

Godot

DI AMERIKA DAN INDONESIA

*Suatu Studi
Bandung*

Bakdi Soemanto



GADJAH MADA UNIVERSITY PRESS

Untuk menghormati dan mengenang:
R. Ngt. Djogonadpodo
dan
R.M. Soemanto Djogonadpodo,
Nenek dan Ayah yang kini di surga

UCAPAN TERIMA KASIH

Penelitian tentang lakon Godot, yang kemudian menjadi buku seperti ini hanya dimungkinkan berkat bantuan dan dukungan yang luar biasa dari beberapa pihak, antara lain: Direktur Program Doktor, Pascasarjana UGM, Alm. Prof. Dr. Umar Kayam, Alm. Prof. Dr. R.M. Soedarsono, Prof. Dr. Sapardi Djoko Damono, Alm. Prof. Dr. T. Ibrahim Alfian, M.A., Prof. Dr. Sitti Chamamah Soeratno, Prof. Dr. I Made Bandem, Alm. Dr. Imran T. Abdullah, dan Prof. Dr. Sunyoto Usman, M.A. Di samping itu, ucapan terima kasih juga dihaturkan kepada Dr. Daniel Dhakidae, Direktur Litbang Kompas, yang telah mengusahakan dana tambahan untuk menyelesaikan penelitian ini.

Ucapan terima kasih juga ditujukan kepada Alm. Dr. I Kuntara Wiryamartana, S.J. yang telah mengusahakan sejumlah buku dan pendampingan spiritual yang luar biasa artinya. Kepada Dr. Carl W. Jacobson, Direktur Eksekutif Oberlin Shansi Memorial Association di Oberlin, Amerika Serikat, bersama staf, yang memungkinkan dilakukannya penelitian teater di Amerika Serikat, diucapkan pula terima kasih.

Saya bersyukur atas dukungan anak-anak: F.A. Woody Satya Dharma dan Anastasia Melati Listyorini; Ign. Krishna Dharma dan Bernadetta Dwiretno Aryanti; drh. M. Th. Khridiana Putri, Ph.D.; serta Nin Bakdi Soemanto, istri penulis, seorang penerjemah, yang telah melakukan penyuntingan draft, pengecekan terjemahan, dan perbaikan rinci lainnya. Tidak dilupakan R. Ngt. Monica Siti Sundari Soemanto, ibu penulis, yang senantiasa menemani dalam doa.

Ucapan terima kasih tertinggi ditujukan kepada Gadjah Mada University Press, yang menerbitkan kembali buku ini sehingga hasil penelitian ini bisa tetap hidup dan tersebar luas.

Bakdi Soemanto

KATA PENGANTAR

oleh:

Sapardi Djoko Damono

Pada tahun 1901, terbit sebuah naskah drama yang ditulis oleh J.E. Wiggers, judulnya *Lelakon Raden Beij Soerio Retno*. Drama itu adalah sebuah *problem play*, *subgenre* yang mengungkapkan konflik dalam sebuah keluarga Jawa karena adanya perbedaan pandangan antara seorang ayah dan anak laki-lakinya. Si ayah adalah seorang priayi yang setia kepada sistem pemerintahan kolonial dan berpegang teguh pada nilai-nilai dan norma-norma yang berlaku dalam masyarakat. Adapun si anak melakukan semacam pemberontakan moral dan sosial yang diwujudkan dalam berbagai jenis perbuatan yang bertentangan dengan pandangan masyarakat umum.

Ada berbagai hal menarik berkaitan dengan penerbitan itu. Tidak ada keterangan apa pun yang menyatakan apakah drama itu pernah dipentaskan. Masa itu penting dalam proses perubahan dari tradisi lisan ke tradisi cetak, dari teater tanpa naskah sejenis Komedi Stambul ke pementasan yang didasarkan pada naskah tertulis. Dua puluh tahun setelah itu sejumlah kegiatan pementasan drama di berbagai kalangan masyarakat diikuti dengan penerbitan naskahnya. Dalam berbagai media cetak, ada sejumlah berita mengenai pementasan drama, baik yang diselenggarakan untuk umum maupun khusus anggota organisasi sosial tertentu, terutama yang beranggotakan keturunan Tionghoa. Kita bisa menebak-nebak, berdasarkan perkembangan yang kemudian itu, bahwa naskah Wiggers ini tentunya pernah juga dipentaskan dan dianggap menarik sehingga

kemudian diterbitkan. Jika ini benar, maka naskah *Lelakon Raden Beji Soerio Retno* merupakan langkah awal proses perubahan dari tradisi lisan ke tradisi cetak dalam dunia teater kita.

Hal kedua yang perlu dicatat adalah bahwa struktur drama ini lebih unggul beberapa tingkat dibanding dengan *Bebasari* karya Roestam Effendi, sebuah drama yang diterbitkan lebih dari dua dekade kemudian, tahun 1924 (1926?), yang selama ini dianggap sebagai tonggak dalam awal perkembangan drama kita. Sebagai *problem play*, karya Wiggers ini segera mengingatkan kita pada drama-drama Ibsen yang pada zaman itu merupakan kecenderungan di Eropa Barat. Mengingat struktur dramatik yang kuat kecurigaan itu tentu beralasan. Genre apa pun tidak bisa muncul begitu saja dan mencapai taraf yang relatif tinggi dari keadaan vakum. Kalau demikian halnya, maka ada dua kemungkinan, Wiggers telah membaca sejumlah *problem play* dari terjemahan bahasa Belanda, atau pada masa itu telah ada pementasan terjemahan drama Ibsen, dan “kebetulan” Wiggers menyaksikannya. Kemungkinan kedua itu mungkin saja terjadi sebab tentunya masyarakat kolonial pada waktu itu tidak semuanya hanya tertarik pada teater semacam Komedi Stambul.

Dalam kaitannya dengan karangan Bakdi Soemanto ini, tampaknya kemungkinan kedua itulah yang telah terjadi. Sejumlah besar penulis drama kita menonton pementasan drama, terutama terjemahan, tanpa membaca naskah aslinya, lalu berusaha mengembangkan segi-segi tematik dan stilistik drama yang ditontonnya itu. Penelitian yang menyoroti proses itu termasuk dalam telaah bandingan. Dalam telaah ini, hal yang paling dimasalahkan adalah pengaruh, dalam arti yang netral. Konsep-konsep seperti pengaruh langsung, saduran, dan kemiripan menjadi jargon yang dipergunakan untuk menguraikannya. Bahkan pada dasarnya pendekatan bandingan bertumpu sepenuhnya pada masalah pengaruh, dalam segala seginya.

Penelitian Bakdi Soemanto ini mendeskripsikan dan menguraikan proses perkembangan drama Indonesia pada tahun 1960an dan 1970an, ketika kecenderungan ke arah teknik penulisan naskah absurd mencapai puncaknya. Naskah-naskah yang diikutkan dalam sayembara penulisan naskah drama yang diselenggarakan Dewan Kesenian Jakarta pada tahun 1970an merupakan bukti yang tidak terbantah. Juga, pementasan yang diselenggarakan oleh begitu banyak kelompok teater, tidak hanya di

Jakarta tetapi juga di kota-kota besar dan kecil lain, merupakan indikasi betapa besar pengaruh teater absurd terhadap perkembangan teater kita. Beberapa naskah drama yang dihasilkan oleh Putu Wijaya, Vredy Kastam Marta, Akhudiati, Yudhistira Ardi Noegraha, dan Noorca Marendra misalnya, membuktikan bahwa tradisi teater absurd ada di Indonesia.

Istilah teater absurd dipergunakan antara lain oleh Martin Esslin untuk jenis teater yang mengungkapkan kegagalan bahasa sebagai alat komunikasi, seperti yang juga disampaikan oleh Eugene Ionesco, salah seorang penulis teater absurd yang drama-dramanya pernah juga diterjemahkan dan dipentaskan di sini. Ketidadaan komunikasi itu dicerminkan dalam alur yang tidak jelas ujung pangkalnya, penokohan yang tidak juntrung perkembangannya, ujung dan pangkal yang ternyata sama atau serupa, dan tentu saja dialog yang tidak menunjukkan adanya saling memahami di antara tokoh-tokohnya. Dalam perkembangan drama kita, ciri-ciri itu jelas menjegal segala jenis kecenderungan penulisan naskah lakon yang sudah dimulai oleh Wiggers di awal abad yang lalu. Kecenderungan realistik yang dimulai oleh Wiggers dan kemudian disusul oleh gaya romantik periode Pujangga Baru ke zaman Jepang sampai gaya yang dikembangkan oleh antara lain Suyatna Anirun dan Teguh Karya mendadak “diganggu” oleh kecenderungan baru ini. Tidak mengherankan bila dalam suatu kesempatan, Rustandi Kartakusumah, seorang budayawan penting kita, menyebut teater ini “abrut-abrutannya”, dan bukan absurd, terutama karena antara lain tidak dilandasi oleh perkembangan sosial budaya seperti yang telah terjadi di tanah asalnya, Eropa Barat.

Jika diperhatikan dengan saksama, ciri-ciri teater absurd itu bisa kita temukan juga dalam berbagai jenis teater rakyat seperti dagelan Mataram, ketoprak, dan segala bentuk teater rakyat sejenis, yang menekankan pentingnya banyolannya yang didasarkan pada kegagalan bahasa sebagai alat komunikasi—hanya saja tidak ada yang kemudian menguraikannya sebagai absurditas. Seperti yang dikatakan Esslin dalam telaahnya mengenai teater absurd, dalam perkembangan film di Barat, petunjuk ke arah itu juga tampak antara lain pada film-film Charlie Chaplin. Hanya saja, Chaplin pada masa itu tidak bisa menggunakan bahasa verbal sebagai sarana sebab kemajuan teknologi pembuatan film

belum memungkinkan. Dalam hal ini perlu juga disebut film-film Laurel dan Oliver Hardy yang telah mulai menggunakan suara.

Dan ketika Rendra pada tahun 1960an menerjemahkan dan mementaskan beberapa drama absurd karya Ionesco dan disusul pada awal tahun 1970an dengan pementasan mahakarya Samuel Beckett, *Menunggu Godot*, barulah gagasan mengenai teater benar-benar menjadi bagian dalam proses perkembangan: tulisan dan pementasan perkembangan drama kita. Dalam pernyataan terakhir itu, tersirat pengertian bahwa sebenarnya kesadaran akan adanya jenis teater baru itu sudah beredar di dunia pemikiran kebudayaan kita. Dalam tahun 1950an, dasawarsa yang sangat penting dalam perkembangan pemikiran kebudayaan kita, di berbagai media telah muncul karangan, asli maupun terjemahan, mengenai kecenderungan ke arah pemikiran absurd dan eksistensialis. Namun, seperti yang digambarkan dan diuraikan dengan sangat baik oleh Bakdi Soemanto dalam karangan ini, perhatian yang sungguh-sungguh dan pengertian yang lebih jelas tentang hal itu baru dimulai satu dasawarsa kemudian. Drama-drama Iwan Simatupang seperti *Petang di Taman* memberi kesan suasana dan masalah yang tidak berakar di masyarakat kita, sementara itu drama-drama terbaik Arifin C. Noer, *Kapai-kapai*, dan Putu Wijaya, *Aduh*, tidak akan pernah ditulis jika kedua dramawan itu tidak menghayati masalah sosial dan budaya di sekitarnya. Absurditas dalam kedua drama itu mempunyai akar dalam kondisi sosial dan budaya di negeri ini.

Dalam uraiannya ini, Bakdi Soemanto mengungkapkan bahwa ternyata apa yang telah terjadi di negeri ini mirip dengan yang telah berlangsung di Amerika Serikat. Pementasan *Waiting for Godot* mendapat sambutan tidak hanya dari khalayak tetapi juga dari beberapa dramawan. Resepsi dramawan seperti Jack Gelber dan Edward Albee atas karya Beckett itu telah menghasilkan jenis drama baru yang oleh Esslin kemudian juga digolongkan ke dalam teater absurd. Dengan bertumpu pada analisis atas *Waiting for Godot*, karangan yang ditulis dengan sangat lancar ini telah berhasil memberikan gambaran dan uraian mengenai berlangsungnya proses pengaruh gaya penulisan, reproduksi ideologi, dan usaha untuk mengungkapkan berbagai masalah yang dirasa tidak bisa lagi diungkapkan dengan cara yang sebelumnya telah ada.

Dalam perkembangan teater di Yogya, Bakdi Soemanto ikut mengambil bagian. Ia terlibat dalam berbagai kegiatan yang digambarkan dan diuraikan dalam buku ini. Namun demikian, Bakdi Soemanto sama sekali tidak menunjukkan kecenderungan emosional; ia berhasil mengambil jarak aman dengan objek penelitiannya. Dengan cara demikian, ia berhasil mengimbangi penggambarannya yang objektif mengenai proses pengaruh teater absurd di Amerika—yang didasarkan hampir sepenuhnya pada bahan pustaka. Cara penelitian yang demikian tentu bisa dipergunakan jika kita ingin mengungkapkan asal-muasal teater Indonesia modern seperti yang antara lain terekam dalam drama *Lelakon Raden Beji Soerio Retno* karya Wiggers di awal abad yang lampau. Tentu saja jika kita berpandangan bahwa teater modern kita yang berkembang sekarang ini bukan merupakan kelanjutan belaka dari teater rakyat, tetapi lebih merupakan hasil resepsi para dramawan kita atas teater Barat—suatu proses yang sudah semestinya dianggap wajar.

Oktober 2002

DAFTAR ISI

UCAPAN TERIMA KASIH	vii
KATA PENGANTAR.....	ix
BAB 1 MENGAPA GODOT.....	1
BAB 2 SOSOK TEKS DRAMATIK <i>WAITING FOR GODOT</i> DALAM EMPAT TEGANGAN.....	6
2.1 Pengantar.....	6
2.2 Materi Teks.....	7
2.3 <i>Waiting for Godot</i> dalam Tegangan Unsur-Unsur Tekstual	10
2.3.1 Gambaran Fisik Lakon <i>Waiting for Godot</i> ...	10
2.3.2 Kedudukan Teks Dramatik	11
2.3.3 Teks Lakon <i>Waiting for Godot</i>	12
2.3.4 Alur	13
2.3.5 Tokoh	18
2.3.6 Tema.....	36
2.3.7 Dialog, Suasana, Spektakel.....	38
2.4 <i>Waiting for Godot</i> dalam Tegangan Teks dan Pengarang	55
2.5 <i>Waiting for Godot</i> dalam Tegangan dengan Jagat Pikir.....	66
2.6 <i>Waiting for Godot</i> dalam Tegangan dengan Sasaran “ <i>Appeal</i> ”-nya.....	80
2.7 Rangkuman	81

BAB 3	RESPONS LAKON <i>WAITING FOR GODOT</i> OLEH KARYA TEATER AMERIKA DAN KARYA TEATER DI INDONESIA	83
	3.1 Pengantar.....	83
	3.2 Tanggapan	83
	3.3 Rangkuman	155
BAB 4	<i>WAITING FOR GODOT</i> DI AMERIKA DAN DI INDONESIA PADA MASA PERANG DINGIN	162
	4.1 Pengantar.....	162
	4.2 Situasi Teater di Amerika Pada 1950an.....	163
	4.2.1 Situasi Politik.....	164
	4.2.2 Situasi Ekonomi.....	172
	4.2.3 Perubahan Cita Rasa Penonton Teater Broadway	176
	4.2.4 Pengaruh Lebih Luas Lakon <i>Waiting for Godot</i> di Amerika	178
	4.3 Situasi Teater di Indonesia Pada 1960an.....	189
	4.3.1 Situasi Politik.....	189
	4.3.2 Situasi Ekonomi.....	199
	4.3.3 Pergeseran Cita Rasa Penonton Teater di Indonesia.....	202
	4.3.4 Pengaruh Lebih Luas Lakon <i>Menunggu Godot</i> di Indonesia	211
	4.4 Rangkuman	220
BAB 5	SIMPULAN DAN KOMENTAR.....	226
	DAFTAR PUSTAKA.....	236
	LAMPIRAN.....	249
	TENTANG PENULIS.....	339