

**ECF 5 Desember 2014**

**Humor sebagai Ruang Budaya  
Resistensi, Hibriditas, dan Ambiguitas**

• Bagus Laksana, S.J.

Fakultas Filsafat, Universitas Sanata Dharma, Yogyakarta

*Much pleasure comes in exposing to laughter  
the bullshit of the high and mighty  
Cynthia Willett, Irony in the Age of Empire, 3.*

*Who is not a fool? Qui non stultus?  
Horace (65-68 SM)*

**I. Antara Serius dan Humor**

Kalau mau jujur, makalah inilah yang merupakan makalah paling susah ditulis bagi saya. Ini tentu saja ironis, karena topiknya adalah soal humor, sesuatu yang seharusnya bikin riang, ringan dan jenaka. Saya bingung, makalah tentang humor itu harus lucu atau serius. Apakah humor masih bisa jenaka bila didiskusikan?

Kemudian saya teringat sebuah kisah dalam novel Umberto Eco, *The Name of the Rose*. Novel ini berpusat pada kisah mengenai bunuh diri dan serangkaian kematian dan pembunuhan yang ganjil yang terjadi di sebuah pertapaan Benediktin di Italia di Abad Pertengahan. Seorang biarawan Fransiskan bernama William dari Baskerville dan anak buahnya, Adso dari Melk, diutus untuk menyelidiki pembunuhan tersebut. Yang mereka hadapi adalah seorang figur pertapa tua, Jorge, yang mengepalai perpustakaan biara yang amat berharga itu. Tidak ada seorang pun yang bisa memasuki perpustakaan itu kecuali Jorge yang memang menjaga 'rahasia' perpustakaan itu dengan amat seksama. Rahasia apakah itu? Ternyata ada hubungannya dengan soal kejenakaan dan tertawa. Jorge membenci lelucon dan tawa ria, dengan menyitir beberapa pemikir Kristiani awal seperti Yohanes Krisostomus dan Petrus Cantor. Ia pun yakin bahwa Yesus Kristus tak pernah tertawa. Di dalam perpustakaan, Jorge menyembunyikan bagian kedua dari karya Aristoteles yang berjudul *Poetics*. Bagian ini ia anggap berbahaya karena di situ Aristoteles memuji tawa ria sebagai sesuatu yang punya kekuatan untuk membebaskan. Pemikiran ini bisa berbahaya kalau diketahui khalayak ramai, karena pada Abad Pertengahan, tawa ria dianggap hanya menjadi milik orang-orang kelas bawah, para pemabuk dan orang-orang aneh tak terdidik (*fools*). Bagi Jorge, Aristoteles telah melakukan sebuah kesalahan besar karena telah memberikan status filosofis yang serius pada tawa ria dan lelucon. Kehidupan beragama pun akan terkoyak karena hal ini. Maka, ia tak ingin buku Aristoteles ini diketahui khalayak ramai. Ia mau menutup rapat pintu perpustakaan, mau menutup pula zamannya, dari kekuatan pembebasan tawa ria dan lelucon. Karena itu, Jorge menjadi pembunuh. Perpustakaan pertapaan itu akhirnya terbakar habis. Novel Umberto Eco ini memang bukan terutama mengenai

lawak dan tawa ria (*laughter*). Oleh Eco, tawa ria ditempatkan di dalam sebuah sistem tanda saja, dan tidak merujuk pada realitas di luar sistem tanda. Ketika buku Aristoteles itu akhirnya musnah juga di akhir novel, para pembaca Eco menyadari bahwa tidak ada lagi penanda (*signifier*) yang *ultimate*.

Barangkali Anda dibuat bingung oleh penjelasan Eco mengenai humor lewat novelnya. Humor memang bisa dibahas secara filosofis, dan kita tak tertawa, bahkan bingung, ketika membaca penjelasan filosofis tentang humor. Jadi, saya tak merasa bersalah bila tulisan ini tidak mengandung kelucuan, atau apabila Anda tidak tertawa ketika membacanya. Kalau Anda bingung pun, saya bisa mengerti.

Umberto Eco berkisah mengenai hubungan antara lawak dan tawa dengan kultur Abad Pertengahan, khususnya dengan cara berpikir tertentu yang menolak lawak dan tawa. Dalam novel itu, lawak dan tawa menghadapi para musuh kulturalnya, misalnya kaum Waldensian yang puritan. Mikhail Bakhtin juga terkesima dengan peran lawak dan tawa di Abad Pertengahan. Dalam karyanya *Rabelais and his World*, Bakhtin mengembangkan sebuah kisah mengenai tawa sebagai karnaval yang menyaingi agama. Bagi Bakhtin, tawa adalah unsur penggerak utama dari kultur rakyat jelata di Abad Pertengahan. Tawa pun berhubungan dengan hal-hal kebertubuhan: makanan, minuman, seks dan sebagainya. Di Abad Pertengahan, tubuh itu di-karnaval-kan, dan tidak diungkapkan sebagai tubuh individual belaka, melainkan dalam kebersamaan, semacam tubuh komunal-karnaval. Menurut Bakhtin, tawa mempunyai kekuatan katartik dan memberdayakan (*salvific*) karena merupakan ungkapan dari pemberontakan terhadap kekuasaan agama dan institusi-institusi. Tak heran bahwa bentuk-bentuk dan ritual lawak berada di luar struktur agama dan institusi resmi, termasuk politik. Kata Bakhtin: "*Thus carnival is the people's second life, organized on the basis of laughter. It is a festive life. Festivity is a peculiar quality of all comic rituals and spectacles of the Middle Ages*" (Bakhtin 1968:8).

Sepanjang sejarah, lawak dan tawa memang sering dilawankan dengan banyak perkara yang "serius" dalam budaya manusia: spiritualitas dan agama, pemikiran rasional, normalitas, sopan santun, moralitas, politik, profesionalitas kerja, dan sebagainya. Sudah amat lama manusia disebut sebagai *Homo Sapiens* (manusia pemikir), *Homo Faber* (Manusia pekerja), dan *Homo Religiosus* (manusia religius). Ketiga paradigma ini (pikiran, pekerja, dan religiusitas) mendominasi penjelasan dan definisi mengenai manusia. Johan Huizinga menyebut manusia sebagai *Homo Ludens*, manusia pemain. Para sarjana agama melihat fenomena yang menarik bahwa sebetulnya aspek "bermain" tidak hanya ditemukan dalam kehidupan harian yang biasa, tetapi bahkan dalam ritual agama. Dimensi kejenakaan dan permainan (*playfulness*) adalah bagian juga dari religiusitas. *Homo religiosus* tidak bisa dipisahkan dari *homo ludens*. Aspek permainan juga tak bisa lepas dari *homo faber* dan *homo sapiens*. Sosiolog Peter Berger mengatakan bahwa humor adalah bagian yang niscaya untuk kemanusiaan, melintasi batas etnis, kultur, sejarah, geografi, dan agama (Berger 1997, x).

## II. Komedi sebagai ruang dan mediasi budaya

Pada tahun-tahun terakhir ini, kita melihat menjamurnya *stand up comedy* di Indonesia. Acara ini diselenggarakan di café, TV, panggung yang dengan *setting* mirip bar atau café dengan penonton langsung tetapi yang akhirnya juga disiarkan di internet. Acara-acara TV bernuansa komedi juga meledak dengan gaya yang baru.

Gaya “Late Night Show” sudah agak lama juga mewarnai lanskap komedi televisi di Indonesia. Acara “Empat Mata”, “Show\_Imah” dan sebagainya, misalnya, jelas-jelas adalah tiruan dari acara *variety show* yang disiarkan larut malam di TV Amerika yang diasuh oleh Jay Leno, David Letterman, Bill Maher, Jimmy Fallon, dan lain-lain. Hanya saja, di Amerika, acara *variety show* ini sebenarnya terpusat pada obrolan (*talk show*) dengan tokoh seniman atau selebriti, tetapi didahului oleh monolog bertopik, di mana *host*-nya menyoroti berita-berita aktual hari itu dengan juga memparodikan atau memberi *twist* jenaka, ironis dan sebagainya. Acara ini pun dilengkapi dengan musik. Monolog bertopik ini relatif absen dari acara yang sama di Indonesia. Di Amerika, “Late Night Show” amat populer, dan dituduh menjadi biang keladi menurunnya jumlah jam tidur masyarakat.

Dalam lanskap komedi bergaya “Late Night Show” ini, Thukul Arwana sebenarnya memadukan lawakan verbal sebagai “moderator” dengan mimik dan gerak-gerik lucu, dengan sering menghina diri juga. Soimah juga kreatif dengan mengedepankan kemampuan teatrikal dan musikalnya. Lain dengan David Letterman dan kawan-kawan, Thukul, Soimah, Butet, Parto dan sebagainya barangkali merepresentasikan sebuah model baru yang merupakan kelanjutan dari tradisi pelawak sebagai “*court jester*” dengan penampilan dan tingkah yang eksentrik dan aneh. Dalam hal ini, menarik bahwa Butet menganggap diri sebagai “*Abdi Dalem Oceh-Ocehan*” (pelawak hamba Sultan) dalam acara Mata Najwa di UGM, ketika hendak menyapa Sri Sultan Hamengkubuwono X yang hadir pada acara itu. Selanjutnya, kemunculan Butet, Soimah, Cak Lontong dan teman-temannya juga menyiratkan sebuah transisi kultural yang agak cair antara kesenian (komedi) tradisional dan modern. Mereka ini tumbuh dalam pelbagai genre seni pertunjukkan tradisional, namun dengan cukup lancar bisa masuk dalam genre baru yang dibuka oleh sub-kultur modern urban di Indonesia.

“Indonesia Lawak Klub” (ILK) juga menampilkan sebuah model baru untuk mengemas komedi, dengan *setting* hibrid antara gala dinner dengan meja bundar bertaplak putih dan diskusi dengan tema tertentu, lengkap dengan moderator dan lalu lintas tanggapan menanggapi yang mengalir. Unsur-unsur ini tentu saja punya kesan serius dan jauh dari setting komedi atau lelucon yang biasanya. Dalam acara ini, momen lawakan tidak terjadi dalam plot cerita, tetapi dalam ledakan-ledakan jenaka sepanjang acara diskusi ala gala dinner itu. Efek teatrikal dan linguistik menjadi kekuatan dari komedi seperti ini. Perlu dicatat juga bahwa tema-tema yang diusung di sini seringkali juga *anti-taboo*, misalnya soal trans-gender dengan menghadirkan figur transgender dan mewawancarainya; seringkali juga amat kontemporer dan kosmopolitan, misalnya perkara lingkungan hidup.

Hal-hal tersebut di atas merupakan sebuah perkembangan baru dalam budaya pop kontemporer Indonesia. Muncul pola-pola hibrid dalam kreasi dan kemasan tradisi lawak dan komedi kontemporer. Situs performa serta jejaring audiensnya (*networks of patronage and support*) mengambil bentuk-bentuk baru, yaitu *café*, club, jaringan virtual dan kemasan acara televisi yang lebih kreatif. Terutama dalam *stand up comedy*, unsur kosmopolitanisme juga amat kelihatan, dengan topik dan bahasa yang amat kontemporer.

Di hadapan perkembangan seperti ini, acara lawak model Srimulat yang dulu, yang memakai plot sederhana, menjadi tidak terlalu laku, mungkin dianggap membosankan karena kurang inovatif dan monoton, baik dari segi teknik, setting

panggung, gaya interaksi dengan audiens, serta tema-tema yang dibawakan. Orang Jogja dan Jawa Tengah mengenang seri lawak Basiyo di RRI Jogja yang pernah amat sangat populer di tahun 1980-an. Basiyo menciptakan gaya dagelan Mataram dengan memakai plot yang kreatif dan jenaka, sering bersifat ironis dan tak logis. Lawakannya jarang bersifat politis, bukan kritik sosial; lebih sering menampilkan kejenakaan kehidupan rakyat biasa di Jawa. Tentu saja Basiyo menggunakan bahasa Jawa yang seringkali amat kasar, dicampur dengan musik gamelan yang khas dan kreatif ciptaan Ki Nartosabdo. Karena berada di ruang budaya Jawa tradisional yang masih agak terisolasi, Basiyo tidak pernah menjadi figur pelawak nasional.

Namun demikian, pantas dicatat bahwa inovasi budaya yang terjadi lewat medium lawak juga terjadi dalam tradisi wayang, misalnya. Dunia wayang menjadi lebih cair karena ada ruang-ruang inovatif yang dibuka oleh unsur-unsur komedi dalam wayang tersebut. Laurie Sears menengarai bahwa persepsi mengenai “*pakem*”, yaitu tradisi klasik yang berisikan aturan baku dan kaku dalam pertunjukan wayang, sebenarnya berasal dari pendapat para orientalis Belanda yang mengamati pertunjukan wayang sebagai ‘budaya istana’ (*court culture*) pada abad 20. Padahal di abad 19, wayang sebagai budaya rakyat itu adalah seni pertunjukkan yang amat dinamis dan hidup, jenaka dan agak “nakal”, bukan pertunjukkan yang melulu adiluhung dan sopan (*lively, funny, and lewd rather than edifying*).

Banyak *dhalang* sekarang tidak lagi takut dituduh melanggar “*pakem*.” Lawakan sensual sering ditampilkan, dan sering mengacu pada pelbagai “*affair*” di kalangan mereka yang ikut main. *Dhalang* dan *sinden* sering bertukar kata untuk menciptakan momen-momen jenaka. Menarik bahwa si *pesindhen* pun bisa membalas serangan dan sindhiran dari *dhalang*. Dalam momen jenaka dan ringan seperti ini, sensualitas *pesindhen* sering dijadikan pusat perhatian. Posisi duduk *pesindhen* juga dijadikan lebih sentral, sedikit dipisahkan dari area musik gamelan, disediakan tempat khusus dekat dengan *dhalang*. Dalam perkembangan selanjutnya, ruang *pesindhen* ini juga makin penting dan menjadi arena inovasi karena dijadikan tempat di mana orang bisa berdiri dan menari, termasuk bintang tamu (komedian) yang diundang secara khusus. Dalam momen seperti ini, *dhalang*-nya sendiri kemudian meninggalkan tempat, seakan-akan tidak berperan sebagai komandan utama untuk sementara. Pertunjukan wayang tidak lagi berpusat pada layar. Tentu saja inovasi seperti ini dianggap sebagai sesuatu yang amat radikal dan tidak sopan. Kalau ditempatkan dalam tata pergaulan dan etiket Jawa, tindakan berdiri atau mengambil posisi spatial yang lebih tinggi dalam keadaan seperti itu adalah sebuah pelanggaran.

Sekali lagi, inovasi ini dipicu oleh bagian komedi dari tradisi pertunjukan wayang. Jan Mrazek mengatakan bahwa episode “*gara-gara*” (Punakawan) sebagai bagian komedi dari wayang adalah sebuah *opening to the present*, yakni bagian yang merupakan ruang terbuka untuk berinteraksi dengan masa kini. Dalam arti ini, episode *gara-gara* bisa disebut sebagai sebuah *rupture* dalam struktur keseluruhan dari penampilan wayang, sebuah “lubang” dalam sebuah struktur yang rapi dan sistematis, sebuah momen berhenti dalam aliran waktu. Ruang lawakan dalam wayang adalah sebuah ruang yang cair, hampir tanpa pembedaan status. Yang dipakai adalah bahasa Jawa kasar (*ngoko*); dan musiknya pun tak mengikuti aturan baku dalam bagian lain. Perbincangan dalam lawakan ini juga tidak harus berhubungan dengan plot utama dari cerita yang sedang dilakonkan. Benar-benar sebuah momen tanpa kontrol dan kebutuhan akan konsistensi. Dan episode lawak ini juga cenderung makin

panjang sekarang. Acara atau episode *limbukan* yang melibatkan dua karakter perempuan, *Limbuk* dan *Cangik*, juga menjadi makin penting. Agak jelas bahwa *limbukan* ini berasal dari kehidupan keraton, yakni percakapan sehari-hari antar dua pelayan perempuan.

Dalam sejarah Jawa zaman kolonial di akhir abad 19, sebenarnya pernah muncul sebuah genre teater yang populer, yaitu *komedie stambul*, yang sangat kreatif, hibrid dan kosmopolitan. Dibentuk di Surabaya pada tahun 1891, kelompok Komedi Stambul segera menjadi fenomena populer dalam masyarakat urban di Jawa. Cerita yang dilakoni berasal dari Timur dan Barat seperti *Ali Bhaba*, *Dr Faust*, *Snow White*, dan sebagainya. Teater ini pun dilengkapi dengan pelawak. Sebuah laporan dari Blitar tahun 1900, menyebutkan seorang figur lawak bernama Ahmat Sokrok yang suka mengenakan kostum jenaka, membuka baju, dan memakai kacamata, serta memamerkan perutnya. Semua penonton pun tertawa. Laporan ini berkisah mengenai seorang warga Cina bernama Babah Oei Sing yang dengan pas dan apik memerankan Ahmat Sokrok di panggung stambul. Memang, *komedie stamboel* dimainkan oleh banyak orang dari pelbagai kalangan, terutama para aktor Eurasia, seperti Auguste Mahieu; tetapi juga dipraktikkan dengan penuh minat oleh orang-orang Cina dengan memakai bahasa Melayu. Dengan sponsor utama orang-orang kaya Cina, kelompok-kelompok *komedie stambul* berpindah-pindah dari satu kota ke kota lain, mengadakan pertunjukan di tenda di lapangan terbuka dan menjadi tontonan untuk semua kelas sosial. Seperti dituturkan Cohen, para aktor dan aktris komedie ini menjadi pujaan hati penonton, sampai mereka tergila-gila. Lagu-lagu komedi stambul menjadi lagu populer, menginspirasi keroncong dan bahkan gamelan. Komedi ini juga mempengaruhi terbentuknya pelbagai genre kesenian tradisional seperti ketoprak yang disebut “stambul Jawa.” Mengenai peran kultural *komedi stambul* dalam masyarakat urban Jawa di abad 19, Cohen menulis demikian:

*Stambul was integrated into the rhythms of everyday life; it was an involving site of lively (“rame”) amusement and distraction realized in counterpoint to the city’s stores, post offices, and like sites associated by many with the drudgery of urban life.*

*Komedie Stambul’s dramaturgy appears at first glance to be derivative of European models, but in fact the theater is an eminent hybrid that, in Homi Bhabha’s terms, enunciates cultural difference and ‘problematizes the binary division of past and present, tradition and modernity, at the level of cultural representation and its authoritative address.’*

Seperti dicatat Cohen, salah satu signifikansi kultural dari Komedi Stambul ini antara lain terletak dalam perannya dalam membentuk “*metropolitan superculture*”, yaitu sebuah sistem yang menghubungkan kota-kota dalam satu jaringan budaya. Peran historis seperti ini barangkali merangsang pertanyaan untuk dunia lawak dan komedi Indonesia sekarang: peran kultural apa yang dimainkan oleh komedi Indonesia sekarang? Apakah juga menjadi “*superculture*” dalam arti tertentu?

Dalam pengamatan saya, dunia komedi Indonesia (mulai dari *stand up comedy* sampai banyolan politik ala *Sentilan Sentilun*) telah menciptakan ruang publik tertentu. Ada semacam konseptualisasi ruang publik yang baru yang bisa dimainkan atau diisi oleh komedi, oleh lawakan, oleh satir, yaitu ruang publik yang memungkinkan orang tertawa, menertawakan orang lain dan diri sendiri. Ruang ini diisi oleh momen-momen ketika ironi kehidupan dikuak, ketika tata aturan yang rapi

dan klaim-klaim kebenaran yang muluk-muluk digugat dengan ditunjukkan ironi, inkonsistensi dan kejumawaannya. Humor, lawak, parodi dan sejenisnya bisa meretas ideologi absolutisme dan totalitas. Lawakan mengandaikan sebuah ruang antara (*in-between space*) yang selalu terbuka, bahwa sesuatu itu tak pernah begitu solid, tak begitu saja utuh seperti diklaim pihak-pihak tertentu dengan segala kepentingannya. Dalam kultur lawak, sesuatu yang terlalu “serius” pantas dicurigai karena totaliter dan secara potensial menyembunyikan lubang-lubang, borok-borok ketidaksempurnaan. Kultur lawak adalah sebuah cara pandang yang realistis pada kehidupan yang memang kompleks.

### III. *Stand-up Comedy*: Kritik, Resistensi dan Hibriditas

Ada subkultur hibrid juga yang dibawa oleh fenomena komedi, khususnya *stand up comedy*. Sub kultur ini tercipta karena konstelasi banyak faktor yang dibawa oleh interaksi cepat antara pelbagai segmen masyarakat kita dengan masyarakat luar, perkembangan teknologi komunikasi sosial, tumbuhnya kelas menengah di kota-kota besar dengan kompleksitas gaya hidupnya dan sebagainya. Konstelasi ini menciptakan sebuah wahana dan medium seni baru. Seperti telah disebut di muka, dunia komedi ini bergerak melalui TV, internet dan sebagainya dengan dinamika yang cair.

Subkultur hibrid kontemporer menjadi arena atau wahana kultural di mana dinamika *stand up comedy* bisa bermain dan mengambil peran. Dalam salah satu episode-nya, Soleh Solihun, sambil mengakui bahwa ia seharusnya *soleh*-nya doble (ganda), tetapi ia tampil tidak *soleh* sama sekali. Ia tak ragu menyindir feminisme dengan mengatakan bahwa feminis adalah perempuan yang tidak cakep, tidak punya pacar dan kehidupan seksnya tidak memuaskan. Dalam kesempatan yang sama ia bilang suka rok mini, kebetulan karena cukup banyak dari audiens-nya memakai rok mini. Dengan jenaka dan gaya kritik diri, ia menghubungkan hal ini dengan tema masturbasi, sebuah sub tema yang ternyata menjadi dominan dalam episode lawak itu. Bahkan dengan berani ia berbicara tentang masturbasi dengan menghubungkannya dengan *background* identitasnya yang Muslim (dari Bandung pula). Episode ini menjadi contoh bagaimana ia “bermain-main” dengan identitas religiusnya: ia bilang tidak ada azab untuk masturbasi. Soleh juga bilang bahwa *ngledak* orang itu kayak masturbasi: enak ketika dilakukan, namun penuh penyesalan sesudahnya. Ia memparodi MLM, Multilevel Marketing, yang ia miripkan dengan sebuah sekte atau aliran fanatik karena ada unsur “indoktrinasi” yang sering dilakukan dengan memunculkan sebuah prinsip yang dipamerkan dengan gaya bicara seorang motivator: “Uang yang bekerja untuk Anda.” Ia tak ragu menertawakan diri: melawak lucu, melanggar tatakrama, karena mau bayar kredit rumah. Tak hanya itu, Soleh Solihun juga sering membuat lelucon yang berhubungan dengan identitas agamanya sendiri. Ia mohon FPI supaya tidak merazia Metro TV karena menyelenggarakan komedi dengan *setting* bar sehingga gampang dianggap sebagai bagian dari budaya Barat (alkohol) yang tidak sesuai dengan tradisi agama.

Kritik diri, yaitu kemampuan untuk mentertawakan diri adalah salah satu bagian khas dari tradisi *stand up comedy*. Mo Sidik Zamzami, misalnya, juga sering melakukan ritual lawak dengan bentuk tubuhnya yang gemuk, punya tetek tanpa BH dan seterusnya. Lelucon mengenai hal-hal yang sensitif (misalnya mengenai bentuk tubuh, agama, preferensi seksual, identitas etnis dan ras) hanya bisa dilakukan dengan jenaka dan tidak menyinggung kalau berasal dari diri sendiri. Di Amerika, Chris Rock

selalu amat lucu kalau berbicara mengenai nasibnya sebagai orang kulit hitam. Ia selalu menertawakan masalah rasial yang sebetulnya secara dramatis telah menimpa orang-orang kulit hitam. Dalam lawakan yang menjadi klasik dari 1996, Chris Rock bilang bahwa masalah rasial itu diciptakan oleh orang hitam sendiri, karena orang hitam juga membenci *niggas* (plesetan dari *negro*), yaitu orang-orang hitam yang punya subkultur tertentu yang dianggap amat rendah. Ia menertawakan *cultural traits* dari komunitas orang-orang hitam *niggas* yang menggelikan, misalnya kecenderungan mereka untuk membanggakan kebodohan (*niggas* malas membaca dan benci buku, maka kalau mau menyimpan uang agar tidak dicuri *niggas*, taruh aja di buku!), kemalasan, prestasi-prestasi hidup yang kecil (misalnya fakta bahwa mereka tidak dipenjara, bukan karena prestasi lain yang jelas) dan sebagainya. Lawakan ini menjadi super jenaka di telinga para audiens berkulit hitam, karena mereka sungguh melihat potret diri dan masyarakat mereka dalam kata-kata parodi Chris Rock yang menggelitik. Namun, justru karena mengungkapkan “kebenaran” dari realitas (ideologi “*keep it real*” sebagai penyakit orang hitam), lawakan Chris Rock juga menimbulkan wacana internal di kalangan komunitas kulit hitam, misalnya oleh Barack Obama yang menganggap lawakan ini melanggengkan gambaran diri (*self-image*) yang negatif di antara orang kulit hitam sendiri. Chris Rock pun menyadari bahwa lawakannya telah dijadikan alasan bagi orang non-kulit hitam untuk bersikap rasial, misalnya mereka tak ragu menyebut orang hitam “*niggas*”. Contoh ini barangkali menunjukkan ambiguitas lawak dalam relasi sosial yang rumit. Relasi sosial yang tak sempurna itu menyediakan ruang bagi lelucon sebagai kritik, tetapi relasi sosial yang tak seimbang itu juga bisa mengkooptasi kekuatan lelucon itu.

Mirip dengan Chris Rock, pelawak Yahudi Jon Stewart juga sering melucu tentang tema keyahudian: ia sengaja makan Big Mac burger yang berisi *bacon* (daging babi) pada saat pesta Yom Kippur, sebuah ironi dan pelanggaran karena orang Yahudi tidak makan babi. Stewart juga dengan leluasa dan jenaka mengkritik tingkah politisi Yahudi yang mangkir dari pertemuan penting PBB hanya karena hendak merayakan Hari Raya Sukkot, yang oleh Stewart dirujuk secara kabur dan menggelitik sebagai “hari libur dengan gubug-gubug itu loh!”

Contoh-contoh di atas sebetulnya sudah menggambarkan beberapa fungsi kultural dari *stand up comedy*. Menurut Lawrence Mintz, *stand up comedy* memiliki peran yang kompleks, ambigu, dan paradoksal sebagai sublimasi dari nafsu agresif, pembebasan (*relief*) dari cekikan hidup rutin dan disiplin, sebagai cara untuk mengontrol sesuatu dengan cara menertawakan (*control by ridicule*), sebagai cara untuk meneguhkan ukuran-ukuran kepantasan (*standards of propriety*) justru dengan cara meledeknya dan melecehkannya, serta sebagai kekuatan yang menyatukan orang dalam satu komunitas.

Karena peran kultural yang demikian kompleks, komedi bukanlah sesuatu fenomena yang bisa dipahami dalam isolasi, melainkan dalam hubungannya dengan situasi sosial secara keseluruhan. Antropolog Mary Douglas mengatakan: “*the joke form rarely lies in the utterance alone, but can be identified in the total social situation.*” Lawakan, bagi Douglas, mengandaikan kebebasan dari bentuk-bentuk yang mengikat (*freedom from form*). Sudah kita lihat bagaimana tradisi lawak berkembang dalam kreativitas yang mengagumkan. Tetapi, lanjut Douglas, kebebasan ini selalu berhubungan dengan pola-pola pengalaman sosial tertentu. Agar sebuah lawakan itu lucu, lawakan itu haruslah berhubungan dengan ruang lawakan yang dibuka oleh

pengalaman sosial itu. Misalnya, lawakan tentang ketidaksesuaian atau disparitas antara yang ideal dan yang real hanya menjadi lucu ketika ketidaksesuaian atau kesenjangan ini ada dalam kenyataan juga. Kenyataan kesenjangan ini, bagi Douglas, bahkan harus dilihat sebagai sesuatu yang punya daya untuk meletup dan meledak. Ledakan inilah yang kemudian diberi tempat dalam ruang-ruang komedi. Kalau demikian, pelawak adalah “*ritual purifier*”: ia menjadi katup atau celah untuk keluarnya letupan-letupan dari tegangan-tegangan masyarakat, yang sebenarnya punya kecenderungan untuk memecah (*disruptive moment*) bila dibiarkan. Karena telah disalurkan lewat lawakan itu, masyarakat tidak terpecah. Maka, sampai taraf tertentu, pelawak menjalankan peran sebagai filsuf bagi komunitasnya (*the community’s philosopher*) persis karena ia mengungkap persoalan di sekitar hubungan antara pemikiran dan pengalaman, dan lawakannya adalah tindakan untuk mengurangi disonansi di antara ruang-ruang berbeda dari pengalaman.

Dalam studi antropologi, lawakan sering dipahami sebagai tindakan “ritual dan anti-ritual” sekaligus (*rite and anti-rite*). Hal ini terjadi lawakan merupakan afirmasi publik dari nilai-nilai bersama tetapi juga pada saat yang sama menggugat nilai-nilai ini. Lawakan publik itu *subversive* dan menggugat, kata Douglas, tetapi juga merekatkan dan menyatukan orang-orang sebagai warga satu komunitas dengan nilai-nilai yang sama. Dalam momen tertawa bersama itu, komunitas merasa lebih bersatu. Inilah momen yang oleh Victor Turner disebut momen liminal, sebuah momen di mana warga komunitas merasa menyatu, sehingga struktur-struktur sosial menjadi tak berpengaruh lagi, meskipun hanya sementara.

Pelawak atau komedian bisa menjalankan fungsi kultural seperti ini karena diberi hak atau izin (*license*) khusus untuk melakukan penyimpangan atau deviasi dari aturan-aturan normal. Hal ini mungkin mula-mula muncul dari kenyataan bahwa para “pelawak” (*fools*) memiliki kekurangan-kekurangan (fisik dan mental etc), yang kelihatan aneh dsb, sehingga dikecualikan dari pengharapan sosial yang sama dengan mereka yang normal. Pelawak menjadi “marginal” karena tidak normal dan abnormalitasnya dipahami oleh masyarakat. Hal ini memunculkan ambiguitas dan ambivalensi, persis karena pelawak menjadi *negative exemplar*, contoh yang negatif. Pelawak itu melakukan tindakan-tindakan yang memang pantas dilecehkan dan ditertawakan, dan kita memang menertawakan pelawak itu. Tawa ria kita adalah sebuah tanda superioritas. Kita lega karena kekurangan atau cacat kita ternyata jauh lebih kecil daripada kekurangan si pelawak itu, dan pelawak itu pun ternyata bisa bertahan (*survive*), dan hanya diberi sanksi hukuman verbal. Pada saat yang sama, lewat tawa kita, kita sebenarnya memberikan persetujuan atas pelanggaran atau keanehan yang diungkapkan oleh pelawak itu sebagai sesuatu yang natural atau yang dipercayai oleh masyarakat kita sendiri (*cultural truths*).

Selain fungsi kultural seperti disebutkan di atas, komedi juga memiliki peran kultural sebagai arena argumentasi dan persuasi. Menurut Andrea Greenbaum, *stand-up comedy* adalah ajang argumentasi dan persuasi yang bersesuaian dengan strategi retorika klasik. Greenbaum mensinyalir bahwa para pelawak modern pun menggunakan strategi *ethos* dalam filsafat Aristoteles untuk mempertahankan otoritas “lawak” mereka (*comic authority*). Para pelawak pun mempergunakan konsep Isocrates mengenai *kairos*, yaitu cara persuasi efektif yang harus disesuaikan dengan keadaan dan kebutuhan audiens yang partikular. Kehebatan para komedian pun akhirnya juga berhubungan teori Isokrates tentang paradigma wacana, yang terdiri

dari bakat alami, *praxis*, dan *theoria*. Dengan menggabungkan kekuatan puitis dan retorik dalam satu paket, humor merupakan sarana yang efektif untuk argumentasi dan persuasi di dalam kultur populer sekarang. Karena itu, *stand-up comedy* merupakan cara yang dimiliki khalayak jelata untuk melakukan resistensi terhadap pandangan yang dominan mengenai tata sosial lewat wacana konfrontasional dan subversif. Menyitir Mikhail Bakhtin, Greenbaum berpendapat bahwa pelawak berfungsi sebagai “a Lord of Misrule”, karena mencabik-cabik norma sosial, pelbagai stereotipe rasial dan seksual, serta pandangan-pandangan politik yang dominan. Dalam arti tertentu, melanjutkan Bakhtin, humor juga berfungsi sebagai “karnaval” karena tertawaan yang ditimbulkannya tidak terbatas, bukan hanya reaksi pada lelucon tertentu, melainkan tertawaan orang dalam satu komunitas.

Dari segi bahasa, humor juga menggunakan bahasa “dialogis”, bukan monologis. Gaya bahasa monologis adalah bahasa kaum berkuasa (*ruling classes*). Gaya bahasa dialogis adalah bahasa rakyat jelata yang berisikan campuran macam-macam suara, menyitir sana-sini. Bersifat pluralistik, karena audiens-nya adalah orang kebanyakan. Dengan strategi linguistiknya, *stand up comedian* berusaha mengatasi jurang antara dirinya dan audiens. Menurut Greenbaum:

*“by adopting a stage persona and employing the standard narrative tools of comedy – incongruity, exaggeration, sexual hyperbole, mockery, reversal, mimicry, punning – comedians used their comic voices to control the rhetorical dimensions of their speech.”* (p. 34).

Dalam pemikiran Aristoteles, *ethos* dipahami terutama sebagai *moral character* atau *persona*, tetapi oleh Greenbaum digunakan dalam artian karakter yang menimbulkan otoritas tertentu. Para komedian itu membangun “*persona*” tertentu di panggung, sebuah *persona* yang menjembatani komunikasi dengan pendengar, sebuah *persona* yang diterima oleh audiens. Strateginya bisa bermacam-macam. Misalnya, komedian yang bertubuh tambun biasanya memakai strategi komunikasi awal yang membuat penonton merasa nyaman. Pelawak tambun ini harus melempar pesan bahwa dia tidak punya masalah dengan kegemukannya sendiri.

Kreativitas pelawak juga bisa dipahami dalam hubungannya dengan kategori *kairos* yang berhubungan dengan seni penyesuaian diri dalam soal pemilihan waktu, strategi dan proporsi yang tepat. Pelawak harus bisa menyesuaikan diri terus menerus dengan keadaan, menempatkan posisi atau *persona*-nya itu sedemikian rupa sehingga tetap diterima, bahkan ketika ada serangan-serangan, atau ketika lawakan terasa tidak lucu sehingga harus disesuaikan.

#### **IV. Akhir kata**

Komedi hidup dalam ruang budaya tertentu. Komedi dimungkinkan oleh celah-celah yang dibangun oleh konstelasi kekuatan-kekuatan kultural masyarakat. Maka, komedi benar-benar menjadi lucu karena terhubung dengan realitas sosial dan kultural ini. Dalam beberapa kasus, komedi ikut juga membuka ruang budaya ini, sebuah ruang di mana segala sesuatu yang jumawa dan ideal dikuak kedoknya; sebuah ruang di mana ada keterbukaan untuk mencampur banyak hal. Tak heran, komedi pun menjadi arena di mana hibriditas dan inovasi bisa dilihat dengan jelas. Sepanjang sejarah manusia, komedi memiliki fungsi beraneka: menjadi ruang publik yang kreatif, mengajukan kritik dan pandangan alternatif dengan cara persuasif, menggugat kemapanan, dan sebagainya. Tetapi, pada saat yang sama, komedi juga merekatkan kembali

masyarakat: menjadi katarsis dan *ritual purifier* yang menjadi celah untuk letupan-letupan sosial sehingga masyarakat tetap utuh. Kritisisme komedi tidak diharapkan menggoncangkan masyarakat secara radikal. Namun, tanpa radikalisme pun, komedi adalah sesuatu yang esensial bagi masyarakat dan budayanya.

Yogyakarta, 3 Desember 2014

### **Pustaka Rujukan**

- Matthew Isaac Cohen, *Komedie Stamboel: Popular Theater in Colonial Indonesia, 1891-1903*, Ohio University Press, 2006.
- Mary Douglas, "Jokes," dalam *Implicit Meanings: Essays in Anthropology*, Routledge and Kegan Paul, 1975, hlm. 90-115.
- Ingvild Gilhus, *Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religions*, Routledge 1997.
- Andrea Greenbaum, "Stand-up comedy as rhetorical argument: an investigation of comic culture," dlm *Humor* 12-1 (1999): 33-46.
- Lawrence Mintz, "Stand Up Comedy as Social and Cultural Mediation," dalam *American Quarterly*, Vol. 37 No. 1 (Spring 1985): 71-80.
- Jan Mrazek, *Phenomenology of a Puppet Theatre: Contemplations on the Art of Javanese Wayang Kulit*, KITLV Press, 2005.
- Cynthia Willett, *Irony in the Age of Empire: Comic Perspectives on Democracy and Freedom*, Indiana University Press, 2008.