

LANTAS, APA SALAHNYA KETAWA?

REMY SYLADO

untuk Fakultas Filsafat Universitas Parahyangan, Bandung, dalam diskusi Humor dan Bahasa, 10 Oktober 2014, jam 18.30 WTS

Seandainya Sunan Kalijaga tidak berpikir untuk mencipta sosok-sosok Punakawan – Semar, Petruk, Gareng, Bagong – sebagai penyaji ketawa di atas pakeliran dalam usahanya melakukan syiar Islam di tanah Jawa, barangkali kita boleh menyimpulkan bahwa agama Islam belum lagi tersiar luas di antero Jawa dan menjadi penentu suatu peradaban Jawa yang paripurna.

Sosok-sosok Punakawan itu kemudian menjadi lebih kuat menempel dalam ingatan penonton sebagai penyaji ketawa, setelah selain pakeliran yang disertai debug, blencong, cempala, serta kotak kayu dan kecrek, kemudian dimanfaatkan juga panggung teater, dan di situ penafsir lakon-lakonnya adalah manusia, yaitu para aktor dengan kemampuan lentur memperagakan tubuh-roh-jiwa melalui seni akting yang dikemas dengan tari dan nyanyi.

Penonton wayang niscaya tahu, bahwa Punakawan yang biasa dihadirkan di tengah malam pada saat penonton mulai mengantuk-ngantuk menyaksikan hal-hal pelik sekitar pengajaran moral, karuan menjadi encer oleh rangkaian gurau, kelakar, seloroh, dagel, banyol, humor, melalui kata-kata dalam dialog ataupun gerak-gerik lucu-jenaka dalam akting para pelakon atau aktor yang memang disajikan untuk membuat penonton ketawa karena senang.

Lantas, apa salahnya ketawa?

Sebelum kita ketawa, atau barangkali menangis, mari kita sama-sama memahami bahwa sastra yang betul adalah dengan sendirinya sebuah karyatulis. Dengan demikian mari kita menolak bahasa pemerintah di

Indonesia lewat projek akalbulus yang mengatasnamakan pembangunan kebudayaan nasional, dan melahirkan entri *sastra lisan* sebagai ciri ubikuitas dari apa yang ironis disebut sebagai 'budaya cangkem'. Sebab, yang namanya sastra – dari bahasa Jawa Kuna, periksa *Kamus Jawa Kuna Indonesia* oleh P.J. Zoetmulder dan S.O. Robson – sebenarnya adalah memang berarti karyatulis. Dan, karena karyatulis di kasad ini adalah seni kreatif, maka dengannya kita mengkajinya dengan apresiasi semadyanya di timbangan kaidah keindahan di satu pihak, tapi sekaligus juga kaidah kewajaran di lain pihak; sesuatu yang dianggap mengandung tantangan dayacipta dalam wacana seni kontemporer Indonesia. Di dalamnya disimak peri gabungan pandangan antara yang kasatmata dengan yang kasatatma, menuju ke peragaanya di atas panggung teater.

Sejauh yang kita ketahui dari bacaan peta kebudayaan dunia, adalah bahwa *sastra ketawa* – demikian saya pakai istilah ini di sini sebagai padan teoritis atas kata *komedi* dalam arti sejati, yaitu naskah untuk panggung yang direka dengan struktur dramatik antara introduksi, situasi, solusi, dan *denouement*, di mana pesastra menulisnya untuk ditafsir oleh pelakon-pelakon atau aktor-aktor dengan menggunakan alat-alat driya meliputi tubuh-roh-jiwa yang terlatih. Pengetahuan *sastra ketawa* ini dimulai pertama kali dalam sejarah pada tahun 425 sebelum tarikh Masehi, yaitu melalui karya Aristophanes berjudul (dalam terjemahan Inggris) *The Archanians*.

Dengan demikian Aristophanes adalah manusia pertama dalam sejarah kebudayaan di dunia yang menulis *sastra ketawa*. Karyanya itu mencapai 54 judul, tapi yang masih utuh sampai sekarang ini tinggal 11 judul. Salahsatu karyanya yang sangat populer di sini adalah *Lysistrata*, pernah dipentaskan oleh Rendra. Sastra ini 'menertawakan' lelaki yang rindu pada istrinya dalam

sebuah peperangan yang dikobarkan oleh Lysistrata, memimpin perempuan-perempuan Athena memberontak kepada lelaki.

Saya merasa tersanjung oleh tulisan M.A.W. Brouwer, romo Fransiskan – yang jika tak salah merupakan cempiang dalam sejarah Fakultas Filsafat Unpar ini – melalui tulisannya di *The Indonesia Times*, 1 Oktober 1977, menyangkut nama Aristophanes yang dihubungkan dengan saya. Katanya, “Rendra borrows from Aristophanes. Remy Sylado is Aristophanes with all the coarseness, freshness, and vulgarity... Remy Sylado is an indestructible centipede. Indestructible, every time we think he is dead he rises from his grave...” Catatan ini terbaca dalam tulisan panjang Brouwer mengomentari pementasan teater saya *Apocalypsis II* di gedung kesenian Rumentang Siang, Bandung, September 1977.

Berikut kita periksa terlebih dulu gambaran selintas peta ketawa dalam pertunjukan teater yang bertolak dari naskah, atau lazimnya disebut sebagai teater sastra, yaitu pertunjukan di atas panggung dengan pola dramaturgi yang tipikal, yaitu, mestinya ada konflik dua peran berbeda dalam situasi tertentu, lantas diselesaikan dengan solusi diujung klimaks. Penyelesaian masalah di ujung cerita, dalam komedi disebut *denouement*, sedangkan konklusi yang sama dalam tragedi disebut *katastrofe*.

Tragedi memang lebih dulu dikenal dalam teater sebelum Aristophanes menulis komedi. Lambang tragedi dan komedi yang lestari sampai sekarang adalah dua topeng yang masing-masing mengekspresikan ‘menangis’ dan ‘ketawa’. Pengacu-pengacu awal tragedi sebagai bentuk ‘sastra menangis’ sebelum Aristophanes mencipta komedi sebagai *sastra ketawa*, adalah Aeschylus, Euripides, dan Sophocles.

Karena Sophocles sangat masyhur – antarlain karyanya tentang Oedipus, sudah diterjemahkan di Indonesia – maka banyak orang mengira

Shakespeare yang merupakan raja tragedi Inggris dari masa Elizabethan (dan kuat mempengaruhi Goethe di Jerman atau Vondel di Belanda serta Saini KM di Indonesia) bertolak dari pola 'sastra menangis' Sophocles. Padahal model dramaturgi Shakespeare sebagaimana yang bisa kita simak dalam karyanya *Titus Andronicus* adalah tragedi balasdendam yang bertolak dari acuan premis ini dalam karya-karya Seneca, antarlain *Medea*. Ini di luar acuan 'sastra menangis' karya Shakespeare yang paling agung yaitu *Hamlet* dan *Romeo and Juliet*, tentang takdir yang tidak lepas dari bawaan jahat dalam fitrah insani orangtua (parent) yang menjadi orang tua (old man).

Saya sendiri termasuk orang yang mengagumi Shakespeare untuk karya-karya tragedinya. Begitu mahsyurnya karya-karya tragedinya – yaitu *Hamlet* dan *Romeo and Juliet*, antarlain karena beberapa kali pula difilmkan oleh Holywood dengan tafsir yang beragam – maka jarang orang menyimak dengan dengan sungguh keempuan Shakespeare dalam menulis juga *sastra ketawa*. Karya *sastra ketawa* Shakespeare yang katakanlah: sangat seronok, adalah *The Comedy of Errors*. Komedi ini benar-benar menertawai tingkat eror manusiawi yang nyata ada dalam kehidupan. Bentuk komedi yang seronok ini, yang membuat penonton terpingkel-pingkel, lazimnya disebut *farce*. Dulu, pada 1960-an di Yogyakarta, Motinggo Busye mencoba memadankan *farce* dengan *banyol*.

Untuk mendapat arti asasi *farce* sebagai lema, baik kita baca keterangan *Encyclopedia Americana*. Tulisnya, "Farce is a dramatic form, whose principal purpose is to provoke laughter. It makes no pretence of observing life realistically, nor does attempt any serious criticism of life by ridiculing man's faults and weakness. It depends for its effectiveness on extravagant exaggeration, presenting situations and characters that are possible but highly improbable in actual life..."

Atau, lebih khusus, coba kita baca keterangan *A Dictionary of the Theatre* oleh John Russel Taylor, yaitu “Farce, species of humorous drama, usually distinguished from comedy by its tendency to extract amusement from the ingenious manipulation of a series of intricate situations in which stereotype human figures are involved, rather than from the reactions of more complex, credible characters to one another and to their situations...”

Sejarahnya, farce, seperti halnya drama di awal tarikh Masehi dijadikan sebagai piranti pelaksana edifikasi ‘kabar baik’ dengan cara interpolasi atau penyisipan kata-kata jenaka supaya isyarat serius menyangkut keselamatan atau salvasi yang dilaksanakan dalam litani atau leluri sembahyang dalam gereja, dapat cair dan tidak kaku. Isyarat ini, dalam bahasa Latin, *farcire*, bermakna ‘memasukkan ke dalam hal-hal yang cenderung memberi rasa senang’.

Saya rasa bentuk farce dari model Shakespeare di atas yang paling sinting adalah karya Elwy Mitchell, *A Husband for Breakfast*, pada 1970 saya pentaskan di Gedung Merdeka, Bandung, untuk mencari dana bagi organisasi WKRI, dengan pemain-pemain seluruhnya anak-anak SMA St. Angela untuk peran-peran perempuan, dan anak-anak SMA St. Aloysius untuk peran-peran lakilaki. Di antara mereka ada yang kemudian dikenal secara nasional melalui film dan sinetron, yaitu Debbie Cynthia Dewi dan Robby Tumewu.

Satu hal tajam yang berkembang ‘liar’ di panggung seni pertunjukan Indonesai menyangkut entri komedi sebagai peragaan ketawa, cirinya adalah menertawai orang, yaitu, bahwa orang lain itu cacat, dan diperolok-olokkan, sedangkan kita yang menontonnya adalah orang-orang yang tidak cacat. Model yang telah menjadi klise paling buruk ini adalah menampilkan bencong-bencong ganjen untuk ditertawai.

Padahal, sebuah komedi yang betul secara sastra, termasuk komedi paling seronok seperti farce, dasarnya harus dilihat pada kemampuan pesastra menulis dramanya menurut struktur yang galib dalam pengetahuan dramaturgi, di mana nilai moral, dari mengejauwantahkan premis menjadi tema, didasarkan pada konklusi kebajikan harus dijunjung dan kebatilan kudu dikalahkan. Ketawa yang laras di dalam komedi, adalah menyadarkan bahwa kebodohan, kelemahan, kesalahan, ada dalam setiap orang, dan komedi mengungkap dan menelanjanginya.

Kita melihat premis itu dalam komedi-komedi besar yang ada di peta sastra lakon atau dramaturgi yang bersinambung dari zaman Yunani Klasik pada Aristophanes yang berlanjut ke Menander (*Hera*), terus ke zaman Renaissance pada Niccolo Machiavelli (*Mandragola*), ke Pedro Calderón (*Life is a Dream*), ke Molière (*L'Avare*), Carlo Goldoni (*La Locandiera*), Nikolaj Gogol (*Inspektur Jendral*), G. Bernard Shaw (*The Apple Cart*), Sean O'Casey (*Red Roses for Me*), termasuk T.S. Elliot (*The Cocktail Party*), bahkan di zaman sekarang Harold Pinter (*The Homecoming*). Setidaknya di antara mereka yang memenangkan Hadiah Nobel Sastra itu, karya-karya komedinya dibaca meluas di Indonesia, kendatipun kekuatan teater Barat, yang dalam kasad ini berciri verbal, literal, derivatif, tak banyak memacu pelahiran naskah-naskah dramaturgi di sini sebagai sastra khas panggung yang cendekia, bebas, dan dibya. Masalah yang ada di sini ini, bukan semata menyangkut kepribadian pesastra sendiri sebagai pencipta dengan mutu kecendekiaan yang standar, tapi juga yang lebih mustahak serta masif adalah tatanan budaya kebangsaan yang berurusan dengan alpanya pemerintah menangani dengan betul perkara pendidikan kebudayaan.

Ketika kita mengkaji komedi dalam peta sastra Barat sebagai hasil ekspresi individual yang bebas, liberal, generous, dan karenanya melahirkan

pemikiran-pemikiran besar dalam karya budayanya, dengannya kita mengetahui, bahwa dengan komedi sebagai *sastra ketawa*, merupakan pegangan aktor atau pelakon untuk mengejawantahkan peran-perannya dari sudut psikologis dan sosiologis dengan memahami nilai transenden kata dalam dialog-dialog yang direka oleh pesastra, dan mewujudkannya dengan alat-alat dria dalam tubuh-roh-jiwa untuk menjadi akting.

Dengan menyimak hal di atas, segera kita simpulkan, bahwa aktor yang tertempa secara cendekia di bidang ini dalam teater, dengan sendirinya bisa membuat penonton ketawa dengan komedi sebagai *sastra ketawa* yang dimainkannya. Aktor dalam pengertian ini bukanlah pelawak – seperti pelaku lawak-lawakan sampah yang pating tlethek saat ini di layar kaca televisi – yang seenaknya menjadikan orang-orang cacat diketawai dan diolok-olok, misalnya bencong yang latah, jongos yang juling, babu yang tolol, dan tontonan rongsokan serba *kitsch* yang memuakkan.

Apa yang dilakukan aktor cendekia atas perannya dalam naskah komedi yang ditulis pesastra, untuk membuat penonton ketawa, dasarnya adalah kemampuan menafsir naskah komedi dengan menggunakan alat-alat driyanya tersebut menjadi apa yang kita namakan seni akting atau seni peragaan peran. Dengan kemampuan ini maka bentuk pelaksanaan akting ke pendekatan yang wajar menurut kualifikasi realisme, lazimnya penamaan pementasannya disebut pertunjukan *presentasional*. Kerangka pertunjukan presentasional ini adalah menafsir dan mengejawantahkan kata-kata dalam susunan dialog dengan cara apa yang populer diistilahkan kalangan penganut realisme Anglo-Amerika sebagai *total immersion*.

Kosokbali dari pertunjukan presentasional ini adalah pertunjukan *representasional*. Pada dasarnya teater-teater TImur, baik Cina, India, maupun Jawa, warnanya lekat pada pertunjukan representasioanl dengan berbagai

kembangan. Petunjuk lain teater Timur adalah sajian dramatikanya berciri epik – dan model epik sendiri di Barat baru dikembangkan secara struktural pada paroh pertama 1900-an oleh Bertold Brecht – antarlain di sini tampak pada gerak-gerak besar, naratif, cenderung eksternal, jadi bukan total immersion yang otomatis merupakan gerak internal, dengan irama-irama tertentu yang disugesti dengan bunyi musik.

Di dalam khazanah kesenian tradisional Sunda, kita melihat ciri representasional yang menarik dalam *longser*. Acapkali gerak-gerak besar yang diwujudkan oleh pelakon, dengan kekuatan bunyi musik tersebut, bernuansa erotis dan nyaris porno, dan diistilahkan dengan kata-kata karib antara ‘jorang’, ‘rehe’, ‘rujit’, tapi memang menghibur dan penonton ketawa senang.

Boleh dibilang model ketawa dalam teater representasional – di luar diskusi kita tentang deskripsi sastra dalam komedi yang ditulis oleh pesastra – tersua bukan hanya dalam teater tradisional Timur, tapi kita baca juga veritasnya di peta teater ketawa yang ada di Barat. Di sana penamaan komedi untuk menunjuk hakikat menghibur yang karuan disertai dengan ketawa senang, dapat kita lihat contohnya di Itali, pada model pertunjukannya yang disebut *commedia dell’arte*. Pesastra kontemporer Itali pemenang Hadiah Nobel Sastra, Dario Fo, memanfaatkan bentuk *commedia dell’arte* ini dalam dramaturginya.

Tampaknya ragam *commedia dell’arte* sebagai teater tradisional Itali, tidak terlalu asing bagi kita di Indonesia. Kira-kira ini selaras dengan *wayang wong* pada khususnya pasase munculnya Semar-Petruk-Gareng-Bagong, atau juga seni *ketoprak*, *ludruk* dan *Srimulat*. Di situ kita tahu, aktor-aktor dengan bakat alam namun terlatih dan lentur serta menguasai juga tari dan nyanyi, memainkan peran-perannya secara improvisasi, artinya tanpa naskah yang sudah terpola dan terstruktur dramatikanya secara sastra. Jadi, di sini para

pelakon mengembangkan sendiri dialog-dialognya, setelah seorang sutradara – yang di Jawa disebut *tede* atau *TD*, singkatan dari kata bahasa Belanda *toneel directeur* – terlebih dulu membeberkan sinopsis kepada pemain-pemain tersebut, dan sesudah itu menyerahkan penuh jalan cerita itu kepada kemampuan pelakon-pelakonnya berimprovisasi untuk mewujudkannya menjadi akting.

Boleh dikata tujuan pertunjukan representasioanal ini ajeg dan universal, yaitu bagaimana melahirkan jalinan kata-kata lucu yang menyenangkan dari misalnya menjungkirbalikkan kebenaran objektif di satu sisi, disertai gerak-gerik karikatural, ganjil, dan jenaka di sisi lain, untuk suatu kualitas pertunjukan yang menghasilkan ketawa karena rasa senang. Resepnya adalah, bahwa orang harus ketawa dan senang menonton manusia-manusia yang melakukan tindakan kesalahan tertentu karena misalnya kurang tahunya terhadap sesuatu yang sebenarnya sepele dan nyata ada dalam kehidupan sehari-hari.

Dan, dasarnya, komedi yang betul secara sastra adalah bahwa manusia-manusia yang melakukan kesalahan itu, merupakan gambaran teoritis dari kita semua yang menonton pertunjukan itu. Arah tema yang diusung di dalamnya adalah, bahwa kalau kita ketawa, itu berarti kita menertawai diri kita sendiri yang bebal, dogol, bego, dst.

Di luar komedi yang bertolak pada naskah sastra di mana kita melihat kecendekiaan pesastra memilih kata dan mejalinkannya menjadi kalimat-kalimat pandai, orisinal, otentik dan laras dengan imajinasinya serta pelaksanaan kreativitasnya; maka di peta teater Barat juga terlihat bentuk-bentuk ketawa dalam kelenturan tubuh yang menyenangkan ditonton di atas panggung. Artinya, pertunjukan represantasional di konteks ini sepenuhnya mengandalkan kelenturan tubuh pelakon tersebut tanpa ikatan verbal

dramaturgi yang terpola kesastraannya. Arahkan ketawa tanpa kata-kata atau dialog dalam pertunjukan representasional yang satu ini khususnya kita lihat pada seni *pantomim*. Seni ini termasuk apa yang dimaknai deskripsinya sebagai *teater total*. Istilah *teater total* sendiri pertamakali kita kenal melalui konsep Jean-Louis Barrault, ketika yang disebut ini mengadaptasi prosa William Faulkner *As I Lay Dying* ke dalam pertunjukan representasional setengah-bicara dan setengah-pantomim.

Demikian selintas kecil gambaran tentang ketawa dan rasa senang yang direka dengan sadar dan terencana dalam bahasa tulis lewat dramaturgi yang dibuat oleh pesastra, untuk kemudian diwujudkan menjadi akting oleh aktor di atas teater. Sebagaimana kita baca di muka, komedi yang diwakili dengan topeng ketawa, dan tragedi yang diwakili dengan topeng menangis, keduanya merupakan ekspresi otentik dramaturgi dengan pelbagai premis dan tema yang ditulis dengan cendekia oleh pesastra sejak zaman Klasik Yunani sampai zaman Modern.

Di zaman Klasik Yunani tema yang tipikal adalah, malapetaka di ujung katastrophe, disimpulkan sebagai alpanya manusia terhadap baktinya kepada Dewa, sedangkan di zaman Modern antarlain tersua dalam karya-karya Hendrik Ibsen dan August Strindberg, tentang betapa kentarnya kemauan mengkritik gereja yang merupakan fondasi peradaban Barat itu diucapkan dalam dialog, dan jangan lupa lewat Jean-Paul Sartre, kita lihat Tuhan diejek dalam eksistensialismenya.

Namun, di samping itu, pada zaman Renaissance – sebagai masa paling penting untuk melihat titik berangkat kebudayaan Barat yang berprogres dan gambaran asasi peradaban di Eropa yang awet berhadapan dengan kritik – tak boleh dilupakan sejarahnya, bahwa dalam rangka mencairkan kebekuan-kebekuan dan kekakuan-kekakuan model budaya gerejawi, yang notabene

membuat umat merasa sumpeg, risau, letih, tapi sekaligus tidak berdaya, toh tampil seorang genius yang tiada tara: memberi arti dan semangat baru dalam teater-musik atau musik-teater. Tokoh agung ini tak lain adalah Leonardo da Vinci. Ia mencipta musik-teateral atau boleh juga dibilang teater-musikal yang bertolak dari dua citra dramaturgi, yaitu *Opera Seria* yang tercerabut dari tragedi, dan *Opera Buffa* yang tercerabut dari komedi.

Setelah itu tak pelak pemikiran tentang konsep rasa senang, menghibur, dan ketawa, mewarnai juga pandangan Martin Luther ketika tokoh besar Reformasi yang berhasil mengubah tatanan peradaban di dunia Barat ke antero dunia ini, berbicara perihal musik liturgi yang patut dimadahkan secara am. Darinya kita mengetahui, bahwa menyanyi dengan hati yang senang untuk pujian kepada Tuhan, hendaknya dilakukan dengan kata-kata sederhana dan tidak jelimet melalui sukma yang sukacita dan senang. Untuk hal itu, galib orang menyimpulkan, bahwa makna rasa sukacita dan senang itu urusannya adalah ketawa.

Lantas, apa salahnya ketawa?