

majalah sastra □ nomor 9 tahun xxi □ september 1986

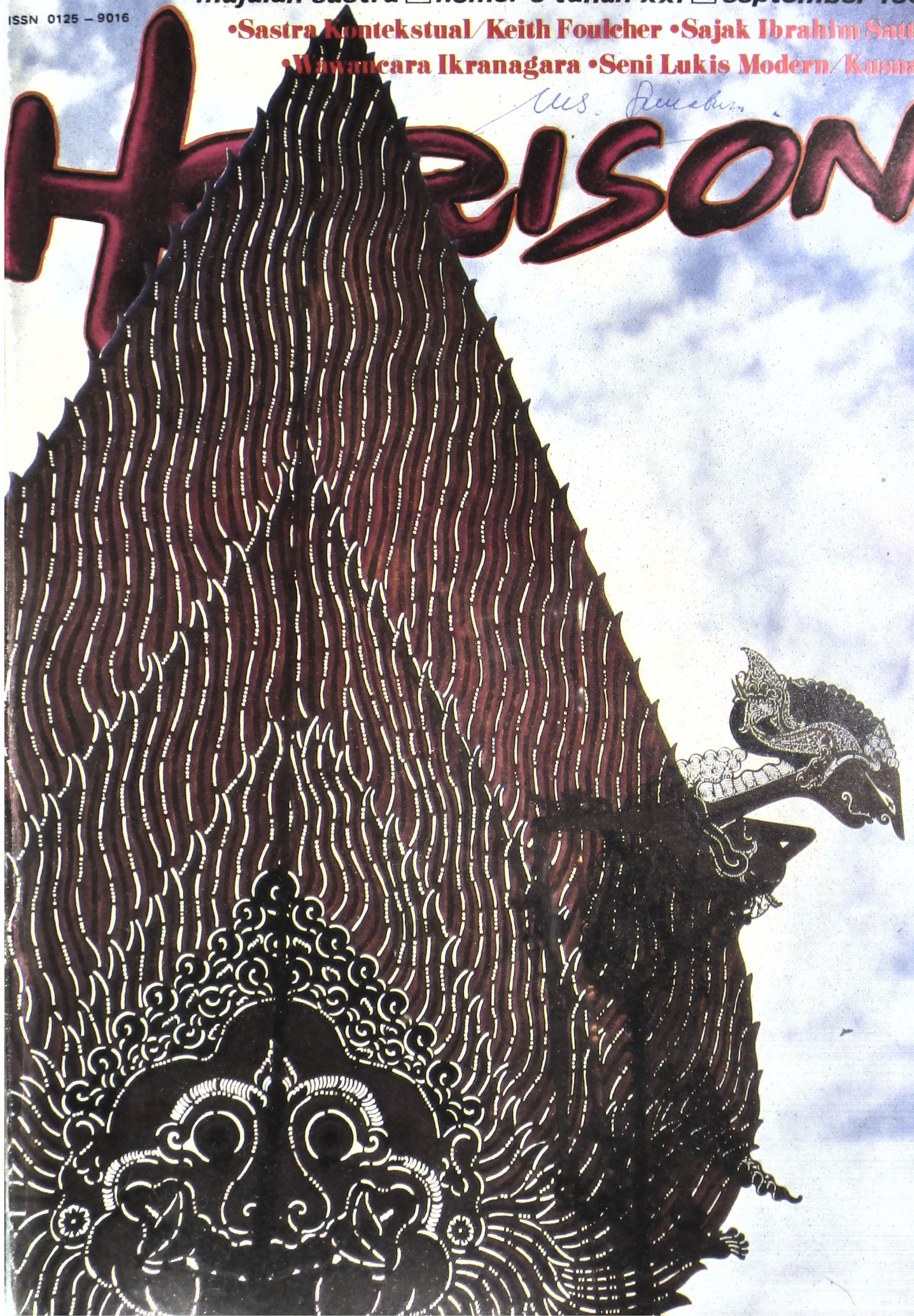
ISSN 0125 - 9016

•Sastra Kontekstual/Keith Foulcher •Sajak Ibrahim Sattah

•Wawancara Ikranagara •Seni Lukis Modern/Kusnadi

Ues. Foulcher

HORIZON



HORISON

MAJALAH BULANAN NO. 9 Thn. XXI, SEPTEMBER 1986

DAFTAR ISI

CATATAN KEBUDAYAAN

Fuad Hassan

291

RENUNGAN HB JASSIN

292

WAWANCARA IKRANAGARA TENTANG TEATER, SASTRA FILM

293

ARTI LUAS KEPRIBADIAN SENI LUKIS MODERN INDONESIA

Kusnadi

298

APRESIASI SASTRA

305

SAJAK—SAJAK IBRAHIM SATTAH

306

TIGA LAMPU ALADIN & SEBIJI BUAH SIMALAKAMA

Umar Yunus

309

SASTRA KONTEKSTUAL : PERKEMBANGAN MUTAKHIR DALAM POLITIK SASTRA INDONESIA

Keith Foulcher.

311

TINJAUAN BUKU

314

TUMBAL

Yanus Nugroho

316

TINJAUAN

320

KRONIK KEBUDAYAAN

323

COVER DEPAN: SHINTA DALAM UNGGUN API

(foto Kusnadi)

Kulit Belakang: Foto Kenangan HUT *Horison*

(Atas: 2 adegan Drama "Brown Sang Dewa Agung" karya Engene Oneill terjemahan Sapardi Djoko Damono dibawakan keluarga IKSI—FSUI — Ibrahim Sattah — Zoraya Perucha — Neno Warisman. Bawah: Sutardji Calzoum Bachri — Ike Soepomo — Motinggo Busye — Subagio Sastrowardoyo. Tengah: Yudhistira ANM Massardi — foto dok. *Horison*).

Penyantun/Penasehat
Mochtar Lubis
(Penanggungjawab/Ketua Umum)
Jakob Oetama (Bendahara)
Ali Audah
Arief Budiman
Aristides Katoppo
Goenawan Mohamad
Sofjan Alisjahbana
Umar Kayam

Penerbit Yayasan Indonesia
SIUPP :
No. 184/SK/MENPEN/SIUPP/D.1/1986 Tanggal 3 Juni 1986
Dicetak oleh :
P.T. TEMPRINT
Alamat Redaksi : Jl. Gereja Theresia 47, Tel. 335605, Jakarta Pusat.
T.U/Distributor Gramedia : Jl. Gajah Mada 104, P.O. Box 615 DAK, Jakarta Kota

Pengelola :
Hamsad Rangkuti
(Penanggungjawab Harian)
H.B. Jassin
Taufiq Ismail
Sapardi Djoko Damono
Sutardji Calzoum Bachri
Roy Wattimena (Sirkulasi)

Catatan Kebudayaan

**SAMBUTAN MENTERI
PENDIDIKAN & KEBUDAYAAN
PADA PAMERAN 20 TAHUN
MAJALAH SASTRA "HORISON"
JAKARTA, 14 JULI 1986**



**MENTERI
PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
REPUBLIK INDONESIA**



Sungguh suatu kenyataan yang menggembirakan, bahwa Majalah Sastra HORISON telah mencapai usia 20 tahun; suatu masahidup yang patut dicatat sebagai rekor bagi suatu majalah sastra, apalagi yang diselenggarakan sebagai prakarsa swasta.

Kelahiran majalah ini punya arti yang penting bagi kelanjutan kehidupan kesasteraan Indonesia umumnya, terlebih lagi karena melalui HORISON telah mungkin dihadirkan karya-karya sastra mutakhir khususnya dari kalangan penulis muda. Dalam sejarah 20 tahun itu HORISON bukan saja berhasil menyajikan karya sastra berbagai ragam, akan tetapi telah efektif berfungsi pula sebagai mimbar kritik seni yang tidak hanya terbatas pada seni sastra, melainkan juga mengenai berbagai cabang seni lainnya.

Menelusuri kembali majalah HORISON yang terbit dalam rentang waktu duapuluh tahun itu, kita pun akan menyaksikan bahwa liputan majalah ini cukup menyeluruh mengenai cipta-seni.

Berdasarkan pengalaman betapa sulitnya bagi suatu majalah sastra untuk bertahan dengan cirinya yang khas itu, maka keberhasilan HORISON untuk bertahan selama 20 tahun sungguh suatu prestasi yang membesarkan hati; HORISON bahkan bisa bertahan meskipun dilanda oleh penyajian-penyajian "pop" dan "snob".

Demi kepentingan terpeliharanya minat dan apresiasi sastra, maka besar harapan saya majalah HORISON ini masih akan terus menjalankan fungsinya sebagai wahana untuk memperkenalkan karya-karya sastra Indonesia mutakhir, khususnya yang ditampilkan oleh penulis-penulis generasi muda.

Mudah-mudahan Pameran 20 Tahun Majalah Sastra HORISON yang kita selenggarakan sekarang ini merupakan peluang untuk retrospeksi ke masa lalu serta proyeksi ke masa depan berkenaan dengan perkembangan sastra di Indonesia.

Jakarta, 14 Juli 1986



Fuad Hassan

FUAD HASSAN

Segala puji bagi Allah.

Kita adalah suatu bangsa yang berbahagia. Dalam waktu belum ada tiga perempat abad kita telah tumpah dari bangsa yang terjajah, terpilah-pilah dalam berpuluh suku bangsa menjadi satu bangsa merdeka yang dengan sadar memilih negara kesatuan Republik Indonesia. Perjalanan sedarah kita bukan tanpa rintangan. Masa penjajahan Belanda adalah masa yang getir dan kita dengan khidmat menundukkan kepala mengenang jasa-jasa Dr. Wahidin Soerohoesodo, Oemar Said Tjokroaminoto, Soewardi Soerjaningrat, Dr. Tjipto Mangoenkoesomo, yang perjuangannya diperkuat dan dilanjutkan oleh Soekarno, Hatta, Sjahrir hingga mencapai Indonesia Merdeka.

Dan bersyukur kita, bahwa dengan kuasa Tuhan negeri kita tidak menjadi kancah pertempuran kepentingan-kepentingan asing seperti yang terjadi di Korea, Vietnam, di negara-negara Afrika yang baru bangkit, dan beberapa bagian lain di dunia. Sebab sesudah proklamasi kemerdekaan perjuangan belum selesai. Bahkan lebih berat lagi dari sebelumnya. Bekas penjajah kita menggalakkan gerakan separatisme dan tidak rela meninggalkan beberapa bagian Indonesia yang masih mereka kuasai. Pemberontakan-pemberontakan yang dilancarkan oleh golongan-golongan yang ingin mendirikan negara yang berlainan ideologi dari negara Pancasila, mengganggu kestabilan masyarakat dan pemerintahan. Tapi semua itu telah dapat diatasi dan pemerintahan sedang giat-giatnya melaksanakan pembangunan.

Dimanakah adanya seniman dan budayawan dalam perjuangan dan pembangunan fisik ini? Mereka adakalanya bersatu dengan pejuang politik, bahkan ada yang politikus dan sekaligus budayawan dan seniman juga. Muhammad Yamin adalah pemikir dan aktivis politik, tapi juga seorang penyair dan pengarang patriotik. Demikian pula Abdul Muis, Rustam Effendi, Sanusi Pane. Agus Salim adalah cendekiawan dan pemimpin agama dan Ki Hajar Dewantoro seorang budayawan dan ahli pendidikan, tapi kedua mereka adalah juga politikus yang ulung.

Masih segar dalam ingatan betapa lima puluh tahun yang lalu bahasa Indonesia berkumandang di udara: Haji Agus Salim membacakan warta berita melalui Nederlands Indische Radio Omroep, Siaran Radio Hindia Belanda. Bahasa Melayu, yang tidak pernah diakui oleh Belanda sebagai bahasa Indonesia, terpaksa diterima eksistensinya, juga oleh Jepang yang datang menjajah kemudian. Dan kini

bahasa Indonesia telah resmi menjadi bahasa nasional sejak proklamasi Republik Indonesia.

Apabila kesusastaan kita sebelum kemerdekaan baru mengenal Marah Rusli, Abdul Muis, Takdir Alisjahbana, Armin Pane, Sanusi Pane, dan Amir Hamzah, maka sesudah kemerdekaan tampil ke depan Chairil Anwar, Rendra, Sutardji Calzoum Bachri dan berpuluh-puluh kalau tidak mau dikatakan beratus-ratus sastrawan pengarang prosa dan puisi.

Perdramaan pun telah mengalami perkembangan yang pesat yang tidak bisa dilepaskan dari perkembangan perfilman yang lebih pesat lagi. Komedie stambul dan bangsawan sebelum perang melalui sandiwara dan berbagai eksperimen telah berkembang menjadi teater modern, dengan tokoh-tokohnya Rendra, Teguh Karya, Arifin C. Noer, Putu Wijaya, Riantiarno dan banyak lagi. Kalau sebelum perang yang masih tinggal dalam ingatan pemain film berbakat Rukiah dan Raden Muchtar, maka sesudah perang tampil melalui sandiwara dan teater sineas-sineas dan aktor-aktor yang dapat dibanggakan. Usmar Ismail, Asrul Sani, Teguh Karya, Arifin C. Noer, Sjumandjaja, Ami Priyono, menemukan bakat-bakat aktor Rendra Karno, Raden Ismail, Lenny Marlina, Sukarno M. Noer, Christine Hakim, Tuty Lrdra Malaon, Deddy Azwar dan berpuluh-puluh yang lain. Perfilman kita sedang tumbuh menjadi dewasa berkat ketekunan dan ketabahan orang-orang film, baik yang sutradara, lawak, maupun aktornya.

Dalam senilukis di zaman penjajahan kita baru mengenal Raden Saleh, Abdullah dan Wakidi. Kegiatan avant-garde yang dipelopori oleh Sudjojono nampak membawa obor menembus zaman melalui zaman Jepang, revolusi kemerdekaan hingga sekarang kita mengenal seorang Affandi yang mempunyai nama internasional. Bukan sedikit pelukis-pelukis kita yang penuh dedikasi: Selain Sudjojono, dan Affandi kita mengenal Otto Djaja dan Agus Djaja, Emiria Sunassa, Henk Ngantung, Suromo, Kartono, Hendra, Oesman Effendi, Zaini, Nashar, Trisno Sumardjo, Rusli, Popo Iskandar, Sadali, Yahya Amri, Pirus. Basuki Abdullah dengan gayanya pula mengharumkan nama Indonesia di dupia internasional.

Senilukis modern, teater modern dan film, sastra modern dan bahasa Indonesia ini tumbuh di tengah-tengah senirupa dan arsitektur tradisional, sandiwara rakyat dan perwayangan, sastra tradisional dan bahasa-bahasa daerah yang tetap diakui eksistensinya berdasarkan wawasan Nusantara.

Dari sekian banyak lagu dan tari daerah kita

(*Bersambung ke hal. 315*)



(foto. A. MUIN)

Ikranegara Tentang Teater, Sastera Film

Dalam masa Festival Film Indonesia 1986, nama Ikranegara mencuat di semua koran dan majalah sebagai calon kuat untuk menerima Piala Citra. Dia masuk ke dalam nominasi dalam katagori Peran Pembantu dalam "Kejarlah Daku Kau Kutangkap" arahan Chaerul Umam.

Sesungguhnya bidang utama yang digulatnya adalah teater. Dia pimpinan grup Teater "Saja", dan grup pimpinannya itu banyak dikaitkan dengan "komoditi ekspor non migas". Tidaklah berlebihan jika dikatakan, bahwa karya teater kontemporer kita yang berhasil "dijajakan" di luar negeri barulah karya-karya Ikranegara dalam bentuk pertunjukan.

Selain pertunjukan dan buku terjemahan, tampaknya loka-karya di bidang teater juga bisa "di ekspor". Sejak tahun 1985 yang lalu Putu Wijaya berada di Amerika Serikat dalam kaitan dengan bidang loka karya ini. Ikranegara sudah pernah melakukan hal yang sama juga di negeri yang sama pada tahun 1973-1974. Dan baru-baru ini, tepatnya tahun 1985 dia terpilih oleh UNDP (United Nation Development Program) yang bekerjasama dengan Sekneg (Sekretariat Negara) RI untuk memberikan loka karya teater di Papua Nugini, sedangkan pada tahun 1986 ini dia baru saja menyelesaikan permintaan loka karya semacam di Singapura. Loka karya teater.

Wawancara ini pertama dilakukan oleh Frans Kowa, kemudian disempurnakan oleh redaksi dengan wawancara tambahan dan diramu dengan tulisan-tulisan tentang pertunjukan Teater "Saja" yang diterbitkan media luar negeri, antara lain Harian Bulletin Today (Manila), The Straits Times (Singapura), The New Sunday Times (Kuala Lumpur), Majalah Asiaweek, Far Eastern Economic Review, Enact, East West Bulletin dan Harian The New York Times Terbitan Mei 1985. (Red.)

Horison: Tampaknya pembicaraan kita kali ini akan meliputi banyak bidang. Ya Teater ya sastra ya film.

Ikranagara: Salah-salah bisa menyita seluruh halaman *Horison* sekali terbit! (ketawa ngakak, khas Ikra).

Horison: Bidang mana yang pertama ingin anda perbincangkan?

Ikra: Lho. . . terserah anda. Mana yang menurut anda patut didahulukan?

Horison: Kalau ikut opini publik orang banyak, tentu bidang film. Karena, anda kan baru saja menggegerkan koran dan majalah, gara-gara masuk nominasi dalam Festival Film Indonesia 1986, lewat film "Kejar Daku Kau Kutangkap"? Dan film garapan Chaerul Umam itu sendiri memang sangat populer. Tapi, terserah anda, mau mulai dari yang mana. Anda kan biasanya tidak terikat kepada opini publik?

Ikra: Kalau begitu, saya mau kita mulai dari teater. Apa yang ingin anda ketahui?

Horison: Ya konsep teater anda sendiri, atau tentang dunia teater kita secara umum, atau terserah andalah! Anda kan lebih tahu.

Ikra: Ada baiknya kita mulai dari yang umum. Dunia teater kontemporer kita. Sudah sama kita ketahui, pada mulanya di negeri kita ini ada yang disebut *Teater Tradisional*, ada juga *Teater Rakyat*. Bagi saya keduanya sama. Itulah yang asli ada di Indonesia. Asli seratus prosen juga sebenarnya tidak. Ada pengaruh, misalnya dari India, atau mungkin China. Pokoknya, jenis yang awal ini merupakan warisan dari masa lampau kita, masa ketika suku-suku menjadi sangat penting. Suku Jawa melahirkan sejumlah jenis teater, Suku Bali juga demikian, Madura, Bugis, Sumatera, dan sebagainya. *Teater-teater indijinius*, atau *lokal*. Sesudah itu masuk pengaruh dari Barat, yang makin lama makin kuat, dan bahkan akhirnya apa yang disebut *Teater Modern* di Indonesia itu tak lebih dari bayang-bayang Barat belaka. Bersamaan dengan itu masuk sebuah kecenderungan kuat, yakni menafikan Teater Tradisional yang merupakan warisan itu. *Realisme* merupakan kata kunci untuk jenis *Teater Modern* ini. Ya, tentu saja ada aliran-aliran lain, misalnya *Ekspressionisme*, *Simbolisme*, *Surealisme*, *Romantisme* ataupun Absurd. Tapi semua itu sesuai dengan konsep yang ada di Barat sana. Kemudian muncul gebrakan baru yang dipelopori oleh Arifin C. Noer dan Rendra, lewat eksperimen-eksperimen mereka dalam seni pertunjukan mereka di Taman Ismail Marzuki.

Horison: Bagaimana dengan tokoh-tokoh lain, seperti Teguh Karya dan Wahyu Sihombing misal-

nya? Juga anda, Putu Wijaya, Riantiarno dan lain-lain?

Ikra: Saya, Putu Wijaya ataupun Riantiarno datang belakangan. Tapi tentang Teguh Karya dan Wahyu Sihombing, ketika itu mereka justru mempertahankan yang dari Barat itu, lewat terjemahan naskah-naskah sandiwarra dari Barat, dan gaya pertunjukan mereka juga pada dasarnya adalah Realisme saja. Beda dengan Rendra dan Arifin, yang dalam seni pertunjukan mereka banyak berorientasi kepada seni pertunjukan Teater Tradisional, tanpa akhirnya melakukan pengulangan terhadap apa yang telah dilakukan oleh nenek moyang kita. Teater mereka bukanlah bersifat museum, tetapi sama sekali lain, atau katakanlah mereka yang tadinya berorientasi ke Barat melulu, lalu beralih orientasi kepada yang Timur, yakni Indonesia asli itu. Karenanya, saya cenderung menyebut gebrakan mereka, yakni Rendra dan Arifin, sebagai gebrakan *Post-Modern*, untuk membedakannya dengan yang Tradisional di satu pihak dan dengan Modern di pihak lain. Semacam gebrakan "kembali ke akar". Ikut dalam gelombang Post Modern inilah mereka yang tampil belakangan, termasuk saya. Tapi bukan berarti kami yang datang belakangan lalu menjiplak begitu saja apa yang mereka hasilkan lalu menjiplak begitu saja apa yang mereka hasil-



IKRANAGARA DALAM TOPENG IV

(foto, Effendi Badron)

kar. Uraian detil tentang hal ini akan memakan halaman yang panjang lebar, jadi saya singkatkan saja seperti itu.

Horison: Bagaimana halnya dengan teater-teater di daerah? Maksud saya yang bukan Tradisional itu!

Ikra: Tak ada bedanya. Harus diakui, perambas jalan itu adalah Rendra dan Arifin C. Noer. Akhir-akhir ini ramai diperbincangkan apa yang disebut gaya *Sampakan*, yang dimulai oleh grup Teater Dinasti, kalau tidak salah. Itu juga termasuk Post-Modern. Di Sumatera Barat juga sama, dan Randai yang tradisional itulah yang memberikan inspirasi di sana. Juga di Ujung Pandang, Surabaya ataupun Solo dan Bali.

Horison: Kalaupun bukan detil, tolong anda sebutkan tokoh-tokoh teater di daerah-daerah itu.

Ikra: Sekedar menyebut beberapa nama, oke! Di Padang ada Wisran Hadi dan Alien De, di Bandung ada Suyatna Anirun, di Jogja ada Fajar Suharno, di Surabaya ada Basuki Rahmat (almarhum) dan Akhudiati, di Bali ada Abu Bakar, dan di Ujung Pandang ada Aspar, lalu di Banjarmasin ada Ajim Ariyadi. Dan sejumlah nama lain lagi di kota-kota lain.

Horison: Apa lagi hal penting yang sedang berlangsung sekarang?

Ikra: Kerja di bidang non-artistik, yakni bidang manajemen. Munculnya impresario, ataupun sponsor swasta dari kalangan pengusaha ataupun yayasan dan sebagainya. Ini berarti pengerahan modal dan sekali gus usaha menjaring penonton agar lebih antusias datang menonton.

Horison: Apakah itu tidak berbahaya? Misalnya masuknya sifat komersial?

Ikra: Memang bisa berbahaya. Tapi itu kan tergantung kepada senimannya sendiri, apakah Kemerdekaan Kreatifnya akan dikorbankan demi sponsor dan impresario atau tidak. Kalau saya tegas, saya tidak akan mengizinkan si sponsor mencampuri kerja kreatif saya. Di dalam grup Teater Saja yang saya pimpin ada seorang manajer yang mengurus hal tadi, tetapi manajer saya ini tidak berhak bicara soal seni pertunjukan saya, baik gaya penampilan-nya maupun isi dan segala yang menyangkut masalah artistik saya.

Horison: Bisa tegas?

Ikra: Tentu bisa! Sebab, kalau dicampuri, lebih baik saya tidak mendapat sponsor! Pokoknya tetap sikap saya, soal untung-rugi dalam bentuk uang, itu tidak pernah saya gubris. Saya memperhitungkan keunggulan artistik di atas segalanya.

Horison: Baiklah! Bagaimana dengan soal konsep teater anda sendiri?

Ikra: Bicara soal konsep ini bisa membosankan, apalagi kalau sudah mendetil.

Horison: Garis besar sajalah, seperti yang tadi.

Ikra: Pada mulanya grup teater yang saya pimpin bernama *Teater (Siapa) Saja*.

Horison: Tahun berapa didirikan?

Ikra: Tahun 1975. Sebelumnya saya di *Teater Kecil*, bersama Arifin C. Noer, malah saya termasuk pendirinya. Arifin guru saya. Nah, maksud saya, itu tadi bisa dibaca *Teater Saja*, tapi bisa juga dibaca *Teater Siapa Saja*.

Horison: Maksud anda?

Ikra: Maksud saya, itulah dua jenis konsep yang saya pakai dalam berkarya.

Horison: Oke! Tapi satu-satu, ya? Jelaskan dulu yang anda maksudkan dengan Teater Saja itu.

Ikra: Teater Saja berangkat dari kecenderungan saya sebagai *Mahluk Individu*. Saya ingin melahirkan suatu pertunjukan yang seutuhnya hanyalah teater, teater tok, teater saja. Murni! Dan saya tidak memikirkan apa temanya, atau bagaimana nanti di tafsirkan penonton, bahkan saya tidak peduli apakah saya faham menyaksikan pertunjukan itu atau tidak, tetapi yang penting bagi saya: apakah itu teater atau bukan? Seberapa jauh kenyataan yang saya olah berupa pertunjukan itu tak lain ada-



Sebuah adegan dalam "TOK TOK TOK"

lah teater saja. Saya ingin mencapai sebuah equilibrium, atau sebuah keseimbangan yang kukuh antara semua elemen teater, ya vokal, ya dialog, gerak, cahaya, set, kostum dan semacamnya itu, sehingga tak satu pun elemen itu menjadi raja sedangkan yang lain dijadikan bawahan atau hamba. Semua harus setaraf. Semua elemen menjadi penting, atau yang satu tidak boleh menjadi tidak penting dibandingkan yang lain.

Horison: Coba beri contoh yang kongkrit, supaya jelas.

Ikra: Misalnya saja di dalam *Topeng IV*. Di pentas ada sampah yang digerakkan oleh seorang pemain wanita yang merayap seperti mahluk melata. Lalu ada penataan cahaya khusus, dan suara. Saya tidak punya penafsiran khusus tentang adegan yang satu ini. Tapi, asalnya dari sampah yang saya saksikan di Manila. Waktu itu saya menghadiri Festival Teater Asia tahun 1983 di Manila. Setiap pagi saya dan anggota rombongan lari pagi menuju pantai, dan selalu melewati segundukan besar sampah yang busuk dan kotor. Kalau saya sebagai Mahluk Sosial, pastilah sampah itu bisa merangsang saya untuk berbicara tentang keadaan sosial Manila, atau Pilipina, atau juga politik dan semacamnya. Tapi saya hanya tertarik kepada sampah itu sebagai sampah, saya ingin ada sampah di pentas. O, kalau begitu, bisa jadi bagian set. Tapi kemudian saya ingin sampah itu bergerak-gerak di pentas. Lalu saya masukkan ke dalam sampah itu seorang pemain wanita. Saya beri make-up, kostum khusus dan dia mengeluarkan suara tertentu dari mulutnya. Lalu ada suara yang lain yang mengingatkan kita kepada marakas, lahir dari kaleng bir yang saya isi batu kerikil. Ini juga mengingatkan kepada suara ular gurun, Rattle Snake ditingkahi suara degup jantung yang diperbesar volumenya. Gerakan juga dikoreografi sedemikian rupa. Lalu ada penonton. Penonton yang satu bisa punya penafsiran berbeda satu dengan lainnya. Bebas! Demokratis!

Horison: Kalau orang menafsirkan adegan itu punya konotasi sosial politik, atau protes sosial, boleh?

Ikra: Boleh saja! Tidak ada yang salah! Malah tidak mustahil konotasi itu mungkin saja ada dan saya ekspresikan, tetapi itu bagi saya menjadi nomer ke sepuluh. Maksud saya, meskipun saya katakan tadi itu berangkat dari kecenderungan sebagai Mahluk Individu dan semata-mata artistik teater tujuannya, tidak Mustahil unsur atau kecenderungan sebagai Mahluk Sosial ada di dalamnya, sebagai unsur yang tidak sadar, sebagai yang tidak menonjol, dan tidak mendapat perhatian penuh.

Horison: Apa anda akan menjelaskan lebih jauh lagi soal Teater Saja ini?

Ikra: Saya kira cukup, kan?

Horison: Terserah anda. Yang tahu kan anda sendiri?

Ikra: Saya kira cukuplah.

Horison: Kalau begitu, bagaimana dengan Teater Siapa Saja?

Ikra: Jenis ini berangkat dari kecenderungan saya sebagai Mahluk Sosial. Banyak masalah yang kita hadapi dalam zaman kita, dalam kehidupan bersama kita, baik dalam tingkat keluarga, masyarakat, ataupun bangsa, bahkan sebagai sesama umat manusia di bumi ini. Tingkat rumah tangga, tingkat kampung, desa, kota, nasional, maupun internasional. Saya memantau semua itu, dari banyak sumber, atau melakukan pengamatan on the spot, atau studi, hasil riset orang yang ahli, atau orang-orang yang langsung terlibat dengan masalah itu. Pokoknya dari *siapa saja*. Masalah kita, atau masalah *siapa saja*. Dalam drama "*byurrrr...*", misalnya, adalah masalah lingkungan tempat kita hidup, perubahan zaman, juga masalah penanaman modal asing, dan sejenisnya. Lalu dalam "*Tok Tok Tok*" adalah menyangkut masalah sistem politik kita, pelaksanaan kebijaksanaan pembangunan, masalah kekerasan yang tampaknya dijadikan metode untuk menyelesaikan permasalahan bukan hanya tingkat desa ataupun nasional tapi juga internasional. Lihat saja Timur Tengah, atau Afghanistan, atau di Amerika Latin, juga banyak terjadi di dalam negeri kita. Saya ingin mengajak penonton merenungi permasalahan kita itu semua. Masalah keadilan dan pelaksanaan hukum. Lalu juga makna patokan moral sepanjang sejarah manusia. Nah! Jelas sekarang bedanya antara *Teater Saja* dengan *Teater Siapa Saja*, kan?

Horison: Jelas. Tapi apakah masih ada yang ingin anda tambahkan?

Ikra: Kalau sudah cukup jelas ya sudah. Cukup.

Horison: Itu urusan teater. Lalu sastra atau film, bagaimana?

Ikra: Soal sastra, secara umum saya kira tak ada bedanya dengan teater tadi.

Horison: Soal konsep anda bagaimana?

Ikra: Tak banyak bedanya. Saya mengekspresikan soal-soal yang menyangkut diri saya sebagai individu, misalnya perasaan-perasaan pribadi saya ataupun hubungan saya dengan isteri saya, dan semacamnya. Yang lain adalah yang berangkat dari kecenderungan saya selaku Mahluk Sosial.

Horison: Soal sufi bagaimana?

Ikra: Itu urusan saya dengan Tuhan. Kalau Darto bicara tentang manusia sebagai Adam Ma'ri-

fat, saya barangkali lebih cenderung bicara tentang Adam Khalifah. Adam Khalifah itu kan Adam Sosial? Tidak banyak yang bisa saya tambahkan, sebaiknya anda baca saja karya-karya saja.

Horison: Puisi panjang "Wirid Menjelang Fajar" itu bagaimana?

Ikra: Ya bagaimana? Yang jelas itu kan ekspresi seorang Adam Khalifah!

Horison: Tapi ada yang bilang itu menunjukkan kecenderungan anda menjadi sufi. Bagaimana?

Ikra: (ketawa ngakak, khas Ikra) Terserah pembaca! Masak saya harus mengajari pembaca bagaimana menafsirkan karya saya itu?

Horison: Tidak ada yang ingin anda Tambahkan soal sastra ini?

Ikra: Kita bicara soal film sekarang. Jadi, kalau dibandingkan dengan teater, film kita secara estetik masih tetap mengandalkan dirinya kepada Realisme. Ya, ada variasi-variasi kecil disana-sini.

Horison: Permainan anda sebagai Markum dalam "Kejar Daku Kau Kutangkap", itu bagaimana?

Ikra: Bagus! (ketawa lagi)

Horison: Kok cuma sampai tingkat nominasi?

Ikra: Yang jelas kan masuk nominasi? Itu sudah hebat!

Horison: Mestinya kan dapat Piala Citra?

Ikra: Soal Citra itu urusan juri. Bukan urusan saya. Yang penting saya sudah bermain bagus dan pas. Film itu enak, kita bisa menilai permainan kita sendiri, bisa menonton, kan? Dan setelah saya tonton, saya yakin permainan saya itu bagus. Dan banyak orang juga bilang begitu. Terutama kritisi di koran dan majalah memujinya.

Horison: Memang. Semua koran dan majalah telah meramalkan anda dapat Piala Citra. Kenapa gagal?

Ikra: Wah . . . itu urusan juri.

Horison: Anda mengakui keputusan juri?

Ikra: Lho! Kan keputusan juri itu mutlak!

Horison: Maksud saya, apakah anda tidak kecewa?

Ikra: Kecewa jelas kecewa dong! Kecewa dan bahagia itu kan manusiawi. Wajar saja. Kalau saya dapat Citra, pasti saya bahagia, puas. Kalau tidak, ya . . . kecewa dong! Tapi saya tidak akan protes ini itu. Kemenangan Deddy Mizwar itu saya akui. Kita tidak bisa lain. Dan lagi Deddy Mizwar itu kan berangkatnya ke film sama seperti saya? Saya ikut bangga dia menang. Sebab, kami masuk ke film bukan dengan modal tampang ganteng ataupun wajah komersil, tetapi dengan modal akting. Kami sama-sama aktor. Nah! Di dalam film banyak yang masuk dengan modal wajah, atau buah dada dan paha untuk yang wanita, bukan akting. Kami

lain. Jadi, ini buah kemenangan kubu aktor, kubu akting. Dan Chaerul Umam sebagai sutradara memang menghargai akting sangat tinggi. Maklum, dia kan dulunya aktor? Dia juga pernah di Bengkel Teater, lalu di Jakarta juga sama-sama saya di Teater Kecil. Ya, pernah dia saya sutradarai dalam drama "Julius Caesar". Dulu! Sekarang dia sutradara saya.

Horison: Puas disutradarai Chaerul Umam?

Ikra: Kalau ada pilihan main dengan siapa, pasti Chaerul Umam yang saya nomer-satukan.

Horison: Setelah "Kejar Daku Kau Kutangkap", film anda berikutnya apa?

Ikra: Saya baru selesai shooting di Jogja, sutradaranya Chaerul Umam, judul filmnya "Bintang Kejora". Sesudah ini, masuk lagi dengan Chaerul Umam, dan saya direncanakan dia menjadi peran utamanya nanti, judul filmnya masih dirahasiakan.

Horison: Kelihatannya anda akan pindah ke film naga-naganya!

Ikra: (Ketawa ngakak) Ya film, ya teater ya sastra dong!

Horison: Apa tidak sulit membagi waktu?

Ikra: Tidak akan. Percayalah!

Horison: Apa yang menarik anda main film?

Ikra: Akting! Sama juga dengan di teater.

Horison: Ada yang ingin anda tambahkan tentang film?

Ikra: Apa ya? (berpikir sejenak) Ya, ada! Saya berharap ada sutradara yang menggarap akting stilisasi yang berorientasi kepada khazanah seni akting bercorak Indonesia. Di teater sudah biasa. Tetapi di film belum pernah digarap ini. Ya, untuk itu memerlukan penyiapan diri aktor yang serius. Lihat saja seni akting dalam film karya Kurosawa itu. Jepang, kan? Nah, seni akting corak Indonesia ada, yakni dalam teater kita. Stilisasi. Seperti juga Kurosawa mengambil dari teater Jepang yang tradisional, kita mestinya juga berorientasi seperti itu. Pasti hebat nanti hasilnya!

Horison: Ada lagi?

Ikra: Cukuplah itu.

Horison: Tambahan untuk teater atau sastra, barangkali?

Ikra: Cukuplah.

Horison: Terimakasih!

Ikra: Terimakasih kembali. ***

Menikah:

TUTI GINTINI

dengan

FRANS JOSEPH GINTINGS

5 Juli 1986 di GKI Kwitang Jakarta

Selamat, Kel. Horison



Lukisan Klasik Tradisional Klungkung, Bali "Krishna Berperang tanding" oleh I. Mangkumura. (foto. Kusnadi)

Arti Luas Kepribadian Seni Lukis Modern Indonesia

KUSNADI

Untuk membahas kepribadian (*persoonlykheid*) daripada seni lukis modern Indonesia dalam artinya yang luas, perlu pertama-tama mengetahui apa yang disebut kepribadian dalam seni lukis/seni rupa tradisional yang lebih tua di Indonesia; selanjutnya penting untuk menengahkan kesamaan maupun perbedaan-perbedaan yang mendasar/prinsipial antara kedua bentuk seni rupa, dengan mengenal tujuan masing-masing.

Yang kedua : mengevaluasi perkembangan dan pencapaian seni lukis modern Indonesia sebagai potensi budaya nasional, regional dan internasional.

I. *Seni rupa tradisional*. Ia terdiri dari dua unsur-nya: 1). seni primitif dari sumber seni pra-sejarah

* Makalah ini disampaikan pada "Sepekan 20 Tahun HORISON" 16 Juli 1986.

sebagai unsur tertua, dengan ekspresi magis dan 2). seni rupa klasik yang bersumber dari-pengarahan estetis yang bersifat keagungan oleh para ahli budaya istana, dengan kehadirannya sejak jaman Hindu-Indonesia. Kedua unsur: primitif dan klasik, merupakan dua dasar seni yang penuh kontradiksi dalam sifat, watak dan bentuk, melalui penyelenggaraan teknis penciptaannya yang berbeda pula, sehingga kehadiran kedua kualitas seni bersamaan dalam seni rupa tradisional Indonesia, merupakan kekayaan perbendaharaan bagi pengungkapan nilai-nilai perwatakan serta variasi wujud yang murni dan yang asimilatif dari kedua unsur yang membentuknya. Karenanya seni tradisional Indonesia adalah kuat sebagai penopang pengembangan dan modernisasi budaya, yang seharusnya pula potensial sebagai inspirator bagi penciptaan seni

modern Indonesia.

Seni rupa tradisional sebagai keseluruhan, *bersifat ketimuran murni*; pada satu sisinya dengan wawasan dan bentuk seni yang lahir dari akar budaya sendiri, yang berasal dari berbagai kelompok etnik sejak masa pra-sejarah, sedang disisi yang lain juga terbentuk dengan ikut serta pengaruh budaya berbagai bangsa Asia dan Timur Tengah, sejak masa Hindu, Budha serta masa Islam di Indonesia.

Seni rupa tradisional Indonesia *diabdikan pada agama dan masyarakat*, yang berguna dalam penyelenggaraan berbagai upacara sebagai media pengungkapan bentuk visual daripada pelambangan atau simbol-simbol kepercayaan; pun penting fungsinya sebagai penjabaran - secara visual - daripada falsafah yang terkandung dalam sastra, yang merupakan pendidikan moral masyarakat.

Seni rupa tradisional *bersifat kedaerahan*, menurut pengarahannya sosio-budaya masing-masing daerah yang memilikinya; maka *bhineka dalam sifat dan bentuk atau beraneka ragam perwujudannya*. Namun dalam misi budaya ia satu, untuk membawakan intisari atau perasan dari ungkapan *simbolis-religius-estetis ciptaan*, dimana karya seni menjadi sarana pembentuk etika dan estetika masyarakat.

Maka penciptaan karya berlaku anonim, dengan efek "tutwuri", dengan sikap mendorong dari belakang. Atau sebagai ajaran oleh para ahli dalam istana, dengan disiplin yang ketat untuk menuruti berbagai pembakuan gaya seni dalam segala perinciannya, dalam corak yang klasik "religius - aristokratis" sebagai pedoman budaya bagi masyarakat dimasa pemerintahan kerajaan.

Seni rupa tradisional meliputi: lukisan gua, patung nenek moyang, ornamen dekoratif bagi seni kerajinan; arsitektur candi, pura, mesjid dan istana/rumah adat; lukisan dan kaligrafi diatas daun lontar/kayu/batu/kanvas dan kertas; pahat dan sungging wayang *.

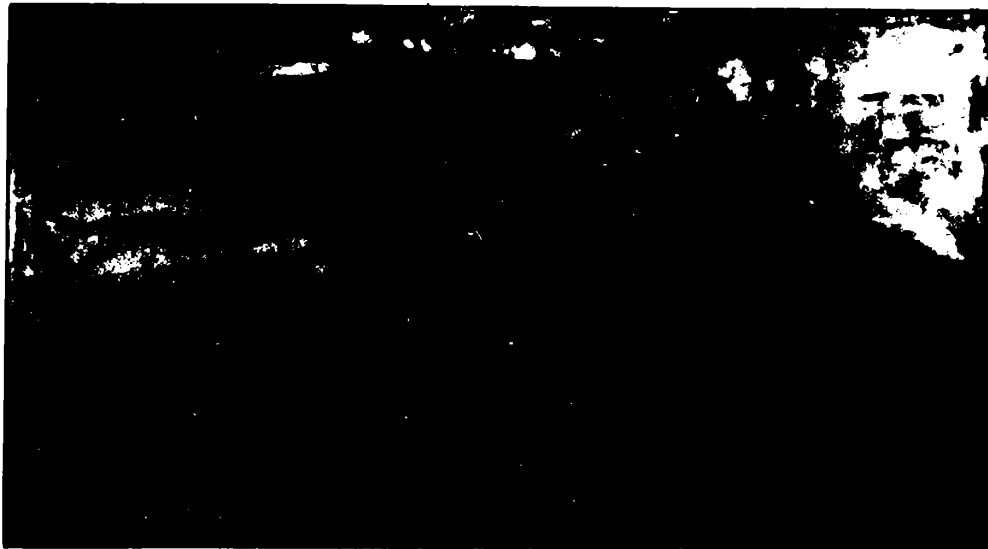
II. *Apa dasar-dasar dan ciri serta tujuan seni lukis/seni rupa masa kini Indonesia?*

Berbeda dengan seni rupa tradisional yang murni ketimuran itu, seni lukis Indonesia modern atau masa kini, sebenarnya telah dapat disimak sebagai hasil *pertemuan pandangan seni Timur dan Barat*; yang tidak lagi murni Timur ataupun murni Barat.

Pengamatan terhadap seni lukis/rupa modern Indonesia sebagai pertemuan pandangan filosofis dan estetik Timur dan Barat, didasarkan atas kebenaran fakta bahwa kurang lebih telah seabad ber-

"Bunga Matahari" oleh: Affandi (foto. Kusnadi)





"Pejuang-pejuang front depan" oleh Hendra (foto. Kusnadi)

langsung pengaruh timbal balik antara hasil karya seniman Timur dan Barat dalam seni rupa. Jika untuk realisasi daripada modernisasi seni lukis Eropa dari bentuk klasik naturalismenya, yang dapat disebut khas Barat, sebagai corak yang telah mampu bertahan hadir secara dominan selama empat setengah abad (abad 15—19). di Eropa, akhirnya beralih menuju gaya pembaruan seni lukisnya ke impresionisme, ekspresionisme dan seterusnya kubisme dan abstrak, yang hanya dimungkinkan setelah Eropa mulai tidak menutup diri lagi dan dengan apresiasi yang dalam menerima pengaruh ciptaan seni dari luar Eropa, ya'ni Timur (al. Jepang, Timur Tengah, Afrika, Oceania), dengan ini seni Timur telah membuktikan berpengaruh positif-inspiratif dan sugestif terhadap persepsi seni dari seniman Barat. Dengan posisi diakui sebagai karya-karya yang stilistik, idil-artistik dan bernilai dalam oleh seniman Barat menurut penghayatan para perintis pembaru seni Eropa (Degas, Van Gogh, Gauguin, Modigliani, Rousseau, Marino Marini, Matisse, Picasso), berlanjut dengan membawa apresiasi budaya yang bersifat timbal balik antara Timur dan Barat, setelah terdapat kemajuan komunikasi dunia. Dengan kata lain sebagai kesimpulan penulis: adanya keunggulan maupun keterbatasan seni masing-masing.

Dari periode ke periode: mulai perintisan sampai per-

kembangan seni lukis modern Indonesia, terbukti betapa pentingnya arti kepribadian seni yang menyangkut: kehadiran kualitas kejiwaan karya dari perwatakan seniman, yang mampu menemukan warna estetik seni yang mantap bagi tema yang bukan sekedar tiruan; dengan penyelenggaraan teknik seni yang memadai pula.

Seni lukis modern Indonesia yang relatif masih muda akan terus berkembang dalam kepribadian yang luas

itu, yang universal dengan penemuan individual. Lahir dari pengenalan dengan seni lukis Barat sekitar tahun 30-an, pada periode akhir masa kolonial Belanda atau setengah abad yang lalu saja. Tapi lahir dari bangsa yang telah memiliki budaya sendiri yang kuat, maka tidak akan ada henti-hentinya menuntut kemajuan dalam estetik dan kepribadian; tidak cukup dengan kualitas indah, tapi akan bermakna juga sebagai seni yang menjunjung harkat bangsa. Buktinya dengan Raden Saleh, sebagai pelukis pengelana Indonesia pertama ke Eropa, telah berhasil menguasai teknik maupun penjiwaan naturalisme dari budaya Renaissance Barat. Banyak karyanya masuk koleksi Rijks-Museum Amsterdam (buku Baharudin). Telah menguasai teknik dan pengungkapan naturalisme secara utuh dan mantap (contoh: "Badai Jilautan", "Berburu singa", dan



"Macan Tutul" oleh: Popo Iskandar. (foto. Kusnadi)



"Potret Bupati Majalengka") yang menurut pengamatan penulis, belum dapat disamai/ditandingi karya pelukis Indonesia yang lain dalam gaya Renaissance Barat hingga kini. Kecuali karya "Ibuku" oleh Affandi dalam tehnik naturalisme "transparan" atau lain. Karenannya Raden Saleh melambangkan genius seni Indonesia pertama, seperti Affandi untuk masa kini Indonesia, sekalipun Raden Saleh dengan corak yang sepenuhnya Barat itu, belum sempat merenungkannya dalam masa kolonial yang kokoh, untuk memodulasikan gaya Renaissance bagi kepentingan dan kesesuaian yang lebih serasi sebagai perwujudan corak seni bangsa Indonesia. Namun dalam karya "Antara hidup dan mati" satu motif atau tema "Banteng melawan beberapa harimau", Raden Saleh seolah-olah telah menggarap secara baru, motif pada gunungan wayang kulit, dengan penempatan banteng yang ditokohkan sebagai simbol yang baik dalam dunia wayang. Bahkan dapat mengandung sikap perjuangan bangsa "Merdeka atau mati" lewat imaji perjuangan Diponegoro waktu itu. Andaikata tidak terputus selama setengah abad sesudah Raden Saleh meninggal tahun 1880, yang ditandai dengan kekosongan waktu tanpa kegiatan seni lukis modern lagi di Indonesia sampai tahun 1930, maka seni lukis modern Indonesia akan sudah berumur lebih dari satu abad; dengan kemungkinan perkembangan yang sudah lebih maju. Tapi sebagai kenyataan sejarah, dengan penerusan seni lukis oleh mashab Hindia Molek lima puluh tahun kemudian, dalam gaya yang sama namun kualitas yang ringan saja. Disayangkan bahwa karya Basuki Abdullah yang sukses dalam bentuk, tapi kurang bobot dalam pewarnaannya dan tema. Sehingga seni lukis modern Indonesia kehilangan segala kepribadiannya. Bukan saja belum terlintas ide seni yang berkaitan sebagai budaya bangsa, tapi mutu tehnik pun deras menurun, sehingga melahirkan tantangan yang keras dari hasrat Persagi, 1937, untuk memperbarui motivasi dan corak seni lukis modern



"Itik" oleh: Nashar (foto: Kusnadi)

Indonesia dengan pencetus S. Sudjojono. Diinginkan seni lukis Indonesia yang berkejujuran dalam jiwa; berkemampuan mengungkapkan aspirasi bangsa dan memperlihatkan olahan estetik pribadi senimannya. Dalam hubungan ini, jelaslah bahwa tema merupakan salah satu unsur seni yang penting disamping "brush stroke" atau kadar getaran pencoretan garis dan rasa warna. Disamping S. Sudjojono, Agus Djaya, Otto Djaya, Emiria Sunassa, G.A. Sukirno telah menampilkan tema karyanya masing-masing yang khas.

Peralihan gaya naturalisme-renaisansistik dari masa perintisan pertama dan Hindia Molek, ke masa Persagi dengan corak impresionisme-ekspresionisme dan surealisme, sebagai corak-corak seni yang dianggap lebih dinamis, spontan dan jujur untuk mewakili hasrat melukis dari bangsa Indonesia yang sedang memperjuangkan nasib dan kemerdekaan, seni sebagai cabang budaya tidak mungkin melepaskan diri dari kewajiban mengisi jiwa bangsa lewat kehidupan seni. Khususnya, yang dapat memperkuat rasa harga diri dan semangat perjuangannya.

Apakah Persagi telah mencapai cita-cita seni dengan kepribadian Indonesia seutuhnya? Jawabannya; baru sampai mengarahkan bagi aktivitas penggalangan seni yang berpribadi, sedang dalam kualitas atau mutu tehnik penyelenggaraannya, terbanyak pelukis Persagi masih sangat spekulatif. Berbeda dengan Affandi (1943) yang menurut hemat penulis telah memenuhi isi, misi dan tehnik.

Pengenalan dengan seni lukis Barat berlanjut pada masa pendudukan Jepang, seterusnya pada era kemerdekaan Indonesia sejak 17 Agustus 1945. Lewat komunikasi antar bangsa yang makin luas sejak tahun 1950, apresiasi masyarakatpun nampak terus meningkat dan telah dapat dimulai dengan membuka pendidikan akademi seni rupa secara formal.

Seni lukis modern Indonesia tidak diciptakan secara anonim lagi atau menurut pengarahannya istana,

karena diasuh dijamin kemerdekaan yang demokratis dan sejak kelahirannya tahun 1930 dimasa kolonial telah hidup jiwa kebangsaan Indonesia sejak 1908 dan 1928. Seni diciptakan oleh pribadi-pribadi seniman sebagai putra budaya bangsa yang bebas, dengan pandangan yang mandiri, dan sikap mengisi budaya di forum nasional dan internasional.

Setelah Affandi berpameran di Indonesia, merintis perawatannya ke India dan Eropa (1949-1954) dengan meraih penghargaan yang memujinya sebagai pelukis kemanusiaan yang berarti dan ekspresionis Indonesia, dengan pandangan yang berkepribadian kuat. Maka tahun 1979, menerima gelar H.C. Doctor of Letters dari Universitas Singapura dan penghargaan internasional Dag Hammers Kyoeld 1976. Dalam negeri Affandi menerima berbagai penghargaan: Anugrah Seni tahun 1969 dari Menteri Pendidikan dan Kebudayaan dan penghargaan Kepresidenan Republik Indonesia sesudahnya.

Seni lukis Indonesia dimasa Sanggar (1945—1949) telah banyak mengisi karya lukisannya dengan tema perjuangan fisik oleh bangsa (al. S.Sudjojono, Hendra, Haryadi, Dullah). Namun diantara anggota Sanggar waktu itu, telah ada pula yang memikirkan *tujuan seni sebagai perjuangan kemajuan, estetik yang murni* dari suatu bangsa oleh senimannya (al. Zaini, Suparto, Rusli). Dua macam warna seni inilah mengisi berbagai Sanggar waktu itu.

Kelahiran ITB Departemen Seni Rupa di Bandung '50 yang sebelumnya adalah sebagai Pendidikan Universiter Guru Gambar mulai '48 dan Akademi Seni Rupa Indonesia di Yogyakarta '50, membawakan warna baru sesudah masa Sanggar, dengan catatan bahwa sebagian Sanggar masih terus berlanjut ada sampai 1965. Akademi menitik beratkan pada pengolahan karya seni rupa secara bebas, individual, dengan dasar pendalaman studi dalam sejarah dan estetika Timur maupun Barat untuk dapat memperkuat pandangan universal.

Warna seni yang mula-mula berbeda di dua kota itu oleh penggarapan yang "lebih melihat keluar" di Bandung dan "melihat kedalam dan keluar" di Yogyakarta, (seperti dituliskan oleh Claire Holt) selanjutnya nampak bertemu, karena dalam karya-karya seni lukisnya belakangan, kedua perguruan tinggi telah menunjukkan pembauran warna yang dimiliki masing-masing sebelumnya. Yang mengembirakan adalah, bahwa baik sebagai hasil asuhan ITB Departemen Seni Rupa maupun STSRI" ASRI" (sekarang menjadi Fakultas Seni Rupa dan Disain ISI) dalam 10 tahun terakhir telah membawakan warna karya yang menggali ekspresi/motif seni daerah dan berhasil meluluhkannya kedalam

isi penciptaan seni lukis dan patung modern Indonesia, sehingga memperkaya khasanah seni modern Indonesia yang pantas dibanggakan, sebagai penyumbang warna kepribadian karya yang berkaitan dengan budaya bangsa. Selain tentunya membawa sumbangan keunikan estetik karya yang sebelumnya baru dikenal pada hasil pelukis dan pemahat Suparto yang berhasil merintis pengungkapan seni Timur secara modern. Seperti patung maupun seni grafik murni Sunaryo dalam kepekaan nilai dan ekspresi garis pada karya-karya "Citra Irian"—nya; Haryadi S. dengan warna dan kegarisan yang menemukan kembali aspek budaya Cirebon dan Balinya; A.D. Pirous dengan pengembaraan bebas dalam mengolah kaligrafi Islamnya. Widayat dengan menemukan alam kembali dan kehidupan purba; Mulyadi W. dengan motif anak, ibu dan kuda dalam suasana tradisional ketimuran; Irsam dengan seni dekoratif dan Made Wianta dengan penyusunan kelembutan garis-garis yang berekspresikan nilai mistik.

Prada emas yang ditempatkan dalam karya Ahmad Sadali, sebagai aksentuasi kehidupan karya abstrak dan modernnya, mengembalikannya dengan pernafasan estetik ketimuran. G.Sidharta dalam sambutan peresmian workshop patung Asean di Jakarta tahun 1985 menyerukan akan pentingnya gaya seni yang universal, diisi motif-motif seni lokal.

Diluar akademi dapat disebut Adi Munardi yang mampu berbicara dengan nilai lirik pada garis dan warna, sedang O.H.Supono menguji kemampuan penjelajahan motif-motif yang digarapnya, berpindah dari manusia ke hewan, alam dan candi atau karya budaya.

Bagaimana dengan tokoh-tokoh generasi akademi Popo Iskandar, Srihadi S. Fadjar Sidik? Srihadi S. mengungkap dalam imagi abstraknya nilai monumental dan misteri pada karya-karya pemandangan alamnya. Dengan garis cakrawala yang khas, dipi-



"Rimba" oleh : Widayat (foto. Kusnadi)



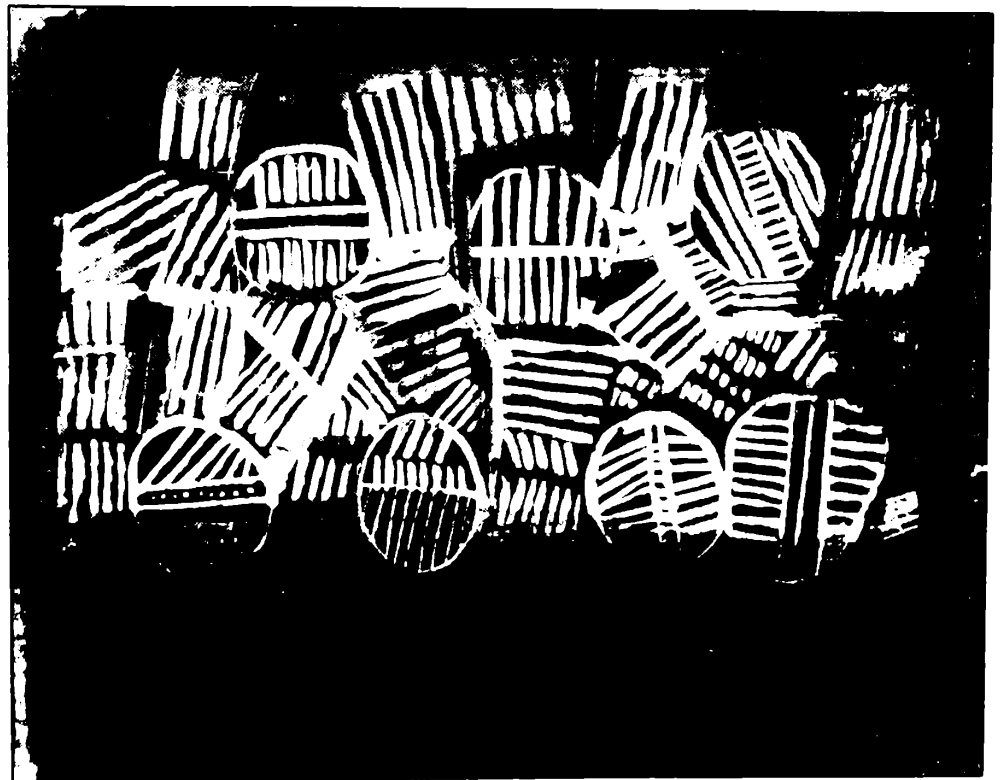
cepatan intuitif.

Seni lukis modern Indonesia dikenal dilingkup regional negara-negara Asean, baik oleh pameran pribadi seperti Affandi di Singapura tahun 1946 dan Pameran Seni Lukis Indonesia tahun 1952 oleh Bagian Kesenian, Jawatan Kebudayaan dan melalui empat kali pameran keliling tahunan Asean sejak 1981. Karya-karya Affandi, A. Sadali, A. D. Pirous, Saiful Adnan, sudah terpajang dalam Museum Seni Rupa Modern Malaysia sebagai koleksi museum tahun 1985, dan Affandi dalam museum Singapura. Affandi adalah pelukis yang merintis pameran keluar: India dan Eropa 1949—1954 seterusnya ke Amerika dan Amerika Latin.

*"Gurungan" oleh : A. Sadali.
(foto. Kusnadi)*

sahkan sifat keheningan langit dengan kehidupan ramai di bumi, dimana dinamika garis-garis cat minyaknya yang meluncur dari tube ke kanvas, menjadi pelambang. Ekspresi kejernihan karyanya menjadi cermin dari kualitas batiniah seniman. Popo Iskandar menyampaikan hasil penghayatan yang dalam dari kehidupan motif-motif pilihannya: kucing, jago dan untuk sebentar pernah juga banteng. Sedang Fadjar Sidik merangkai motif dari ide abstraknya, seolah-olah menyusun kaligrafi/piktografi atau simbol nada suara dengan ke-

*"Citra Irian" oleh : Sunarya.
(foto. Kusnadi)*





Patung totem kayu, oleh : G. Sidharta. (foto. Kusradi)

Tahun 1953 Seni Lukis Indonesia diundang mengikuti Biennal II Sao Paulo, diselenggarakan P dan K.

Tahun 1954 Affandi mendapat penghargaan di Biennal Venesia dan diundang ke Brasilia tahun 1959 dengan berpameran tunggal. Rusli berpameran di Nederland, Jerman, Italia tahun 50 an; Srihadi. S berpameran di Belanda, Australia, Jerman. Seni grafik murni Indonesia beberapa kali mengisi pameran di Jugoslavia. A.D. Pirous, Srihadi S. dan Widayat berpameran di Bahrain, dimana karya-karya kaligrafi A.D.Pirous menjadi koleksi Museum Seni Rupa di Bahrain. Amri Yahya dengan lukisan batik abstraknya berpameran di Unesco Paris, USA. Amerika Latin, Timur Tengah dan Asean. Seni lukis Indonesia dinyatakan sebagai favorit dalam pameran Seni Asia di Bangladesh 1980, yang diikuti 11 negara Asia, dimana karya Bagong Kussudiardjo mendapat penghargaan medali emas. Juga

Jepang mengundang dalam pameran Seni Asia di Tokyo (1979) dengan sebuah kritik yang menghargai Indonesia sebagai fokus pameran Seni Asia (buku Mustika). Telah dua kali turut serta dalam pameran seni Asia di Museum Modern Art Fukuoka, dimana karya patung Suparto dan lukisan A. Sadali dikoleksi oleh museum pada 1980; menyusul karya Haryadi S., O.H. Supono dan I Gusti Nengah Nurata dikoleksi museum yang sama tahun 1985, sebagai pameran seni Asia kedua yang diikuti 13 negara (berikut dikoleksi, 16 buah karya tradisional Bali yang dipajang secara terpisah dalam museum). Popo Iskandar berpameran di Nederland 1986 dan Nyoman Gunarso berpameran di Amerika Serikat tahun 1982, Australia tahun 1984, dan Nederland tahun 1986.

Untuk menilai seni lukis modern Indonesia dengan kekuatan kepribadian secara tuntas, Indonesia masih memerlukan Museum Seni Rupa Modernnya yang belum berdiri; sedang 500 karya masterpiece Affandi dari 4000 karya sudah tersebar diluar negeri dan ditangan kolektor perorangan, dalam dan luar negeri. Seratus karya masih menjadi milik Affandi dalam museumnya di Yogyakarta. Karya-karya tokoh lain masih tersimpan dalam koleksi persiapan Museum Nasional Departemen Pendidikan dan Kebudayaan atau juga berada dalam koleksi Dewan Kesenian Jakarta, yang sebagian tersimpan di gedung Balai Seni Rupa Jakarta (terhitung koleksi Departemen Pendidikan dan Kebudayaan dan Mitra Budaya) di Jalan Fatahillah 2, Jakarta Kota, yang akhir-akhir ini memprihatinkan oleh rusaknya sebagian karya disebabkan oleh udara yang banyak mengandung garam.

Sebagai penutup: Semoga sumbangan wawasan ini cukup memberi gambaran secara menyeluruh daripada kualitas yang telah dimiliki seni lukis modern Indonesia dewasa ini yang dengan giatnya tengah dikembangkan terus, dan semakin kuat mencerminkan kepribadiannya.

Kesimpulan : Kepribadian itu terletak pada sikap utuh seniman sendiri, tidak bersikap masa bodoh akan ada atau tidak adanya kepribadian, dengan memperjuangkan peran seni lukis sebagai cabang budaya bangsa yang berarti, (belum cukup sudah indah saja) dalam forum nasional dan internasional, dengan keseriusan penguasaan tehnik yang tidak bisa ditawar kepentingannya.

Jakarta, 12 Juli 1986

ACUAN (I)

Dalam karya sastra, hubungan antara fakta dan fiksi merupakan masalah khusus yang tidak mudah diuraikan. Dunia yang diciptakan Toto Sudarto Bachtiar dalam "Gadis Peminta-minta" adalah fiksi, rekaan. Kita tentu tidak beranggapan bahwa si gadis yang membawa kaleng kecil itu benar-benar ada seperti yang digambarkan dalam sajak tersebut. Ia hanya mengacu secara umum kepada gadis peminta-minta yang biasanya kita dapati di kota-kota besar. Juga kali, katedral, dan jembatan yang ada dalam sajak tersebut rekaan; benda-benda itu tidak menunjuk pada kali, katedral, dan jembatan yang berada di luar sajak itu. Dan kalau Toto menyebut "kotaku," kita tidak bisa langsung mengaitkannya dengan sebuah kota tertentu. Kota itu rekaan.

Demikianlah, dunia yang muncul dalam pikiran pembaca tentu juga bermacam-macam. Dalam pikiran pembaca, gadis itu mungkin berambut lurus; dalam pikiran saya ia mungkin berambut keriting — dan seterusnya. Citra yang bisa seragam adalah bahwa ia tinggal di bawah jembatan, sepanjang sungai yang airnya kotor, namun hidupnya bahagia. Itulah dunia yang direka penyair. Dalam hal ini bisa dikatakan bahwa segala yang ada di dalam sajak itu tidak mengacu ke luar sajak, tetapi ke dirinya sendiri. Sebenarnya kita tidak berhak menambahkan pengertian apapun dari luar sajak untuk melengkapi pemahaman kita. Misalnya, kita tidak berhak mengatakan dengan pasti bahwa gadis itu mengenakan rok biru yang sudah sobek di sana-sini, atau memastikan bahwa jembatan itu dibangun menjelang tentara Jepang masuk, atau gotot mengatakan bahwa "kotaku" itu adalah Bandung.

Namun, dunia rekaan Toto itu hanya bisa memberikan makna kepada pembaca yang mengenal dunia tersebut. Pembaca yang tidak mengenal dan tidak memiliki pengetahuan tentang pengemis akan mengalami kesulitan memahami sajak itu; demikian juga pembaca yang belum pernah mengenal atau memiliki pengetahuan tentang jembatan dan sungai kotor yang dihuni tuna wisma. Jadi, dari segi ini dapat dikatakan bahwa pemahaman atas dunia rekaan itu berangkat dari fakta yang dikenal pembaca juga. Pembaca yang (pernah) tinggal di kota besar seperti Jakarta tentunya relatif lebih mudah memahami sajak Toto itu dibanding dengan yang tinggal di sebuah desa di kaki bukit yang bersih dan tak punya gelandangan.

Peran fakta dalam puisi bisa kita bicarakan lebih lanjut berdasarkan sajak Taufiq Ismail berikut ini:

1946: LARUT MALAM SUARA SEBUAH TRUK

Sebuah truk laskar menderu

*Masuk kota Salatiga
Mereka menyanyikan lagu
'Sudah bebas Negri Kita'*

*Di Jalan Tuntang seorang anak kecil
Empat tahun, terjaga:
'Ibu, akan pulangkah bapa,
Dan membawakan pestol buat saya?'*

Dunia yang diciptakan Taufiq ini pun rekaan. Truk laskar yang menderu itu hanya ada dalam sajak; anak kecil yang umurnya empat tahun itu pun ciptaan Taufiq, demikian juga ibunya. Dan cakapan (dialog) yang ada tentunya rekaan juga. Citra yang muncul dalam benak kita adalah: ada sebuah truk laskar memasuki sebuah kota; penumpangnya menyanyikan sebuah lagu. Karena ributnya truk tadi, ada anak umur empat tahun terjaga dan bertanya kepada ibunya perihal nasib bapanya. Sampai di sini boleh dikatakan rekaan "murni"; kita tidak boleh menambah-nambahkan, misalnya, ibu itu cantik dan mengenakan kebaya, anak itu keturunan Jawa dan Batak, dan seterusnya.

Tetapi, berbeda dari "Gadis Peminta-minta", sajak Taufiq ini memiliki latar (*setting*) yang memaksa pembaca mengacu ke dunia di luar sajak. Disebut tahun 1946, kota Salatiga, Jalan Tuntang, dan lagu "Sudah Bebas Negri Kita." Semuanya itu benar-benar ada, dan dalam kaitannya satu sama lain merupakan fakta. Tahun 1946 adalah tahun perjuangan fisik bangsa kita, "Sudah Bebas Negri Kita" adalah lagu yang tak terpisahkan dari masa itu, sedangkan Salatiga adalah dekat Ambarawa, kota di Jawa Tengah tempat terjadinya serangkaian pertempuran penting di awal masa kemerdekaan kita. Jalan Tuntang adalah nama sebuah jalan yang sungguh-sungguh ada di kota itu, sebuah jalan raya yang dulu tentunya pernah dilewati truk-truk laskar pejuang. Nah, latar waktu dan tempat itu sangat menentukan makna sajak ini, sedangkan tanpa mengacu ke fakta, dunia rekaan Taufiq ini tidak bisa sebaik-baiknya kita pahami.

Tentu kita bisa saja menafsirkan berdasarkan dunia yang murni rekaan, tanpa mempedulikan apa yang terjadi pada tahun 1946 di Salatiga dalam kaitannya dengan lagu "Sudah Bebas Negri Kita", tetapi tafsiran itu akan menyebabkan sajak ini kurang lengkap. Tanpa memahami makna tahun 1946 dan "Sudah Bebas Negri Kita" pembaca tidak akan bisa menangkap makna cakapan pada dua larik terakhir sajak ini. Jadi, pemahaman atas sajak ini membutuhkan bantuan pengetahuan sejarah; latar sajak Taufiq ini mengacu ke sejarah.

Demikianlah, dalam sajak semacam ini tumbuh ketegangan antara fakta dan fiksi. Emosi pembaca

(*Bersambung ke hal. 319*)

SAJAK-SAJAK

KAU

kuku karang kuku kau kuku laut kuku kau
kuku ombak kuku cahaya
suara karang suara kau suara laut suara kau
suara ombak suara kau

mengapa hilang
di mana
mengapa jauh
di mana
mengapa tegak
di mana
mengapa pijak
di mana
mengapa ada
di mana
mengapa diam
di mana

datang kau datang cahaya datang laut
datang ombak datang karang

bisa kau
bisa cahaya
bisa laut
bisa ombak
bisa karang
bisa pulau
tidak kau
tidak cahaya
tidak laut
tidak ombak
tidak karang
tidak pulau
tidak bumi

tidak adam
tidak aku
tidak dayang-dayangmu
menggapai
menggapaigapai ke
langit
mencari surgawi
mencari wa
mencari wu
mencari wi
mencari wa wu wi
mencari wi wu wa
yang hanya wa
yang hanya wu
yang hanya wi
yang hanya wa wu wi
yang hanya wi wu wa

kuku karang kuku kau kuku laut kuku kau
kuku ombak kuku cahaya

pulang cahaya
pulang kau
pulang karang
pulang laut
pulang ombak
pulang kau
pulang cahaya

tinggalkan aku di mana tapi
jangan tinggalkan aku
pulang kau pulang kau pulang kau
pulang
aku
dalam hala
mu

1975

HAI TI

ti yang tiang topang ke punca cahaya puncanya
jejak ke gaung ke gaung ke mana jejaknya
ikutkan aku kata angin ikutkan aku kata awan
ikutkan aku kata bulan
ikutkan aku
ikutkan
aku

ti yang tiang topang ke punca cahaya puncanya
jejak ke gaung ke gaung ke mana jejaknya
kuikutkan angin kuikutkan awan kuikutkan bulan
kuikutkan ke mana akan kuikutkan
selaju cahaya selaju cahayalah aku ke punca
jejak ke punca ke punca ke mana puncanya
tanyakan aku kata angin tanyakan aku kata awan
tanyakan aku kata bulan
tanyakan aku
tanyakan
aku
tanyakan ke mana akan kutanyakan
ti hai ti yang tiang topang
gelap pukaumu membelah batu tempat tidurku
ke mana angin ke mana awan ke mana bulan
ke mana akan ke mana dunia ke mana akan ke mana keranda
ti hai ti yang tiang topang gapaiku gapai ke kau
ti hai ti yang tiang topang
gaib gapaiku ke
punca
mu

1981

IBRAHIM SATTAH

KE KAU

dari se
kian sepi
dari se
kian duri
dari se
kian jadi
dari se
kian kata
dari se
kian duka

dari sekian nama terpilih kalian
dari sekian kalian terpilih tuhan
dari sekian tuhan terpilih satu
dari sekian satu terpilih kau
dari sekian aku terpilih
kau

apabila langit apabila laut apabila luput
apabila lupa
apabila
luka

apa bi
la
langit
apa bi
la
laut
apa bi
la
luput
apa bi
la
lupa
apa bi
la
luka

mengingau aku
berguling ngingau ke

k
a
u

PERAHU

ini taklain
angin
debu taklain debu batu taklain dulu
api taklain
tungku
dengan taklain jalan dengan takdengan kalian
laut taklain
lautan

tanyakan kalian
ingin jadi angin atau ingin jadi lain
dekat dengan api apa
dekat dengan
tungku
mau jadi debu atau mau jadi
batu
tanyakan kalian tanya
tanyakan
lah
aku si
buk

`ntah angin `ntah api `ntah apa
`ntah debu `ntah batu `ntah tungku
`ntah petenah tanah
patah paku pecah
perahu
pecah sampai
sedalam
badai

pada petua tujuh petala
putih kata petitih
putih pada
pintu

pintu pada batu batu pada tungku
tungku pada
api

api pada angin angin pada debu debu pada
pedih
pedih pada pilu
pilu pada
perahu

1982-86

1980

KAKI

ada kaki kaki kau ada kuku kuku kau
ada katak katak kau ada kuda kuda kau ada kuli
kuli kau
tokkek
kuku kuli kuku kau kaki kuli kaki kau
kaki kuda kaki kau kuku kuda kuku
kau
kuku katak kuku kau
kaki katak kaki
kau
tokkek

kaki ke kanan jauh ke depan jauh ke matahari
mendaki ke kikiri ke
punca ke
mana

kaki ka pai ka ma katamu kataku kaki ka pai lai
kaki ka pai ka ma katamu kataku
kaki ka pai kini
kaki ka pai ka ma katamu
kataku kaki
ka pai
juo

kaki ke mana kita katamu kataku diamlah kau

kaki kau kaki katak kuku katak kuku kau
kuku kuda kuku kau kaki kuda kaki
kau
kaki kuli kaki kau kuku kuli kuku
kau
tokkek

sebut sekian kaki satu sekian kaki kau
sebut sekian kali kali sekian kaki
kau

sebut sekian depa berapa rimba ke kau
sebut sekian dupa berapa mantera ke
kau

sebut sekian kata
berapa doa ke
kau

sebut sebanyak rumput sebut sebanyak mulut
tumpahkan tuak
biar bijak
jejak ke
kau
ke mana kita katamu
kataku diamlah
kau

1980-81

SANSAUNA

angin berjanji jejak ke punca cemara
membawa dunia
ke rimba di rimba ke rimba
sansauna

di sana dia di sana rimbanya
di sana sansauna
membuka
telaga

ditimbanya debu dari debu dari situ
ditimbanya batu dari batu
ditimbanya
aku

ditimbanya lipan dari lipan dari hewan
ditimbanya naga ditimbanya singa dari sana
ditimbanya bulan dari bulan
dari telaga
cahaya
nya

sansauna rimba sansauna rimba cahaya
ke
rimba
di
rimba
ke

rimba sansauna
di sana angin berjanji jejak ke punca cemara
membawa
dunia
ke
rimba
di
rimba sansauna
di sana dia
di sana sansauna
menyimpan
janji
nya

1980

SEBAB

ingin kujanjikan laut jadi gurun
ikan dan sekalian hewan
pindahlah ke
bulan
sebab laut sebab pantai
sebab laut bernama laut sebab pantai bernama pantai
sebab maut bernama maut
sebab saatnya
sampai

1980-81

Tiga Lampu Aladin Dan Sebiji Buah Simalakama

UMAR YUNUS

Pengantar Redaksi

Tanggapan terhadap Polemik Kebudayaan yang dicetuskan Sutan Takdir Alisyahbana 50 tahun yang lalu belakangan ini muncul kembali setelah Dewan Kesenian Jakarta pada bulan Maret 1986 meniupnya kembali pada "Pertemuan Sastrawan Jakarta." Kemudian serangkaian karangan yang menanggapi polemik tersebut muncul di majalah Tempo. (Keseluruhan karangan itu telah dihimpun dalam bonus majalah Horison terbitan Juli 1986).

Dari redaksi Tempo diperoleh penjelasan bahwa Tempo telah menutup polemik tersebut.

Dengan dimuatnya karangan Umar Yunus ini, yang sedianya dia kirim untuk majalah Tempo, maka Horison membuka kesempatan bagi penanggap lainnya untuk mengirimkan tanggapannya ke majalah Horison. Redaksi.

Political language consists very largely of promises about the future benefits that will flow from whatever cause, policy, or candidate the writer or speaker favors. Promises of peace, prosperity, and other inversions of current fears win support for actions portrayed as the avenues to the brighter future.

Kutipan itu berasal dari artikel Murray Edelman yang berjudul "Political Language and Political Reality" (PS, 18, no. 1, 1985) dan sengaja saya kutipkan karena akan sangat berguna untuk memahami persoalan yang akan saya kemukakan berikut ini. Apalagi di tempat lain juga dinyatakan Edelman bahwa kekuatan bahasa politik bukan dari lukisan tentang dunia nyata kini. Dengan begitu, seorang yang berbahasa dengan bahasa politik selalu akan menjanjikan masa depan yang bahagia bila petunjuk yang diberikannya diikuti orang. Ia dapat dikatakan membawa sebuah lampu Aladin. Orang cukup menggosoknya, sesuai dengan ajaran orang yang memberikannya, maka dengan pasti masa depan yang penuh bahagia akan menjelma, yang berasal dari *manjanma* 'menjadi manusia (dari dewa)'.

Indonesia di antara dua perang dunia memang memperjuangkan masa depan. Tentunya yang utama bebas dari penjajahan Belanda. Dan masa depan itu selalu dinyatakan akan membawakan kebahagiaan, kemakmuran. Setiap orang jadinya berbicara dengan bahasa politik. Dan bahasa politiknya tentunya juga tidak pernah bebas dari kondisi yang dimiliki Indonesia.

Indonesia ketika itu jelas menolak masa kini yang sedang dihidupi. Malah ini yang mesti dirobah. Dan kemerdekaan itu selalu juga diperlihatkan sebagai 'pengembalian kejayaan masa lampau' padahal kita berbicara tentang masa depan, sehingga mungkin saja bersifat anakronistik. Tentunya juga ada kemerdekaan yang difahami sebagai suatu masa depan begitu saja.

Hal semacam ini juga melekat pada pemikiran tentang kebudayaan, tentunya saja dengan pengertian 'kebudayaan' yang sempit. Bagaimana kebudayaan Indonesia (masa depan) yang mesti dibentuk. Dan ada tiga pendapat yang beranggapan bahwa pendapat mereka akan menjamin masa depan yang bahagia, sehingga mereka beranggapan bahwa masing-masing mereka telah membawa lampu Aladin. Orang hanya tinggal menggosoknya dan akan menjelma masa depan budaya yang bahagia dan makmur.

Lampu Aladin pertama, tidak perlu ini yang pertama kali diucapkan, hanya dapat digosok dengan 'tetap hidup dalam dunia tradisi'. Hanya dengan sikap ini lampu Aladin itu akan memberikan kebahagiaan kepada kita. Hanya dengan cara ini kita dapat melepaskan diri dari keburukan yang ada pada kebudayaan barat, yang dipergunakan sebagai alat penggosok lampu Aladin kedua. Menurut lampu Aladin kedua, ia hanya dapat digosok dengan kita selalu berjalan di belakang barat, mengikuti langkah perkembangan yang telah mereka lakukan. Kita hanya tinggal meniru langkah mereka dan ini telah terbukti kemanjurannya. Bukankah kita sedang dijajah mereka ketika itu. Kita mesti melupakan masa lampau kita karena melalui masa lampau kita, kita telah dapat dijajah barat.

Ada yang melihat ketimpangan pada dua lampu Aladin tadi. Maka muncul lampu Aladin ketiga. Kita hanya mungkin menggosok lampu Aladin itu dengan mengambil yang baik-baik dari keduanya, dengan menggabungkan, sintese, antara keduanya.

Saya tidak tahu dengan pasti, apakah memang sudah ada an-cang-an-cang untuk penggosokan lampu Aladin tertentu, yang dipilih dari yang tiga tadi. Yang pasti, mereka masing-masingnya telah bertekuk-tekuk melakukan lampu mereka. Ada yang mungkin menarik perhatian orang banyak karena caranya yang begitu meyakinkan.

Dan kini, tahun 1986. Ada usaha di Jakarta untuk meninjau kembali masa antara dua perang dunia itu. Dan dari ketiga pemilik lampu Aladin, yang masih hidup segar bugar, hanya satu. Karena itu, pembicaraan 1986 tidak dapat tidak dikuasai oleh yang satu ini. Pembicaraan lebih terpusat kepada yang satu ini, yaitu Takdir Alisjahbana. Dan hanya ia yang dapat mempertahankan pendapatnya itu. Malah dengan suara yang lebih menggelegakan. Ternyata masa depan yang dibayangkannya dulu, sebelum perang, tidak muncul. Dan ini terjadi karena orang tidak menggosok lampu Aladin yang diperkenalkannya. Ia boleh saja menuding, dan memang ini kesan saya dalam pembicaraan Takdir, bahwa "ketertinggalan" Indonesia kini disebabkan karena orang Indonesia tidak menggosok lampu Aladin yang diberikannya.

Begitulah, pembicaraan di Jakarta baru-baru ini, yang kemudian dilanjutkan juga di *Tempo*, lebih banyak menyoroti lampu Aladin yang diperagakan oleh Takdir. Kedua lampu Aladin yang lain seakan dilupakan. Atau hanya dibicarakan dalam hubungan lampu Aladin Takdir belaka. Dan dalam pembicaraan itu, tentu saja menurut kesan saya, ada dua hal yang tidak mendapat perhatian.

Pertama, apakah ketiga lampu Aladin tadi benar-benar lampu Aladin? Bukan tidak mungkin dua darinya, atau mungkin ketiganya, adalah lampu Aladin palsu, yang bila digosok belum tentu akan dapat memenuhi kehendak kita. Setahu saya, lampu Aladin hanya satu. Dan kalau lebih dari satu, maka sudah ada pemalsuan. Atau lampu Aladin yang ada itu hanyalah lampu-pompa-minyak tanah yang punya merek Aladin yang begitu rapuh dan mungkin tidak berguna lagi. Kacanya akan pecah bila kena air. Kausnya akan hancur berderai bila tersentuh. Dan jalan minyaknya akan tersumbat oleh sebutir debu yang sangat kecil sehingga lampu itu akan mati. Dan ia juga mungkin akan mati bila kehabisan minyak. Disamping itu, ia kini telah mesti memberikan jalan kepada listrik karena proses elektrifikasi yang cukup mengesankan. Jadi, bukan tidak mungkin, ketiga lampu Aladin tadi sebenar-

nya hanyalah lampu-pompa - minyak tanah yang bermerek Aladin.

Kedua, sebenarnya pada masa yang bersamaan, sebelum perang dunia kedua, ada pendapat lain, yang tidak memperkenalkan sebuah lampu Aladin, tapi memperkenalkan sebuah simalakama. Saya katakan demikian karena pendapat itu lebih memberikan problematik, sama problematiknya bila kita berhadapan dengan buah simalakama. Problematik ini hanya mungkin hilang bila kita membenci yang satu dan mencintai yang lain. Tapi bila kita sama-sama mencintai keduanya, atau sama-sama membenci keduanya, persoalan itu akan tetap ada.

Pendapat itu dikemukakan oleh Dr. M. Amir, seorang dengan riwayat hidup dan perjuangan yang cukup tragis pula. Menurut Amir, kita tidak mungkin merobah diri kita menjadi barat 100%, dengan melupakan tradisi begitu saja. Tradisi itu telah bagian yang tidak terpisahkan dari kehidupan kita. Ia telah punya akar tunjang yang cukup kuat. Begitu juga sebaliknya. Kita tidak mungkin menolak barat sama sekali karena ia telah berada di depan mata kita. Bahkan kalau kita bertapa, memencilkan diri supaya tidak mendapat pengaruh barat, maka ini dengan sendirinya telah merupakan pengaruh barat.

Dengan begitu, dalam kita menghadapi dunia barat, yang modern (?), kita akan selalu dirongrong oleh tradisi. Ia mungkin tidur, tapi sekali akan bangun dan akan memporakporandakan apa yang telah kita bangun selama ini. Begitu juga sebaliknya. Dalam kita menghidupi dunia tradisi, kita akan selalu tergiur oleh dunia barat (yang modern ?) yang memang menggairakan. Dan kita tidak mungkin memilih yang baik-baik saja dari keduanya karena semuanya merupakan suatu keseluruhan. Apa yang ada ialah suatu dialog. Kita selalu berada dalam dialog dengan berbagai unsur tadi. Dan masing-masing unsur itu akan saling berdialog dengan unsur lainnya. Dialog ini mesti kita perhitungkan sepenuhnya dalam kita menentukan strategi yang ingin kita tempuh. Kegagalan kita biasanya disebabkan karena kita lupa memperhitungkan dialog ini sepenuhnya. Kita anggap semuanya mudah, tanpa problematik.

Berlainan dengan ketiga lampu Aladin tadi, maka buah simalakama ini masih ujud sampai kini dan sekali-sekali akan muncul untuk memberikan problematik kepada kita, sehingga kita sadar akan kewujudannya, yang selama ini mungkin kita abaikan. Dan jelas tidak ada penyelesaian yang jelas untuk buah simalakama ini. Apa yang diminta ialah pengakuan kita terhadap kehadirannya sehingga kita dapat memperhitungkan suatu strategi tertentu. ***

6/7/86.

Sastra Kontekstual : Perkembangan Mutakhir Dalam Politik Sastra Indonesia)*

(Bagian I).

KEITH FOULCHER

Mengomentari perkembangan sastra Indonesia tahun 70-an kritikus Jakob Sumardjo baru-baru ini mencatat adanya pertautan menarik antara pengaruh Barat dan tradisi Indonesia asli.¹ Selama periode tersebut, elemen-elemen fantasi dan surealisme yang terdapat dalam gaya sastra Barat, serta absurditas yang menjadi mode teater Barat telah menerjang masuk membentuk suatu ekspresi yang khas Indonesia di dalam karya-karya para sastrawan dan dramawan muda Indonesia terkemuka. Meskipun begitu, seniman-seniman ini juga menyetengahkan ciri penting lain selama periode tersebut. Di dalam karya kreatif maupun konsep berkesenian, mereka menggenggam berbagai macam budaya daerah Indonesia. Sumardjo mengutip pernyataan penyair Sutardji mengenai hubungan puisi dan mantra ritual: "Maka menulis puisi bagi saya adalah mengembalikan kata kepada mantra". Sumardjo mengacu kepada tegarnya konsep pemikiran dan pandangan hidup Jawa yang disuratkan sastrawan macam Danarto dan Darmanto sehubungan dengan konteks menyeluruh atas "minat yang meluas dan sungguh-sungguh" dalam tema-tema mistik dan metafisik ini. Sikap kaum "non-realis" dan "anti-sejarah" ini terus berlanjut menjadi kecenderungan utama dalam awal tahun 80-an ini — suatu perkembangan yang menurut Sumardjo timbul dari dua kemungkinan. Pertama, adalah apa yang dilukiskannya sebagai "misi pembaruan", yaitu menyerauknya kesadaran intelektual menghadapi konvensi-konvensi realisme "kuno" yang telah mendominasi sastra Indonesia selama ini, serta kebutuhan bereksperimen dengan konvensi-konvensi itu. Kedua, adalah lahirnya sikap "pemberontakan" baik melawan pembengkokan bahasa yang dilakukan para penguasa dan para penjaga stabilitas maupun melawan kecenderungan "materialistis" berlebihan yang melanda kehidupan sosial Indonesia pada umumnya. Dalam reaksinya menghadapi pembengkokan bahasa ini para sastrawan dan

dramawan nampak sedang berusaha mencari suatu realitas yang lebih tulen — dan suatu bahasa yang lepas dari konvensi mempunyai kesanggupan bertindak sebagai alat bicara yang mengandung orisinalitas dan kebenaran. Tak berbeda dengan pemikiran tersebut di atas, Paul Tickel dan Sri Rahayu Prihatmi menggarisbawahi bahwa keterlibatan dengan realitas merupakan tema cerpen-cerpen non-realis Danarto. Tickel menghubungkan Danarto dengan fungsi subversip budaya dan fantasi,² sedangkan Prihatmi mengungkapkan bahwa konflik-konflik dalam cerpen-cerpen Danarto sengaja dirancang untuk menunjukkan penolakan suatu keadaan yang dikangkangi kepercayaan dogmatis dan kekuatan materialistis.³

Sumardjo dan yang lain-lain bisa jadi benar dalam menempatkan pemberontakan melawan konvensi-konvensi sosial dan sastra sebagai penyulut utama munculnya banyak ekspresi kreatif kaum non-realis di tahun 70-an hingga awal 80-an. Meskipun begitu, nampak jelas bahwa elemen "subversip" yang hadir dalam sastra ini tidak berujud artefak sosial dan budaya dalam konteks sejarah yang ada, melainkan berujud tulisan — sehingga perlu dibaca dan ditafsirkan secara njelimet. Tetapi bagaimanapun juga di tahun 70-an dan 80-an kecenderungan non-realis serta anti-realis baru inilah yang telah diberi pengabsahan ideologis. Di sini berkumpul para sastrawan dan dramawan yang menguasai badan-badan kesenian bersponsor pemerintah, media penerbitan, sayembara sastra, dan perwakilan kesenian Indonesia di dunia internasional. Karya mereka barangkali berhasil menghantam langsung biang keladi pemutar balikan bahasa dan ketamakan materialistis, tetapi yang lebih penting kalau diteropong dari kaca mata pihak resmi karya mereka nampaknya berada dalam jalur yang oleh Jakob Sumardjo disebut "anti-sejarah". Di dalam karya-karya ini tak terjangkau realitas sosial yang bisa dikenali, tak terjangkau individu atau sekelompok yang terlibat dalam perjuangan sosial. Yang hadir di sini adalah penomorsatuan eksperimen formal sebagai pedoman estetis. Ini semua cenderung menyeret arah aliran sastra Indonesia ini menjauh

* Karangan ini adalah makalah Keith Foulcher untuk Himpunan Studi Asia Konferensi Nasional Australia VI Universitas Sydney, 11-16 Mei 1986. Red.

dari ciri dominan penulisan yang terdapat di Indonesia hingga sekarang, yaitu yang muncul di akhir abad XIX sampai pertengahan tahun 60-an. Di dalam periode silam itu selalu berlangsung interaksi kental antara sastra nasional dan perkembangan kehidupan sosial serta politik Indonesia. Tentu saja dengan cara yang agak tidak langsung interaksi ini masih dijumpai. Hal ini bisa dipahami karena jenis ekspresi budaya ini—yang oleh kalangan produksi budaya telah dinobatkan sebagai penghuni "puncak" sastra Indonesia tahun 70-an dan 80-an—berdekapan erat dengan suatu ideologi resmi yang tak merestui adanya pengungkapan konflik sosial dan usaha-usaha untuk membuat perubahan maupun pembatasan. Menebarkan nilai-nilai metaphisikal ke dalam sebuah dunia materialistis adalah suatu ekspresi pemberontakan, tetapi ini adalah suatu pemberontakan yang muncul dari kesadaran individu dalam usaha menciptakan perubahan di dalam dirinya sendiri. Ini tidak ada hubungannya, atau bahkan sangat tidak berhubungan, dengan hasrat untuk terlibat di dalam proses sosial dan politik.⁴

Dukungan terhadap kaum anti-sejarah dan non-realis melalui sarana-sarana resmi yang bergerak dalam produksi budaya kita nyata apabila diletakkan pada konteks gambaran umum produksi sastra Indonesia sejak 10-15 tahun terakhir ini. Tetapi sama sekali keliru kalau membayangkan secara berlebihan, sebab pada kenyataannya mereka hanya menguasai sebagian, atau bahkan minoritas, dari gambar keseluruhan. Konvensi realis dan kecenderungan sastra Indonesia untuk terlibat dengan masalah-masalah politik dan sosial penting pada jaman ini tetap terpaksa kuat dalam novel dan cerpen Indonesia. "Corong" resmi sastra nasional, yaitu *Horison* — majalah dukungan pemerintah — selalu memuat berbagai macam karya realisme berselamatkan masalah sosial yang ditulis pengarang-pengarang muda bersemangat tinggi. Juga dalam periode 70-an dan 80-an tercatat tumbuh suburnya sastra lewat penerbit seperti Gramedia, yang mana di sini keberhasilan sering diperoleh melalui kombinasi antara kiblat seorang sastrawan ke arah pasaran populer serta selera baca kaum muda kota, dan komentar sosial tajam atau pengamatan mendalam tentang kehidupan sosial kontemporer. Baik sastrawan mapan seperti N. Dini dan Mochtar Lubis maupun sastrawan-sastrawan muda berselera "pop" macam Ashadi Siregar, Yudhistira ANM Massardi dan Arswendo Atmowiloto telah memberikan sumbangan penting untuk kelangsungan tradisi kaum realis. Meskipun begitu, pada banyak kesempatan karya-karya mereka tersisih untuk bisa menyaingi hegemoni kaum anti-realis, ini gara-gara mereka dianggap tak bermalu mengarahkan diri

pada pembaca pop. Ini menyebabkan karya mereka dicap sebagai sastra "hiburan", terabaikan dari perhatian kritikus sastra serius. Pilihan yang tak boleh dianggap "main-main" dan mendapat hadiah resmi dalam spektrum sastra terus menerus dikuasai sastra yang bentuknya eksperimental dan isinya metaphisikal. Tetapi ketika ada karya realis yang tak disangsikan lagi termasuk dalam ciri "serius" maka muncullah faktor ekstra untuk menyingkirkan karya itu dari peredaran. Di sini masalahnya bukan terletak pada isi tetapi pada ketenaran (ketenaran negatif) pengarangnya. Dan inilah penyebab novel-novel sejarah Pramudya Ananta Toer yang sangat penting itu, keluaran tahun 80-an, tak diakui tempatnya dalam khasanah sastra Indonesia — pertama, melalui larangan resmi atas *Bumi Manusia* dan *Anak Semua Bangsa* (1980), lalu bisa ditebak *Jejak Langkah* (1985) juga akan didepak dan tak memperoleh kesempatan diulas dan didiskusikan lewat jalur-jalur normal. Hanya sedikit karya-karya pengikut konvensi kaum realis yang sekaligus bisa memperoleh pengakuan dari lembaga berwenang. Salah satu karya terdahulu Umar Kayam (*Sri Sumarah dan Bawuk* (1975)) dan Y.B. Mangunwidjaya, *Burung-Burung Manyar* (1981), adalah contoh dari sedikit yang memperoleh pengakuan itu.

Di dalam lajur puisi, gambar keseluruhan mungkin tidak begitu beragam, majalah *Horison* dan media penerbitan lain secara besar-besaran menyediakan tempat khusus bagi karya-karya penyair "yang diakui" — seperti Sutardji, Abdul Hamid WM dan Sapardi Djoko Damono. Mereka bersama-sama sejumlah besar penyair muda yang sedang menggebu-gebu sibuk berketutan dengan "mantra" dan eksperimen estetis. Pada suatu kesempatan saya pernah menyinggung tentang pentingnya puisi Putu Oka Sukanta sebagai suatu bentuk yang mampu menyaingi hegemoni ini,⁵ sebagaimana juga, dalam sudut yang berbeda, dengan puisi Rendra yang sekali lagi diterbitkan dan dipanggungkan di penghujung tahun 1985.⁶ Meskipun begitu, sebagian besar puisi maupun drama yang tengah berusaha membebaskan diri dari jenis "anti-sejarah" terlihat tumbuh subur dengan fitrah mereka sendiri: dalam pentas budaya di luar payung penerbitan dan gedung sandiwara, berinteraksi dengan masyarakat kota maupun desa tanpa naskah yang diterbitkan, atau dalam bentuk stensilan murah. Emha Ainun Najib di akhir tahun 70-an dan awal 80-an adalah salah satu tokoh pengembang pementasan seni berbahasa Indonesia, baik puisi maupun drama, bernapaskan keterlibatan sosial. Di awal tahun 1982 Emha menyatakan bahwa apa yang dilihatnya adalah "sastra bisu" atau "sastra yang tidak mengganggu" di mana sponsor resmi berdiri di belakang-

nya. Namun ia tetap sangat optimis memandang seluruh keaneka ragaman yang ada sebab menurut pendapatnya inilah warna gambar keseluruhan kreativitas sastra di Indonesia.⁷ Kalau diperhatikan, meskipun secara sambil lalu, jelaslah bahwa ini tak pelak lagi suatu proses seleksi yang di tahun-tahun ini menjadi menonjol, yaitu pengakuan dan pengabsahan terhadap suatu jenis sastra Indonesia tertentu.

Ulasan Emha di tahun 1982 mengenai produksi sastra Indonesia tidak berhubungan dengan kritik sastra melainkan dengan sastra kreatif. Tetapi jika "sastra bisu" menjadi kecenderungan yang bisa diterima dalam penulisan kreatif, maka jenis ini pastilah mempunyai sekutu dalam pertumbuhan kritik sastra Indonesia sejamin. Di tahun 50-an dan 60-an kritikus-kritikus sastra Indonesia berdebat lama dan keras mengenai hakekat dan fungsi sastra. Perdebatan ini kemudian tampil sebagai usaha untuk menentukan pilihan antara dua ideologi yang berbentrok, yaitu "realisme sosial" dan "humanisme universal". Di dalam "realisme sosial" terkandung berbagai macam usaha untuk menyangkut produksi sastra dengan identitas nasional serta perubahan sosial. Sedangkan "humanisme universal" mencoba menjelaskan bahwa sangkutan sastra adalah dengan kehidupan serta seni, dan ini dianggap sebagai manifestasi universal mereka. Ketika alternatif kaum "realisme sosial" dihantam sesudah tahun 1965, "humanisme universal" terus berkembang, dan saya pernah menyatakan bahwa essei-essei Subagio Sastrowardoyo di tahun 70-an mengungkapkan kematangan intelektuil Indonesia ini dalam tradisi kreatif ini.⁸ Meskipun begitu, di sekitar tahun 1980, nilai-nilai dan pandangan yang selama ini menuntun sastrawan dan kritikus macam Subagio mulai mendapat usikan dari dalam lapisan ideologi mereka sendiri. "Humanisme universal" berusaha menghela sastra dari politik: bagi beberapa pihak, munculnya kecenderungan-kecenderungan ini merupakan ancaman untuk memisahkan sastra dari kehidupan.

Haluan baru dalam kritik sastra Indonesia bersumber dari jenis kontak yang dibuat oleh intelektuil-intelektuil Indonesia dengan perkembangan tertentu dalam teori sastra Barat, khususnya dalam strukturalisme dan semiotik dari tradisi Eropa. Salah satu pengaruh penting dalam proses ini datang dari A. Teeuw, yang bersama H.B. Jassin merupakan pencetus "mashab" kritik humanisme universal. Di tahun 70-an, Teeuw sendiri menjadi penyalar strukturalisme dan semiotik, baik melalui publikasinya dalam bahasa Indonesia maupun pendidikan yang ia berikan kepada akademikus-akademikus Indonesia di negeri Belanda.

Teeuw mulai mencekikkan pemahaman prinsip-prinsip kaum strukturalis ke dalam benak akademikus-akademikus sastra Indonesia. Bukunya yang diterbitkan pada tahun 1980, *Tergantung Pada Kata*,⁹ berisi pembahasan mendalam atas karya 10 penyair Indonesia, menjelajahi pola-pola bunyi dan arti setiap puisi serta menjelaskan hubungan pola-pola ini dalam keseluruhan puisi. Juga dari Malaysia, seorang kritikus bernama Umar Junus mengembangkan jalur yang sama, meskipun berada pada titik yang berlawanan dengan kritikus-kritikus senior Indonesia macam Subagio dan Jassin tetapi toh masih dalam wilayah tradisi kaum humanis universal.

Kumpulan essei Junus, *Mitos dan Komunikasi* (1981),¹⁰ menyodorkan contoh-contoh jenis baru kritik sastra Indonesia, disertai tabel-tabel statistik yang mendetail, misalnya dalam elemen-elemen komposisi novel *Belenggu*, atau artikel mengenai pemakaian "ia" dan "dia" sebagai bentuk kata ganti orang ketiga dalam novel *Kering*. Di tahun 1985 arah kritik sastra Indonesia semacam ini dihembuskan seperti dalam makalah Rachmat Djoko Pradopo, "Analisis Puisi Secara Struktural dan Semiotik",¹¹ yang memaparkan terminologi serta konseptualisasi teoritis secara njelimet untuk menghasilkan suatu kesimpulan penutup yang bagi seorang pembaca sastra bernalar merupakan awal, bukan akhir, dari suatu analisa sastra. Ketika diterapkan di Indonesia, jenis pendekatan sastra seperti ini bisa membuat konseptualisasi anti-sejarah terbebas dari kungkungannya. Ini karena strukturalisme dan semiotik merupakan model-model teoritis yang bisa digunakan secara universal — pemikiran-pemikiran para teoritikus Eropa yang tak ada sangkut pautnya dipenggal-penggal lalu dicangkokkan tanpa mempedulikan konteksnya guna mendukung segala kesimpulan yang diperlukan bagi puisi atau novel Indonesia. Pada tahun 1984 Teeuw mengeluarkan suatu penuntun rinci untuk teori kaum strukturalis dan semiotik serta aplikasinya dalam sastra Indonesia, *Sastra dan Ilmu Sastra*,¹² namun dalam banyak kritik kontemporer ini cuma memamerkan jajaran nama-nama yang membingungkan atau kacau agar lebih memikat untuk menjadi syarat penting agar mendapatkan kesan berbobot bagi suatu kritik sastra. (Dari makalah tahun 1985 yang dibuat oleh sastrawan sekaligus kritikus yang sangat menonjol, Budi Darma,¹³ saya sempat memperhatikan bahwa di dalam satu halaman saja tidak kurang dari lima referensi yang dicomot dari Lucien Goldmann, enam dari Northrop Frye, dan juga dari Jakobson, Levi-Strauss, Baudelaire, Riffaterre, Wimsatt dan Empson. Timbul pertanyaan, apakah orang Indone-

(Bersambung ke hal. 315)

Tinjauan Buku

ANTARA UNIVERSAL DAN KONTEKSTUAL

(Ariel Heryanto, *Perdebatan Sastra Kontekstual*, Penerbit Rajawali, Jakarta : 1985).

Buku yang tebalnya 501 halaman ini, telah memecahkan kesunyian penerbitan buku yang berisi pembahasan atau pun pembicaraan sastra di negeri kita.

Buku itu sendiri merupakan kumpulan polemik yang cukup membahana, merupakan suara dan tanggapan dari berbagai orang yang berbagai pula corak dan kadar kesungguhannya dalam dunia sastra.

Namun pembicara yang terpenting masih tetap Arief Budiman, cendekiawan yang tidak banyak jumlahnya di negeri ini, sebagai penggagasan utama terhadap kehadiran apa yang dikatakannya sastra kontekstual, sebab ia terang-terangan anti sastra (nilai) universal.

Setelah itu baru kemudian Umar Kayam juga satu dari cendikawan yang sedikit kita miliki itu, sebagai penanggap utama. Namun demikian, tidak berarti bahwa hanya dua orang ini saja yang beradu argumentasi. Masih ada sederet nama lain, yang menulis sebagai pihak yang pro maupun yang kontra terhadap gagasan sastra kontekstual Arief Budiman. Masih ada juga tulisan yang dikumpulkan dalam buku kumpulan pendapat itu, meski terkadang mutunya menunjukkan bahwa penulisnya itu jelas-jelas masih bingung dan tak tahu arah ke mana pembicaraan harus diarahkan sesuai dengan relevansinya.

Penyulutan pertama dilakukan oleh Arief untuk mengobarkan perdebatan itu, lewat tulisannya berupa *Catatan Kebudayaan* dalam majalah HORIZON No. 1/Th. XIX, Januari 1985. Judul tulisan Arief adalah, *Mencari Sastra Yang Berpijak di Bumi: Sastra Kontekstual*.

Kemudian tanggapan pertama dan utama datang dari Umar Kayam yang juga dimuat dalam majalah HORIZON, no. 2/Th. XIX, Februari 1985). Judul Kayam adalah, *Sastra Kontekstual yang Bagaimana?*

Namun bila disimak dengan teliti, Arief dan Kayam bukanlah dua orang yang berlawanan diame-tral pendapatnya. Kayam hanyalah sekedar membenarkan dari apa yang dinyatakan Arief, sembari melakukan koreksi di sana sini. Tetapi apa yang hendak dituntut oleh Arief dari para sastrawan Indonesia ?

Arief menginginkan, menyeru, agar sastrawan dan sastra Indonesia itu kontekstual, hingga berpijak di bumi, hingga bisa mempunyai publiknya. Dengan kata lain sastrawan dan sastra haruslah

memihak.

Menurut Arief, sastrawan kita selama ini umumnya, kalau tidak semua, berkiblat kepada aliran universalisme, mengabdikan kepada kepentingan dan selera kelas menengah ke atas.

Arief Budiman memang tidak sekedar melihat masyarakat kita itu terbagi dalam kelompok, tetapi juga terbagi dalam kelas-kelas. Dengan kata lain Arief memang penganut paham kelas. Lalu ia pun melabrak pengarang yang sebetulnya berkelas bawah, tetapi orientasi karyanya adalah masyarakat kelas menengah ke atas.

Itu, berarti, bahwa Arief berbicara mengenai sastra dengan analisis ideologis. Tetapi sayang sekali bahwa ia melupakan, bahwa umumnya sastrawan kita miskin kesadaran ideologis. Banyak sekali sastrawan atau pengarang, yang menulis sekedar mencurahkan atau pun merekam "ilham" yang turun atau bisikan yang sempat di dengarnya lewat telinga hatinya. Selebihnya barangkali adalah penulis yang secara sadar atau tidak sadar adalah pengikut "Seni untuk Seni".

Di zaman Lekra dulu, memang ada semboyan "Seni untuk Rakyat". Tetapi mereka yang mene-puk dada sebagai pengikut *Realisme Sosialis* itu kebanyakan ternyata hanya menulis slogan-slogan vulgar, tidak menciptakan karya seni (termasuk sastra) namun semata-mata indoktrinasi ideologis atau propaganda untuk mencari massa.

Bila demikian halnya, seruan Arief agar ada sastra kontekstual, dalam arti sastra yang mengabdikan kepada kepentingan kelas di bawah menengah, adakah akan terpenuhi? Sulit! Sebab, sekali lagi, kaum penulis atau pengarang sastra kita adalah orang-orang yang tidak mempunyai kesadaran ideologis. Mereka tidak mengenal status kelasnya sendiri. Mereka tidak mengenal dunianya sendiri, karenanya tidak mampu menginterpretasikan dunia mereka sendiri, sehingga karenanya pula mereka tidak mungkin memiliki kesadaran (kognitif) untuk mengubah dunia mereka sendiri.

Arief dari tulisannya itu, menunjukkan bahwa ia ingin mengubah dunia (sastra), meski ia sendiri tidaklah terjun dalam dunia kreativitas sastra. Ia sendiri tidak atau belum menunjukkan keinginannya sebagai pencipta sastra.

Di lain pihak Umar Kayam dengan kebiasaannya, yakni dengan areifnya menganalisis secara sosiologis, menunjukkan, lewat tanggapannya kepada Arief, bahwa ia melakukan penafsiran atas dunia (sastra). Tulisan Kayam yang berjudul "Sastra Kontekstual yang Bagaimana?" tidaklah membantah masalah pokok yang dilemparkan Arief Budiman.

Namun demikian belum bisa ditarik kesimpulan sekarang, bahwa Arief adalah tipe manusia *penga-*

ruh dan Umar Kayam adalah tipe manusia *penafsir* belaka.

Sebab baik Arief Budiman maupun Kayam sama-sama baru menyinarkan sedikit saja dari seluruh gagasan dasar yang menjadi dasar pandangan dan cita-cita hidup mereka, dalam perdebatan tersebut.

Bahkan, Arief sendiri menyimpulkan masih secara serampangan, bahwa seolah semua sastra dan sastrawan kita itu melulu berkiblat kepada kelas menengah (kota) saja. Serampangan, sebab pada dasarnya ia belum melakukan penelitian yang mendasar dan menyeluruh, sistematis dan metodologis.

(Sambungan dari hal. 292)

belum sampai kepada kristalisasi musik dan tari Indonesia modern. Tapi komponis-komponis dan penata tari kita sedang berusaha keras ke arah itu.

Dari sejarah kita melihat bahwa semua mereka yang telah memberi arti kepada peristiwa-peristiwa politik, kesenian dan kebudayaan, pernah bukan siapa-siapa, tapi mereka tumbuh besar dari zaman ke zaman. Demikian pula hari ini, di tengah kita berlahiran bayi-bayi yang kelak akan menjadi tokoh-tokoh politik, tokoh-tokoh pembangunan di segala bidang, seniman dan budayawan. Mereka belum nampak, tapi sedang dalam penjadian di tengah kita.

Lihatlah sekitar: jalan-jalan yang panjang dan lebar-lebar, jalan-jalan yang rata diaspal, kiri kanan gedung-gedung yang besar bertingkat-tingkat, gedung-gedung perumahan dan sekolah-sekolah, kantor-kantor pemerintah dan perusahaan swasta, hotel-hotel dan toko-toko, taman-taman yang lebar dan nyaman. Dan timbullah pertanyaan di dalam hati: Siapakah yang mengelola semua ini? Dan orang yang kini berusia tujuh puluh tahun tentulah

(Sambungan dari hal. 313)

sia yang membaca makalah itu juga setuju bahwa tak ada karya dari penulis sebangsa yang pantas dijadikan referensi!

Aspek lain dari kontak dengan teori Barat selama kurun waktu ini adalah munculnya "sosiologi sastra" sebagai suatu disiplin yang memang ada kaitannya, tetapi bagaimanapun juga berbeda dengan kritik sastra dalam bentuk ini. Tahun 1979, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan menerbitkan buku mengenai pengantar sosiologi sastra berjudul *Sosiologi Sastra, sebuah Pengantar Ringkas* yang ditulis oleh penyair dan kritikus Sapardi Djoko Damono untuk dipakai lembaga-lembaga yang berkecimpung dalam pendidikan bahasa dan sastra. Buku penuntun ini berisi tulisan tentang sastra dan masyarakat, mulai dari Engels, lalu Goldmann dan Lukacs sampai Williams. Ini hanya menunjukkan bah-

Kayam telah menarik kesimpulan yang lebih tenang (secara sosiologis), namun juga kesimpulannya itu belum merupakan hasil penelitian yang memadai.

Namun demikian tidak berarti buku yang ditangani oleh Ariel Heryanto ini sepi dari nilai. Ariel sendiri dengan berulah demikian telah menunjukkan watak militannya yang produktif dan jeli, dan kreatif sekali. Di tengah *adem ayem*-nya situasi kehidupan sastra (itu istilah Bung Kayam), lahirnya buku seperti itu sangat dinantikan.

(Sides Sudyarto DS)

akan tersadar, heran dan kagum: Ini adalah pekerjaan anak-anakku. Cucu-cucu bahkan.

Kita telah menjangkau ruang angkasa. Pesawat Garuda membentangkan sayapnya ke manca negara. Jaringan radio dan televisi telah mempersatukan kita lebih akrab sebagai bangsa yang terdiri dari berpuluh-puluh suku bangsa. Waduk-waduk dan pusat-pusat tenaga listrik telah menghalau kelaparan dan kegelapan sampai ke kampung-kampung terpencil, mendahului pembangunan industri di mana-mana di seluruh tanah air. Transmigrasi besar-besaran memberikan kemungkinan-kemungkinan baru bagi kehidupan yang lebih layak. Kita secara lebih intensif dan makro menggali dan mengolah kekayaan bumi dan laut kita yang berlimpahan.

Kita menyongsong masa depan yang cerah.

Allahu Akbar.

Jakarta, 16 Agustus 1986

H.B. Jassin

* Renungan pada malam Hari Ulang Tahun Republik Indonesia ke - 41, diucapkan pada tanggal 17 Agustus 1986 jam 0.00 di Taman Ismail Marzuki. Red.

wa pendekatan-pendekatan teoritis yang terdapat di dalam buku ini tidak tandas menyangkut sastra tetapi lebih kepada sosiologi sebagai suatu disiplin. Ini adalah sebuah perkembangan yang patut diperhatikan sebab kritik sastra semacam ini memberi peluang untuk didominasi oleh kritikus-kritikus "strukturalis" yang pola kerjanya a-sosial dan anti-sejarah. Sejak tahun 1965 jurang antara sastra Indonesia dan masyarakat Indonesia kian menganga, baik di dalam penulisan serta pemikiran tentang sastra maupun di dalam hegemoni penentuan karya-karya sastra Indonesia yang berbobot. Tetapi di awal tahun 80-an sebuah reaksi siap meletup. Pendekatan sastra yang terkandung di dalam reaksi ini mencoba mendobrak berbagai pra-anggapan yang sudah ada dan menyodorkan arus pemikiran lain ke dalam kehidupan kreatif dan intelektual di alam Indonesia modern. (Bersambung).

YANUSA NUGROHO

ring menggagalkan pencurian di situ. Hal itu tentu saja sangat menolong Man Darmo Bethet, karena kalau dia harus membayar centeng, berapa besar biaya yang dikeluarkan untuk itu.

Apalagi jika yang disuruh menjaga adalah Baplang atau Pendhem, rumahnya, lumbungnya, kandang ternaknya, pasti aman. Tentu saja aman lantaran keduanya adalah benggol rampok! Dan "keamanan" itu bisa dibuat terus. Nah, bukankah hal itu sama saja dengan menyuruh orang menjaga sesuatu yang tak perlu dijaga, yang artinya bahwa dirinya harus membayar orang *ongkang-ongkang*! Enak sekali! Apalagi sekarang duit susah dicari.

Gentho dianggapnya sebagai kerabat sendiri. Itu semua karena Gentho tidak pernah membantah jika disuruh atau diberi nasehat. Dan yang lebih menyenangkan hati Man Darmo, Gentho bukan tampang mata duitan.

Pasal kerbaunya kini membimbangkan, ada ceritanya, begini. Suatu hari salah seekor kerbau miliknya lepas, larat bagai kesetanan, tak jelas *kesambet* setan mana. Pokoknya siapa menghalang diterjang. *mBedhal* mengaum, menyeruduk apa saja yang bisa diseruduk. Jelas, orang sedukuh tak ada yang berani menangkap. Lalu Man Darmo bernadar: siapa saja yang bisa menjinakkan kembali si Gembil — kerbau betina itu — akan mendapat hak untuk memiliki anak keturunan si Gembil, jika kelak sudah punya anak.

Entah mengapa Man Darmo berkata seperti itu, padahal dia tahu Gembil masih "perawan". Tapi kata sudah terucap, dan disaksikan orang banyak, pantang dijilat lagi.

Begitulah, Gentho berhasil menangkap dan menjinakkan Gembil kembali. Orang-orang banyak terheran-heran akan kemampuan

Gentho. Banyak yang mengang-Gentho. Banyak yang mengang-Gentho adalah *waliullah* yang *mengejawantah* sebagai orang bego.

"Kok, berani kamu menangkap si Gembil?" tanya Man Darmo.

"Dia sahabat saya Man. Tiap hari saya mencari rumput yang segar ketika kebetulan ketemu di jalan. Saya tunjukkan lapangan rumput yang segar, dan dia menuruti kata-kata saya," tutur Gentho sungguh-sungguh.

Sinting! pikir Man Darmo.

"Lalu, caramu membujuk Gembil tadi bagaimana?" tanya Man Darmo kemudian.

"Man, katanya dia ingin *rabi*, kawin. Tunangannya ada di kaki bukit sana," kata Gento malu-malu.

Man Darmo ngakak.

Gentho, tanpa merasa bahwa Man Darmo menertawakan dirinya, terus saja berkata, "Orang-orang tak ada yang mau memperhatikan Gembil, jadi kepada sayalah dia mengadukan segalanya. Dia lari dan *ngedan*, seolah edan, hanya karena ingin diperhatikan Man. Buktinya, begitu ketemu saya dia jinak dan berterus terang kepada saya."

Man Darmo tertawa geli. Segagian yang mendengar ada yang berdecak kagum; kagum akan kehebatan Gentho.

"Lalu?"

"Lalu, saya bawa dia ke tunangannya di kaki bukit sana. Saya tahu nama tunangannya *Kiai nJerum*, Gembil pintar memilih pasangan. *Kiai nJerum* adalah kerbau yang besar, gagah dan kuat sekali," ujar Gentho bangga.

"Lantas?"

"Lantas, yaa. . .," Gentho tersipu malu.

"Kok, tertawa kamu?" tanya Man Darmo menahan senyum.

"Lantas, Gembil. . . *mmm*, dinaiki. . ."

"Ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha. . .!"

Selang beberapa lama kemudian, anak si Gembil menjadi *mongan* si Gentho; itulah si kerbau bulai!

Bisa saja Man Marmo mengatakan, bahwa menurut *petungan*, perhitungan primbon, Gentho kurang cocok memelihara anak si Gembil; kerbau bule itu. Karena yang berkata adalah orang yang dihormati tak ayal Gentho akan menyerahkan kerbaunya. Tapi Man Darmo ragu. Masih saja ada perasaan aneh yang menggangukannya.

"Kang, dua ratus ribu rupiah! Ibu banyak lho. *nDak* gampang cari duit seperti itu. Dan Kakang tidak usah repot-repot *nuntun* kerbau itu, apalagi mengantarkan ke kota.

Kakang cukup duduk, *ngudut* rokok *sedhal-sedhul*, tahu-tahu duit kumpul. Oranglain *nyung-sang-njempalik*, kepala dijadikan kaki, kaki dijadikan kepala hanya untuk mencari sesuap nasi, sementara Kakang cuma *ngendiko*, bicara, *cas-cis-cus* pada si bego itu lalu dapat sekian ratus ribu, apa kurang enteng kerja seperti itu Kang? Dipikir Kang, he-he-he-heee. . ." Karto Semprul mengumbar celotehnya.

"Malah mungkin Kakang dapat bonus."

"Apa itu?"

"Hadiah tambahan. Dan bonusnya — kalau gedung itu sudah jadi nanti — Kakang boleh bermalam di sana, dikawani perawan ayu, mulus. . . he-he-he-he-heee, apa *ndak kepingin Kang?*" tambahannya sembari berbisik.

"Hus! Apa iya?" potong Man Darmo sambil melirik mencari istrinya.

"Hi-hi-hi-hi. . . jangan takut, mBakyu tidak akan tahu. Itu bisa diatur. Bagaimana, setuju Kang?"

Dilangkahkannya kakinya menuju ke tempat Gentho biasa tiduran menunggu kerbaunya me-

rumput. Dugaannya tepat, di bawah pohon melinjo itulah Genthos bersandar memandangi kerbaunya.

"Tho, Genthos! Sedang apa kamu?" tegur Man Darmo membuat Genthos kaget.

Segera dia berdiri menyambut orang yang dihormatinya itu.

"Oh, Man Darmo, ada apa Man?"

Man Darmo terdiam, tak jelas mengapa tiba-tiba dia tercekot seperti itu. Ditatapnya wajah lugu itu lurus-lurus.

"Oh, mm. . . tidak, hanya sedikit ada yang perlu kubicarakan denganmu. . ." katanya sesaat kemudian.

Mereka duduk di bawah pohon melinjo itu.

"Tho, sebenarnya apa yang akan kubicarakan ini hanyalah dorongan dari mimpiku beberapa waktu yang lalu. . ." ujar Man Darmo Bethet mulai menyusun cerita. Degup jantungnya meningkat.

Genthos melongo khidmat.

"Mimpiku begini. Suatu malam, mungkin Jum'at Kliwon, atau Jumat Legi, aku bermimpi. Perasaanku, aku tengah berada di tengah sebuah taman sari yang indah. Kolamnya luas, dengan bunga teratai yang mengambang sebesar bakul nasi dan daunnya selebar *tampah*. Saat itu aku bertemu dengan seorang pangeran yang gagah sekali. Tubuhnya tegap, kulitnya kuning langsung. Matanya tajam berwibawa. Dia berkata padaku 'hei paman Darmo Bethet, aku minta restu karena anakmu akanku jadikan istri.' Aku kaget dan berkata bahwa aku tak punya anak perawan. Tapi dia tetap bersikeras, 'aku melamar anakmu yang bernama Gembil'."

"Gembil??"

"Ya, Gembil! Aku jawab, 'lho Gembil itu nama kerbau hamba, pangeran, bukan anak hamba'

dia tertawa dan mengaku bahwa dirinya adalah juga seekor kerbau. Namanya . . . *duh!* Aku lupa, siapa nama kerbaumu itu?"

"Jaka Sruduk," jawab Genthos spontan.

"Nah, Iyaaa, nama pangeran itu Jaka Sruduk."

"Jadi, jadi?! Jadi Jaka Sruduk adalah pangeran? Ohh, Gusti tak salah aku mengabdikan, dia adalah keturunan Kyai nJerum yang sejati," Genthos seperti lupa diri, melonjak dan tertawa girang.

Man Darmo ikut tertawa, tapi tak jelas menertawakan Genthos dengan kegembiraannya, ataukah menertawakan dirinya sendiri. Atau kedua-duanya.

"Benar begitu Man?"

"Ya," jawab Man Darmo lemas.

"Lalu bagaimana Man?" Genthos seperti ketagihan.

"Lalu, Jaka Sruduk, eh, aku bangun. Terus mencarimu, tapi baru sekarang ketemu. Eh, apa benar ruas tanduk Jaka Srudukmu ada tujuh belas?"

"Benar, kenapa Man?"

Man Darmo tercenung, "Kalau begitu dia tidak bohong," gumamnya pada diri sendiri.

"Yang bohong siapa Man?"

"Oh, eh!! Tidak. *Emm*, bagaimana pendapatmu, pangeranmu Jaka Sruduk ingin kawin dengan Gembil, ibunya sendiri," ujar Man Darmo Bethet mulai memasuki rencananya.

"Kalau menurut Man Darmo bagaimana?" balik Genthos.

"Itu perbuatan terkutuk! Perbuatan Jaka Sruduk adalah perbuatan nista dan tabu! Kau ingat ceritanya Raden Kamandaka yang jatuh cinta pada ibunya sendiri, dia dikutuk menjadi seekor lutung!"

Dalam hati, Man Darmo memaklumi dirinya sendiri. Dia ingin agar Genthos membantah setiap dongengnya yang tak masuk akal itu, yang setidaknya sangkalannya itu bisa memperkuat niatnya un-

tuk menolak tawaran Karto Semprul. Tapi, justru Genthos menukut saja. Bahkan seperti yakin seyakini-yakinnya.

"Kenapa Jaka Sruduk tidak bicara padaku ya?" tanya Genthos seperti pada dirinya sendiri.

"Coba kamu tanyakan sekarang," perintah Man Darmo.

Genthos pergi mendapatkan kerbaunya. Memandangnya dan berbisik di telinganya. Kerbau putih itu melenguh kuat, Genthos tertawa ngikik.

Gila! Maki Man Darmo dalam hati. Matanya memandangi tubuh kecil Genthos yang kini kembali ke pohon melinjo itu.

"Bagaimana?"

"Man, dia cuma tersenyum."

"Ya terang saja dia malu, sebab mungkin saja dia mengerti sewaktu bapak-ibunya dulu kawin, kamu yang melihat, kan? *hayoo, ha-ha-ha-ha-ha-haa. . .*"

Genthos ikut tertawa lebar.

Man Darmo memaklumi gusar.

"Lalu?"

"Begini saja, aku ada akal. Mungkin selama ini yang dilihatnya paling cantik di antara sekian banyak betina adalah Gembil. Nah, mungkin kalau dia dipindahkan ke tempat lain, bisa melihat yang lebih cantik. Lalu tertarik dan melupakan Gembil, bagaimana?"

Masuk akal, pikir Genthos. Dengan begitu Jaka Sruduk tidak kena kutuk. Cepat Genthos mencium punggung tangan Man Darmo berkali-kali.

Ada goresan pedih, menggarut di hati Man Darmo, walau bibirnya tersenyum.

Karto Semprul sendiri yang menjemput Jaka Sruduk dengan sebuah trek kecil. Setelah membebereskan "administrasi" dengan Man Darmo, Karto Semprul segera tancap gas.

Amplop berisi uang dari Karto Semprul masih tergenggam di tangan Man Darmo, ketika raungan kendaraan itu menghilang ditelan

turunan sana.

Gentho juga menghilang entah ke mana, sejak kepergian kerbau bulenya. Dan dia tidak tahu, jika beberapa subuh kemudian Jaka Sruduk dijagal dengan upacara kelewat sakral.

Kepalanya dipotong dijadikan tumbal, untuk sebuah bangunan hotel bertaraf internasional.

Kabarnya, beberapa hari kemudian Man Darmo meninggal setelah sekarat tiga hari tiga malam, dan selama itu hanya lenguhan yang keluar dari mulutnya.***

KETERANGAN:

Kebon Pancal Panggung = kerbau hitam besar dengan kaki berwarna putih dari lutut ke bawah.

Pakem = "buku suci", sumber cerita pewayangan.

ongkang-ongkang = duduk santai sambil

goyang kaki; menganggur.

Kesambet = kesurupan (setan)/kerasukan (setan).

mBedhal = lepas, tak terkendali.

Waliullah = ada anggapan bahwa orang yang kelakuannya aneh, menyimpang, berarti mempunyai kelebihan dari yang biasa. Biasanya disebut wali. Ada beberapa masyarakat yang menganggap masih banyak wali-wali Allah yang lain selain Wali Songo, dan hidup di tengah-tengah masyarakat modern seperti sekarang ini.

Mangejawantah = menjelma.

Kiai = sebutan bagi sesuatu yang (dianggap) hebat. Sesuatu itu bisa tentang benda-benda pusaka — keris, tombak, panah, meriam — tentang hewan — harimau, gajah, kerbau, kuda dan sebagainya. Kiai bagi manusia, sebutan untuk seorang ulama.

Momong = sesuatu yang diasuh/dijaga/diawasi.

Ngudut rokok sedhal-sedhul = merokok dengan nikmat.

Nyungsang-njempalik = jungkir balik.

mbakyu = kakak perempuan. *mbakyu tidak akan tahu*; maksudnya: istri Abang tidak akan tahu.

Tampah = nyiru.

Tumbal = sesuatu yang dipakai untuk meno-

lak bala/sial.

Bethet = nama burung

Gentho = nama

We, lhadalah =

Kakang = kakak

tu, wa, ga, pat = satu, dua, tiga, empat.

ngambil = ambil

rabi = kawin/menikah

ngedan = berbuat seolah gila

petungan = perhitungan/ramalan

nDak = tidak

nuntun = menuntun

ngendiko = berbicara

Telah Lahir:

ORIANA NIKEN RUTH TAHITA

Sabtu, 2 Agustus 1986.

Keluarga bahagia :

Adri Darmadji Woko

dan

Rumata Hutagalung

Selamat, Kel. Horison.

Catatan Kecil



IBRAHIM SATTAH dikenal setelah sajak-sajaknya yang dipandang khas disiarkan majalah *Horison* di sekitar tahun 1972. Di dalam Pertemuan Sastrawan Indonesia 1974 ia banyak menarik perhatian karena penampilan puisinya yang secara unik dan segar.

Bahkan H.B.Jassin, kritikus berwibawa itu mengemontari puisi Ibrahim: "berhasil menyampaikan kandungan isinya yang amat kaya" ("Beberapa Penyair Di Depan Forum" *Horison*, 1975).

Tahun 1975 Ibrahim membacakan sajak-sajaknya di Den Haag, Negeri Belanda dan di musim panas 1976 dia terpilih sebagai peserta program Poetry Reading International di Rotterdam. Di Jakarta ia mengikuti program Asean Poetry 1978, menyertai Pameran Puisi Konkrit, mengisi acara solo performance untuk program Pembacaan Puisi 1978 dan 1980 di Taman Ismail Marzuki. Di Samping semua itu dia juga telah membacakan sajak-sajaknya di beberapa kota di Indonesia. Di Riau ia mengorganisir berbagai program sastra

dan teater. Di tahun 1977-1980 ia mengajar bidang studi sastra di Sekolah Menengah Atas Pekanbaru. Ia juga mendirikan Yayasan Pusi Nusantara dan mengorganisir Dewan Sastra.

Buku kumpulan puisinya yang telah terbit adalah *Dandandid* (1975), *Ibrahim* (1980) dan *Haiti* (1981). Penyair yang lahir di Tarempat, Riau, 1945 ini adalah anggota kepolisian di kawasan Kodak IV Riau selama 16 tahun. Diantara perjalanan karir kedinasannya sebagai anggota Polri dia pernah bertugas sebagai anggota Polisi Militer. Nopember 1978 ia minta berhenti dan diberikan pensiun.

Juli 1986 ia ikut memeriahkan baca puisi HUT ke 20 majalah *Horison* di Balai Budaya. Ketika tampil baca puisi di Teater Arena TIM, 25 Juli 1986, ia digelari teman-temannya "harta karun dari Riau".



YANUSA NUGROHO, lahir di Surabaya pada tanggal 2 Januari 1960, dari ibu Jawa dan bapak Palembang. 1978 dia melanjutkan sekolahnya ke Jakarta. 1984 lulus Sipenmaru dan diterima di Jurusan Sastra Indonesia FSUI. Cerpencerpennya banyak di-

muat di *Kompas Minggu* dan majalah *Wanita Femina*

(Sambungan dari hal. 305)

pun berada dalam ketegangan tersebut. Di satu pihak, dunia rekaan itu bisa menyisihkan sejarah; di pihak lain fakta sejarah tersebut bisa menguasai dunia rekaan. Dalam hal pertama, sajak itu bisa kurang bermakna; dalam hal kedua makna yang ada berasal dari luar sajak.

Ketegangan semacam itu bisa menjadi sangat

penting dalam pemahaman puisi. Dalam puisi modern, acuan tampaknya semakin kuat peranannya. Namun, baik penyair maupun pembaca harus pandai-pandai menjaga agar ketegangan tersebut tidak menjadi terlalu genting dan putus. Jika demikian halnya, puisi akan kehilangan keutuhannya.

SAPARDI DJOKO DAMONO.

Tinjauan

Catatan Produksi untuk GEEZ!

Produksi ini merupakan peristiwa yang sangat istimewa — karena memperkenalkan teater unik Putu Wijaya kepada dunia teater berbahasa Inggris. Putu Wijaya adalah salah seorang tokoh termashur dan paling produktif dalam dunia teater dan kesusastraan Indonesia kontemporer, dengan menulis lebih dari dua puluh satu drama, dua belas novel dan cerita pendek yang jumlahnya banyak sekali. Ia telah berkali-kali menerima hadiah; antara lain dari Dewan Kesenian Jakarta dan *Southeast Asian Writer's Award* yang diberikan kepadanya di Thailand tahun 1980.

Putu yang berasal dari Bali, menetap di Jakarta sejak 1969. Setelah bermukim di kota ini ia membentuk kelompok teaternya sendiri dan menulis naskah drama untuk dimainkan kelompoknya itu. Dramanya dianggap "keras. . . (karena menggabungkan) humor kasar dan absurditas dengan keharuan pokok pada rakyat dan kaum papa. Dramanya mengungkapkan keinginan besar dalam dirinya untuk bergulat dengan kompleksitas berbagai kondisi esensial dan paling dasar serta perjuangan eksistensi manusia, walaupun semua itu hadir dengan sensibilitas ironis dan kocak, yang merupakan ciri utama bentuk pertunjukan di Asia Tenggara.

Putu saat ini bertugas di Universitas Wisconsin-Madison sebagai dosen Fulbright dan artis tamu tahun akademi 1985–86. Ia menjadi tamu Pusat Studi Asia Tenggara dan Program Teater Eksperimental/Asia Departemen Teater dan Drama. Kuliah umum dan pembacaan yang dilakukannya atas karyanya, baik dalam bahasa Indonesia maupun Inggris, sangat menggembirakan, menghibur dan mengharukan pendengarnya. Produksi hari ini merupakan puncak pengajaran, perkuliahan dan latihan yang berlangsung sepanjang tahun.

Produksi ini adalah latihan tahunan mahasiswa yang terdaftar di kelas Disiplin Asia dan Program Teater Eksperimental/Asia. Para mahasiswa di kelas ini masih melakukan latihan harian yang intensif dalam disiplin psikofisik Asia sebagai bagian dari proses latihan yang sedang berlangsung dan sebagai pelengkap latihan harian dengan Putu. Bagi sejumlah kecil mahasiswa yang sangat beruntung dapat bekerjasama dengan Putu dalam menampilkan produksi ini, mereka telah menyelami keinginan besar Putu yang menuntut setiap orang menyerahkan seluruh dirinya kepada pertunjukan di samping merasakan keharuannya yang mendasar — pengejawantahan sensibilitas pemberi kehidupan yang paling organis dan dalam yang kita, sebagai manusia, memilikinya. Ia telah memberikan lebih banyak dari apa yang diketahuinya kepada semua kita di sini.

Dengan gembira kami mengumumkan bahwa sebagai penghormatan terhadap kunjungan Putu dan sebagai pengakuan terhadap pentingnya karyanya dan penyebaran terjemahannya yang tepat saatnya, Pusat Studi Asia Tenggara akan menerbitkan baik karya Putu GEEZ yang asli dalam bahasa Indonesia maupun yang diterjemahkan Michael Bodden.

Philip Zarrilli

Direktur, Program Teater Eksperimental/Asia.

Catatan:

Tulisan ini dibuat Philip Zarrilli sebagai pengantar atas pementasan drama GERR (GEEZ) yang berlangsung di Gilbert Hemsley Theatre, University of Wisconsin Vilas Hall.

Diterjemahkan oleh: Sori Siregar.

"GEEZ" MENINGGALKAN RASA INGIN TAHU

"Geez" yang ditulis dan disutradarai Putu Wijaya, luar biasa. Wijaya adalah dosen yang kini mengajar di Universitas Wisconsin atas biaya Fulbright dan merupakan artis tamu untuk tahun akademi 1985–86, dan "Geez" yang diterjemahkan Michael Bodden, merupakan produksinya pertama dalam bahasa Inggris. Pementasan yang dimulai hari Rabu malam di Hemsley Theatre di Vilas Hall itu dipersembahkan oleh Program Teater Eksperimental/Asia, Teater Universitas.

Drama Putu Wijaya sangat menyenangkan — dalam arti segar, lucu, dialognya gamblang, pertunjukannya bersemangat, dengan thema abadi cinta dan kematian yang disajikan dengan gaya main-main — dan membuat kita ingin tahu. "Geez" tak ubahnya sekuntum bunga eksotis yang mekar di depan mata kita; sederhana namun penuh kelucuan, hidup dan intensitasnya menyengat bagaikan arus listrik.

"Geez" penuh dengan warna. Pakaian (konstum) pemain yang aneh yang diatur oleh Sandra Alderman, sukar dipercaya mata. Pakaian yang dibungkuskan, diikatkan, disimpulkan atau dibuat menggelembung, memberikan nilai magis kepada para pemain, begitu juga halnya dengan make-up yang mengingatkan orang pada dongeng. Kita benar-benar diantarkan ke dunia lain oleh mereka. Sebuah dunia, di mana emosi manusianya sama dengan emosi kita.

Kisah dimulai dengan menampilkan sejumlah orang dalam keluarga besar yang meratapi kematian seorang laki-laki. Neneknya, kedua orang tuanya, istri dan anak-anaknya diperkenalkan kepada kita dengan beberapa tahap ratapan. Walaupun



GEEZ"

asana berkabung yang dihadapkan kepada kita, "Geez" menekankan kehadirannya pada humor an bukan pada kesedihan itu sendiri.

Beberapa adegan dalam drama ini benar-benar sangat kocak. Dialognya sendiri sering mengundang awa, bukan dengan cara memasukkan banyolan seperti yang sering ditemukan dalam komedi yang memakai resep itu, tetapi dengan menggambarkan cara sungguh-sungguh pembicaraan seseorang dengan orang lain. Melalui "Geez" Putu Wijaya memperlihatkan pengertian dan pengetahuannya tentang manusia.

(Resensi ini ditulis oleh Brian Rieselman dalam rubrik "Seni dan Hiburan" harian *The Capital Times*, Wisconsin, 10 April 1986. Diterjemahkan oleh: Sori Siregar).

AMBUTAN TERHADAP PUTU WIJAYA DAN RAMANYA

Minggu ini Timur bertemu dengan Barat di Teater Universitas, dengan "Geez", produksi Program Teater Eksperimen/Asia tahun ini. Demikian tulis Karen E. Miller di harian *Wisconsin State Journal*, tanggal 6 April 1986. Ia lalu mengutip keterangan Phillip Zarrilli, Direktur Program Teater Eksperimental/Asia. "Karya Wijaya merupakan jembatan antara sensibilitas tradisional dan pemikiran modern."

Selain itu kehadiran Putu Wijaya di kampus merupakan jembatan pula antara teater Asia dan Teater Barat. Teater Asia sangat berorientasi pada

proses. Di Amerika, sang sutradara sangat berkuasa, tetapi di Asia, para aktor menciptakan watak yang mereka bawa dari dalam diri mereka sendiri.

Wijaya mengajarkan kepada para pemainnya untuk memikirkan kembali istilah "penonton" dan "pertunjukan". Orang Amerika berorientasi pada produk. Latihan sebuah drama menghasilkan sebuah pertunjukan (produk) yang selesai di depan penonton. Tetapi orang Bali menganggap pertunjukan tidak demikian. Yang paling penting bagi artis panggung Timur ada-

lah proses, Selama dalam proses latihanlah kreativitas murni muncul.

Dalam teater Timur, pertunjukan tidak selamanya mempunyai penonton. "Tujuannya bukanlah semata-mata menghibur, tetapi peristiwa itu sendiri merupakan sumbangan terhadap seluruh ritual kehidupan," ujar Putu Wijaya, seperti ditulis Karen E. Miller.

Margaret Camlin membuat dua tulisan yang masing-masing disiarkannya di "The Daily Cardinal" tanggal 11 April 1986 dan "Isthmus" tanggal 4 April 1986. "Apakah yang lucu kalau orang hidup kembali dan kemudian mengetahui dirinya tidak disukai? Banyak, kalau Anda memiliki akal kreatif Putu Wijaya, sutradara GEEZ dan artis tamu Fulbright di Universitas Wisconsin tahun akademi 1985-86," katanya.

Margaret kemudian melukiskan bagaimana para pemain GEEZ berjalan ke atas atau ke bawah di lorong antara kursi penonton ketika pertunjukan sedang berlangsung. Kadang-kadang mereka bahkan menyenggol lengan penonton ketika berjalan itu. Di awal pertunjukan, begitu pula ketika pertunjukan berakhir, para pemain membereskan kostum mereka, menyusun properti dan berbicara seenaknya satu sama lain.

Menurut Margaret, di balik tawa yang riuh, perkelahian dan perdebatan dalam drama itu, beberapa pertanyaan serius timbul tentang sifat manusia dalam drama Putu. Misalnya, mengapa Bima yang dianggap "sempurna dan warga teladan" sebelum kematiannya, tiba-tiba menjadi momok di mata keluarganya ketika ia hidup kembali? Bagaimana

mungkin orang-orang yang sedang berkabung berubah begitu cepat menjadi massa yang marah?

Putu ternyata memberikan jawaban: "Kehidupan begitu kompleksnya — saya memberikan seluruh kisah kepada Anda." Cuma Putu menambahkan pula, ceritanya sendiri tidak begitu penting, yang penting justru apa yang menjadi pemikiran setelah menyaksikannya. Pokoknya drama itu hanyalah alat — hanyalah anggur yang membuat Anda teler dan berpikir tentang yang lain.

Kepada Margaret, Putu Wijaya menjelaskan pula, di Bali, kesenian adalah sebuah ritual dan kehidupan pun sebuah ritual. Semua kehidupan terkait pada kesenian. "Menurut tradisi kami" tulis Margaret tentang keterangan Putu, "tidak ada penghalang antara tragedi dan komedi. Kami boleh melucu pada saat yang tragis — dan itulah semangat cerita itu, membuat segalanya menjadi satu. Kehidupan datang kepada Anda dengan lengkap; yang lucu dan yang sedih, berkunjung bersamaan". Sori S.

SELINTAS PEMBACAAN SAJAK IBRAHIM SATTAH.

Ketika penyair Ibrahim Sattah, atas undangan Dewan Kesenian Jakarta tampil membacakan sajaknya di Teater arena Taman Ismail Marzuki 11 Juli yang lalu, itu adalah *solo performance* yang ketiga kalinya untuk sang penyair di pusat kesenian tersebut. Jika dalam kedua penampilan sebelumnya Ibrahim melakukan hal yang menarik, antara lain memecah kaca di atas mimbar dengan tangan telanjang, dalam penampilan kali ini berupaya pula menyuguhkan pembacaan yang cukup memukau.

Malam itu Ibrahim tak lagi memukul kaca, tetapi gendang dan mimbar dipukulnya dengan sepotong kayu. Sayangnya, karena alasan kulit gendang bisa tembuk, maka bunyi yang dihasilkan tidak obahnya seperti bunyi orang memukul kasur (permukaan gendang dilapisi gabus kemasan barang elektronik-lihat "foto bulan ini", *Horison* Agustus 1986). Bunyi sumbar seperti itulah yang hampir terus menerus mengiringi setiap kata — atau sering lebih tepat bunyi— dari sajak-sajaknya dengan suaranya yang serak intens muncul dari tenggorokan dan hati sang penyair.

Banyak hal yang pantas dicatat dalam acara pembacaan sajak Ibrahim Sattah ini, yang bisa memberikan pertanda bagaimana arah kecenderungan pembacaan sajak Indonesia masa kini.

Dengan tampilnya secara spontan beberapa partisipasi dari kalangan bukan penyair atau deklamator seperti seorang ibu rumah tangga, ayah rumah

tangga, beberapa gadis cantik yang sehari-harinya tentu lebih banyak berurusan dengan lipstick di hadapan cermin daripada berhadapan dengan buku sajak, seorang pantonis dan pemain teater Lena Simanjuntak, menunjukkan bahwa kegiatan pembaca sajak bukanlah terbatas pada mereka yang penyair atau deklamator saja, tetapi orang awam dan para seniman dari disiplin lain sudah mulai ikut ambil bagian. Dalam hal ini saya sependapat dengan penyair Sutardji Calzoum Bachri dalam tulisannya beberapa waktu yang lalu dalam koran *Pelita* yang mengatakan bahwa dengan semakin banyaknya akhir-akhir ini kalangan yang bukan penyair dan deklamator serta orang-orang awam — terutama dalam kegiatan-kegiatan kesenian di RT-RW — ikut serta dalam acara pembacaan sajak, ini menunjukkan pembacaan sajak sudah semakin mendapat tempat di hati masyarakat banyak. Dalam suatu percakapan dengan saya, Sutardji pernah pula mengatakan pengandaianya antara olahraga dan kegiatan seni. "Masyarakat berolahraga bukan bertujuan untuk jadi juara nasional atau juara dunia. Semakin banyak para amatir dalam masyarakat yang melakukan kegiatan olahraga, semakin sehatlah tujuan sebenarnya olahraga itu, yakni membikin sehat para anggota masyarakat. Demikian pula, semakin banyak orang yang ikut serta dalam kegiatan seni, semakin sehat pula batin suatu bangsa."

Dari sisi itulah kita bisa melihat bahwa ikut sertanya para *partisipan* dalam membacakan sajak-sajak Ibrahim malam itu adalah suatu contoh yang sangat positif dan menggembirakan bagi eksistensi *poetry reading* itu sendiri di dalam masyarakat. Maka menilai mutu pembacaan mereka — yang berasal dari latar kehidupan dan pemahaman puisi yang berbeda-beda — dalam suatu tolok ukur yang sama adalah tidak tepat. Tentulah kita tidak *fair* kalau menggunakan tolok ukur yang dikenakan terhadap pembacaan Lena Simanjuntak — seorang yang telah bertahun-tahun studi teater di Institut Kesenian Jakarta dan tiga tahun bergabung dengan grup pantomim *Milan Sladek* —, dikenakan pula padanya pembacaan puisi dari seorang partisipan malam itu yang kehidupan sehari-harinya hanyalah ibu rumah tangga saja yang kebetulan sering tertarik dalam pembacaan puisi.

Akan halnya pembacaan Ibrahim Sattah sendiri, saya melihat adanya keseriusan yang besar dari penyair ini untuk menampilkan pembacaan puisinya sebagai suatu seni tontonan. Penyair berusaha "menangkap kembali" sajaknya dalam suatu *kesesatan* dan suasana tertentu — dalam hal ini situasi ruang teater arena berikut dengan setting, property dan lighting yang telah disiapkan — semaksimal mungkin. Suatu peristiwa yang tidak mungkin sama jika

diulang dalam peristiwa pembacaan yang lain. Vocal Ibrahim yang tidak jernih dan serak itu diiringi dengan bunyi drum yang dipukul hampir terus menerus baik dengan kayu ataupun tangan secara monotone, dilihat dari totalitas pertunjukan justru memberikan kekuatan yang berarti. Ada terasa suasana magis dari bunyi drum yang monotone dengan bunyi sajaknya yang tinggi musikalnya itu. Suatu suasana memukau, berbau mantra, terkadang terasa purba dan mengakar, terkadang - dengan kata-kata sajak yang diambil dari lagu mainan anak-anak Melayu Riau - menjadi *humoristik*, santai dan absurd.

Jika pembacaan Ibrahim di satu saat terasa kurang, itu bukan karena dia tak mampu "menangkap" sajaknya kembali, tetapi saya kira terutama disebabkan kelelahan fisik Ibrahim yang cepat datang dan sukar diatasinya. Kelelahan yang setahu saya disebabkan penyair kita ini di malam-malam sebelum pertunjukan terlalu banyak bergadang dengan teman-teman seniman antara lain Husni Djamaluddin, Nashar, Tardji di warung-warung minum.

Dalam diskusi yang diselenggarakan setelah pertunjukkan, kritikus Subagio Sastrowardoyo menyatakan kesulitan dirinya untuk bisa masuk ke dalam "pura" sajak Ibrahim. Bagi Subagio sajak Ibrahim adalah sajak *infantilis*. Sementara Leon Agusta berkomentar, sulit untuk melakukan komunikasi intelektual terhadap sajak Ibrahim. Namun tentu saja tidak semua orang berada dalam alur pendapat yang sama seperti Subagio atau Leon. Kritikus H.B. Jassin bahkan memuji-muji persajakan Ibrahim Sattah dan bisa menerima persajakan Ibrahim Sattah, semua itu mengingatkan agar orang jangan terlalu bersikap *a priori* intelektual dalam menghadapi dunia persajakan. (*Hamsad*).

Kronik Kebudayaan

SASTRA

Dewan Kesenian Yogyakarta bekerja sama dengan sebuah penerbit Yogya, menghadirkan sebuah buku antologi puisi 32 penyair Yogyakarta. Dengan mengambil judul Tugu tebal 432 halaman, buku ini merupakan sebuah usaha penggambaran peta kepenyairan kota gudeg Yogya, sejak masa Kirdjomulyo sampai pada penyair muda Ida Ayu Galuh Petak. Tugu diedarkan awal Agustus lalu dengan editornya, penyair Linus Suryadi AG.

*

Dr. Ibenzani Usman, seorang doktor seni rupa, pen-cipta lagu, juga pembuat logo, tanggal 7 Agustus

1986 mengadakan ceramah di TIM mengenai konsep estetika Minangkabau, suatu interpretasi.

*

TARI

Koreographer tari Amerika, Bill T. Jones dan Arnie Zane dengan kelompok tari purna moderen mereka, 6 dan 7 Agustus 1986 di TIM menggelar karya tari mereka yang tergolong unik. Dengan adukan musik, visualisasi, disain, serta ditambah corak tari mereka, pagelaran tari ini mengundang banyak perhatian. Daya pikat mereka juga terletak pada segi penampilan mereka yang nonkonvensional.

*

Penata tari Farida Feisol yang juga anggota DKJ (Dewan Kesenian Jakarta) karya tarinya memperoleh tempat terhormat dalam kompetisi tari antar-bangsa di Koeln, Jerman Barat. Karya tarinya yang berjudul Tok masuk dalam nominasi 6 besar. Kompetisi diselenggarakan 19 Juli 1986 lalu.

*

TEATER

Kelompok Sampakan Yogya, pimpinan Yoyok Aryo, 5 dan 6 Agustus mementaskan sebuah sandi-wara rakyat berjudul "Tahun Macan". Seperti juga jenisnya, isi sandiwara ini mengetengahkan persoalan-persoalan yang ada di lapisan hidup kelas bawah sehubungan kedatangan tahun macan. Kelompok teater dari Yogya ini, agaknya hendak mengikuti jejak sukses grup teater, Gandrik, rekannya dari Yogyakarta.

*

Bertempat di kota Padang, Sumatera Barat pada tanggal 22 - 28 Agustus 1986 diselenggarakan acara tingkat nasional, Pertemuan Teater 1986. Kecuali peserta dari seluruh Indonesia, juga hadir peserta dari Malaysia. Disamping seminar, diskusi, sarasehan, maupun lokakarya teater juga tampil grup-grup teater dari Jakarta, Padang, Medan dan beberapa lainnya dalam kesempatan ini. Acara Pertemuan teater 1986 ini juga disponsori oleh DKJ (Dewan Kesenian Jakarta) yang bekerja sama dengan Pemda setempat.

*

SENI RUPA

Bertempat di Bentara Budaya, Palmerah, Jakarta Barat tanggal 8 Agustus diselenggarakan pameran dan sarasehan Keramik Indonesia. Pelbagai keramik dari daerah-daerah di Indonesia antara lain Jawa, Bali, Yogyakarta, Sumatera, Kalimantan, Sulawesi dan beberapa lainnya, dipamerkan. Dalam kesempatan ini, diselenggarakan pula sarasehan yang dihadiri oleh para senirupawan seperti Hildawati, Sindharta, Oka Wirya dan tokoh-tokoh lainnya.

