* ke dalam kesenian “modern”—meskipun pada hemat saya Ardan justru telah memerosotkannya: lakonnya lebih miskin daripada lakon yang kita lihat sebagai *Nyai Dasima* lenong. Itu semua menunjukkan bahwa sebenarnya lenong dan teater Srimulat dianggap rendah, karena mereka tidak ditopang oleh *centre of excellence* yang tradisional ataupun yang baru: tidak oleh keraton serta kalangan aristokrat, tidak pula oleh balai kesenian kaum inteligensia di kota-kota yang mendapat pendidikan Barat. Dari kalangan yang disebut terakhir inilah lahir—dan mengangkat kepalanya tinggi-tinggi—teater Indonesia yang kemudian lazim disebut “teater modern” atau “teater kontemporer”. Di samping “teater tradisional” yang umumnya dikaitkan dengan suatu kesenian daerah yang “klasik”—apik, tampan, mungkin juga eksotis—“teater modern” ini menganggap diri menjadi sang penentu ukuran teater masa kini di Indonesia.

Sesuai dengan sumber-sumber intelektual dan artistiknya, ia memasang wajah yang angker dan luhur. Komedinya—yang tak banyak jumlahnya—juga komedi yang kurang mau terlibat banyol. Ia memang bisa segar, sebagaimana *Barabah*, tapi tetap mengambil jarak dengan publik. Ia ingin menjaga diri dan berkata dengan hormat.

Tapi teater mutakhir—dengan kecenderungan populis yang lebih tampak—punya hak dan juga kebutuhan untuk tidak meneruskan semangat seperti itu. Teater mutakhir bisa saja mengingatkan kita kembali akan fungsi bermain-main dari teater, dan manusia sebagai *homo ludens*. Ia bisa tampil sebagai ilusi yang selalu dapat dikenali sebagai sekadar ilusi. Tokoh Emak dalam *Kapai-kapai* mematikan Abu dengan menembaknya dengan pistol kayu seraya berseru “dor”. Sang kolonel dalam *Mastodon dan Burung Kondor* berperang dengan dua piring kuningan yang biasa dipakai dalam *drumband*. Bahkan sifat karikatural tokoh ini—yang sangat mengganggu bila kita cuma membaca naskah Rendra—bisa diterima dengan enak di atas pentas, dibawakan oleh Tapa Sudana. W.S. Rendra tidak bertolak dari Ibsen untuk lakonnya. Ia tak bermaksud melukiskan perkembangan dan liku-liku psikologis secara mendasar.<sup>18</sup> Ia hendak bercerita seraya menghibur, menggamit

---

<sup>18</sup> Meskipun kita tak harus berpegang pada ucapan-ucapan Rendra dalam menjelaskan atau membela karya-karyanya, baik juga saya kutip ketika ia menangkis kritik bahwa *Mastodon* simplistis dan tokoh-tokohnya

respons langsung dari publik, dan menyampaikan protes dan pesan bersama mereka. Tidak seluruh kehendaknya berhasil dicapainya. Tapi Rendra bisa dikatakan berhasil dalam hal ia tidak bermaksud menjadikan *Mastodon* dalam ukuran karya Shakespeare. Ia justru berhasil karena ia telah menampilkan semacam lenong yang lebih menarik dari lenong biasa.

Karena itulah lakon ini bagi saya tampak janggal dan timpang pada saat-saat ia tidak bisa mengendalikan diri untuk menjadi pretensius. Dan, dengan sejumlah besar pemain yang kurang pengalaman serta kurang bakat, dialog menjadi kebuku-bukuan, pentas mirip sandiwara anak sekolah. Tapi dalam garis besar *Mastodon* bisa dicatat sebagai salah satu gejala teater mutakhir. Seperti dalam lenong, si jahat juga sekaligus lucu dan memikat dan si jagoan begitu unggul hingga kita tak usah percaya. Lebih dari lenong, *Mastodon* menyajikan lebih banyak variasi. Kiranya yang perlu ialah keterlibatan publik dalam ketawa dan tepuk tangan—mengiringi dialog atau monolog yang penuh protes sosial—dan suatu katarsis bersama berlangsung. Sang lakon telah menjadi substitusi bagi rapat umum orang-orang yang tak puas dengan keadaan, dalam keadaan politik di mana rapat umum semacam itu tak pernah diselenggarakan. Perbedaannya dengan lakon-lakon propaganda terletak dalam kesadaran dirinya hanya sebagai permainan pentas dan ilusi: ia tidak mendesakkan diri untuk diterima. Ia justru menampung pikiran dan perasaan publiknya, dan mengulangi atau memperbaharui artikulasi orang-orang yang menghadirinya. Ia tak berbicara kepada publik sebagai kepada “oranglain”.

\*

Publik, atau lebih tepat hadirin (*audience*), memang bisa seperti sebuah teka-teki. Jika teater Indonesia di tahun 1950-an cenderung menghadapinya demikian, situasinya sebenarnya tidak jauh berbeda dengan situasi para pemain lenong untuk televisi yang tersekat di antara dinding-dinding studio seperti yang pernah saya sebut di atas: teater itu hanya meraba-raba siapa gerakan publiknya. Pemahamannya tentang publik adalah pemahaman *a priori*. “Publik” baginya bukanlah publik yang dalam pengalaman, dalam wujudnya yang konkret, senantiasa bersifat spesifik. “Publik” dalam pengertiannya adalah “publik pada umumnya”. Ia berbicara kepada satuan besar yang—karena diabstraksi sebagai satuan—tidak dilihat sebagai dunia yang majemuk, heterogen dan tidak azali. Lantaran *Hamlet* atau *Montserrat* dianggap bahwa mereka ternyata bisa berbicara melintasi geografi dan sejarah, *Air Langga* Sanusi Pane atau *Titik-titik Hitam* Nasjah Djamin diharapkan untuk memiliki keuniversalan yang sama.

Atau, kedua lakon itu sendiri memang ditulis dengan ambisi serupa itu. Demikianlah pernah ada seorang pengarang Indonesia yang sangat ingin lakonnya dipentaskan di Paris. Seorang sastrawan Indonesia lain konon pernah menghadiahkan bukunya, sebuah naskah lakon, kepada rekannya yang kawin

---

karikatural: “Saya tak perlu memasukkan psikoanalisis di dalam *Mastodon* ini buat apa? *Mastodon* ini bukan untuk itu. Karena itu gaya saya gaya epik, gaya wayang. Gaya melukis di kanvas besar dengan sapuan yang besar pula.” *Kompas*, 14 Desember 1973.

dengan ucapan bahwa karyanya itu baru akan bisa dimengerti empatpuluh tahun kemudian. Contoh-contoh itu tidak usah benar terjadi. Saya hanya ingin memberi ilustrasi tentang suatu ambisi teater untuk menuliskan dirinya dengan “T” (kapital), karena ia membayangkan publik dengan “P” (kapital) pula. Dengan demikian sebenarnya ia tidak memberi batasan secara lebih sadar ataupun mempunyai gambaran yang lebih konkret kepada siapa sebenarnya ia pertama-tama berbicara. Ia hanya berbicara kepada publik sebagai ide. Ia ingin berbicara kepada semua orang, melibatkan semua orang—juga yang hidup berpuluh tahun di masa nanti—ke dalam pertanyaan yang dikemukakannya, penderitaan yang diungkapkannya dan humor yang dikenalnya. Tapi dengan demikian ia kehilangan keintimannya dengan manusia-manusia yang paling dekat dikenalnya, yang telah berbagi pengalaman dengan dirinya, dan juga yang telah memberinya kekayaan batin. Publik menjadi “orang lain”.

Keadaan dan tendensi seperti itu saya kira dengan jelas tergambar semenjak pertengahan dasawarsa 1950-an. Akademi Teater Nasional Indonesia (ATNI) didirikan di tahun 1955. Pengaruhnya sangat besar, baik karena reputasi para pendirinya, Usmar Ismail dan Asrul Sani, maupun karena pamornya sebagai lembaga pendidikan tingkat tinggi. Tapi di samping itu semua, pengaruh tersebut—yang boleh dikatakan menjangkau ke banyak kota besar di Indonesia—berkembang karena sejak itu mulai tampak pementasan yang lebih sering, juga pembicaraan-pembicaraan teater dalam pelbagai harian dan berkala nasional lebih banyak dilakukan. Dari ATNI lahir orang-orang teater seperti Teguh Karya, Pramana Padmadarmaja, Wahyu Sihombing, Kasim Ahmad dan lain-lain yang pada tahap berikutnya menjadi penerus dan penyebab kehidupan teater yang bersungguh-sungguh. Boleh dikatakan bahwa di sekitar pengaruh ATNI itulah teater Indonesia berkembang dari sesuatu yang lebih terarah: dari dan melalui studi.

Di tempat lain, di kalangan mahasiswa Fakultas Sastra Universitas Gajah Mada waktu itu, semangat yang sama berlangsung. W.S. Rendra, Subagio Sastrowardoyo, Pong Waluyo dan lain-lain lahir dari situ, meskipun dari ketiga nama tersebut hanya Rendra yang terus dengan kehidupan sebagai orang teater. Di Bandung muncul Jim Adilimas: Dari semuanya tampak ada kehendak baru untuk menjadi “profesional” dalam teater—suatu kehendak yang di masa sebelumnya hanya terdapat sebagai embrio pada diri Usmar Ismail dengan grup Maya. Kehendak untuk menjadi “profesional” menyangkut kehendak yang lebih intens untuk memperoleh hasil yang lebih sempurna dalam teknik. Dari situlah muncul suatu corak: semangat teater Indonesia waktu itu pertama-tama menghasilkan teater kamar studi. Teater ini lahir dari teori pada umumnya bisa dikatakan bahwa teori tersebut tidak merupakan hasil pensistematisan pengalaman sendiri. Fundamennya dibangun oleh kepustakaan. Lebih banyaknya pementasan lakon-lakon terjemahan dibandingkan dengan lakon-lakon saduran, apalagi yang asli, dengan tegas menampakkan hal tersebut.<sup>19</sup> Alasan yang umum dikemukakan ialah bahwa lakon-lakon asli—artinya

---

<sup>19</sup> Dari tahun 1955-1963 misalnya ATNI tercatat mementaskan 11 lakon terjemahan, 6 saduran, dan 6 asli. Lihat Boen S. Oemarjati, *Bentuk Lakon*, 207-208. Barangkali 90 persen dari lakon-lakon yang dipentaskan W.S. Rendra dan Jim Adilimas dalam masa yang sama, bahkan sesudahnya, juga lakon terjemahan. Dalam masa mutakhir, sutradara seperti Teguh Karya, Wahyu Sihombing, Arifin C. Noer, Suyatna Anirun juga sebenarnya masih lebih

lakon-lakon “modern” yang ditulis para pengarang Indonesia—waktu itu tidak cukup memadai untuk dipentaskan. Tentu saja alasan itu benar. Pertama, bila dilihat bahwa kriteria yang dipakai untuk mengukur mutu pada dasarnya adalah kriteria yang diproses melalui kamar studi. Kedua, bila dilihat bahwa lakon-lakon Indonesia “modern” langsung atau tidak langsung mencoba mencapai kriteria itu—dan biasanya tidak berhasil. Dalam pada itu kelihatan pula bahwa dengan memberikan preferensi kepada lakonlakon terjemahan atau saduran, perhatian utama diletakkan pada soal penyempurnaan teknik dan peningkatan mutu.

Dengan niat pokok seperti itu, teater tersebut tidak begitu peduli adakah evolusi dari coraknya dipengaruhi juga oleh publiknya atau tidak. Ia memang tidak lahir, tumbuh dan membentuk diri melalui sejarah pergaulan dengan suatu publik yang telah mengaktualisasikan diri—seperti yang terjadi pada lenong atau Moliere. Saya kira waktu itu sangat sedikit dipersoalkan sampai berapa jauh teater Indonesia menghayati, memberi bentuk dan melontarkan kembali dunia pengalaman dan pertanyaan-pertanyaan batin publiknya. Teater kamar studi sudah wajar bila tidak terlalu acuh kepada sesuatu yang di luar kamar. Ia berada di dalam. Di situ belum ada suatu khalayak tertentu—kecuali orang-orang teater itu sendiri, sejumlah sastrawan dan seniman lain—yang boleh dikatakan menjadi publiknya.

Toh teater yang oleh Asrul Sani kemudian disebut sebagai teater “minoritas” ini berpretensi bahwa ia mengalamatkan kehadirannya kepada orang luar. Sikap menghadapi persoalan publik semacam itu tipikal sikap inteligensia modernis Indonesia umumnya: di satu pihak bersifat elitis, tapi sekaligus di lain pihak berniat untuk memperluas basis di masyarakat. Di Indonesia kesenian seperti teater “modern” justru tidak dimaksudkan hanya sebagai milik eksklusif kaum *cognoscenti*: orang-orang, selamanya terbatas jumlahnya, yang dianggap paling mampu menikmati sajian-sajiannya. Ia tak hendak melihat dirinya sebagai barang mewah. Demikianlah misalnya Asrul Sani berbicara tentang keharusan teater “kontemporer” dewasa ini “mendobrak isolasi dalam mana saat ini ia terkurung”. Dan ia percaya hal itu bisa dilakukan. Karena:

“Biarpun teater ini pada saat ini adalah sebuah teater minoritas, ... ia mempunyai potensi yang besar, karena ia juga lahir dari kebutuhan pengutaraan baru yang belum dapat ia temui dalam media pengutaraan sebelumnya. Kader-kadernya, baik kader penonton maupun kader pencipta, bertambah banyak dengan bertambah meluasnya pendidikan dan lebih terasnya kehidupan ekonomi terbuka. Kedudukannya di masa depan sebetulnya jelas.”<sup>20</sup>

Keyakinan semacam itu justru pada hemat saya menunjukkan adanya ketegangan tertentu dalam kesadaran diri teater “minoritas” tersebut. Dengan memakai nama “kontemporer”, ia cenderung melihat posisinya sebagai teater Indonesia masa depan, bagi khalayak ramai kita. Ia sebetulnya kehilangan rasa kesegeraan yang penting bagi dinamika suatu dialog: ia bagaikan bertepuk sebelah tangan. Dalam pengertiannya khalayak ramai itu cuma terbagi dalam dua kelompok: mereka yang sudah mengerti, jumlahnya tak banyak, dan mereka yang belum.

---

sering terjemahan. Tapi perbedaan kecenderungan teater kamar studi dengan kecenderungan teater mutakhir tidak terletak dalam soal lakon terjemahan atau bukan, melainkan dalam soal pandangan terhadap publik.

<sup>20</sup> Dari “Pemikiran dan Saran-saran tentang Pengembangan Seni Pertunjukan Kontemporer/Modern”, *Budaja Djaja*, No. 68, Th. VII, Januari 1974, 62.

Masalahnya hanyalah “sudah”, dan “belum”—suatu masalah sementara. Yang belum mengerti pada akhirnya akan mengalami transformasi diri menjadi yang sudah mengerti. Jelas, asumsi yang berlaku di sini ialah bahwa khalayak ramai itu pada dasarnya tunggal. Di atas telah saya sebut bagaimana publik dilihat sebagai Publik, sebagai ide, sesuatu yang abstrak.

Agar lebih tegas baiklah disambungkan di sini bahwa hal itu juga berlaku bagi teater yang ditulis oleh para penganut realisme sosialis di Indonesia. Mereka ini memang tidak menyatakan mengarahkan teater mereka untuk suatu wujud metafisik. Mereka berkata tentang “Seni untuk Rakyat”. Adapun “Rakyat” dalam pengertian mereka adalah suatu unit sosial, yang berakar pada suatu babakan tertentu dalam sejarah. Namun sebenarnya heterogenitas yang terdapat dalam satuan itu tetap tak dianggap. *Segumpal Daging Bernyawa* Utuy T. Sontani atau *Gerbong* Agam Wispi tidak tampak peduli adakah lapisan masyarakat yang diundangnya dalam dialog terdiri juga dari orang-orang yang berasal dari lingkungan kebudayaan yang berbeda-beda—tak semuanya merasakan idiom teater “modern” dari kedua lakon itu sebagai sesuatu yang organis dalam dunia pengalaman mereka. Atau baiklah apabila pengertian teater untuk Rakyat ialah teater yang ditujukan kepada siapa saja buat kepentingan Rakyat: di sini juga sang publik tetap sesuatu yang abstrak. Persoalan sedemikian agaknya akan tetap terdapat dalam teater Indonesia, selama ia belum memperoleh gambaran yang lebih konkret tentang publiknya. Dalam gambaran yang lebih konkret itu akan tampak, bahwa khalayak ramai bukanlah sesuatu yang tunggal dan harus tunggal, walaupun, ia terhimpun dalam pengertian keIndonesiaan ataupun kemanusiaan itu.

Memang, dilihat dari sejarah pemikiran yang mendasari dan mengasuh kesusastraan Indonesia modern—dari mana teater Indonesia yang kita bicarakan berasal—asumsi bahwa khalayak ramai adalah tunggal bukanlah sesuatu yang ganjil. Kesusastraan Indonesia tumbuh semenjak awal abad ke-XX ini bersama kebutuhan meluasnya publik-publik yang terpisah-pisah dan beragam. Dalam kebutuhan itu, peranan gagasan kesatubangsaan sangat penting. Dengan kesatubangsaan diterima sebagai suatu ide dan suatu potensialitas, kesusastraan Indonesia modern lahir sebagai kelanjutan keinginan untuk memiliki suatu kebudayaan nasional yang, dilihat dari heterogenitas lingkungan-lingkungan kebudayaan yang ada, harus merupakan semacam konsensus *crosscultural*. Bahasa Indonesia adalah medium untuk itu. Penggunaan teknologi cetak merupakan prasarannya yang penting, ditambah dengan kemampuan distribusi massal dari usaha-usaha penerbitan. Dari hal-hal itu kesusastraan Indonesia berangkat, untuk memberi isi jiwa ke dalam suatu kerangka, yang terbentuk oleh hasrat nasionalisme kebudayaan. Pengertian “nasionalisme” di sini bukan hanya, bahkan kurang sebagai, gagasan suatu kolektivitas untuk menghadapi kekuatan pengaruh yang datang dari luar dirinya. Melainkan, terutama, sebagai gagasan untuk mengadakan kolektivitas baru dari kolektivitas-kolektivitas bermacam-ragam yang ada. Dalam pengertian ini bisa dikatakan bahwa S. Takdir Alisjahbana, tokoh dominan dalam masa awal kesusastraan Indonesia itu, adalah seorang nasionalis sebagaimana Soekarno adalah

seorang nasionalis.<sup>21</sup>

Dalam pandangan mereka tersirat niat ke arah “unifikasi” kebudayaan apabila dalam perkara ini saya boleh meminjam istilah yang berasal dari kepustakaan modernisasi hukum di Indonesia.

Itu tak berarti bahwa dalam sejarah pemikiran dan gagasan-gagasan sastra Indonesia orang sama sekali menafsirkan kenyataan-kenyataan yang ada: heterogenitas lingkungan kebudayaan yang hidup dan meninggalkan jejak yang dalam di negeri ini. Memang, di sekitar semangat *Surat Kepercayaan Gelanggang*—antara pertengahan tahun 1940an sampai dengan pertengahan 1950an—heterogenitas tersebut sangat kurang ditampilkan dalam kancah pembicaraan. Kaum inteligensia Indonesia masa itu pada umumnya terlibat dalam suasana kejiwaan sebuah bangsa yang baru merdeka. Mereka sibuk dengan hasrat akan pengakuan internasional. Mereka gelisah dengan kebutuhan untuk merumuskan diri—sebagai bangsa—menjadi sederajat, dan tak mau ketinggalan, dalam sidang pertemuan dengan bangsa-bangsa lain. Bangsa ini saat itu berada dalam posisi dilihat, serta melihat diri, sebagai satu satuan, yang sedang akan bergabung dengan satuan-satuan lain di dunia. Namun masa selama kurang lebih satu dasawarsa itu hanya mewakili satu periode. Pada umumnya, baik sebelum maupun sesudah itu, masalah kebhinekaan kebudayaan-kebudayaan di Indonesia senantiasa mendesak ke dalam percaturan pendapat. Heterogenitas itu bagaimanapun juga adalah kenyataan yang memiliki dayanya sendiri untuk hadir terus dan berkembang. Kesalahan S. Takdir Alisjahbana ialah mengindentikkan kenyataan itu dengan masa lalu. Atau, suatu hal sementara. Toh Takdir ada juga mengakui kemungkinan bahwa beberapa dari “kebudayaan setempat setempat” itu “akan mendapat kemajuan pula”, dan “naik ke atas tercerenah dalam kebudayaan Indonesia.”<sup>22</sup> Dalam hal ini sebenarnya Takdir Alisjahbana tidak terlampau berbeda dengan Ki Hajar Dewantara. Walaupun, pada yang terakhir ini aksentuasi akan kenyataan heterogenitas—atau lebih tepat pula pluralitas—cukup terasa.

Kita ingat tokoh Taman Siswa yang berasal dari pusat kebudayaan di Jawa Tengah ini merumuskan kebudayaan nasional sebagai “segala puncak-puncak dan sari-sari kebudayaan yang bernilai di seluruh kepulauan, baik yang lama maupun yang ciptaan baru, yang berjiwa nasional.”<sup>23</sup> Setelah Ki Hajar, tampil Ajip Rosidi. Ia menjadi juru bicara dari suatu generasi inteligensia setelah *Surat Kepercayaan*

---

<sup>21</sup> Pendapat Takdir yang terkenal ialah bahwa kebudayaan Indonesia bukanlah bertopang pada kebudayaan Jawa, Melayu atau Sunda. Ia mengatakan: “Baik di dalam bangun Sriwijaya, maupun dalam bangunan Majapahit tiada sekali-kali terdapat hakikat semangat Indonesia.” Lihat *Polemik Kebudayaan*, ed. Achdiat K. Miharja cet. III (Jakarta: Perpustakaan Perguruan Kementrian PP dan K, Jakarta, 1954), 14. Bandingkan dengan pendapat Presiden Sukarno di depan Kongres Kebudayaan di Magelang, 1948: “... menurut pendapat saya, kita ini di dalam sejarah yang telah lampau ribuan tahun yang lalu, belum pernah mengalami kebudayaan nasional, tidak di zaman Belanda, tidak pula di zaman kebesaran kita sebelum zaman Belanda, tidak di zaman Sriwijaya atau di zaman Majapahit.” *Majalah Indonesia*, nomor Kongres, 1950, 17.

<sup>22</sup> Dalam *Polemik Kebudayaan*, 19.

<sup>23</sup> Prasaran dalam Konferensi Kebudayaan di Gedung Pertemuan Umum Kotapraja Jakarta Raya, awal Agustus 1950, *Indonesia*, No. 4-5, Th. I, 1950, 16-20. Rumusan itu agak berbeda dengan rumusan Ki Hajar di Kongres Kebudayaan Indonesia ke-1, akhir Agustus 1948 di Pantai Perri, Magelang. Di sini rumusannya adalah: “Kebudayaan Indonesia (Nasional) ialah kebudayaan, yang kini sedang ... kita bangun dan kita susun dari segala sari-sari dan puncak-puncak segala kebudayaan daerah di seluruh kepulauan Indonesia, baik yang asli maupun yang baru yang berjiwa nasional.” *Indonesia*, Nomor Kongres, 1950, 87-90.

*Gelanggalang*. Ia merumuskan pendirian generasinya—dan sudah tentu pendiriannya sendiri—yang menolak pendirian Takdir Alisjahbana maupun Ki Hajar Dewantara. Perumusannya tentang kebudayaan nasional Indonesia dikemukakannya di tahun 1960: “Kebudayaan nasional Indonesia akan berkembang berdasarkan kenyataan kenyataan yang kini kita jumpai dalam masyarakat Indonesia masa kini. Dan kenyataan-kenyataan itu adalah: adanya kebudayaan daerah yang sudah tumbuh berakar dan mempunyai sejarah serta lingkungan tertentu; dan adanya pengaruh dari luar yang sudah merasuk ke dalam tubuh kehidupan masyarakat dan bangsa Indonesia masa kini yang sudah menjadi milik sendiri.”<sup>24</sup>

Perbedaan Ajip dari Takdir ialah bahwa perumusannya tidak bersifat normatif, melainkan deskriptif semata-mata. Di balik semangatnya untuk membedakan diri dari generasi-generasi sebelumnya, pendapatnya itu, tidak kontroversial. Ajip menghindari ketersangkutan dengan soal penilaian: tidak seperti Ki Hajar, ia tak berbicara tentang “puncak-puncak”, atau “sari-sari kebudayaan yang bernilai”, ataupun “yang berjiwa nasional”—hal-hal yang sulit ditentukan ukurannya. Meski begitu, saya tak melihat adanya perbedaan pokok dalam ketiga pendirian di atas. Yang ingin saya kemukakan justru persamaan mereka: ketiganya hanya bicara tentang isi dari ciptaan. Takdir berkata tentang “semangat Indonesia”, dan Ki Hajar tentang “jiwa nasional”. Ajip Rosidi, dalam memberikan contoh-contoh tentang akar daerah dalam kesusastraan generasinya, menyebut “penggalan kebudayaan daerah” dalam puisi atau hadirnya “manusia-manusia daerah” dalam hasil-hasil prosa. Tak satu pun di antara ketiga pengutaraan, itu yang mempermasalahkan peranan publik kepada siapa hasil-hasil kebudayaan itu diamanatkan. Dengan tekanan berbeda-beda mereka mengakui pluralitas dari anasir dalam ciptaan dan penciptanya, tapi mereka tetap mengasumsikan khalayak ramai konsumen kebudayaan sebagai sesuatu yang tunggal: masyarakat Indonesia.<sup>25</sup>

Persamaan lain antara ketiga pendapat itu perlu ditampilkan di sini: mereka melihat pluralitas kebudayaan di Indonesia semata-mata berdasar pluralitas daerah. Tidak diperhatikan secukupnya bahwa perbedaan lingkungan-lingkungan kebudayaan kita juga menyangkut kenyataan sosial, struktur dan konflik-konfliknya.

Demikianlah halnya apa yang disebut “kebudayaan Jawa” bisa bermacam: bukan sesuatu yang hanya bersumber pada pusat tradisi Sala—Yogya—seperti yang umumnya digambarkan—tapi juga yang akarnya terdapat jauh di luar pengaruh pusat tersebut. Hegemoni kebudayaan keraton yang didukung oleh kekuasaan dan keterhormatan kelas priyayi memang terasa pengaruhnya dalam radius yang luas, termasuk ke wilayah “pesisiran”. Tapi wayang dan gamelan tidak dengan sendirinya

---

<sup>24</sup> Dalam *Kapankah Kesusastraan Indonesia Lahir?*, (Jakarta: Bhuratara, 1964), 37. Dari sebuah prasarana di simposium sastra 14 Agustus 1960: “Sumbangan Angkatan Terbaru Sastrawan Indonesia kepada Perkembangan Kesusastraan Indonesia.”

<sup>25</sup> Dalam hal Ajip Rosidi, satu catatan harus ditambahkan: ia waktu itu berbicara tentang kesusastraan Indonesia, dengan bahasa persatuan dan dengan penyebaran yang menjangkau ke seluruh wilayah, memang mengasumsikan diri akan dibaca publik yang dipersatukan oleh kemampuan berbahasa Indonesia. Sementara itu Ajip Rosidi dalam kesempatan lain menegaskan “hak hidup” kesusastraan daerah, karena: “bahasa-bahasa daerah... masih hidup segar bugar dalam masyarakat Indonesia, di samping bahasa Indonesia. Bahkan bahasa Indonesia hanya dipergunakan dalam hal-hal resmi dan di kota-kota besar saja.” “Apakah Kesusastraan Daerah Punya Hak Hidup?” *Siasat*, 18 September 1957, 28.

disambut mesra oleh kalangan saudagar santri di Kudus, bahkan mungkin tidak juga oleh kalangan itu di Sala—Yogya sendiri. Mereka ini lebih cocok dengan *kasidah berzanji* daripada dengan tembang *macapat*, dan tari srimpi bukanlah merupakan bagian organis dari kebudayaan petani di pantai utara ataupun kehidupan pencari sarang burung di lekuk-lekuk curam pantai selatan. Bagi para buruh batik di Pekalongan, sandiwara populer *babalu* lebih dikenal daripada wayang orang, bagi para nelayan miskin di sekitar Semarang lagu-lagu Melayu tidak lebih asing, malah lebih intim, daripada *langendriya*. Bahwa apa yang dikenal di luar daerah pengaruh kebudayaan keraton itu lebih dianggap sebagai kekurangan kebudayaan, dan bukan sebagai “kebudayaan” Jawa, pada hemat saya itu cuma memperlihatkan satu hal: lapisan sosial di bawah telah dikucilkan ke dalam “kebudayaan bisu”, untuk meminjam istilah Paulo Freire. Lapisan sosial di atasnya telah memperoleh kesempatan lebih luas untuk mengembangkan kebudayaannya. Mereka telah mendapatkan kemenangan dan sekaligus arogansi, untuk menyatakan bahwa kebudayaan mereka memiliki hak untuk menjadi, satu-satunya kriterium. Posisinya sebagai ekspresi minoritas tersembunyi di balik status sosial yang tinggi dan berkuasa.

Sebenarnya, kita harus mengakui bahwa pluralitas kebudayaan di Indonesia justru terdiri dari bermacam ragam ekspresi yang didukung oleh khalayak masing-masing yang terbatas. Tidak ada masalah kebudayaan minoritas di Indonesia, karena mosaik tersebut adalah rangkaian dari ekspresi-ekspresi minoritas.

Pada hemat saya suatu kesalahpahaman apabila wayang, misalnya, dalam bentuknya yang utuh dianggap sebagai sesuatu yang bisa melintasi lingkungan kebudayaan kecilnya. Cita-cita peng-Indonesia-an pertunjukan wayang kulit adalah kehendak baik yang tidak semestinya. Bahasa yang dipergunakan ki dalang, meskipun bukan mustahil bisa diterjemahkan, cuma satu unsur saja: saya kira kita harus juga ingat bahwa dunia yang melahirkan symbol-simbol, irama dan gerak, pencandraan tokoh dan lainlain dalam totalitas wayang kulit tidak bisa dipindahkan begitu saja ke dunia pengalaman publik yang lain. Di tengah publik lain, dan terpaksa berbicara kepada publik lain, ki dalang dan seluruh pertunjukan akan terdorong untuk berbicara dari luar dirinya. Hal yang sama pada dasarnya berlaku untuk ludruk, lenong, ketoprak—tentu saja dengan derajat yang berbedabeda—dan juga teater Indonesia “modern”. Semuanya pada hakikatnya adalah tester-tester “minoritas”. Semuanya, sepanjang masing-masing ingin tampil sebagai sesuatu yang autentik, harus memilih publiknya sendiri-sendiri, yang intim dengan dirinya. Pada saat ia bertolak dengan niat untuk berbicara kepada siapa saja, pada saat ia ingin menjadi sesuatu yang universal pada saat itu ia menjadi abstrak. Tapi teater abstrak pada pikiran saya adalah sesuatu yang mustahil: ia akan kehilangan dirinya sendiri dan mungkin menjadi risalah filsafat. Kecenderungan teater Indonesia mutakhir untuk mewujudkan kembali teater dalam totalitasnya justru merupakan suatu perlawanan terhadap pengabstrakan. Dan teater menjadi sesuatu yang komprehensif dan konkret karena ia memilih publik yang konkret, dari mana dan dengan siapa ia tumbuh.

Memang, pertautan yang erat di masamasa silam dengan kehidupan kesusastraan Indonesia telah menyebabkan teater Indonesia “kontemporer” gelisah

dengan posisinya sebagai teater “minoritas”. Ia mengasumsikan diri bakal bisa menjadi bagian yang integral dari publik luas yang dipersatukan dalam kerangka “kebudayaan Indonesia”—bahkan “kebudayaan dunia”. Ia selalu merasa dalam posisi berbicara kepada satu satuan besar. Di samping itu ia merasa diberi “kehormatan untuk secara resmi memakai predikat seni dalam artinya yang tinggi”.<sup>26</sup> Tidak mengherankan apabila ia juga secara diam-diam mempunyai hasrat untuk menyatakan diri sebagai ukuran tunggal buat seluruh khalayak, dan sebagaimana kebudayaan keraton Yogya—Sala seperti yang disinggung di atas, menyembunyikan dirinya, sebagai teater minoritas, di balik ketinggian status lapisan sosial yang mendukungnya. Ia ingin menjadi satu-satunya alternatif bagi teater Indonesia, kalau tidak kini, di masa depan. Ia, berkehendak untuk—dalam cita-cita Asrul Sani—“merupakan konsensus terakhir dalam pertumbuhan kehidupan rohaniah rakyat kita”.

\*

Saya tidak tahu pasti adakah konsensus itu masih merupakan keinginan yang kuat dalam kalangan teater mutakhir. Saya cenderung mengatakan tidak—atau saya berharap tidak. Salah satu pengaruh penting yang telah ditimbulkan oleh Dewan Kesenian Jakarta dan Pusat Kesenianannya berasal dari kesediaannya untuk menjadi semacam pasaran bersama teater. Lenong, ludruk, grup Srimulat, ketoprak, wayang orang, pementasan *Macbeth*, karya-karya Harold Pinter, Utuy T. Sontani, banyolan Bing Slamet dan Kwartet Jaya, koreografi Sardono W. Kusumo, juga Marcel Merceau serta Benyamin S.—itu semua berlangsung berganti-ganti di tempat itu dengan kedudukan yang sama. Prasangka-prasangka lama “orang sekolahan” terhadap ekspresi-ekspresi di luar dunia mereka perlahan-lahan mulai goyah. Cukup tanda-tanda bahwa teater “kontemporer” Indonesia mulai melihat kekontemporerannya dalam hubungan dengan teater-teater Indonesia yang lain, baik yang datang dari dusun maupun yang datang dari pinggiran kota. Mereka mewakili satu kenyataan sejarah dan masyarakat secara bersama-sama. Dan para pendukung teater “modern” pun tidak lagi terlalu berilusi untuk menyatakan diri sebagai penentu kriterium yang tunggal. Di atas telah cukup diutarakan bagaimana teater mutakhir justru belajar dari dinamika teater rakyat untuk mengembangkan kemungkinan-kemungkinannya sendiri.

Pluralitas khalayak teater semakin diakui, dan teater “modern” pada gilirannya berhadapan dan berbicara dengan publik yang lebih spesifik—sebagaimana lenong, ludruk dan yang lain-lain. Keragaman mulai diterima sebagai suatu hal yang sah. Bahkan itu tampak mulai berlangsung pula dalam kalangan teater “modern” Indonesia sendiri: grup-grup terkemuka seperti Teater Populer, Teater Kecil dan Bengkel Teater mengembangkan identitas masing-masing. Penggolongan-penggolongan secara hirarkis mulai diragukan validitasnya. Saya tidak tahu dapatkah kini, atau kelak, orang bisa lagi dengan pasti dan angkuh berbicara tentang “kesenian” dan “hiburan” sebagai dua hal yang tidak sederajat, melihat kebhinekaan

---

<sup>26</sup> Kata-kata Asrul Sani, dalam karangan yang dikutip di atas, *Budaja Djaja*, No. 68, Th. VII, Januari 1974, 60.

teater yang serupa itu. Mungkin kritik teater pun akan berkembang menyesuaikan dirinya dengan kenyataan tersebut: barangkali pada akhirnya masing-masing teater memerlukan kritisnya sendiri. Kesadaran akan kebutuhan itu memang sekarang belum terlihat. Tapi di hadapan kenyataan yang agak khas kehidupan teater Indonesia dewasa ini—berbagai-bagai teater dalam satu pasaran bersama—kesadaran semacam itu barangkali akan segera memperoleh tempat.

Memang, sebelum itu, masalah dasarnya adalah masalah memilih arah. Saya telah mempergunakan kata-kata “pasaran bersama” dalam menunjukkan kesempatan sekaligus yang disediakan bagi pelbagai teater-teater kita. Dengan kata lain, suatu istilah yang netral. Sebab, keadaan belum final adanya. Yang berlangsung dewasa ini pada dasarnya memang tetap suatu pergumulan kepentingan antara publik-publik kebudayaan di sebuah kota seperti Jakarta, meskipun tak selalu terasa di wilayah kesenian yang di urus oleh Dewan Kesenian Jakarta (mungkin juga: Dewan Kesenian Surabaya). Bertahun-tahun lamanya ekspresi-ekspresi kesenian dari luar pusat kebudayaan yang tradisional serta pusat kebudayaan baru—yang saya maksudkan terutama kalangan “bawah” dari struktur sosial kita—tidak bisa menampilkan pengaruhnya dalam kehidupan kebudayaan elite di kota-kota. Posisi sosial politik para pendukungnya masih lemah.

Sementara itu mobilitas sosial dari kalangan bawah itu hampir tidak terdapat. Kalaupun terjadi itu biasanya melalui pendidikan sekolah—yang pada suatu tahap justru melepaskan si bekas anak didik dari lingkungannya sendiri. Kontinuitasnya dengan lingkungan kebudayaan asal justru ditimpa hingga hampir rantas, oleh sistem dan arah pengajaran yang sepenuhnya ditentukan oleh selara lapisan “atas”. Dan di kota seperti Jakarta, para pendukung: kebudayaan-kebudayaan lapisan “bawah” menemukan suatu ruang hidup yang merampok kemungkinan mereka untuk bebas dari “kebudayaan bisu”. Contoh yang baik untuk ini adalah bagaimana kotapraja membangun fasilitas untuk kegiatan budaya: Gedung Kesenian Pasar Baru di Jakarta pastilah tidak didirikan untuk lenong; ia dibangun, dengan gaya Eropa yang angker dan terlindung, untuk publik yang biasa duduk rapi dengan dasi kupu-kupu di leher.<sup>27</sup> Meskipun begitu tak berarti kita bisa merumuskan satu pola yang dominan dalam hidup kerohanian kaum “atas” Indonesia, terutama yang semenjak kemerdekaan berada di dekat atau di dalam pusat kekuasaan.

Saya tidak tahu umpamanya bagaimana mereka ini membayangkan teater. Minoritas ini tidak mempunyai teaternya sendiri. Di antara mereka cukup banyak yang merasa dekat dengan sisa-sisa kesenian keraton, menggemari ludruk atau wayang orang Sriwedari, atau merasa “satu kalangan” dengan publik dan pemain The Jakarta Players—keluarga korps diplomatik Barat yang mereka kenal melalui resepsi resepsi.

---

<sup>27</sup> Di tahun 1956 Sitor Situmorang mengemukakan kritiknya, bahwa umumnya gedung kesenian yang ada “teruntuk golongan Eropa, tanpa ada hubungan dengan masyarakat apalagi dengan kesenian Indonesia”. Ia berpendapat bahwa ide gedung teater Indonesia yang akan datang “sebaiknya mengambil oper prinsip taman”, seperti Sriwedari di Sala, “terutama buat kota-kota besar”. Hanya, kata Sitor pula, harus dicegah “suasana pasar malam seperti suasana di Prinsen *Park*”. *Siasat*, 27 Juni 1954, 29. Menurut hemat saya, suatu pandangan yang cukup maju – meskipun sedikit sekali yang telah dilakukan oleh Sitor sendiri untuk itu. Lebih satu dasawarsa kemudian, berdiri Taman Ismail Marzuki. Meskipun 3 dari 4 buah gedung teater di dalamnya masih mengikuti asas “Eropa”, ada teater terbuka untuk ludruk dan lenong. Kemudian atas saran DKJ ditambah teater halaman.

Generasi kedua lapisan ini mulai banyak yang menjadi publik teater “kontemporer”. Pendeknya, suatu kecameragaman yang belum menemukan bentuk. Yang mempersatukan mereka dengan demikian ialah semacam pola keserba-tanggungan suatu lapisan “atas” yang tak punya akar kokoh, tak memiliki tradisi artistik dan intelektual yang mapan.

Maka selalu tampak kekacauan pendirian di kalangan ini dalam menghadapi kompleksnya kenyataan-kenyataan kebudayaan yang berlalu lintas sekarang. Meloncat dari satu ekspresi budaya yang satu ke ekspresi budaya yang lain, tanpa melakukan pilihan-pilihan dasar dan tanpa pendirian, mereka adalah rama-rama iseng yang menclok dari bunga ke bunga lain. Atau, sekelompok oportunistis dengan kesimpangsiuran ideologis yang gawat. Keadaan mereka yang seperti itu tidak dengan sendirinya meninggalkan akibat yang jelek. Justru ada baiknya bagi perkembangan yang lebih bebas bagi proses kebudayaan. Sebab—berbeda dengan lapisan “atas” dari lingkungan keraton Yogyakarta—Sala dan para priyayinya—mereka belum sanggup menentukan suatu kriterium dan memilih arah. Soalnya sudah tentu akan jadi lain jikalau mereka suatu ketika nanti mengkonsolidasikan diri, menjadi suatu kelompok konsumen dan pendukung ekspresi budaya tertentu. Selama ini lapisan “atas” ini boleh dikatakan termasuk kelompok yang baru dalam taraf mencoba-coba membeli, menawar atau cuma melihat-lihat dalam suatu “pasar bersama”.

Melihat kenyataan demikian, sebenarnya orang layak ragu untuk bisa begitu saja meramal, bahwa teater “modern” Indonesia pada akhirnya akan “merupakan konsensus terakhir dalam pertumbuhan rohaniah rakyat kita”. Saya sendiri cenderung untuk mengatakan bahwa teater tersebut hanya satu unsur saja dalam sejarah panjang pencarian konsensus yang saya kira tak akan bakal berakhir. Tapi barang kali ada yang berpendapat lain. Mungkin orang mengajukan argumentasi bahwa soalnya di sini kita berhadapan dengan suatu keniscayaan: teater “modern” Indonesia secara tak terelakkan, berdasarkan potensi yang terdapat dalam dirinya, dan berhubung evolusi yang berlangsung di khalayak, akan merupakan jawaban final bagi pencarian konsensus tadi.

Baiklah. Tapi dengan demikian konsekuensinya ialah bahwa kita secara pasti telah memilih arah—dan harus secara tegas memilih pihak dalam pergumulan antara publik-publik teater yang kini tengah berlangsung. Dan pihak itu adalah pihak teater “modern”: bukan suatu keajaiban untuk menggarisbawahi apa yang niscaya bakal menang di masa depan. Sebagai langkah selanjutnya ialah menolak kepentingan publik-publik teater lain, atau secara drastis ataupun perlahan-lahan memberi arah baru kepada mereka.

Dengan demikian seorang kritikus, seorang pengarah atau perumus kebijaksanaan pengembangan teater, sebuah Dewan Kesenian, telah mewakili suatu “ideologi” teater di luar publik itu sampai sang publik tiba ke dalam arah yang ditentukannya. Tapi seandainya pun itulah yang terjadi dan proses yang dimaksudkan tercapai, dan teater “modern” berhasil merupakan konsensus terakhir dalam pertumbuhan rohaniah masyarakat Indonesia, toh suatu pluralitas baru akan muncul dalam tamasya. Di atas telah saya sebut bagaimana grup-grup terkemuka dari teater “modern” mengembangkan identitasnya masing-masing. Mungkin pada suatu masa kelak masing-masing akan lebih jelas menempatkan dan menyatakan

diri secara khusus dalam latar sosial-budaya kita dan didukung oleh publiknya sendiri-sendiri. Dewasa ini pun tidak begitu gampang seandainya seorang Mh. Rustandi Kartakusuma, misalnya, mengecam pementasan Teater Populer yang tampak mengkhususkan diri mementaskan lakon-lakon terjemah dengan kerapian teater realis Eropa atau Amerika—sebagai contoh “teater Indo” dan bukan teater Indonesia. Sebab dengan demikian ia juga menafikan publik yang mendukung teater ini, dan menyempitkan kemungkinan bagi heterogenitas khalayak. Padahal heterogenitas itu suatu kenyataan yang bakal terus. Konsensus tidak merupakan suatu hal yang mesti ada.

Bahwa dalam teater Indonesia seperti itu pengaruh (atau dalam bahasa Mh. Rustandi Kartakusuma yang lebih ekstrim disebut “peniruan”) teater Barat sangat besar, kiranya umum diakui sebagai hal yang tak terelakkan.

Teater kita berakar pada suatu sejarah, yang hubungannya dengan kehadiran kekuasaan Barat lebih organik daripada yang lazimnya diduga. Pada mulanya adalah “Komedi Stamboel”, di tahun 1891. Ia antara lain mementaskan cerita seperti *Sneeuwwitje*. Kemudian adalah “Dardanella”, di tahun 1926, yang nama lengkapnya memakai bahasa Inggris: The Malay Opera “Dardanella”. Grup yang oleh Boen S. Oemaryati dianggap merupakan “tingkat permulaan timbul dan bertumbuhnya konsep drama dan teater modern di Indonesia” ini agaknya jelas tidak bertopang pada tradisi teater Indonesia sebelumnya. Ia mengadakan “perombakan perombakan revolusioner”.<sup>28</sup> Dalam sebuah resensi di dalam *Pemandangan* tanggal 5 Juni 1934 H.A. Salim menilai “Dardanella” sebagai suatu “kelahiran baru” dan bukannya reinkarnasi dari tahap-tahap teater yang terdahulu. Katanya: “Jika kita hendak mencari dengan apa hendak kita bandingkan kelahiran baru ini niscayalah kita harus melihat kepada contoh Barat”. Suatu percakapan enters Armijn Pane dengan Andjar Asmara—tokoh “Dardanella”, itu—dalam *Pandji Poestaka* agaknya menarik untuk dikutip:

- Dapatkah tuan mengatakan, bagaimana perhubungan semi baru itu dengan tonil Barat? Banyakkah termasuk di dalamnya element Barat?
- Sesungguhnya banyak. Tetapi baiklah saya katakan, bagaimana saya sendiri menganggap hal itu. Tonil baru itu adalah terjadi daripada budi, jiwa Timur dengan teknik Barat.<sup>29</sup>

Kalimat terakhir itu adalah klise, tentu saja. Ia adalah versi lain dari keinginan “menghormati adat tapi berpengetahuan Barat” yang kita kenal dari kalangan ‘Jong Sumatra’ di tahun 1918, versi lain dari “haluan yang sempurna” Sanusi Pane untuk menyatukan Faust dengan Arjuna seperti yang dikemukakannya di tahun 1935—dan sesungguhnya kalimat, yang lazim dari mereka yang terlibat dalam keinginan untuk meneruskan kontinuitas alam pikirannya di hadapan kenyataan-kenyataan yang berubah. Ia justru menyiratkan betapa besarnya pengaruh Barat di dalam situasinya. Dan pengaruh itu hadir terus dan bekerja terus. Kenyataan bahwa Rustandi Kartakusuma di akhir tahun 1973—lebih dari tiga perempat abad setelah

<sup>28</sup> Bentuk *Lakon dalam Sastra Indonesia*, 21-31.

<sup>29</sup> Percakapan ini, juga resensi H.A. Salim di atas, dimuat kembali dalam *Poejangga Baroe*, No. 12, Th. I, Juni 1934, 381-385. Pengaruh Barat pada Andjar Asmara tampak dalam kecenderungannya buat membiasakan para pemainnya (sebagian berasal dari “orang komedi Stambul yang lama” dan tak terpelajar, termasuk Astaman dan Miss Dja) untuk mengikat dialog pada naskah.

*Sneeuwwitje* “Komedi Stamboel” dan hampir setengah abad setelah “Dardanella”—mencoba melabrak “Westernisasi” dan mendakwa teater “kontemporer” Indonesia sebagai barang tiruan Barat, menunjukkan panjang dan dalamnya jejak pengaruh tersebut. Kita ingat bahwa “Dardanella” lahir di Sidoarjo, sebuah kota kecil di Jawa Tengah, dan bukan di Batavia. Kita tahu, paling sedikit dari pengakuan Andjar Asmara, bahwa minat dan penghargaan terhadapnya tidak cuma terbatas pada “kaum terpelajar”, tapi juga publik di kota-kota (“negeri”) kecil. Andjar Asmara misalnya menceritakan bagaimana sambutan penonton di Idi, kota yang “hanya terjadi dari sebuah jalan raja”: suatu sambutan yang tertib dan diam, yang agaknya respons yang sesuai dengan suasana teater Barat dan di luar kebiasaan sikap penonton teater rakyat.<sup>30</sup>

Maka masalahnya bukanlah masalah peniruan atau pengaruh Barat. Dalam proses pencarian kemungkinan-kemungkinan baru teater Indonesia “modern” hal itu harus sudah dianggap sebagai unsur yang akan selalu muncul.

Masalahnya kemudian ialah bagaimana masing-masing teater mempunyai makna bagi publiknya sebagaimana publiknya merupakan bagian dari dirinya. Dengan demikian ia memang mau tak mau akan terlibat di tengah-tengah pilihan antara keinginan pembaharuan di satu pihak dan hasrat memelihara kontinuitas dengan lingkungannya di lain pihak. Gerakan-gerakan teater *avantgarde* di Barat umumnya tidak mengacuhkan perkara yang disebut belakangan: ia semata-mata ingin bertindak kreatif dan menciptakan sesuatu yang baru. Orisinalitas jadi tujuan utama. Tentu saja sebenarnya di sini terjadi pencampuran pengertian kreativitas dengan orisinalitas. Dalam prakteknya, seorang bisa berangkat mengerjakan sesuatu secara kreatif tapi berakhir dengan hasil yang tidak sepenuhnya orisinal. Kreativitas menyangkut tenaga rohani, sementara orisinalitas menyangkut kenyataan-kenyataan sejarah. Sebab itulah puisi, lukisan, musik dan teater diciptakan terus—rangkaian pergulatan untuk tetap memelihara tenaga rohani itu di dalam kancah kenyataan sejarah. Sebab itu pula, bekas-bekas yang tidak baru selamanya bisa diketemukan: kenyataan-kenyataan sejarah, yang pada dasarnya tetap, bagaimanapun senantiasa menyediakan diri, muncul, terpaut, mengganduli, seperti lumpur di kaki dalam perjalanan kita. Orisinalitas, sebab itu sesuatu yang nisbi. Apa yang baru kualitasnya ditentukan oleh, atau terpaut pada, waktu dan tempat. Teater mutakhir Indonesia, dalam hasratnya untuk menemukan kemungkinan-kemungkinan baru, memang tak jarang berlaku seperti gerakan *avantgarde* di Barat: mengguncangkan hubungan dan kontinuitasnya dengan lingkungannya sendiri. Hal ini terjadi pada W.S. Rendra di hari-hari pertama setelah ia pulang dari Amerika Serikat dengan “minikota”. Ia mengejutkan, dan begitu rupa hingga kadang-kadang tampak dengan sengaja mencari keributan: campuran sifat mania dan kenes (“Saya memang tidak bisa bertingkah lain dari itu—manja dan kenes”, katanya dalam sebuah surat untuk H.B. Jassin, 19 April 1960), keinginan

---

<sup>30</sup> *Poedjangga Baroe*, No. 12, Th I, 385. Memang tidak semua publik Indonesia biasa dengan suasana teater Barat. Untuk membiasakan penonton dengan aturan baru, Muhammad Diponegoro misalnya dari Teater Muslim Yogya sebelum pementasan sebuah saduran Tennessee Williams dipertunjukkan di tahun 1962, berbicara meminta hadirin tenang. Diponegoro waktu itu tengah membina publik, terutama di kalangan masyarakat Islam, untuk teaternya.

untuk memperoleh perhatian dan publisitas bagi dirinya sendiri dan bagi teaternya, dan juga hasrat untuk memberontak kepada lingkungannya.

Teater Rendra barangkali cocok untuk memenuhi semua itu. Teater adalah tempat yang baik: ada publik untuk kekenesan, ada kebebasan untuk kemanjaan. Suatu niat mirip *avantgardisme* bekerja dalam dirinya ketika ia mendefinisikan publiknya sebagai bagian dari ketidakbebasan. Teater dimaksudkan untuk kontroversial karena ia mengalamatkan diri kepada suatu publik tertentu yang dalam hal ini ingin ditantanginya: maknanya bagi publik serupa dengan gugatan atau pertanyaan. Teater Rendra waktu itu mungkin tampak memandangi publik sebagai “orang lain”. Tapi berbeda dengan teater kamar studi dan atau teater yang berpretensi universal, dalam teater Rendra dan teater *avantgarde* umumnya sosok “orang” itu lebih spesifik. Juga tetap merupakan bagian dari dunianya sendiri, (karena itu ia lebih bisa kurang ajar) di mana kebekuan hadir dan menghambat. Maka Rendra menganggap diri sebagai penerus semangat kreatif Ronggowarsito, dan mendakwa “orang lain” itu tenggelam dalam tradisi serimpi yang dekaden dari abad ke-19.<sup>31</sup>

Dengan kata lain, ia mempergunakan symbol-simbol yang sama dengan “orang lain” itu. Kita boleh percaya atau tidak pada Rendra ketika ia mempergunakan nama Ronggowarsito, namun jelas bahwa Rendra di situ telah mengambil sikap sebagai seorang pengritik kalangannya sendiri.

Dalam banyak hal kita menemukan paralelisme teater Rendra dengan koreografer Sardono W. Kusumo. Saya berbicara khususnya tentang *Samgita Panca Sonanya* ia pun menampilkan diri sebagai semacam pemberontak, untuk mencari kemungkinan kemungkinan baru. Tapi orang yang dibesarkan dalam asuhan lingkungan seni tari Jawa tradisional ini juga memberontak justru karena ia bukan orang luar.

Ekspresinya ditujukan kepada sebagian dari dunia pengalamannya sendiri. Dalam hal ini ia berbeda dengan pembaharuan yang dilakukan oleh misalnya rombongan “Viatikara”, yang tak lebih dari sekadar pelukis Dizentje dalam tari, menampilkan “Hindia molek” untuk orang asing. Sardono tidak memperbaharui tari warisan dengan menyibukkan diri pada pembaharuan unsur musik, bentuk, komposisi, atau tema. Ia tidak seperti Wishnuwardhana dengan tarian massalnya yang mencoba melambangkan perebutan Irian Barat di tahun 1964—pembaharuan dengan mengambil alih soal-soal aktual. Sardono bertingkah semacam koreografer *avantgarde* justru dengan gamelan, tembang dan cerita Ramayana. Ke dalam wilayah tembang, gamelan dan Subali-Sugriwa itulah ia mengadakan kejutan.

Sudah tentu apabila teater hanya ingin memberikan kejutan, hasilnya hanya harus diukur dari hebatnya heboh. Kecenderungan untuk itu memang kadang-kadang terasa pada Rendra dan Sardono, meskipun tampaknya sekadar sebagai gejala sementara. Atau setidaknya kita bisa menduganya dalam pementasan-pementasan Teater 23761 beberapa waktu yang lalu. Oleh Rustandi teater ini dilukiskan dengan “adegan sanggama di atas pentas, azan disusul oleh lagu jreng-jreng, puisi pada kertas kacang goreng”. Juga semboyan “Setubuhi cewek, tinggalkan

---

<sup>31</sup> Lihat pernyataan Rendra di *Sinar Harapan*, 2 Juli 1969. Subagio Sastrowardoyo sementara itu membantah “mitos” bahwa kepenyairan Rendra diilhami tembang-tembang Jawa. Baginya, bibit puisi Rendra harus dicari di Spanyol, pada Lorca. Lihat “Kerancuan Pribadi Rendra-Lorca” dalam *Budaja Djaja*, No. 68, Th. VII, Januari 1974, 2-35: Pendapat Subagio tentang pengaruh luar pada teater Rendra telah saya sebutkan sebelumnya.

sesudah orgasme! Pilih Honda 250 CC, kebut zigzag!". Rustandi menilai teater macam ini "lebih Westernis" daripada kaum "Westernis" dalam kesusastraan dan teater Indonesia sebelumnya. Saya kira ia benar: mungkin Teater 23761 meminjam ekspresi generasi muda Amerika kini, yang menampilkan gaya hidup, cita-cita dan selera tersendiri sebagai suatu *counterculture*. Dalam masa ini bisa saja teater, sebagaimana musik pop, sebagaimana potongan celana dan dasi, merambat sebagai mode dari tempat ke tempat, ketika orang ingin serba cepat mengejar segala apa yang mutakhir di Barat, di mana teknologi bisa menyebarkannya langsung ke kota-kota besar lain di dunia. Peniruan selamanya terjadi—juga dalam lingkungan negeri sendiri.

Di tahun 1953 misalnya Sitor Situmorang menulis *Jalan Mutiara*, suatu naskah drama yang oleh Soedjatmoko dianggap "menunjukkan latar-latar pesimistis dan eksistensialistis". Dan meskipun oleh Soedjatmoko hal itu dikecam, karena "terletak jauh dari suasana hidup kita", tak urung apa yang disebut "eksistensialisme" itu tersebar di masyarakat seniman kita.<sup>32</sup> Barangkali Soedjatmoko salah. Tapi barang kali pula Iwan Simatupang cukup sehat ketika ia menertawakan pementasan *Kehancuran* oleh Rd. Lingga Wisjnu M.S. sebagai "rame-rame jadi eksistensialis" di tahun 1954.<sup>33</sup>

Demikian pula ketika teater "minikata" Rendra menjadi perhatian, sebagai sesuatu yang baru dan juga sebagai sesuatu yang membikin orang marah atau bengong, bentuk-bentuk teater yang seperti itu muncul di manamana, termasuk Kudus, sebuah kota santri dan pusat perdagangan rokok kretek di Jawa Tengah.<sup>34</sup>

Tapi gejala peniruan—juga hal-hal yang mengejutkan—selamanya bersifat sementara. Seperti telah dikatakan di atas, apa yang baru kualitasnya ditentukan oleh, atau terpaut pada waktu dan tempat tertentu.

Rendra tidak bisa mengejutkan publik setiap kali dalam teaternya, terutama apabila publik itu telah menjadi publiknya. Pada suatu saat ketika sang publik telah tak lagi menjadi "orang lain" sama sekali, teater tak lagi memperoleh maknanya sebagai pemberontakan. Kontinuitas pun akan pulih kembali, dan makna itu berubah. Apalagi apabila antara publik yang dituju dengan teater sebenarnya terdapat perkaitan simbol, kepentingan, persamaan sejarah. Saya kira dalam kehidupan teater mutakhir kita perkaitan itu ada, dan persamaan sejarah itu disadari. Adakah di masa depan akan terguncang lagi kontinuitas itu, itu bukanlah hal yang mustahil. Juga hal yang pasti akan dibutuhkan. Keniscayaan teater untuk selalu berbicara kepada publik yang intim justru berarti juga keleluasaan untuk merdeka, dan berkembang.

(1973)

---

<sup>32</sup> Lihat Soedjatmoko, "*Jalan Mutiara*" dan "Manusia Indonesia", dalam *Siasat*, 17 Mei 1954.

<sup>33</sup> Iwan Simatupang, "Rame-rame Jadi Eksistensialis", *Siasat*, 29 Agustus 1954, 24.

<sup>34</sup> Pementasan oleh HSBI (Himpunan Seni Budaya Islam) setempat, pada malam Halal bi Halal 1971 itu mementaskan lakon-lakon "tanpa-naskah, tanpa sutradara dan tanpa plot", dengan judul-judul seperti *Orator*, *Mabuk*, *Anarchie*, *Matinya Seorang Indian*, *Domento Los Carlos*. *Tempo*, 25 Desember 1971.