



WACANA ORANG-ORANG KALAH DALAM DRAMA-DRAMA INDONESIA: SEBUAH REPRESENTASI SOSIAL MASYARAKAT RENTAN DI INDONESIA TAHUN 1900—2000-AN

CAHYANINGRUM DEWOJATI,
S.S., M. HUM.

Universitas Gadjah Mada, Indonesia

Abstrak

Tulisan ini mengungkapkan reinterpretasi dan representasi fenomena masyarakat *underdog*, yakni orang-orang yang kalah, terpinggirkan, yang rentan terhadap penindasan dan ketidakadilan dalam drama-drama Indonesia tahun 1900—2000-an. Terdapat 16 drama yang menjadi bahan kajian, yang waktu penciptaannya merentang dari tahun 1912-2008. Tulisan ini juga mengungkapkan ideologi-ideologi yang terdapat dalam drama-drama tersebut, yang menyebabkan berbagai pihak menjadi orang-orang yang kalah. Dalam prosesnya, akan diuraikan pula mekanisme negosiasi dan konsensus ideologi yang terdapat dalam teks drama, terkait dengan problem sosial masyarakat sebagai konteks penciptaan drama tersebut, khususnya pada periode pemerintahan sebelum kemerdekaan/Orde Lama, periode Orde Baru, dan periode Reformasi.

Teori yang digunakan sebagai landasan tulisan adalah teori hegemoni Gramsci yang menginduk pada sosiologi sastra yang memasukkan masyarakat dalam perspektif sastra. Metode yang digunakan untuk membahas drama-drama yang merepresentasikan masyarakat rentan tersebut adalah dengan metode kualitatif. Metode kualitatif adalah cara kerja penelitian yang menghasilkan data deskriptif berupa kata-kata tertulis atau lisan dari orang-orang, perilaku, atau data-data yang diamati oleh peneliti. Sumber data tulisan adalah drama sebagai karya sastra yang data formalnya yaitu kata, kalimat, wacana. Data tersebut merupakan kata-kata,

deskripsi pengarang, dialog antartokoh, *action* tokoh, petunjuk lakon, dan data lainnya yang terdapat dalam drama-drama tersebut.

1. Pendahuluan

Dalam *Teori Kesusastraan*, Wellek dan Warren menyebutkan bahwa sastra pada dasarnya menyajikan sebuah gambaran kehidupan. Kehidupan dalam karya sastra sebagian besar terdiri dari kenyataan sosial (1989:109). Oleh karena itu, hadirnya sebuah karya sastra dalam masyarakat bisa dipandang sebagai sebuah dokumen sosial budaya. Wacana dan fakta cerita yang terbangun dalam sebuah karya sastra selalu mempunyai hubungan yang kongkret dengan unsur sosial budaya pada masa tertentu (Junus, 1986:3—4). Hubungan antara fakta di dalam dan di luar karya tidak hanya berlaku pada karya sastra kanon, tetapi secara universal juga berlaku pada karya jenis sastra lainnya, termasuk *genre* drama.

Drama adalah salah satu genre sastra yang mampu secara hidup mengangkat pandangan dunia pengarang terhadap fenomena sosial-politik-budaya-ekonomi yang terjadi, dihadapi, dan dirasakan oleh penulis, pembaca, atau *audiens*-nya. Hal ini terjadi karena teks lakon tidak hanya berhenti pada konsep atau simbol-simbol verbal yang berupa jagat kata (*a verbal world*) seperti pada puisi atau novel, tetapi juga berisi jagat yang seolah-olah bisa terlihat (*visual*), terdengar (*audible*), bahkan terasakan (*tangible*) (Soemanto, 2001:6).

Perkembangan drama Indonesia telah melalui sejarah yang panjang. *Bebasari* yang ditulis oleh Roestam Effendi dan diterbitkan oleh Balai Pustaka pada 1926, ternyata bukanlah karya drama pertama di Indonesia. Pada tahun 1906 di Surabaya telah didirikan opera Melayu yang diberi nama *Komedi Stamboel*. Namun menurut beberapa catatan yang ada, sebelum opera ini lahir, di tengah-tengah masyarakat telah ada rombongan seni pertunjukan yang dikenal sebagai rombongan *Langendriya*, yaitu semacam opera lakon Jawa. Disamping itu, ada juga rombongan pertunjukan *Abdoel Moeloek*, sebuah opera lakon Melayu. Rombongan *Abdoel Moeloek* berasal dari Johor, Malaysia. Tio Tik Djien, tokoh seni pertunjukan etnis Cina, mendirikan kelompok teater bernama *Orion*. Selain itu, muncul pula kelompok

Dardanella, dan kelompok Opera Derma. Karya-karya drama Indonesia sebelum perang kemerdekaan ini yang berhasil menyelamatkan sekitar 60 teks drama berupa manuskrip, mikro film yang ada di perpustakaan KITLV Leiden, Perpustakaan Nasional Jakarta, Arsip Nasional Jakarta, ahli waris, dan beberapa kolektor. Beberapa di antara drama klasik itu seperti *Cerita Ang Tiauw Soen* (1912), *Cerita Satu Ibu Tiri yang Pinter Ajar Anak* (1917), *Allah yang Palsu* (1919) karya Kwee Tek Hoay, *Pembalasan Siti Akbari* (1922) oleh Lim Kim Hok, dll.

Selanjutnya, drama di Indonesia kemudian berkembang pesat. Di antara penulis lakon yang sangat dikenal di Indonesia misalnya Utuy Tatang Sontang, Putu Wijaya, Arifin C.Noer, Rendra, Wisran Hadi, dan N.Riantiarno. Karya-karya mereka pada umumnya sangat kritis dan peduli dengan kehidupan masyarakat kelas bawah. Oleh karena itu, karya mereka mayoritas banyak merefleksikan dan merepresentasikan masyarakat kelas bawah. Adapun yang dimaksud representasi adalah proses ketika suatu makna diproduksi dan dipertukarkan antaranggota masyarakat (Hall, 2003:17). Dengan demikian, drama-drama mereka biasanya menawarkan satu representasi tentang masyarakat kelas bawah yang secara hidup disajikan dalam teks maupun saat pementasannya.

Berdasarkan kenyataan itulah, tulisan ini ingin lebih jauh mencermati wacana yang merepresentasikan masyarakat kelas bawah, *underdog*, terpinggirkan, dan orang-orang kalah di dalam drama. Golongan masyarakat tersebut adalah golongan yang rentan terhadap penindasan dan ketidakadilan dalam drama-drama Indonesia dalam kurun satu abad, yakni antara tahun 1900—2000-an.

Terdapat 16 drama yang menjadi bahan kajian, yang waktu penciptaannya merentang dari tahun 1912--2008, yaitu teks drama Melayu Tionghoa *Cerita Ang Tiauw Soen* (1912); *Karina Adinda* (1913) karya Victor Ido; *Cerita Satu Ibu Tiri yang Pinter Ajar Anak* (1917); *Allah yang Palsu* (1919) karya Kwee Tek Hoay; *Pembalasan Siti Akbari* (1922) karya Lim Kim Hok; *Perjuangan Suku Naga* (1985) karya W.S. Rendra; *Opera Sembelit* (1998) karya Riantiarno; *Empat Sandiwara Orang Melayu* (berisi 4 drama karya Wisran Hadi); *Orkes Madun IV atawa Lakon Umang-Umang* karya Arifin C. Noer; *Trilogi Opera Kecoa* (*Opera*

Kecoa, Opera Julini, Bom Waktu, karya Riantiarno); dan *Sidang Susila* (2008) karya Ayu Utami.

Teori yang digunakan dalam penelitian ini adalah teori hegemoni Gramsci yang menginduk pada sosiologi sastra yang memasukan masyarakat dalam perspektif sastra. Titik awal konsep Gramsci tentang hegemoni adalah adanya sistem kelas. Dalam kelas-kelas tersebut anggotanya menjalankan kekuasaan terhadap kelas-kelas di bawahnya, baik dengan cara kekerasan maupun persuasi (Simon, 2004:19-20). Hegemoni merupakan hubungan antara kelas dengan kekuatan sosial lain. Kelas hegemonik atau kelompok kelas hegemonik adalah kelas yang mendapatkan persetujuan dari kekuatan dan kelas sosial lain dengan cara menciptakan dan mempertahankan sistem aliansi melalui perjuangan politik dan ideologis (Simon, 2004:22). Dalam koridor inilah, orang-orang kalah di dalam drama-drama yang menjadi objek kajian akan ditelusuri.

Metode yang digunakan untuk membahas drama-drama yang merepresentasikan masyarakat rentan tersebut adalah dengan metode kualitatif. Metode kualitatif adalah cara kerja penelitian yang menghasilkan data deskriptif berupa kata-kata tertulis atau lisan dari orang-orang, perilaku, atau data-data yang diamati oleh peneliti (Bogdan dan Taylor, 1975:13).

2. Wacana Orang-Orang Kalah dalam Drama Indonesia 1900-2000an

Drama-drama Indonesia sejak tahun 1900 hingga tahun 2000-an menggambarkan dengan jelas berbagai proses hegemoni, dominasi, serta negosiasi antarkelas sosial. Hal tersebut menciptakan adanya pihak dominan dan yang masyarakat yang terepresi (kalah). Kelompok atau orang dikatakan kalah dalam kaitannya dengan proses hegemoni bisa terjadi melalui beberapa proses. Selain itu, mereka digolongkan pula sesuai dengan kondisi dan posisi kekalahannya.

Pertama, mereka yang disebut orang-orang kalah karena terhegemoni secara ideologis dan politis. Keinginan dan kebutuhan mereka memang tampak terakomodasi, tetapi dengan catatan tidak bertentangan dengan ideologi

dominan. Kelompok ini justru kelompok yang seolah-olah muncul sebagai pemenang, tetapi justru kalah ketika kondisinya terhegemoni total. Mereka begitu rentan, terutama jika terjadi pergeseran ideologi dan dinamika yang tidak terelakkan; dan pasti akan terjadi. *Kedua*, kelompok yang dapat meminimalisasi kekalahan dengan menerima negosiasi-negosiasi tertentu. Artinya, mereka sebenarnya kalah baik secara hegemoni maupun dominasi, hanya saja tidak total. Mereka juga bisa dianggap menentang, tapi masih dalam batas-batas 'wajar'. *Ketiga*, mereka yang tidak terhegemoni tetapi kalah secara dominasi. Mereka bisa dipenjara, dikecilkan, menjadi minoritas, atau bahkan dianggap musuh negara/kerajaan, tetapi mereka bebas secara ideologi.

Dalam koridor berbagai jenis kekalahan dan mekanismenya itu, tokoh-tokoh dalam drama-drama tersebut akan dianalisis. Tentu saja, dalam kasus dan keberadaan ideologi yang beragam, yang nanti akan diuraikan pada bagian awalnya. Untuk menemukan spesifikasi kasus-kasus itu, pertama-tama yang harus dipetakan adalah ideologi-ideologi serta kelas apa saja yang ada di dalam drama-drama itu. Kemudian, baru bisa ditelaah lebih lanjut, posisi, seberapa jauh dan dalam ranah seperti apa tokoh-tokoh di dalam drama mengalami kekalahan.

Terakhir, bagaimana kekalahan dan proses ideologis, hegemonik dan dominatif yang menyebabkannya di dalam drama dikaitkan dengan wilayah eksternal di mana drama itu ditulis dan diterima masyarakat.

2.1 Orang-Orang Kalah dalam Drama-Drama Awal Indonesia

Pada awal perkembangan drama tulis di Hindia Belanda, drama disebut dengan beberapa nama, yakni lelakon, komedi, dan *tooneelstuk*. Istilah drama pada masa itu belum digunakan secara luas, dan komedi tidak berarti drama jenaka meskipun dalam Komedi Stambul selalu ada anasir yang menyebabkan penonton tertawa, oleh antara lain munculnya tokoh bodor. Saat itu, banyak kelompok masyarakat yang masing-masing memiliki sejumlah besar jenis pertunjukan lisan. Salah satunya adalah kelompok masyarakat etnis peranakan

Tionghoa. Mereka memiliki kontribusi penting dalam pertumbuhan drama modern di Indonesia. Mereka bisa berperan sebagai pemilik modal, pimpinan rombongan, penulis lakon, maupun pemain. Peranan mereka sangat besar dalam menghidupkan teater di Indonesia.

Teks-teks lakon yang dibuat oleh masyarakat Tionghoa pada umumnya bercerita tentang kehidupan masyarakat Tionghoa lengkap dengan kritik terhadap pola tingkah laku golongan masyarakat tertentu yang dipandang kurang benar. Teks mereka juga berisi pendidikan tentang tata nilai yang seharusnya yang dijalankan oleh masyarakatnya. Selain itu tema drama mereka biasanya membahas tentang pemujaan terhadap uang yang berlebihan, bahaya melacur, bahaya perjudian, cara mendidik anak secara benar, dan sebagainya.

Drama-drama tersebut ditulis masyarakat Tionghoa pada masa kolonialisme Belanda dan menjadi sarana penting untuk mengemukakan aspirasi dan perjuangan para penulisnya untuk memotret kondisi sosial politik yang terjadi pada masa itu. Strata sosial yang dilakukan kolonial Belanda telah mencetak orang Tionghoa sebagai perantara atau penghubung antara Belanda dan kaum pribumi (*inlander*) demi kepentingan kolonisasi.

Berdasarkan pertimbangan fakta-fakta sosial di atas, ada lima drama peranakan Tionghoa yang akan ditelusuri, yaitu *Cerita Ang Tiauw Soen* (1912) yang tidak diketahui pengarangnya (anonim), *Karina Adinda* (1913) tulisan Victor Ido, *Cerita Satu Ibu Tiri yang Pinter Ajar Anak* (1917) yang juga anonim pengarangnya, *Allah yang Palsu* (1919) karya Kwee Tek Hoay dan *Pembalasan Siti Akbari* (1922) karya Lim Kim Hok. Berdasarkan tahun penciptaannya, drama-drama tersebut merekam kehidupan masyarakat Indonesia pada paruh akhir kolonialisme Belanda. Adapun hal yang menarik, dari lima drama itu, hanya satu yang menceritakan hubungan tokoh-tokohnya dengan kolonialisme Belanda, yakni drama *Karina Adinda*. Drama yang lain lebih menceritakan situasi sosial akibat kolonialisme, terutama aspek ekonomi.

Dalam drama *Cerita Ang Tiauw Soen* (1912) diceritakan seorang laki-laki bernama Ang Tiauw Soen yang telah memiliki istri dan seorang anak perempuan

bernama Soan Nio. Oleh karena merasa tidak mampu mencukupi kebutuhan hidup rumah tangga, maka Ang Tiauw Soen memutuskan merantau ke Padang dan meninggalkan istri dan anaknya untuk sementara di Pulau Jawa. Sehari-hari Ang Tiauw Soen bekerja merawat kebun dan menjual hasilnya di pasar. Digambarkan, bertahun-tahun si tokoh hidup seperti itu, tidak ada uang lebih untuk hidup yang lebih baik. Penghasilnya pun bahkan hanya cukup untuk makan saja.

Ideologi kapitalisme selanjutnya dimunculkan dalam cerita ini. Dalam drama tersebut, secara tidak langsung kapitalisme pada masa itu digambarkan menciptakan kelompok orang yang miskin bahkan pengangguran. Orang-orang tersebut dalam drama ini diceritakan pada akhirnya akan mencari jalan keluar agar hidupnya lebih baik. Ang Tiew Soen merupakan tokoh yang dikalahkan kapitalisme.

Pertarungan ideologi juga dominan dalam drama *Allah yang Palsu*. Drama ini menceritakan perjalanan hidup kakak adik, Tan Kioe Lie dan Tan Kioe Gie, yang berjuang untuk meningkatkan kesejahteraan keluarganya. Keduanya anak dari Tan Lauw Pe seorang petani miskin di desa Cicuruk. Meskipun tujuan mereka sama, idealisme dan cara yang mereka tempuh sangat berlainan satu dengan yang lainnya. Kioe Lie dianggap oleh adiknya percaya pada 'Allah yang palsu' karena keinginannya mengejar materi. Sementara itu, tokoh Kioe Gie digambarkan tidak hanya mengejar materi saja, tetapi diceritakan juga sering menggunakan uangnya untuk beramal. Tokoh ini juga bahkan tidak merasa menyesal ketika dia harus melepas pekerjaan jurnalisnya asalkan hidup sesuai dengan nurani. Si tokoh idealis pun harus tunduk dan kalah oleh sistem ekonomi kapitalis.

Kekalahan dalam aspek ekonomi masih berlanjut dalam drama *Cerita Satu Ibu Tiri yang Pintar Ajar Anak* (1917). Tokoh utama drama ini adalah seorang perempuan, Ho Koan Nio, yang berusaha untuk membesarkan kedua anaknya setelah suaminya meninggal dunia. Tokoh Ibu tiri ini tidak hanya berjuang melawan kesulitan ekonomi tetapi juga melawan budaya patriarki di

lingkungannya. Tokoh tersebut berpotensi menjadi orang kalah ketika berhadapan dengan budaya-budaya yang menempatkan perempuan sebagai makhluk setelah laki-laki.

Tokoh Ho Koan Nio dalam beberapa hal memiliki kekuatan seperti yang dimiliki oleh tokoh Barbara dalam drama *Pembalesan Siti Akbari* (1922) karya Lie Kim Hok. Nama Barbara sebenarnya adalah nama samaran tokoh Siti Akbari. Dalam drama ini diceritakan Siti Akbari adalah tokoh perempuan yang menyamar menjadi laki-laki dan berganti nama menjadi Barbara. Siti Akbari adalah putri dari Barbari. Siti Akbari menyamar menjadi laki-laki karena ia ingin membalas kejahatan Sultan Hindian. Sultan Hindian telah menjadikan ayah Siti Akbari, Sultan Abdul Mukari, sebagai tawanan.

Selanjutnya, perjuangan melawan hegemoni patriarki juga muncul dalam drama Karina Adinda. Bedanya, jika pada dua drama di atas, perjuangan Ho Koan Nio dan Barbara dapat dikatakan berhasil, dalam drama ini Karina Adinda harus menerima kekalahannya. ia tetap dinikahkan dengan orang yang sudah diijodohkan dengannya. Karina Adinda yang kebarat-baratan, tidak saja kalah atas hegemoni Belanda, tetapi juga patriarki dalam keluarganya sendiri.

Bisa sekilas disimpulkan bahwa drama-drama awal Indonesia di atas, meretaskan kekalahan dalam dimensi-dimensi ekonomi, patriarki dan kolonialisme. Sementara, dalam drama-drama setelah Indonesia merdeka, kekalahan bisa datang dalam dimensi-dimensi yang lebih luas lagi.

2.2 Orang-Orang Kalah dalam Drama Indonesia pada Masa Orde Baru

Pada masa Orde Baru, karya seni, termasuk drama, mendapatkan pengawasan ketat dan istimewa dari pemerintah. Pada masa itu, ada kekhawatiran dari pihak rezim Suharto, bahwa sastra, termasuk drama, bisa mencerahkan, menginspirasi, dan menggerakkan masyarakat untuk melawan pemerintah. Tindakan represi pemerintah itu membuat para sastrawan tidak bisa mengekspresikan gagasannya dengan bebas. Kondisi pengekangan itu pula yang seringkali dikritik sastrawan melalui karya-karya mereka.

Menghadapi situasi itu, akhirnya sastrawan menggunakan berbagai macam strategi literer untuk menyampaikan gagasan dan kritik mereka. Misalnya dengan memindahkan latar cerita ke tempat-tempat yang jauh dari kekuasaan, atau ke masa lampau yang tidak ada sangkut-pautnya dengan kondisi pemerintahan kala Orde Baru saat teks itu ditulis. Dramawan yang kerap melakukan strategi tersebut salah satunya adalah Wisran Hadi. Drama-dramanya yang tergabung dalam kumpulan *Empat Sandiwara Orang Melayu* (Bandung: Angkasa, 2000) adalah salah satu contoh paling baik yang menggunakan strategi literer pemindahan latar itu. Pementasan keempat drama itu mendapat penghargaan, perhatian, sekaligus kontroversi yang luas dari masyarakat. Pada umumnya, tanggapan itu terjadi karena Wisran Hadi dianggap telah menyimpangi tradisi, melecehkan mitos, tokoh, maupun peristiwa sejarah yang diyakini kebenarannya oleh etnis masyarakat tertentu. Hal ini justru menarik, sebagai karya baru hasil dari sambutan teks-teks lama, karya itu telah menimbulkan ketegangan antara konvensi, nilai, estetika lama dan konvensi, nilai, estetika baru dalam masyarakat.

Terkait dengan tulisan ini, keempat drama itu juga membicarakan tentang orang-orang kalah. Dalam keempat drama karya Wisran Hadi ini, tampak dimensi-dimensi yang lebih abstrak terkait orang-orang kalah. Mereka berada dalam kondisi pencarian identitas, pemurnian diri, budaya patriarki, feodalisme dan materialisme. Sebagian tokoh terkalahkan ketika tercerabut dari akar bangsa dan budayanya. Sebagian lagi terkalahkan ketika tunduk pada kekuasaan kelompok lain. Juga pada rakyat-rakyat yang selalu menjadi korban hasrat penguasa, atau perempuan-perempuan yang selalu dikorbankan laki-laki.

Senandung Semenanjung (selanjutnya disingkat SS) karya Wisran Hadi yang pada tahun 1985 memenangkan Sayembara Penulisan Naskah Sandiwara Indonesia yang diselenggarakan oleh Dewan Kesenian Jakarta. Pada drama SS masyarakat terkelompok dalam kelas-kelas tertentu. Kelas di sini merujuk kepada sekelompok orang yang dalam posisi tertentu, dengan karakteristik yang mirip, mempunyai pandangan hidup yang seragam pula. Kesamaan itu

ditentukan terutama oleh jangkauan terhadap infrastruktur yang sama, seperti pekerjaan dan kepemilikan modal. Kelas ini lebih mudah teridentifikasi karena seluruh drama berlatarkan kehidupan kerajaan, dengan corak ideologi feodal, yang semakin menegaskan perbedaan kelas-kelas itu. Drama SS menceritakan Kerajaan Melayu pada masa kejayaan Hang Tuah dan Hang Jebat.

Cerita utama drama ini terletak pada bagaimana setiap pihak, dengan ideologi dan cara pandang masing-masing berupaya menekankan keinginannya. Raja dalam drama itu diceritakan mulai kehilangan kekuatan hegemoni bahkan dominasinya ketika tahta kerajaan direbut Hang Jebat. Sementara para Datuk dan Patih yang mewakili kelas bangsawan juga berupaya menggunakan siapa dan apapun cara untuk mengamankan posisinya, sementara itu Hang Tuah yang loyal terhadap kerajaan telah lama disingkirkan. Rakyat dalam kondisi ini berada pada kebingungan dan pihak yang akhirnya paling kalah.

Orang-orang yang berada pada kelas raja dan keluarganya dalam drama ini, dan juga ketiga drama lainnya, menganut paham feodalisme. Paham itulah yang menjadi akar permasalahan yang terjadi pada drama ini, terutama terkait dengan perebutan dan siapa yang pantas atau tidak layak menerima kekuasaan. Dalam SS, paham itu bahkan berhasil dihegemonikan kepada rakyat, sehingga semakin melegitimasi perbedaan antara raja dan rakyat dalam berbagai aspek kehidupan. Perhatikan percakapan berikut.

SESEORANG:

Raja tak punya lagi mahkota.

SESEORANG:

Karena Raja tak lagi di Istana.

SESEORANG:

Ke mana lagi kita menyembah dan bertanya.

SESEORANG:

Ah! Tidak sepentasnya kursi Raja didudukinya.

SESEORANG:

Hilang mahkota, hilang kebanggaan kita.

(SS, 2000:9)

Dari kutipan di atas, jelas tergambar, betapa tidak semua orang bisa menjadi raja. Hanya keturunan tertentu, hanya orang dengan nasib dan kemampuan

tertentu. Bahkan, walaupun orang itu memiliki kecakapan, jikalau dia tidak keturunan raja, maka itu hampir tidak mungkin. Rakyat sendiri digambarkan dalam drama itu yang akan menentang. Selain itu, kebanggaan rakyat diletakkan pada kebesaran orang-orang itu. Hal itu karena rakyat sendiri merasa dirinya tidak bisa dan tidak pantas menjadi orang besar. Gagasan yang merasuk begitu dalam ke pikiran rakyat ini merupakan hasil dari proses hegemoni, yang akan diterangkan pada bagian selanjutnya. Dengan demikian, digambarkan bahwa ideologi feodalisme ternyata tidak hanya dianut kalangan raja, tetapi bahkan rakyatnya.

Pandangan hidup hampir seluruh lapisan masyarakat di empat drama itu juga dibina oleh gagasan patriarki yang begitu kuat. Sosok-sosok perempuan sulit untuk bisa berbicara bebas, apalagi menyampaikan pendapat seputar masalah-masalah kerajaan. Perempuan juga diposisikan pada peran-peran yang tidak dominan, seperti dayang, penyanyi, orang yang tak dikenal, orang yang diperebutkan demi tahta atau kekuasaan dan sebagainya. Walaupun demikian, hal-hal yang mendiskreditkan perempuan itu diungkapkan ke permukaan dalam intensi untuk menolaknya. Jadi, ada upaya-upaya emansipatif terhadap perempuan yang diusung Wisran Hadi dalam drama-dramanya itu.

Dara Jingga (selanjutnya disebut dalam singkatan *DJ*) adalah drama kedua Wisran Hadi dalam antologi *Empat Sandiwara Orang Melayu* yang ditulis pada tahun 1984. Drama ini mempunyai hubungan intertekstualitas yang erat dengan mitos Bundo Kanduang atau tokoh Dara Jingga yang sangat identik dengan cerita rakyat tentang asal mula Minangkabau yang diyakini sebagai bagian perjalanan sejarah nenek moyang mereka dalam membangun peradaban budayanya oleh masyarakat Minangkabau. Mitos tentang Dara Jingga yang disebut masyarakat Minang Sebagai Bundo Kanduang ini sangat erat hubungannya dengan sejarah persentuhan budaya Jawa dan Minang di masa lalu.

Dalam drama *DJ* konflik terjadi ketika muncul silang pendapat tentang siapa yang lebih pantas menjadi raja antara Dara Petak dan Dara Jingga. Kedua-

duanya anak raja, tetapi orang-orang dan para patih serta dubalang memiliki pendapat berbeda. Adapun sebagian digambarkan mementingkan umur dan pengalaman, yang lainnya mementingkan kecakapan (Hadi, 2000:112). Hal ini menunjukkan ideologi feodal yang masih begitu tinggi berkaitan dengan keturunan siapa yang lebih bisa berkuasa, bahkan mampu mengubah nasib kehidupan, dan juga menentukan siapa saja yang bisa berhubungan dengan mereka.

Selain rakyat, cerita di atas juga menyiratkan orang-orang kalah, yang justru posisinya sangat penting, yakni kedua putri, Dara Petak dan Dara Jingga. Pengiriman mereka ke Jawa demi menyelamatkan muka kerajaan dan demi menjalin kooperasi dengan kerajaan Majapahit yang telah berhasil melakukan invansi ke Sumatera sangat mendehumanisasi mereka sendiri. diceritakan, setelah mereka menghilang dan dibawa ke Jawa, raja Singosari mengirimkan arca sebagai hadiah. Kepergian dua orang putri, anak raja, manusia, dibalas dengan arca-arca, yang adalah benda mati. Ini adalah perlambangan dehumanisasi yang paling jelas. Perhatikan fragmen di bawah ini.

DUBALANG DATANG BERSAMA 12 KAMBANG DAN DAYANG
MASING-MASING MEMBAWA ARCA

DUBALANG:

Arca Amogapasha! Inilah hadiah dari Raja Sri Kertanegara. Dipersembahkan kepada Tribuanaraja Mauliwarmadewa. Arca Amogapasha beserta 12 arca pengiringnya sebagai tanda bersuka cita raja atas hubungan yang telah terjalin antara Tanah Jawa dan Darmasyraya.

TUMANGGUNG:

Hadiah? Baru saja Suri Marajo Dirajo meninggal, mereka bersuka ria dan mengirimkan arca!

PANGULU:

Tapi Dara Petak dan Dara Jingga tidak ada kabar beritanya.

DATUK:

Dikiranya dua dara dapat diganti dengan duabelas arca!

TUMANGGUNG:

Hiasan hidup kita bukan arca, bukan batu! Pangulu. Pecahkan batu-batu celaka itu!

(DJ, 2000:132-133)

Drama ketiga dalam tetralogi ini adalah *Gading Cempaka (GD)* yang ditulis pada tahun 1993 dan memenangkan Sayembara Penulisan Naskah Drama Indonesia yang diselenggarakan oleh Dewan Kesenian Jakarta pada tahun 1998. Drama ini terdiri atas 4 babak (*bahagian*). Tokoh Gading Cempaka sendiri merupakan tokoh legendaris dan dimitoskan oleh masyarakat Bengkulu dan Sumatra Barat. Seperti drama sebelumnya, drama ini juga berlatar kehidupan kerajaan dengan permasalahan politik, identitas dan kekuasaan yang dominan. Oleh karena itu, mekanisme hegemoni yang berkaitan dengan pemertahanan kekuasaan masih merupakan proses yang determinan dalam menciptakan kelompok atau masyarakat yang kalah.

Seperti masyarakat feodal lainnya, masyarakat dalam drama *GD* juga terbagi atas kelas-kelas, yakni antara keluarga Ratu Agung sebagai Raja Kerajaan Bengkulu, kemudian para hulubalang kerajaan, dan kelas yang diwakili oleh inang, penari dan pemusik. Karakteristik yang muncul kemudian juga merupakan turunan dari ideologi tersebut. Misalnya saja gagasan raja sebagai yang paling utama, tertinggi kekuasaannya, berasal dari keturunan terpilih dan darah murni yang masih dipegang erat oleh hampir seluruh tokoh-tokohnya. Dalam drama ini, berlembar-lembar dituliskan perdebatan dan percakapan antara orang-orang dari kelompok Pasirah I sampai IV ditambah pihak dari raja Pagaruyung, tentang siapa yang berhak menjadi raja di Kerajaan Bengkulu sepeninggal Ratu Agung (Hadi, 2000:192-206). Hal tersebut belum lagi perdebatan antara kakak beradik, Anak Dalam dan Putri Gading Cempaka juga mengenai siapa yang berhak jadi raja. Semua upaya dan kekacauan karenanya membuktikan bahwa semua pihak menginginkan menjadi raja, sebab, dalam asumsi mereka, raja itu selain berkuasa, dia orang yang paling tinggi dan akan ditinggikan dalam segala hal. Tidak ada satu aspek pun yang bisa menyamakan raja dengan seorang lain. Inilah inti terdalam feodalisme yang dihadirkan dalam drama tersebut.

Jikalau di drama sebelumnya perebutan kekuasaan terjadi antarkerajaan, maka dalam *GC* perebutan dilakukan antara satu suku dan suku lain yang

berupaya menjadi kelompok sah sebagai penurun raja-raja. Diceritakan putri tokoh Gading Cempaka pergi dari kerajaannya sendiri untuk menguburkan jenazah ayahnya, raja Kerajaan Bengkulu. Selama ia pergi, terjadi perebutan kekuasaan antargolongan bangsawan yang mendiami kerajaan itu. Perebutan itu ditengahi oleh raja dari kerajaan Pagaruyung, yang dalam prosesnya kemudian menjadi raja di Bengkulu. Alih-alih mereka memikirkan bagaimana memimpin kerajaan yang baik, mereka justru mengumumkan berbagai peraturan terkait kewajiban dan denda-denda yang semuanya berujung pada materi-materi. Dari kutipan di atas, jelas terlihat betapa semua diukur dengan materi. Jadi, perebutan kekuasaan, keinginan untuk berkuasa didorong oleh motif materialisme yang besar. Penguasaan daerah dan sumber daya alam serta peraturan yang dibuat semua diukur dan didasarkan dari kepemilikan materi. Jadi gagasan tentang materialisme juga masih muncul dalam drama ini.

Ideologi feodal dalam ketiga drama di atas memuncak pada drama terakhir yakni *Cindua Mato (CM)*. Alur drama ini tersusun dari permasalahan inti berupa perbedaan sikap dan pandangan antara Dang Tuanku dengan Cindua Mato tentang cinta, kekuasaan, dan negara; obsesi (tentang asal-usul keturunan) dan kemuakan Cindua Mato terhadap hipokrisi yang terjadi di lingkungan istana (termasuk terhadap apa yang dilakukan Basa Ampek Balai); dan terakhir nasib tragis yang dialami Cindua Mato. Meskipun berhasil mengalahkan Tiang Bungkok (di dalam dendang) dan menguasai kerajaan, Puti Bungsu lebih memilih Dang Tuanku yang pengecut dan melarikan diri meninggalkan istana bersama Bundo Kanduang daripada menyusui dan memelihara anak sendiri (Esten, 1999: 56).

Sepanjang teks sandiwara dapat dikatakan bahwa yang menjadi sumber konflik adalah Putri Bungsu. Tentang dialah Cindua Mato berdebat sengit dengan Dang Tuanku. Karena dialah Cindua Mato diadili oleh Basa Ampek Balai. Karena dialah Dang Tuanku selalu merasa curiga terhadap (adiknya) Cindua Mato. Karena dialah Pagaruyung diserang (oleh Imbang Jayo dan kemudian oleh Tiang Bungkok). Karena dia pulalah pada hakikatnya Dang Tuanku dan Bundo

Kanduang melarikan diri (bersama Puti Bungsu sendiri) karena ancaman Tiang Bungkok. Dia pulalah yang menyebabkan Cindua Mato bernasib tragis dan pergi entah ke mana pada akhir sandiwara. Puti sendiri tidak pernah muncul di dalam teks sandiwara.

Tokoh Puti memang sumber konflik, tetapi permasalahan yang dikedepankan bukanlah dia. Adapun dalam drama ini sejumlah pertanyaan memang ada tentang dia, tetapi pertanyaan itu seolah-olah bukanlah permasalahannya. Misalnya, adanya pertanyaan mengapa ia mau dikawinkan dengan Imbang Jaya dan kemudian dengan mudah pula dilarikan Cindua Mato; mengapa ia mau melarikan diri bersama Dang Tuanku dan meninggalkan anaknya bersama Cindua Mato; sejauh mana cintanya terhadap Dang Tuanku dan apakah si tokoh juga mencintai Cindua Mato. Jawaban terhadap pertanyaan-pertanyaan itu dalam drama ini dianggap tidak penting.

Hal yang penting drama ini adalah saat hubungannya dengan Puti Bungsu semua belang jadi kelihatan: sikap dan watak Dang Tuanku, kedok Bundo Kanduang, nafsu dan ambisi Cindua Mato, dan keangkuhan para petinggi istana (Basa Ampek Balai). Puti Bungsu hanyalah sumbu ledak dari segala permasalahan yang ada sebelumnya dalam drama ini.

Berbagai konflik dan permasalahan di atas berujung pada sebuah karakter atau identitas yang dihadapkan dengan kenyataan kehidupan di seputar kerajaan, yang bersinggungan dengan kekuasaan. Kembali ke pembicaraan awal, jika berbicara kekuasaan, maka pembicaraan akan menyangkut ideologi dan hegemoni. Masih seperti drama sebelumnya, ideologi feodal begitu dominan dalam *CM*. Hal ini tercermin dalam hierarki kelas masyarakat yang terbagi antara kelompok Dang Tuanku, kelompok Dubalang dan Datuk serta kelompok dayang (*CM*, 2000:256).

Lebih dari itu, inti terdalam gagasan feodalisme yang secara konsisten dikritik oleh Wisran memuncak dalam drama *CM* ini. Hal itu terlihat ketika Dang Tuanku mengetahui calon istrinya yang sudah dijodohkan sejak kecil, Puti Bungsu, hendak dinikahkan dengan Imbang Jaya, marahlah ia. Tidak peduli

bahwa Rajo Mudo, ayah Puti Bungsu, adalah mamaknya. Ia pun menghunus pedang untuk perang. Yang membuat marah bukan sekedar pembatalan janji itu, tetapi bahwa calon suami Puti Bungsu adalah juga putra mahkota raja Tiang Bungkok dari Sungai Ngiang (CM, 2000:259). Artinya bahwa ia tersaingi, ia terkalahkan, oleh putra mahkota lain. Padahal, menurutnya, tidak ada posisi yang lebih tinggi dari dia. Bahkan Dang Tuanku tidak mau mendengarkan pendapat Bundo Kandung dan Basa Ampek Balai sebagai dewan penasihat. Secara tersirat, akan terlihat betapa feodalisme secara tidak sadar, dapat ditelusuri melalui karakteristik yang melekatinya, seperti otoriter, angkuh, *close relationship*, dan nantinya juga sikap-sikap seperti kolusi dan nepotisme.

Selanjutnya, di dalam CM, posisi perempuan terkait dengan jaring kekuasaan juga semakin tersudut dan tidak memiliki kedudukan yang berarti selain hadir sebagai penyambung alur cerita. Upaya Wisran Hadi untuk mengemansipasikan tokoh-tokoh wanitanya masih begitu lemah, samar-samar, dan akhirnya tetap tidak cukup berhasil. Gambaran patriarki masih begitu kuat, bahkan pada diri perempuan-perempuan itu sendiri, terutama yang cuma merasa rakyat atau dayang. Dalam hal ini, inferioritas di dalam ideologi feodalisme, merasuk ke dalam diri perempuan-perempuan dan membuat mereka juga secara otomatis, inferior di hadapan laki-laki. Kedua ideologi itu, dalam kasus drama Wisran Hadi, saling mendukung kedudukannya satu sama lain.

Jikalau pada drama-drama Wisran Hadi, perebutan kekuasaan dan feodalisme begitu kental sebagai kritik atas kekuasaan Orde Baru, maka pada drama-drama berikut ini, cerita tentang masyarakat kecil yang rentan lebih diutamakan. Drama-drama karya Rendra, Nano Riantiarno dan Arifin C. Noer adalah drama tentang rakyat. Cerita bersumber dari orang-orang yang kalah, bukan orang-orang yang mengalahkan.

Drama pertama adalah *Kisah Perjuangan Suku Naga* (selanjutnya disingkat *KPSN*) yang merupakan karya Rendra. Lakon yang ditulis pada tahun 70-an tersebut sarat dengan kritik sosial dan politik tentang kebijakan pemerintah Orde Baru yang cenderung kapitalistik dan mengabaikan kearifan

lokal. Dalam drama realis ini Rendra menggugah kepedulian masyarakat Indonesia terhadap Suku Naga di Jawa Barat sebagai pelestari lingkungan hidup melalui kearifan budaya mereka. Akan tetapi, setelah karya Rendra tersebut tidak ada karya drama kanon lainnya yang menggali gagasan yang sama. Permasalahan sosial dan politik agaknya lebih mencuri perhatian dan diminati penulis lakon Indonesia di masa itu daripada persoalan lingkungan hidup.

KPSN merupakan cerita luhur sekelompok masyarakat yang masih mempertahankan kemurnian dan menjaga alam sekitarnya dari segala macam bentuk eksploitasi penguasanya yang berdalih mengikuti arus globalisasi. Kutipan dialog berikut menunjukkan salah satu tokoh cerita ini, Abisavam, yang sangat mempertahankan nilai-nilai budaya yang ada di desanya. Pengenalan tokoh ini terdapat dalam prolog drama ini.

Abisavam:

Aku, Abisavam, kepala sukumu
Akan mempertahankan pengertian
Itu demi keutuhan kelangsungan hidup kita
Semua. Kamu lihat apa yang sudah
Terjadi di desa orang-orang
Suku Ksriman.
Dua pertiga dari tanah mereka....
Sudah mereka jual pada orang kota.
Akibatnya: setiap kali panen,
Hasilnya melimpah, sampai tiga kali lipat
Kebutuhan dasar mereka,
Tetapi toh mereka tetap kekurangan
makan. Ini terjadi karena sebagian besar dari
panen bukanlah milik mereka,
melainkan milik orang-orang kota.
Sedang mereka sendiri Cuma digaji
Sebagai buruh, dengan gaji yang tak cukup
Untuk makan setahun.....---itulah sebabnya di desa ini, maka
tanahnya harus dikembalikan kepada desa.
Tidak boleh dijual kepada orang lainnya.
----dengan kata lain : tanah adalah
Kebutuhan dasar satu masyarakat desa.
Oleh karena itu pemilikan atas tanah harus diatur dan diawasi oleh
orang desa yang bersangkutan.

(*KPSN*: hal.16)

Teks tersebut seolah-olah ingin mengingatkan pada pembaca dan audiensnya bahwa nilai-nilai luhur yang terdapat di sebuah komunitas budaya daerah tertentu pantas dipertahankan sebagai kearifan lokal, Abisavam adalah seorang kepala suku yang digambarkan berani menentang bahkan mengkritisi dengan keras tatanan yang dinilai kurang bijaksana. Tatanan yang dikritisi tersebut digambarkan sedang berlaku di desa tetangganya. Meskipun atas nama modernisasi kelak akan menimbulkan kemajuan, tetapi masyarakat Suku Naga tetap mempertahankan kelestarian alam dan budaya yang terdapat di dalamnya. Abisavam menginginkan kelangsungan hidup selamanya untuk semua masyarakat desanya. Tidak kekurangan dan tidak menjadi beban hidup siapa pun.

Jikalau drama KPSN ini berpusat pada bagaimana sekelompok Suku Naga berupaya menjaga kemurnian dan kelestarian lingkungan yang artinya menghindari kekalahan dan ketundukan pada eksploitasi penguasanya yang berdalih mengikuti arus globalisasi, maka pada drama *Opera Sembelit* karya Nano Riantiarno, tidak ada tokoh-tokoh yang bisa berupaya untuk membebaskan dirinya. Hampir semua tokoh-tokohnya berada dalam kondisi terkalahkan, dalam berbagai dimensinya. Tokoh-tokoh diceritakan tidak hanya miskin tetapi juga terkekang, tidak bisa bicara bebas. Mereka diatur dan dimanfaatkan. Lebih jauh lagi, mereka menjadi korban kepentingan kaum elit.

Masalah senada tampak pada Drama *Orkes Madun IV: Lakon Umang-Umang* (1989) karya Arifin C. Noer dan *Trilogi Opera Keco* karya Nano Riantiarno. Masalah yang digambarkan pada drama *Opera Sembelit* mencapai puncak dalam kedua-dua drama tersebut yang memaparkan kondisi akhir dari orang-orang yang kalah.

Drama *Orkes Madun IV: Lakon Umang-Umang* karya Arifin C. Noer menceritakan kehidupan sekelompok perampok yang ada dalam keputusan karena pemimpin mereka sakit keras. Selain itu, mereka juga harus bertaruh kehidupan dengan polisi, para nabi sebagai wakil kaum moralis, dan orang-orang

di lingkungan mereka yang juga butuh perlindungan dan penghidupan. Perampok adalah takdir mereka. sejak kecil, mereka sudah terlatih mencuri dan merampok. Artinya, mereka memang miskin dari dulu. Lingkungan tidak mengentaskan mereka menuju kehidupan yang lebih baik. Mereka terjebak dalam cara hidup yang demikian, dan hanya bisa bertahan hidup dengan menjadi perampok. Perhatikan kutipan berikut.

WASKA

Kamu gagah laksana golok. Tapi kamu juga indah laksana fajar. Kamu memang golokku dan fajarku. Sudah berapa lama kamu menjadi perampok

RANGGONG

Tepatnya lupa, Waska. Seingat saya selepas sekolah dasar saya sudah mulai mencuri kecil-kecilan dan sekarang umur saya lebih empat puluh tahun

WASKA

Pengalaman penjara?

RANGGONG

Tiga kali tiga tempat

WASKA

Senior kamu, Ranggong. Dan itu artinya kamu bisa mengambil alih peran lebih besar dalam impian saya itu. Kawin?

RANGGONG

Tidak, Waska, seperti kamu juga.

WASKA

Sempurna. Kamu orang kedua setelah Borok. Persis seperti impian saya. Ya, ya. Kamu dan Borok seperti tangan kanan dan tangan kiri seperti busur dan anak panahnya, lengkap.

(OM, 1989:7)

Dengan menjadi perampok, banyak hal dan fase dalam hidup yang tidak mereka lewati. Seperti halnya Waska dan Ranggong yang memilih tidak menikah. Hidup mereka juga keras dan rentan. Penjara seperti rumah kedua di mana mereka kerap keluar masuk. Kondisi inilah yang memicu keputusan. Di tengah keputusan itu, sang pemimpin yang bernama Waska, tengah menyusun satu rencana besar perampokan, yang bisa menjamin kehidupan mereka beberapa waktu ke depan.

Apa yang digambarkan oleh drama Orkes Madun IV di atas adalah kondisi akhir dari orang-orang yang kalah. Keputusan dan keinginan mereka untuk

mati merupakan puncak dari segala macam kekalahan yang mendera mereka. Orang-orang semacam Waska dan anak buahnya begitu rentan akan bahaya karena hidup tanpa perlindungan, disisihkan secara moral sosial, bahkan ingin mati pun tidak bisa. Mereka menjadi kalah karena diabaikan oleh berbagai pihak yang seharusnya bertanggung jawab atas hidup mereka, yakni negara dan para pemimpinnya. Jadi, kekalahan yang diderita masyarakat atau kelompok sosial tertentu tidak selalu disebabkan oleh perilaku mereka sendiri, tetapi juga karena perilaku lingkungan di sekitarnya.

Demikian pula dengan yang terjadi pada cerita Trilogi Opera Kecoa (*TOK*) karya Nano Riantiarno. Trilogi ini terdiri atas drama *Bom Waktu*, *Opera Kecoa*, dan *Opera Julini*. Drama yang ditulis oleh Riantiarno pada tahun 80-an ini adalah drama yang pementasannya sering dicekal oleh aparat keamanan pada waktu itu karena dianggap “berbahaya”. Ketiga drama itu sangat keras mengkritik fenomena sosial pada masa orde baru. Masyarakat kelas bawah/ pinggiran/ *underdog* digambarkan sangat rentan terhadap benturan ideologi dan represi sistem sosial dan politik yang dibangun pada masa orde baru. Sebagai contoh, dalam drama *Bom Waktu* menampilkan tokoh-tokoh masyarakat marginal, seperti sepasang kekasih banci, pelacur primadona, pemuda kampung yang selalu bermimpi tentang masa depan, orang gila, penyanyi malam, dan petani desa yang mengadu nasib di kota.

Dinamika kehidupan tokoh-tokoh drama tersebut digambarkan berlangsung di kolong jembatan ibu kota yang selalu tersingkirkan. Mereka hanya bisa menatap bulan, memandangi kemewahan dari balik kaca etalase toko. Gesekan dan pertarungan ideologi digambarkan sering terjadi antara petugas menggusur, hansip, polisi, camat, yang merupakan representasi penguasa.

Pada *Opera Kecoa*, Riantiarno rupanya ingin melanjutkan romantisme kaum marginal yang kurang lebih sama, tetapi dengan dinamika masalah kemanusiaan yang dihadapi mereka semakin kompleks dan menukik dalam kehidupan keseharian para masyarakat rentan tersebut. Drama ini menampilkan

kembali tokoh Julini, Tarsih, Roima, dan beberapa tokoh lain seperti Tuminah, si Kumis (kepala bandit), para waria, satpam, dan pemerintah.

Selanjutnya dalam akhir trilogi drama ini, yakni *Opera Julini*, digambarkan bahwa setelah Juli mati, persoalan identitas pun masih dipertanyakan pada kehidupannya setelah mati. Tokoh-tokoh lama seperti Roima, para waria, bandit, pejabat pun mengalami berbagai persoalan kemanusiaan dan problem sosial khas masyarakat kelas bawah yang semakin beragam dan merenik.

Tokoh-tokoh di atas, hampir seluruhnya dapat dikatakan sebagai orang-orang yang kalah. Penyebab kekalahan mereka adalah sistem dari lingkungan yang lebih besar lagi, sebut saja negara, yang kacau atau tidak berjalan dengan baik. Oleh karena itu, hak dan kewajiban masyarakat tidak berjalan seimbang, keadilan jauh dari jangkauan, dan kekerasan semakin merajalela. Sistem yang tidak baik ini melahirkan masalah-masalah konkret yang membuat pihak-pihak tertentu, terutama rakyat kecil merugi. Permasalahan yang muncul dalam TOK antara lain, masalah korupsi, penelantaran kelas bawah, dan disparitas yang lebar antara kelas bawah dan atas.

Masalah korupsi muncul dalam teks saat adegan tokoh Pejabat dan Tamu Asing bertemu dan berdiskusi. Diceritakan dalam drama tersebut, pada saat rakyat kecil bersusah payah untuk mencari kehidupan, tokoh Pejabat dan Tamu Asing mendiskusikan strategi untuk melakukan korupsi dan menggunakan uang rakyat. Mereka menggunakan uang rakyat yang biasa digunakan untuk subsidi sembako itu digambarkan untuk pembangunan monumen. Hal tersebut membuat tokoh dari kelas atas dalam drama tersebut digambarkan menjadi cenderung mementingkan bisnis dan prestise dan daripada nasib rakyat kecil.

Penelantaran kelas bawah dimunculkan oleh pengarang dari awal babak kedua, ketika Roima masuk ke panggung membawa mayat Julini. Roima berteriak bahwa nasib mereka sebagai kaum pinggiran telah melempar Julini ke dalam 'got'. Dalam pembukaan pada babak kedua TOK terlihat bahwa pengarang ingin bertutur pula tentang *disparity* di antara kaum rendah dan kaum atas sebagai salah satu masalah dominan dalam dramanya itu.

2.3 Wacana Orang-Orang Kalah dalam Drama-Drama Pasca-Orde Baru

Untuk drama-drama di masa setelah Orde Baru berakhir, penulis mengambil satu contoh saja, yakni drama *Sidang Susila* karya Ayu Utami. Drama ini ditulis dalam rangka merespons RUU APP di Indonesia. Di dalam drama itu terdapat beberapa tokoh representasi pihak-pihak yang dirugikan akibat adanya RUU APP. Hal ini dikarenakan dalam penerapannya yang dilakukan oleh negara, RUU APP dianggap tidak memberi keadilan pada golongan masyarakat tertentu dan menentang nilai-nilai kemanusiaan universal. Apapun kepentingannya, segala hal yang berbau seksual dilarang. Tulisan-tulisan yang berbau seksual begitu saja dikategorikan sebagai pornografi. Dalam upaya menentang kondisi itu, Ayu Utami, melalui tokoh-tokoh di dalam dramanya mengungkapkan perlawanan dan berbagai gagasan-gagasan tandingan demi peninjauan kembali terhadap aturan-aturan tersebut.

Tokoh utama drama ini adalah Susila Parna. Ia tipikal lelaki berusia 40-an dan berasal dari kelas bawah (SS, 2008:2). Susila Parna memiliki karakter yang penuh dengan humor. Segala sesuatu yang dibicarakan dan dilakukan oleh Susila Parna seringkali dikaitkan dengan humor berwacana seksual ataupun satire terhadap penguasa dan negara sebagai bentuk protesnya mewakili masyarakat kelas bawah.

SUSILA:

Nama saya ini Susila. Sebetulnya Susilo. Tapi nanti disangka nyindir. Susilo ... Susilo Parno. Begitulah namaku. Ya, sudah. Jadi Susila. Susila Parna. Kayak orang Sunda. Ya, ndak apa. Orang kecil kok. Harus ngalah. Orang minoritas Kecil itu kan minor, to? Meskipun tubuh saya besar begini, saya ini orang kecil. Harus mengalah.

(SS 2008:16)

Susila Parna: Tipikal lelaki kelas bawah yang menjadi gemuk karena pola makan murah: yaitu gorengan, gorengan, dan gorengan. Hidupnya susah dan di terpaksa mengatasinya dengan akalnyanya yang sederhana. Bicaranya kadang kusut dan hampir selalu berasosiasi dengan seks. Pekerjaannya pedagang kaki lima, menjual mainan anak-anak serta

mainan orang dewasa.

(SS, 2008:3)

Berawal dari karakter yang penuh humor dan satire itulah Susila kemudian berurusan dengan negara. Ia dianggap telah melanggar norma susila dan terkena pasal-pasal UU APP karena tindakan yang sebetulnya tidak dimaksudkan sebagai pelecehan seksual. Ia pun ditangkap, dimasukkan ke penjara dan disiksa. Siksaan fisik yang diterima Susila ini berpotensi membuatnya mengalami degradasi mental. Akan tetapi, yang terjadi justru sebaliknya. Semakin ia disiksa, Susila semakin menemukan tekad dan keberanian untuk lebih kritis. Fisiknya bisa lemah menghadapi berbagai wujud hegemoni dan dominasi, tetapi tidak dengan pikirannya. Keadaan ini tampak pada kutipan berikut.

SUSILA (SADAR BAHWA DIRINYA BERHADAPAN DENGAN POLISI, MENJADI GUGUP):

Ampun! Ampun, Pak! Jangan dipukul! Wong saya ini nggak maling, nggak memerkosa, nggak nggeramul-nggeramul, nggak ngobokngobok bokong ... Saya ini cuma jualan! Sungguh, Pak! Ampun. Saya ini cuma nyari nafkah. Saya ini orang jualan. Saya ini pedagang kaki lima.

(SS, 2008:13)

SUSILA:

Ampun, Pak! Bapak kakinya kan dua, tapi kan punya pistol. Ampun! Pistol gombyok! Saya jangan ditembak, Pak. Ampun. Ampun.

(SS, 2008:13)

Terkait kategori orang-orang kalah yang sudah diuraikan di muka analisis, maka Susila bisa dikatakan terkalahkan secara dominatif. Ia dipenjara dan disiksa. Hak-haknya sebagai warga negara untuk bebas dan beraktivitas dirampas pula. Akan tetapi, dominasi yang dilakukan demi melancarkan nilai-nilai hegemonik yang dirangkum dalam undang-undang ternyata tidak berhasil mengalahkan Susila sepenuhnya. Kritik-kritik dan protes-protes yang dilancarkan Susila di berbagai kondisi menunjukkan bahwa ia tidak kalah. Susila bertahan dan bahkan melawan.

Selain tidak terkalahkan secara hegemonik, Susila dalam beberapa hal juga melakukan tindakan yang emansipatif tidak hanya untuk dirinya, tetapi juga orang lain. Keberaniannya untuk terus berbicara, kerelaannya untuk dikorbankan secara konyol karena peraturan yang tidak bijaksana, membuka semua borok-borok negara yang selama ini tidak terlawan. Setidaknya, upaya Susila untuk terus kritis membuat dialog dan gagasan tentang perlawanan menjadi terbuka.

Dari kondisi dan pemahaman hidup yang dimiliki Susila, dapat diketahui bahwa ia memiliki gagasan-gagasan individu yang konsisten. Ia tidak terpengaruh baik secara hegemonik maupun dominasi dari pihak-pihak yang berkuasa. Walau ia harus terkalahkan secara fisik, ia tetap mempertahankan gagasan individunya. Kemampuannya bertahan dalam kondisi ditekan membuatnya menjadi orang yang justru membuka kebobrokan institusi-institusi penguasa.

Dari sebuah contoh drama dan karakter di dalamnya, dapat dikatakan alam kebebasan yang diusung setelah runtuhnya Orde Baru mempunyai roh dan semangat yang mewujud dalam karya sastra, termasuk drama. Kritik dan tekanan yang digambarkan dalam drama tidak jauh berbeda dengan apa yang digambarkan dalam drama-drama sebelumnya. Hanya saja, drama seperti karya Ayu Utami ini tampak lebih lantang dan bebas berbicara tentang apa saja yang mereka rasa melanggar nilai-nilai kemanusiaan. Orang-orang kalah pada drama ini memiliki kesempatan lebih besar untuk bangkit dan mengemansipasi diri mereka.

3. Penutup

Berdasarkan uraian di atas, tampak bahwa drama-drama Indonesia sejak awal kemunculannya hingga kini banyak mendeskripsikan orang-orang yang terkalahkan. Sesuai dengan konteks perubahan zaman yang melatari pembuatan drama, aspek dan permasalahan yang menciptakan masyarakat rentan di dalamnya juga berubah-ubah. Pada drama awal Indonesia, yang banyak diciptakan oleh orang-orang peranakan Tionghoa, masyarakat menjadi mudah

rentan karena ekonomi dan kolonialisme Belanda. Masalah patriarki juga sudah mulai dominan. Pada drama-drama yang diciptakan kala Orde Baru, kekalahan karena masalah ekonomi semakin tampak, juga karena represi pemerintah dan kekuasaan feodal, sementara patriarki masih terus diceritakan. Pada masa ini, drama tentang lingkungan hidup dan masyarakat miskin sangat dominan. Dalam drama terakhir, yang diciptakan setelah Orde Baru runtuh, kritik-kritik yang disampaikan semakin tegas dan terbuka, tanpa harus melalui strategi-strategi literer, dan tokoh-tokoh yang diceritakan bukanlah tokoh pasif yang hanya bisa mengeluh pasrah, tetapi tokoh yang bisa melawan langsung dan frontal. Jadi jelaslah sudah bahwa drama-drama selalu merepresentasikan apa yang ada di sekitarnya, terutama orang-orang yang kalah. Lebih dari itu, dramawan melalui karyanya juga menawarkan berbagai gagasan, kritik serta solusi yang menempatkan mereka pada peran signifikan dalam pencapaian kesejahteraan kehidupan masyarakat Indonesia.

Daftar Pustaka

- Bogdan, R. and Taylor, S.J. 1975. *Introduction to Qualitative Research Methode*. New York: John Willey and Sons
- Damono, Sapardi Djoko. 1979. *Sosiologi Sastra Sebuah Pengantar Ringkas*. Jakarta: Pusat Pembinaan Bahasa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Faruk. 1999. *Pengantar Sosiologi Sastra: Dari Struktururalisme Genetik sampai Post-Modernisme*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Gramsci, Antonio. 2000. *Sejarah dan Budaya*. Terjemahan Ira Puspitarini dkk. Surabaya: Pustaka Prometheus.
- Haramain, Abdul Malik. 2003. "Be(lajar)tanya Lagi Pada Kesalahan Karl Marx" Dalam *Pemikiran-Pemikiran Revolusioner*. Saiful Arif (Ed). Cetakan ke-2. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Harjito. 2002. "Student Hijo Karya Marco Kartodikromo Analisis Hegemoni Gramsci". Tesis. Fakultas Ilmu Budaya. Yogyakarta. Tidak diterbitkan.

- Hasanuddin. 1996. *Drama, Karya Dalam Dua Dimensi*. Bandung: Angkasa .
- Hadi, Wisran. 2000. *Empat Sandiwara Orang Melayu*. Bandung: Angkasa.
- Hall, Stuart (ed). 2003. *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Sage Publication.
- Ido, Viktor. 1913. *Karina Adinda Lelakon Komedi Hindia Timoer dalem Tiga Bagian*. Batavia: Electriche Drukkerij Tjong Koen Bie.
- Junus, Umar. 1986. *Sosiologi Sastera: Persoalan Teori dan Metode*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka Kementenan Pelajaran Malaysia.
- Lontar, Amanah. 2006. *Antologi Drama Indonesia: Jilid I: 1895-1930*. Jakarta: Ikrar Mandiriabadi.
- Moleong, Lexy J. 1989. *Metode Penelitian Kualitatif*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Noer, Arifin C. 1989. *Orkes Madun IV: Lakon Umang-U mang*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Patria, Nazar dan Andi Arief. 2003. *Antonio Gramsci Negara & Hegemoni*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Riantiarno, Nano. 1998. *Opera Sembelit*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Riantiarno, Nano. 2004. *Trilogi Opera Kecoa*. Yogyakarta: Bentang.
- Simon, Roger. 2004. *Gagasan-Gagasan Politik Gramsci*. Cetakan Keempat. Terjemahan oleh Kamdani dan Imam Baehadi. Yogyakarta: Insist dan Pustaka Pelajar.
- Soemanto, Bakdi. 2001. *Jagat Teater*. Yogyakarta: Media Pressindo.
- Suryadinata, Leo. 1988. *Kebudayaan Minoritas Tionghoa di Indonesia*. Jakarta: PT Gramedia.
- Takwin, Bagus. 2003. *Akar-akar Ideologi*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Utami, Ayu. 2008. *Sidang Susila*. Jakarta: Gramedia.
- Wellek, Rene and Austin Warren. 1989. *Teori Kesusastraan*. Diindonesiakan

oleh Melani Budianta. Jakarta: P.T. Gramedia.