

N. RIANTIARNO, TEATER KOMA, DAN REFLEKSI POLITIK DALAM KARYA SASTRA

Ganjar Hwia

Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa
ganjar_hwia@yahoo.com

Abstrak

Tulisan ini merupakan hasil penelitian yang berangkat dari sintagma "politik dalam karya sastra" yang merefleksikan hubungan tertentu antara politik sebagai bentuk praktik kolektif dan sastra sebagai rezim historis dari seni menulis. Penelitian ini menggunakan prinsip analisis isi kualitatif dalam kerangka analisis wacana kritis. Di dalam tulisan ini diungkapkan hubungan antara fenomena N. Riantiarno sebagai sastrawan, Teater Koma sebagai institusi teater, dan teks drama sebagai karya sastra memperlihatkan elemen estetik dan politik tertentu yang tersembunyi di dalam karya sastra sebagai refleksi masyarakat yang dipengaruhi kondisi sejarah dan politiknya. Di sisi lain, hubungan sastrawan, institusi tempat ia berkarya, teks yang dihasilkannya, dan masyarakat pengonsumsi karya tersebut memperlihatkan bahwa pemroduksian dan pengonsumsian sebuah karya sastra pun taklepas dari aspek politik praktis.

Kata kunci: politik, sosiologis, teater

Abstract

This paper was originally the result of a research discussing the syntagm "politics in literature" which reflected a certain relationship between politics as a form of collective practice and literature as a historical regime of the art of writing. The phenomena of N. Riantiarno as a litterateur, Teater Koma as a theatre institution and Trilogy of Cokroach Opera as a literature piece show a certain aesthetic and politics elements hidden inside the literatures as the reflection of society which is influenced by its history and politics state. On the other hand, the relation between litterateurs, the institution where they worked, the texts they created and the consuming societies indicates that the production and consumption of literature pieces are not separated from practical politics practice.

Keywords: politics, sociological, theatre

I. Pendahuluan

1.1 Latar Belakang Masalah

Pada bulan Februari 1991 drama *Opera Keco* yang mewakili fenomena kepopuleran drama dan gaya penulisan N. Riantiarno (Anwar, 2005: 129) direncanakan akan dipentaskan di empat kota di Jepang (Tokyo, Osaka, Fukuoka, dan Yokohama) dengan seluruh biaya produksi ditanggung pihak Japan Foundation. Namun, rencana pentas keliling itu dibatalkan. Teater Koma dilarang pentas di luar negeri. Alasannya adalah kelompok teater itu tidak termasuk dalam daftar kelompok teater yang mempunyai izin pentas. Bahkan, uji coba pementasannya di Gedung Kesenian Taman Ismail Marzuki (TIM) dibubarkan pihak berwajib. Padahal, pementasan itu sudah dipersiapkan dengan matang lebih kurang dua tahun (diundang tahun 1989).

Pelarangan pentas drama *Opera Keco* di Jepang itu merupakan eksekusi pemberedelan pertunjukan drama Sukses karya N. Riantiarno di TIM pada bulan November 1990. Drama *Sukses* “diduga bisa menimbulkan terjadinya pandangan yang keliru mengenai pimpinan negeri”. Drama itu dianggap sebagai kritik tajam terhadap Orde Baru dan keluarga Cendana (Riantiarno, 2004:13). Drama *Opera Keco* itu sendiri pertama kali dipentaskan oleh Teater Koma pada tahun 1985 di Graha Bhakti Budaya, TIM, selama lima belas hari. Pementasannya dipadati penonton. Hari pertunjukan diperpanjang tiga hari karena penonton tetap membeludak. Bahkan, ada penonton yang rela membeli tiket dari calo dengan harga lima kali lipat. Ketika drama *Opera Keco* dipentaskan di Gedung Rumentang Siang, Bandung, gedung pertunjukan diancam akan dibom, tetapi pementasan terus berjalan dan ancaman itu tidak terbukti.

Pada tahun 1980-an dan tahun 1990-an, yaitu semasa dengan pemroduksian drama *Opera Keco* dan *Sukses*, “pendekatan keamanan” sering diterapkan pada perizinan pentas kesenian, khususnya pentas teater. Misalnya, tahun 1981 lakon *Inspektur Jendral* yang akan dimainkan Teater Gajah Mada di Jakarta dilarang dan tahun 1985 pentas teater *Catatan Harian Seorang Koruptor* yang akan dimainkan kelompok Teater Dinasti pimpinan Emha Ainun Nadjib juga dilarang. Pada era itu, pelarangan pentas-pentas drama dan kesenian yang dinilai dapat “menggangu ketertiban masyarakat” kerap terjadi. Jakob

Sumardjo dalam buku *Ekologi Sastra Lakon Indonesia* (2007) memasukkan era ini pada “masa penekanan” (1975-1998) dalam hubungannya dengan kesenian di era Orde Baru.

Gambaran di atas adalah contoh bagaimana sebuah nilai estetis naskah (dan pementasan) drama dapat mengekspresikan dimensi sosiologis suatu masyarakat. Bahkan ketika elemen estetis dan sosiologis itu berpadu, sebuah naskah drama dapat dianggap memiliki elemen politik tertentu yang tersembunyi di dalamnya. Pernyataan ini sebenarnya secara teoretis tidak terlepas dari aspek sosiologis lahirnya karya sastra sebagai refleksi masyarakat yang dipengaruhi oleh kondisi sejarah dan politiknya (Eagleton, 1983: 5-10) dan karya sastra itu dianggap sebagai dokumen sosial yang menjadi gambaran suatu zaman tertentu yang monumental sekaligus estetis (Wellek dan Warren, 1983: 111).

Dalam konteks itulah unsur “politik” dalam karya sastra dapat merefleksikan politik penulis, komitmen mereka, dan/atau menyangkut cara penulis mewakili struktur sosial dan perjuangan politik. Namun, politik dalam karya sastra bukanlah politik penulisnya dalam taraf tertentu dan hanya berurusan dengan komitmen pribadi mereka terhadap isu sosial, politik, dan perjuangan mereka. Jika pun penulis berafiliasi dengan sebuah partai politik tertentu, karya tersebut terbatas berurusan dengan modus representasi peristiwa politik, struktur sosial, dan perjuangan sosial yang tertentu pula. Sintagma “politik dalam karya sastra” mengasumsikan bahwa ada hubungan tertentu antara politik sebagai bentuk praktik kolektif dan sastra sebagai rezim historis yang ditentukan dari seni menulis. Hal itu menyiratkan bahwa sastra terlibat dalam refleksi ruang dan waktu serta tempat dan identitas arena politik (Rancière, 2011: 5, 41).

1.2 Rumusan Masalah dan Tujuan Penelitian

Sehubungan dengan latar belakang masalah tersebut, tulisan ini akan membahas masalah bagaimana refleksi politik dalam karya sastra dalam kasus N. Riantiarno sebagai penulis naskah dan sutradara dengan Teater Koma sebagai kelompok teater? Tulisan ini bertujuan memaparkan hasil penelitian terhadap refleksi politik dalam (karya) sastra, khususnya teater, yang identik dengan sikap politik penulis naskah atau sutradaranya beserta kelompok teater yang mewadahnya.

1.3 Landasan Teori

Sebagai sebuah refleksi dan gambaran suatu zaman tertentu, karya sastra diposisikan sebagai suatu wacana yang merespon, mengkritik, atau menggambarkan situasi sosial-politik masyarakat tertentu yang kemudian dikomunikasikan kepada khalayak. Mengingat bahwa setiap tindakan komunikasi senantiasa mengandung kepentingan, apalagi komunikasi melalui media sastra tulis, layaklah jika dikatakan bahwa setiap tindakan komunikasi dalam karya sastra adalah suatu Wacana (dengan "W" besar), yaitu "Wacana" yang merangkaikan unsur linguistik pada wacana (dengan "w" kecil) bersama-sama unsur non-linguistik memerankan kegiatan, pandangan, atau identitas individual atau sosial. Bentuk non-linguistik ini dapat berupa kepentingan politik, ekonomi, atau budaya. Komponen itu juga yang membedakan cara beraksi, berinteraksi, berperasaan, berkepercayaan, dan cara menilai seorang komunikator dengan komunikator lainnya dalam mengenali atau mengakui diri sendiri dan orang lain (Gee, 2005: 21 27).

Karya sastra dalam konteks sebagai "Wacana" tersebut, istilah "politik" bukan dalam sintagma "politik-sastra" dipandang sebagai praktik kekuasaan atau perwujudan dari kepentingan dan kehendak kolektif serta berlakunya ide-ide kolektif. Perwujudan tersebut menyiratkan bahwa kita diperhitungkan sebagai subjek berbagi dalam kepentingan umum (negara), berkontribusi dan bukan hanya pemilik suara, dan dapat membahas hal-hal kepentingan umum (negara) yang tidak dalam fantasi kita sendiri (lihat Rancière, 2011: 41).

Oleh karena itu, refleksi politik dalam (karya) sastra identik dengan sikap politik penulis. Sikap politik itu dapat diartikan sebagai suatu kesiapan bertindak serta persepsi seseorang atau kelompok untuk menghadapi serta merespon masalah-masalah politik yang terjadi yang diungkapkannya dengan berbagai bentuk. Positif atau negatifnya suatu sikap politik bergantung pada beberapa hal, seperti ideologi dari aktor sikap politik tersebut, organisasi yang menunjukkan sikap politik tersebut, atau budaya yang hidup di lingkungan aktor sikap politik tersebut. Sebagai contoh, kebijakan yang dikeluarkan pemerintah dapat diduga akan menimbulkan reaksi yang bermacam-macam. Ada yang menerima, menolak, melakukan unjuk rasa, memprotes secara halus, dan ada juga yang lebih suka diam tanpa memberikan reaksi apa-apa. Diam itu juga dapat dikatakan

sebagai sikap politik karena dengan diam tidak berarti bahwa yang bersangkutan tidak memiliki penghayatan terhadap objek atau permasalahan tertentu yang ada di sekitarnya. Diam dapat berarti setuju, netral, atau menolak, tetapi merasa tidak berdaya untuk membuat pilihan.

1.4 Metodologi

Berdasarkan jenisnya, penelitian ini adalah penelitian kualitatif. Dalam analisisnya penelitian ini menggunakan prinsip analisis isi kualitatif, yaitu metode untuk memahami pesan simbolik dari suatu objek penelitian dengan memperhatikan konteksnya (Krippendorff, 2004: 18). Pesan simbolik yang dimaksud dalam penelitian ini ialah refleksi politik dalam (karya) sastra, khususnya teater, yang tercermin dalam sikap politik penulis naskah atau sutradaranya beserta kelompok teater yang mewadahnya. Konteksnya ialah kondisi sosial-politik yang berkaitan pula dengan ekonomi dan budaya, serta segala gejolaknya pada masanya yang memengaruhi proses kreatif N. Riantiarno dalam menciptakan teks drama dan menyutradarai teater.

Dalam kerangka kerjanya, analisis isi kualitatif mendefinisikan sebagai pendekatan empiris, metodologi untuk mengontrol analisis teks dalam konteks komunikasinya, serta sebagai peraturan dan analisis yang memperlihatkan model langkah penelitian tanpa memperhatikan aspek kuantitatif (Mayring, 2000: 1).

Prosedur analisis isi kualitatif dalam penelitian ini menggunakan pendekatan induktif dan deduktif. Pendekatan induktif ditempatkan dalam rangka pendekatan kualitatif yang memusatkan perhatiannya untuk mengembangkan aspek interpretasi dan pengategorian. Prosedur induktif ini berorientasi pada proses reduksi data yang tercakup dalam psikologi pengolahan teks. Ide utama dari prosedur induktif merumuskan kriteria yang dimaksud, yaitu berasal dari latar belakang teoretis dan pertanyaan penelitian yang menentukan aspek tekstual materi yang diteliti. Adapun prosedur deduktif diterapkan untuk menentukan aspek-aspek yang dianalisis berdasarkan kategori-kategori yang berasal dari teori analisis wacana kritis dalam karya sastra.

Pesan simbolik yang dimaksud dalam penelitian ini ialah refleksi politik dalam dalam (karya) sastra, khususnya teater.

II. Pembahasan

2.1 Analisis

2.1.1 “Politik Kesenian” N. Riantiarno

N. Riantiarno sebagai sastrawan berpandangan bahwa aktivitas kesenian itu seperti ilmu pengetahuan dan agama. Kesenian adalah “Hiburan” (dengan “H” huruf kapital) bagi kita dan membuat hidup menjadi lebih punya makna, lebih punya nilai. Ia menganggap penulisan drama dan pementasan teater memiliki fungsi dasar seperti itu pula (Riantiarno, 1988).

Bagi N. Riantiarno, di dalam teater pasti ada “sesuatu” yang ingin disampaikan. “Sesuatu” itu dapat dipahami pada masa kini atau baru dipahami kelak di kemudian hari bukan masalah utama karena sebuah karya yang baik tetaplah akan baik untuk zaman apa pun. Karya itu, menurutnya, akan sanggup menembus zaman, agama, geografi, maupun ras; akan universal sebab ukuran yang dipakai dalam menikmati karya seni adalah rasa dan bukan melulu pikiran. Pikiran, terlebih lagi rasa, tidak mungkin bisa dibelenggu karena pikiran itu sebebas langit (Riantiarno, 1988).

Dalam pandangan Wimar Witoelar, N. Riantiarno berhasil mengombinasikan semangat, rasa seni, dan kepemimpinan dalam merealisasikan teater sebagai aktivitas seni. Ia dianggap telah mampu menerapkan daya artikulasi dan daya komunikasi dalam membawa pesan teater Indonesia kepada masyarakat luar di berbagai pertemuan, seminar, dan program di dalam dan di luar negeri, dari Iowa Writers Program di Amerika Serikat sampai seminar teater di Eropa. Hal itu pula yang menyebabkan Teater Koma di bawah pimpinan N. Riantiarno tetap berada di puncak seni panggung di tengah timbul tenggelamnya teater Indonesia (Witoelar, 1997: III).

N. Riantiarno berkeyakinan bahwa pola pertunjukan yang komunikatif didasarkannya pada kesenian rakyat. Menurutya, di dalam kesenian itu berbagai unsur seni, seperti seni musik, nyanyian, gerak, tari, dan humor menjadi harmoni. Oleh karena itu pula, drama-drama karya N. Riantiarno sering identik dengan genre opera. Pola itulah yang dipegang N. Riantiarno meskipun berbeda dengan opera di Eropa (Benke, 2003: 18).

Dalam konteks fungsi kesenian, bagi N. Riantiarno kesenian sudah seharusnya meninggikan budi, yaitu meningkatkan pekerti sesama makhluk

hidup. Oleh karena itu, ia dan Teater Koma selalu berusaha menempuh jalan agar isi dan medium yang disuguhkannya bersifat komunikatif. Kesenian yang komunikatif itu berorientasi pada masyarakat karena masyarakat ialah ibu yang melahirkan kesenian. Kesenian menurut N. Riantiarno harus dapat berbuat sesuatu, entah besar entah kecil untuk masyarakat. Adapun masyarakat yang N. Riantiarno pilih adalah masyarakat yang memiliki hati nurani dan berkeadilan (Pranoto, 1986: 2).

Dalam pandangan N. Riantiarno, kesenian yang komunikatif dan mudah dicerna masyarakat tidak identik dengan kesenian yang berorientasi pasar. N. Riantiarno menolak bahwa ia dan Teater Koma senantiasa berorientasi pada pasar. Orientasi itu, menurutnya tidak dapat dipegang. Lain halnya orientasi produk, sebab kualitas memiliki standar dan itu lebih dapat dipegang daripada pasar. Jika produk bagus, pasar akan tercipta dengan sendirinya. Dalam konteks ini N. Riantiarno lebih mendahulukan produk. Kesederhanaan dan kerendahhatian adalah sikap yang selalu mendorong N. Riantiarno untuk memilih materi yang mudah dicerna masyarakat atau penonton. Ia mengutamakan peristiwa komunikasi dengan penikmat karyanya tanpa membuat karyanya kehilangan mutunya (Benke, 2003: 18).

Menurut N. Riantiarno, orang sering beranggapan bahwa kesenian seperti obat batuk atau obat flu. Ketika mementaskan sesuatu, akan terjadi perubahan seketika. N. Riantiarno tidak pernah beranggapan kesenian dapat seperti itu. Ia dan Teater Koma menyadari bahwa mereka bukan dokter, melainkan hanya melakukan dengan meminimalisasi harapan-harapan itu. Dari sudut pandang itulah ia membenarkan anggapan bahwa kesenian sangat efektif untuk menyampaikan kritik kepada penguasa. Ia juga menyatakan hal itu merupakan masalah fisik dan kekuatan teater terletak di situ karena sejak abad pertengahan teater sudah dijadikan media dakwah yang sangat efektif oleh kaum Kristiani (Benke, 2003: 18).

Selain itu, hasil dari perenungan N. Riantiarno berkeliling Indonesia selama enam bulan, pada tahun 1975, ia mengambil satu kesimpulan bahwa pada kenyataannya, apa pun bentuknya, “Kesenian, adalah seni menafsir alam dan kehidupan”. Tujuannya hanya satu: “berterima kasih kepada alam dan kehidupan. Dia pun mengatakan bahwa tafsir memang akan melahirkan keberagaman, tetapi itu adalah sebuah kekayaan bentuk dari isi yang energinya bersumber dari rasa terima kasih terhadap alam dan kehidupan (Riantiarno, 2004:

10).

Menurut Saini KM, N. Riantiarno adalah seorang pelopor teater modern Indonesia, seorang penulis naskah, aktor dan sutradara yang paling getol berurusan dengan Orde Baru karena sering mengangkat problem dalam negeri dan pertentangan sosial (Saini KM, 2000: 44). Akan tetapi, N. Riantiarno sendiri menganggap keliru kalau dia dalam karyanya suka melancarkan kritik sosial-politik, terutama dalam naskah drama aslinya seperti *Opera Ikan Asin*, *Opera Kecoa*, *Bom Waktu*, *Wanita-wanita Parlemen*, *Sukses, Sampek Engtay*, *Konglomerat Burisrawa*, *Rumah Sakit Jiwa*, *Opera Primadona*, *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*, *Tanda Cinta*, *Republik Togog*, *Maaf.Maaf. Maaf*, *Republik Bagong*, dan *Raja Ubu* .

N. Riantiarno mengaku bahwa dirinya hanya ingin membuat cermin sosial-politik. Dia melihat hal itu sebagai peran sastrawan yang melihat segala sesuatu yang berasal dari masyarakat, lalu diendapkan, dan harus dikembalikan kepada masyarakat (Pranoto, 1986: 2). Dalam konteks teater pun, ia menganggap teater yang baik adalah teater yang jujur, yang lahir dari masyarakat. Apa yang diperoleh dari masyarakat, itulah yang dikembalikannya kepada masyarakat. Ia mengaku tidak dapat melakukan sesuatu tanpa sumber. Dia merasa bagian dari masyarakat dan sampai kapan pun merasa sulit untuk mengubah keyakinannya itu (Hadad dan Sumbogo, 1990: 41).

2.1.1 Teater Koma sebagai “Agen” Teks dan Refleksi Sikap Politik

Kreativitas N. Riantiarno sebagai pemain, penulis, dan sutradara teater seiring dengan kiprah Teater Koma di dunia teater. Bersama kelompok teater itu, ia mementaskan banyak naskah drama, baik naskah drama yang ditulisnya sendiri maupun karya para penulis asing yang disadur N. Riantiarno sehingga permasalahannya sesuai dengan konteks Indonesia. Selain itu, ia adalah salah satu pendiri Teater Koma sekaligus konseptor pendiriannya.

Teater Koma banyak mementaskan karya N. Riantiarno, seperti *Rumah Kertas*, *Maaf.Maaf. Maaf.*, *J.J*, *Kontes 1980*, *Trilogi Opera Kecoa* (*Bom Waktu*, *Opera Kecoa*, dan *Opera Julini*), *Opera Primadona*, *Sampek Engtay*, *Banci Gugat*, *Konglomerat Burisrawa*, *Pialang Segi Tiga Emas*, *Sukses*, *RSJ atau Rumah Sakit Jiwa*, *Semar Gugat*, *Opera Ular Putih*, *Opera Sembelit*, *Samson Delila*, *Presiden Burung-Burung*, *Republik Bagong*,

Republik Togog, dan *Tanda Cinta*.

Teater Koma sendiri didirikan di Jakarta pada tanggal 1 Maret 1977. Perkumpulan kesenian yang bersifat nonprofit itu mengawali kegiatan dengan berkumpulnya dua belas seniman (kemudian disebut sebagai Angkatan Pendiri). Mereka adalah N. Riantiarno, Ratna Madjid-Riantiarno, Syaeful Anwar, Jim Bary Aditya, Jajang Pamontjak, Agung Dauhan, Zaenal Bungsu, Titi Qadarsih, Rima Melati, Otong Lenon, Cini Goenarwan, dan Rudjito. Sampai sekarang kelompok ini didukung oleh sekitar 30 anggota aktif dan 50 anggota yang langsung bergabung jika waktu dan kesempatannya memungkinkan.

Sebagai salah satu konseptor berdirinya kelompok teater ini, N. Riantiarno mendirikan Teater Koma dengan konsep menggabungkan energi Barat dan Timur. Dari Barat N. Riantiarno menerapkan teknik penyajian dan pemikiran formal, sedangkan dari Timur ia menerapkan spirit, roh, dan akar. Sinergi itu kemudian disebut sebagai opera. Menurutnya, jika mengacu pada terminologi Barat, opera adalah “drama yang seluruh dialognya dinyanyikan dengan iringan musik orkestra”. Akan tetapi, N. Riantiarno menafsirkan pemahaman opera sebagai “lakon”, “kisah”, atau “peristiwa”. Dalam pandangannya, kelompok teater di Indonesia pada awal abad ke-20, misalnya Dardanella dan Miss Riboet Orion, juga mematok pemahaman seperti itu dan Cirebon, kota tempatnya berasal, dikenal kaya berbagai bentuk seni pertunjukan.

Dalam kegiatan berkeseniannya, Teater Koma mempunyai kode etik yang diharapkan dapat menjadi pedoman aktivitas dan kreativitas para anggotanya. Kode itu dibuat dalam tiga etik, yaitu Etika, Setia, dan Guyub. Dengan kode etik itu, Teater Koma meyakinkan dirinya sebagai kelompok teater yang independen dan bekerja lewat berbagai pentas yang mengkritisi situasi-kondisi sosial-politik di tanah air. Dalam konteks ini mengkritisi kondisi sosial-politik tersebut tidak menyalahi kode etik Teater Koma dan dapat dilihat sebagai perwujudan etik “Setia”, yaitu kesetiaan pada hati nurani, meskipun harus menghadapi pelarangan pentas serta pencekalan dari pihak yang berwewenang. Hambatan pelarangan bukan berarti terhentinya kreativitas karena anggota Teater Koma berpegang pada asas “Setia kepada Tugas dan Pekerjaan” sebagai pekerja seni.

Berbagai upaya kritis itu juga dilakukan melalui “program apresiasi”, seperti menggelar Pasar Tontonan Jakarta (PASTOJAK) yang digelar selama sebulan penuh di PKJ-TIM pada bulan Agustus 1997 dan diikuti oleh 24 kelompok kesenian dari dalam dan luar negeri. Program ini mencerminkan perwujudan etik “Guyub”, yaitu anggota adalah mata-rantai energi kreatif dalam ikatan persaudaraan berdasar kasih”. Mengumpulkan berbagai kelompok kesenian dari dalam dan luar negeri dalam satu kegiatan kesenian dianggap dapat menjalin mata rantai atau jejaring kerja kesenian. Dengan jejaring tersebut ide baru dan perkembangan seni dapat saling diinformasikan antarkelompok kesenian. Lebih dari itu, jejaring itu dapat mewujudkan suatu “ikatan persaudaraan” yang “berdasarkan kasih”, yaitu saling memberi dan menerima, baik antaranggota Teater Koma maupun kelompok kesenian lain.

Teater Koma dalam kiprahnya senantiasa berupaya bersikap optimistis. Dalam beberapa pentas teaternya, kelompok itu sering mengkritik berbagai kebijakan pemerintah dan dianggap berseberangan dengan upaya menjaga “stabilitas keamanan”. Namun, Teater Koma tetap menjaga aktivitas teaternya tetap berkembang dengan sehat, bebas dari interes-politik praktis, dan menjadi tontonan yang dibutuhkan berbagai kalangan masyarakat. Teater Koma tidak berafiliasi dengan organisasi politik tertentu karena aktivitas keseniannya dilandaskan pada etika “Tulus menghargai dan berterimakasih kepada alam dan kehidupan”, bukan untuk kepentingan golongan atau kelompok tertentu. Jika dalam pementasannya ada kritikan atau sindiran, hal itu dilandasi etik “(ke-)Tahudiri(-an)” untuk “memahami” kehidupan, dan “tidak (untuk) membenci”.

Kelompok teater itu berharap dapat menjadi salah satu jembatan menuju suatu keseimbangan batin dan jalan bagi terciptanya kebahagiaan yang manusiawi. Dengan etik “jujur, tenggang rasa, mencintai sesama” bercermin lewat teater diyakini sebagai salah satu cara untuk mengasah daya akal sehat, daya budi, dan hati nurani untuk terciptanya kebahagiaan. Oleh sebab itu, bagi Teater Koma, aktivitas teater bukan tujuan, melainkan sarana mencapai kebahagiaan.

Banyaknya penonton yang menyaksikan pementasan Teater Koma bukan tujuan utama. Tujuan utamanya adalah kebahagiaan. Oleh karena itu pula, anggota Teater Koma harus “Percaya

teater adalah jalan menuju kebahagiaan” dan “Senantiasa berupaya berada di tempat rendah, jika terhambat berhenti sejenak, lalu bergerak ke kiri atau ke kanan atau merembes dan muncul di sebalik hambatan, kemudian BERJALAN menuju TUJUAN; memaknai lautan”.

Apabila melihat kiprah Teater Koma sejak kelahirannya pada tahun 1977 hingga tahun 1990-an, terutama pada zaman yang penuh tekanan rezim Orde Baru, memproduksi begitu banyak pementasan (selalu mementaskan dua produksi dalam satu tahun) bukanlah usaha yang mudah. Akan tetapi, pada masa itulah kelompok ini berusaha mengurus dirinya sendiri dan berusaha menjadi kelompok yang profesional dalam manajemennya. Artinya, mereka mencoba menggaji awaknya dengan jumlah yang cukup untuk zamannya (Chudori dan Zulkifli, 2008).

N. Riantiarno dengan Teater Koma dianggap berhasil secara finansial, bahkan lebih konsisten. Seperti yang dituturkan Teater Koma, “Setiap pergelaran Teater Koma, dihadiri antara 10.000 hingga 15.000 penonton”. Bahkan, pementasan *Sampek Engtay* pada tanggal 10 s.d. 24 November 1999 dan 1 s.d. 10 Februari 2000 berhasil menghadirkan penonton sebanyak 20.725, selama 24 hari pentas di TTA-TMII. Oleh karena itu, tidak berlebihan jika N. Riantiarno sudah memimpikan dunia teater yang mapan itu dengan mengatakan, “Wajar jika saya mengharapkan keadaan ini bisa dijadikan sebagai titik tolak dalam kita mewujudkan teater profesional Indonesia yang sesungguhnya. Teater sebagai media ekspresi sekaligus sebagai bidang kerja” (Riantiarno, 2000: 150 155).

Namun, menurut N. Riantiarno, Teater Koma tetap merupakan teater paguyuban yang tidak sepenuhnya menerapkan manajemen modern yang kaku. N. Riantiarno tidak ingin setiap pemain bermain hanya karena uang. Perbedaan gaji tiap pemain ditentukan oleh kontribusi dalam pertunjukan dan senioritas. Penggajian dilakukan secara terbuka. Di tempat latihan dulu di kawasan Setiabudi (sekarang di Bintaro) terdapat sebuah papan putih yang menjelaskan posisi pemasukan dan pengeluaran. Teater Koma bisa bertahan selama ini karena perpaduan antara yang modern dan paguyuban (Chudori dan Zulkifli, 2008).

Namun, menjadi anggota Teater Koma tidak berarti harus menjadi aktor di atas panggung. Misalnya, N. Riantiarno menunjuk Sari Madjid, salah satu anggota kelompok ini yang kini merangkap sebagai Manajer Panggung Teater

Koma dan kini dikenal sebagai manajer yang andal. "Kini, jika orang bertanya siapa *stage manager* yang paling baik di Indonesia, orang akan menyebut nama Sari Madjid. Dia sekarang sering dipakai oleh pertunjukan dari luar negeri," tutur N. Riantiarno dengan nada bangga. Kebanggaan itu juga terlihat dari sosok N. Riantiarno karena kelompoknya mampu bertahan, kompak, dan tahan banting, meski selama berkegiatan itu banyak dicaci oleh kritikus dan kalangan teater sendiri karena dianggap "berselera rendah", "terlalu verbal", "jorok", atau "vulgar".

Akan tetapi, saat Teater Koma mengalami serangkaian pelarangan dan yang terbesar adalah peristiwa pelarangan drama *Suksesi* pada tahun 1990 ia tetap dibela oleh para seniman, termasuk mereka yang mencaci pementasannya. Pelarangan demi pelarangan menyebabkan N. Riantiarno capek. Dia diam dan untuk waktu yang cukup lama mengumumkan untuk "merenung". Orde Baru saat itu masih melakukan banyak pencekalan terhadap pentas kesenian, dan N. Riantiarno berhenti bertapa dan mementaskan drama-drama yang "serius" seperti *RSJ* atau *The Crucible* karya Arthur Miller (Chudori dan Zulkifli, 2008).

2.1.3 Refleksi Politik

Ketika merespon, mengkritik, atau menggambarkan situasi sosial masyarakat yang mencakup pilihan bahasa, dari kata hingga paragraf, lalu dituangkan dalam karya sastra, sastrawan memakai suatu strategi tertentu. Hasil dari proses itulah yang disebut "Wacana" atau realitas yang berupa tulisan (teks atau wacana dalam wujud tulisan) dalam konteks artikel ini "Wacana" berupa karya sastra, khususnya naskah drama. Dinamika kehidupan yang melingkupi diri penulis sangat memengaruhi proses strategi tersebut. Pengaruh itu bisa datang dari faktor internal pribadi penulis atau faktor eksternal khalayak pembaca atau penontonnya. Karena "Wacana" itu diasumsikan telah dipengaruhi oleh berbagai faktor, kita dapat mengatakan bahwa di balik teks naskah drama karya N. Riantiarno terdapat refleksi politik dari berbagai kepentingan "politik" yang sedang diperjuangkan.

Trilogi drama *Opera Keco*, misalnya, yang dibuat oleh N. Riantiarno pada tahun 1980-an sarat dengan tema permasalahan sosial-politik. Tema itu tidak terlepas dari kehidupan masyarakat Indonesia pada waktu penciptaan teks drama itu. Trilogi yang terdiri atas drama *Bom*

Waktu (1982), *Opera Keco* (1985), dan *Opera Julini* (1986) itu dibuat dengan latar kehidupan masyarakat Indonesia pada pertengahan tahun 1980-an ketika bangsa Indonesia sedang giat membangun perekonomiannya. Di dalam trilogi tersebut kehidupan masyarakat yang digambarkan adalah masyarakat metropolitan di Jakarta, tetapi hidupnya penuh dengan masalah, terutama bagi kaum urban miskin yang memang tidak mempunyai keahlian sebagai sandaran untuk mencari penghidupan. Trilogi ini bercerita sisi lain dari peradaban kota yang gemerlap. Tentang kaum miskin dimetaforkan sebagai kecoa-kecoa di gorong-gorong yang gelap. Di tempat-tempat itulah tersimpan kemiskinan dengan bermacam-macam tragedi kemanusiaan, berbagai keputusan orang tertindas, serta mimpi-mimpi yang tidak kunjung jadi kenyataan. Hal itu bertolak belakang dengan anggapan pemerintah yang mengatakan bahwa kemiskinan telah berhasil diatasi.

Di antara berbagai permasalahan tersebut yang menonjol adalah yang berhubungan dengan kemiskinan perkotaan yang meliputi kondisi, karakteristik, kebijakan sarana-prasarana lingkungan, dan aspek-aspek lainnya yang terkait. Kemiskinan yang seperti diwariskan terus menerus membuat mereka sulit untuk keluar dari kungkungan penderitaan. Kemiskinan kaum urban yang digambarkan dalam trilogi drama *Opera Keco* merupakan faktor utama terjadinya konflik sosial, baik antar-anggota masyarakat maupun antara anggota masyarakat dengan penguasa. Dalam kaitan inilah dapat dilihat relevansi "kemiskinan sebagai pemicu konflik sosial" yang dikemukakan dalam teks trilogi drama *Opera Keco*.

Masalah kemiskinan dan konflik sosial yang diakibatkannya yang digambarkan dalam drama-drama karya N. Riantiarno bukan hal yang lumrah diungkapkan pada masa itu. Pada era Orde Baru, sejak tahun 1980, topik kemiskinan seakan dihindari pembahasan, baik di surat-surat kabar maupun di seminar-seminar. Masyarakat dan pemerintah seolah-olah "tabu" membahasnya. Oleh karena itu, "realitas kemiskinan sebagai bahan permenungan" menemukan relevansi politisnya dalam teks karya N. Riantiarno.

Pada masa itu pemerintahan Orde Baru dengan politik pembangunannya semakin menguatkan hegemoninya. Kekuasaan hegemonik itu dapat dilihat pada kebijakan pembangunannya yang menganut sistem kapitalis. Pertumbuhan ekonomi lebih diprioritaskan daripada pemerataan ekonomi. Pada awal tahun 1980-an, kritik terhadap

Pada akhirnya pemerintah Orde Baru terusik dengan drama dan pementasan drama yang kritis atau karya sastra yang kritis pada umumnya.

orde ini sudah ada, tetapi belum begitu mengusik pemerintah sehingga beberapa karya yang kritis dari N. Riantiarno bisa berjalan, seperti *Maaf-Maaf* (1978), *Bom Waktu* (1982), dan *Opera Ikan Asin* (1983). Meskipun demikian, sebenarnya pada pertengahan tahun 1980-an itu Teater Koma mementaskan sindiran politik semakin blak-blakan (Hatley, 2002: 127).

Namun, N. Riantiarno sebagai penulis drama berani mengungkapkan itu semua karena ia menganggap bahwa semua yang diungkapkannya itu adalah sebagai bahan permenungan bagi penonton, betapa negeri kita memang telah maju dalam arti sesungguhnya, termasuk kemajuan dalam bidang kejahatan dan penyelewengan kekuasaan.

Pada akhirnya pemerintah Orde Baru terusik dengan drama dan pementasan drama yang kritis atau karya sastra yang kritis pada umumnya. Pemerintah pada waktu itu menjadi semakin sensitif karena isu-isu KKN keluarga pejabat menjadi semakin gencar disuarakan. Sensor pejabat semakin “menindas” dan “begitu sering mengancam dan membisukan teater kritis di Indonesia” (Hatley, 2002: 127). Pementasan Teater Koma yang mengusung karya N. Riantiarno pun sering menghadapi kendala. Pementasan *Opera Kecoa* pada tanggal 23-25 Agustus 1985 di Gedung Rumentang Siang, Bandung, diancam bom lewat telepon. Pementasan *Wanita-Wanita Parlemen* pada tanggal 20 April 5 Mei 1986 di Graha Bakti Budaya (GBB), TIM, diwarnai penginterogasian N. Riantiarno di belakang panggung GBB-TIM oleh dua polisi, selama dua malam. Pementasan *Sampek Engtay* pada tanggal 27 Agustus s.d. 13 September 1988 di Gedung Kesenian Jakarta pun diwarnai penginterogasian N. Riantiarno oleh BAKIN, sehari penuh di markas BAKIN, Pintu Sembilan Senayan. Pementasan *Konglomerat Burisrawa* pada tanggal 24 Maret s.d. 9 April 1990 di GBB TIM hampir dicekal dan N. Riantiarno diinterogasi melalui telepon sesudah pentas GR.

Selain itu, intimidasi, pementasan karya N. Riantiarno pun sering menghadapi pelarangan. Pertunjukan *Sampek Engtay* di Medan dibatalkan sesudah pentas uji coba di hotel Tiara Convention karena dilarang oleh aparat Kanwil DEPDIKBUD. Pementasan *Suksesi* pada tanggal 28 September

s.d. 11 November 1990 di GBB TIM, dilarang oleh polisi pada hari pentas ke-11, 8 November 1990, setelah selama sepuluh hari N. Riantiarno diinterogasi di kodam dan komdak. Drama *Suksesi* dianggap berisi satire tidak senonoh tentang raja yang sakit, anaknya penuh tipu-daya. Rujukan tidak mungkin salah kepada masalah politik sekitar suksesi presiden.

Kondisi pementasan Teater Koma yang mengusung karya N. Riantiarno pada masa Orde Baru sebenarnya berhubungan dengan masa kehidupan teater di Indonesia yang kompleks. Pada awal-awal masa orde itu, drama, dan karya sastra pada umumnya tidak menghadapi kendala dengan ideologi politik Orde Baru. Harapan agar dunia teater modern semakin maju disandarkan pada perkembangan sosial-politik yang baru dalam Orde Baru sehingga bisa dimengerti bahwa dunia teater mendapat beban politik seperti itu. Dalam kesimpulan Jakob Sumardjo (1992: 342 343) tentang karya drama pada masa tahun 1950 1969-an, tema sosial politik ini sebenarnya sudah banyak digarap (hampir 21%), yaitu menempati urutan kedua dari tema besar yang banyak ditulis dalam drama. Tema dengan masalah sosial politik yang banyak disorot adalah masalah korupsi yang merajalela di kalangan pegawai pasca revolusi. Penyakit pascarevolusi itu adalah perampokan, pelacuran, pengangguran, dan gelandangan. Tema yang banyak ditulis pada masa itu adalah tema kejiwaan diri tokoh-tokoh drama atau masalah intensif manusia (hampir 74%).

Sejak tahun 1966, situasi sosial dan politik di Indonesia dapat dikatakan stabil. Oleh karena itu, harapan untuk pertumbuhan teater seharusnya bisa terjadi, terutama pada awal-awal pemerintahan Orde Baru yang memberikan udara segar yang merupakan awal dari gelombang penciptaan. Kehidupan teater di awal Orde Baru memang berjalan tanpa adanya beban ideologi politik yang transparan, seperti pada masa sebelumnya. Pergolakan politik seakan sudah usai, sehingga para teaterawan dapat berkonsentrasi di bidang artistik. Bahkan, tahun 1970-an disebut juga sebagai “Musim Semi Teater” (Saini, 2000: 41). Hal itu ditandai dengan diresmikannya Pusat Kesenian Jakarta pada tahun 1968, yang kemudian dikenal dengan nama Taman Ismail Marzuki.

“Musim Semi teater” itu tidak hanya berhasil menumbuhkan aktivis-aktivis teater yang kreatif dan produktif di Jakarta, tetapi juga di kota-kota besar, seperti Bandung, Surabaya, Yogyakarta, Medan, Padang, Palembang, dan Ujung Pandang. Masa inilah yang melambungkan nama-nama seperti Rendra dengan Bengkel Teater-nya, Putu Wijaya dengan Teater Mandirinya, dan N. Riantiarno dengan Teater Komanya.

Namun, musim itu diwarnai terjadi pertentangan ideologi karena sastrawan, khususnya teaterawan, cenderung gelisah untuk berbicara masalah sosial politik. Pertengahan tahun 1980-an hingga awal tahun 1990-an adalah tahun yang banyak diisi berita pelarangan pertunjukan teater seperti itu. Beban politik di masa itu tidak seperti pada masa-masa sebelumnya. Jika di masa sebelumnya cenderung untuk menguatkan politik “pembangunan”, pada masa ini teater menjadi “penentang” politik itu. Hal ini bukan tidak berpengaruh terhadap proses kreatif sastrawan. Para sastrawan harus banyak mengakali sensor yang ketat atau harus bekerja secara sembunyi-sembunyi.

Untuk mengakali sensor yang ketat itu, banyak teaterawan yang melakukan *self-censor*, banyak pula yang akhirnya menggunakan idiom-idiom nonverbal yang banyak didapatkan dari teater eksperimental. Ada pula yang masih menggunakan bahasa, tetapi pilihan artistiknya adalah absurdisme yang dipakai untuk “menyamarkan” kritikan mereka. Hal ini bukan tidak berakibat negatif dengan pilihan idiom nonverbal yang ‘sulit dimengerti’ itu. Akibat yang paling menonjol adalah penonton menjadi semakin terbatas pada mereka yang merasa mampu mencernanya, yaitu kalangan seniman dan intelektual (atau yang ingin dianggap seniman dan intelektual).

Pada pertengahan tahun 1970-an hingga tahun 1980-an terdapat dua masalah besar yang digarap oleh para penulis drama, yakni tema politik (delapan drama, misalnya *Perjuangan Suku Naga* karya Rendra dan *Egon* karya Saini KM) dan tema kemiskinan rakyat kecil (sebelas drama, seperti *Sumur Tanpa Dasar* karya Arifin C. Noer dan *Jam Dinding yang Berdetak* karya N. Riantiarno). Kedua masalah tersebut sebenarnya saling berkaitan satu sama lain. Kritik terhadap kekuasaan timbul akibat adanya kemiskinan. Malahan, tema-tema kemiskinan itu akhirnya melahirkan tema-tema metafisika juga. Dengan demikian, pokok masalah sosial dalam drama Indonesia mutakhir adalah kesejahteraan rakyat yang belum terpenuhi atau

kemiskinan yang masih merupakan obsesi utama para pengarang (Sumardjo, 1992: 343 344).

Menurut tabulasi seting yang disusun Jakob Sumardjo (1992: 354 355), sebanyak 79,5% drama Indonesia pada tahun 1970-an hingga akhir tahun 1980-an menampilkan setting di lingkungan golongan bawah dan menengah. Tokohnya kebanyakan lelaki muda (75%) sehingga sikap protes, marah, dan kritik mendasari penggarapan tema sosial kemiskinan. Pertanyaan tentang kemiskinan akhirnya menjadi pertanyaan nasib yang menjangkau urusan di luar manusia. Boleh dikatakan bahwa tema sosial dalam drama-drama Indonesia mutakhir banyak digerakkan oleh masalah kemiskinan.

Kita tidak dapat memungkiri bahwa pemroduksian dan pengonsumsi drama karya N. Riantiarno terjadi pada era pemerintahan Orde Baru itu, kecuali pementasan drama Opera Kecoa pada tahun 2003. Era ini adalah masa terpanjang dalam sejarah pemerintahan Indonesia hingga saat ini, yaitu 32 tahun dari tahun 1966 sampai dengan tahun 1998. Orde Baru adalah sebutan bagi masa pemerintahan Presiden Soeharto di Indonesia. Orde Baru menggantikan Orde Lama yang merujuk kepada era pemerintahan Soekarno. Orde Baru hadir dengan semangat “koreksi total” atas penyimpangan yang dilakukan Orde Lama Soekarno. Orde Baru yang juga disebut sebagai Orde Pembangunan dalam program pemerintahannya menekankan pada stabilitas keamanan dan keberlangsungan pembangunan dengan rencana pembangunan lima tahun (Repelita). Dengan latar belakang politik pembangunan itulah beberapa drama karya N. Riantiarno tercipta.

Pada era Orde Baru, politik dominan yang dijadikan pembenaran kebijakan bagi aparat pemerintah, yaitu “pembangunan”. Di Indonesia, kata pembangunan sudah menjadi kata kunci dalam segala hal. Secara umum, kata ini diartikan sebagai usaha untuk memajukan kehidupan masyarakat dan warganya. Sering kali, kemajuan yang dimaksud terutama adalah kemajuan material. Pembangunan sering kali diartikan sebagai kemajuan yang dicapai oleh sebuah masyarakat di bidang ekonomi. Pembangunan selalu dijadikan pembenaran terhadap setiap kebijakan yang diambil masyarakat politik (*political society*).

Secara politis, teks drama karya N. Riantiarno memunculkan ideologi yang “menentang pembangunan sebagai pembawa ketimpangan”. Praktik pembangunan seperti itu, misalnya

digambarkan secara jelas dalam trilogi drama *Opera Kecoa*, yakni pembangunan yang dipenuhi rekayasa, janji palsu, dan doktrin “kesejahteraan” hingga yang terjadi adalah penyengsaraan lewat pembongkaran dan penggusuran tempat tinggal mereka untuk membangun gedung, flat-flat, dan hotel.

Praktik-praktik penggusuran yang digambarkan di dalam karya N. Riantiarno sejalan dengan berbagai pola penggusuran yang terjadi, yaitu (1) pengurangan kekuatan berlebihan dan penggunaan senjata, (2) kriminalisasi dan penangkapan serta penahanan sewenang-wenang terhadap warga, (3) kekerasan terhadap perempuan, (4) pengrusakan dan perampasan barang, dan (5) pembakaran atau bumi hangus. Dalam hal ini, negara dianggap sebagai “perpanjangan dan kekuasaan pribadi atau kelompok”. Itulah sebabnya, istilah seperti “demi kepentingan umum”, “pembangunan untuk seluruh masyarakat”, “negara tidak mungkin mau mencelakakan warganya”, serta ungkapan-ungkapan lain yang senada selalu dikumandangkan dalam pernyataan-pernyataan politik para petinggi negara. Rakyat harus pindah dari pemukimannya dengan alasan “demi kepentingan umum”, meskipun dengan ganti rugi yang sangat kecil atau tanpa ganti rugi sama sekali. Seringkali masyarakat yang menyuarakan aspirasinya dituduh hanya memperjuangkan “kepentingan kelompok” yang bersifat sektarian, sedangkan kepentingan negara selalu merupakan “kepentingan umum” yang bersifat nasional (Budiman, 1996: 1 2).

Oleh karena itu pula, praktik pembangunan yang digambarkan dalam drama-drama karya N. Riantiarno itu adalah politik pembangunan yang dipenuhi janji palsu, misalnya tokoh para pejabat yang semula berjanji akan berjuang agar warganya bisa hidup layak, tetapi yang terjadi adalah pembongkaran dan penggusuran untuk membangun gedung, flat, dan hotel. Ideologi yang terlihat dalam hal ini adalah ideologi “menentang pembangunan yang dipenuhi janji palsu”.

Politik tersebut juga menyiratkan penentangan terhadap anggapan bahwa tindakan masyarakat hanya membawa kepentingan pribadi atau kelompoknya. Dalam posisi semacam ini, masyarakat tidak lagi didudukan sebagai pihak yang selalu harus mengalah demi kepentingan yang lebih besar yang dilaksanakan oleh negara. Seperti pandangan Antonio Gramsci, negara dilihat sebagai alat dan sebuah kelompok tertentu

yang bertujuan menciptakan kemudahan bagi pengembangan kelompok tertentu itu. Dalam hal itu, pembangunan dan perkembangan kelompok tertentu itu dipersembahkan sebagai motor penggerak bagi sebuah perkembangan umum, bagi sebuah pembangunan dari semua kekuatan “nasional”.

Kondisi masyarakat miskin yang digambarkan N. Riantiarno dalam drama pada era 1980-an berlawanan dengan politik Orde Baru karena yang digambarkannya adalah ketimpangan atau sisi gelap dari demokrasi politik dan ekonomi di era Orde Baru. Padahal, politik Orde Baru menganggap bahwa pembangunan adalah pembawa kemajuan. Indria Samego menyatakan pembangunan yang dijalankan oleh pemerintah Orde Baru hanyalah memperkuat posisi negara di hadapan rakyatnya. Apa yang dilakukan pemerintah lewat program-program pembangunan pada dasarnya mencerminkan upaya penguasa untuk memperkuat fungsi pengawasannya atas masyarakat (Samego, 1996: 128).

2.2 Temuan

Dalam konteks analisis wacana kritis, ada dua sisi dari praktik kewacanaan sebuah teks, yaitu (1) pemroduksian teks yang ditinjau dari sisi pembuat teks dan “agen” pembuat teks yang memungkinkan teks itu terpublikasikan dan (2) pengonsumsi teks yang dilihat dari sisi khalayak. Menganalisis bagaimana praktik kewacanaan dalam teks sastra perlu juga mempertimbangkan bahwa praktik-praktik kewacanaan dipengaruhi oleh kekuatan kemasyarakatan yang tidak memiliki sifat kewacanaan tunggal, seperti struktur kelembagaan atau “agen” teks dan struktur sistem politik yang melingkupinya. Konsepsi “wacana” membedakan pendekatan ini dengan pendekatan-pendekatan yang lebih bersifat poststrukturalis, seperti teori wacana Laclau dan Mouffe. Dalam wacana Laclau dan Mouffe, bahasa sebagai wacana merupakan bentuk tindakan, yaitu tempat yang digunakan orang-orang untuk mengubah dunia dan bentuk tindakan yang didasarkan pada situasi sosial dan historis dan memiliki hubungan dialektik dengan aspek-aspek lain dimensi sosial (Philip dan Jorgensen, 2002: 62).

Oleh karena itu, pemroduksian dan pengonsumsi teks drama karya N. Riantiarno berhubungan dengan jaringan yang kompleks yang melibatkan berbagai aspek praktik kewacanaan. Dari berbagai jaringan yang kompleks tersebut,

setidaknya ada tiga aspek yang penting. Pertama, dari sisi penulis teks trilogi drama itu sendiri, yaitu N. Riantiarno. Kedua, dari sisi bagaimana hubungan antara penulis dengan “agen” pelaksana atau penyampai teks tersebut, yaitu Teater Koma. Ketiga, praktik atau rutinitas kerja dari penulis teks dan “agen” penyampai teks itu. Ketiga aspek itu saling terkait dalam meninjau produksi teks drama.

Pemroduksian teks drama terkait dengan siapa yang membuat teks (pengarang teks) dan pelaksana atau penyampai teks itu, yaitu N. Riantiarno dan Teater Koma. Aspek pertama dari pembuatan drama ini tidak bisa dilepaskan dari pengarangnya dan profesi pengarang itu sendiri. Aspek ini antara lain melingkupi latar belakang pendidikan, perkembangan profesional, orientasi atau sikap kesenian, dan kiprah pembuat teks dalam dunia profesionalnya.

Dari aspek ini diketahui bahwa N. Riantiarno terkenal sebagai aktor (dra-ma/teater), penulis (novel, puisi, dan drama), dan sutradara (drama/teater dan film/sineteron). Kiprah N. Riantiarno di dunia kesenian membuahkan beberapa penghargaan atas karya-karya dan sumbangannya pada dunia sastra. Selain itu, diketahui pula bahwa teks drama N. Riantiarno tidak terlepas dari ide dasar pembuatan drama yang bersumber dari keadaan masyarakat. N. Riantiarno mengaku bahwa dirinya hanya ingin membuat cermin sosial-politik, bukan ingin mengkritik apalagi membuat perubahan karena dramanya itu. Berkaitan dengan itu ideologi yang dapat dilihat dari aspek ini adalah ideologi “kesenian/teater yang berorientasi pada masyarakat”. Ideologi dilatarbelakangi pula oleh keyakinannya bahwa masyarakat ialah ibu yang melahirkan kesenian.

Aspek yang bersifat individual dari penulis teks secara teoretis berpengaruh terhadap bagaimana suatu realitas dituangkan dalam teks. NR menyebutkan bahwa dia berusaha agar isi maupun medium yang disuguhkan dalam teks drama bersifat komunikatif. Menurutnya, kesenian yang komunikatif itu berorientasi pada masyarakat. Pendapat N. Riantiarno ini sejalan dengan ciri penting fungsi teks sastra, yaitu sebagai sistem komunikasi. Tidak dapat dipungkiri bahwa teks sastra dihasilkan melalui imajinasi, kreativitas, dan kontemplasi individual, tetapi teks sastra ditujukan untuk menyampaikan pesan kepada khalayak sebagai komunikasi.

Pendapat N. Riantiarno di atas sekaligus menolak pendapat yang cenderung melihat

teks sastra sekadar untuk memenuhi kepuasan pribadi pengarang itu sendiri. Hal ini dikarenakan komunikasi melalui teks sastra harus memperhatikan dua hal, yaitu (1) teks sastra merupakan realitas kedua dan (2) teks sastra pada dasarnya memanfaatkan interaksi sosial, aktivitas berbahasa, dan mekanisme sarana komunikasi (sarana tulis atau lisan). Mengingat bahwa setiap tindakan komunikasi senantiasa mengandung kepentingan, apalagi komunikasi melalui teks sastra tulis, layaklah jika dikatakan bahwa setiap tindakan komunikasi dalam teks sastra adalah suatu Wacana (dengan “W” besar). Dalam Wacana ini, komunikasi dilakukan dalam rangka menciptakan “realitas lain” atau “kenyataan yang kedua” dalam bentuk wacana (dengan “w” kecil) dari situasi sosial-masyarakat sebagai “realitas pertama” atau “kenyataan yang pertama”. Cara yang ditempuh dalam pembentukan wacana (realitas kedua) itu adalah sebuah proses yang disebut konstruksi realitas (construction of reality).

Untuk melakukan konstruksi realitas, penulis teks sastra memakai suatu strategi konstruksi. Strategi ini mencakup pilihan bahasa mulai dari kata hingga paragraf. Selanjutnya, hasil dari proses ini adalah wacana atau realitas yang dikonstruksikan berupa tulisan (teks, wacana dalam wujud tulisan). Oleh karena wacana drama itu telah dipengaruhi oleh berbagai faktor, kita dapat mengatakan bahwa di balik wacana drama itu terdapat makna dan citra yang diinginkan serta kepentingan yang sedang diperjuangkan.

Pemroduksian teks drama karya N. Riantiarno yang terkait dengan Teater Koma sebagai “agen” teks itu berhubungan pula dengan aspek kedua dan ketiga, yaitu bagaimana hubungan antara penulis dengan “agen” pelaksana atau penyampai teks tersebut, yaitu Teater Koma, serta rutinitas kerja dari penulis teks dan “agen” penyampai teks itu. Dari sisi ini, Teater Koma tidak dapat dilepaskan dari N. Riantiarno, demikian pula sebaliknya. Keduanya seolah identik. Kreativitas N. Riantiarno sebagai pemain, penulis, dan sutradara teater seiring dengan kiprah Teater Koma di dunia teater .

Di dalam temuan disebutkan bahwa Teater Koma tidak berafiliasi dengan organisasi politik tertentu karena aktivitas keseniannya bukan untuk kepentingan golongan atau kelompok tertentu. Jika dalam pementasannya ada kritikan atau sindiran, hal itu dilandasi etik untuk “memahami kehidupan” dan “tidak untuk membenci”. Teater Koma sebagai “agen” pelaksana atau penyampai teks atau struktur organisasinya tersebut merupakan bagian

dari praktik pembentukan atau pemroduksian teks drama karya N. Riantiarno. Oleh karena itu pula, praktik ini bisa jadi akan menghasilkan teks atau pementasan drama bernuansa politik atau mengusung ideologi tertentu jika Teater Koma berafiliasi dengan organisasi politik tertentu.

Berkaitan dengan Teater Koma yang tidak berafiliasi dengan organisasi politik tertentu dan aktivitas keseniannya bukan untuk kepentingan golongan atau kelompok tertentu, dapat ditemukan refleksi politik “kesenian/teater untuk memahami kehidupan dan tidak untuk membenci”. Jika dalam pementasannya ada kritikan atau sindiran, hal itu tetap dilandasi refleksi politik etik untuk “memahami kehidupan” dan “tidak untuk membenci” tersebut.

Dari aspek pengonsumsi, kita dapat melihat sebuah refleksi politik, yaitu ideologi “kesenian/teater untuk semua orang”. Hal ini berkaitan pula dengan teks drama itu yang dibuat untuk keperluan pementasan teater dan dapat dipentaskan oleh siapa pun atau oleh kelompok teater manapun. Di samping itu, konsumen (pembaca) teks drama karya N. Riantiarno identik dengan penonton pementasan Teater Koma. Teater Koma yang sering mementaskan drama-drama karya N. Riantiarno mempunyai banyak penonton dari berbagai kalangan, seperti mulai mahasiswa dan bahkan aparat keamanan. Meskipun demikian, kuantitas konsumen “pembaca” teks drama N. Riantiarno tidak identik dengan kuantitas konsumen “penonton” teks pementasan Teater Koma.

III. Simpulan

Sebuah karya sastra tidak bisa dilepaskan dari pengarangnya. Teks-teks drama karya N. Riantiarno tidak mungkin dipisahkan dari siapa N. Riantiarno. Ide pembuatan teks-teks drama

karya N. Riantiarno bersumber dari masyarakat. Ia mengaku bahwa dirinya hanya ingin membuat cermin sosial-politik. Ia berusaha agar isi maupun medium yang disuguhkan dalam dramanya bersifat komunikatif. Refleksi politik kesenian yang komunikatif itu berorientasi pada masyarakat karena masyarakat ialah ibu yang melahirkan kesenian.

Di sisi lain, Teater Koma tidak dapat dilepaskan dari N. Riantiarno. Keduanya seolah identik. Kreativitas N. Riantiarno sebagai pemain, penulis, dan sutradara teater seiring dengan kiprah Teater Koma di dunia teater. Teater Koma tidak berafiliasi dengan organisasi politik tertentu karena aktivitas keseniannya bukan untuk kepentingan golongan atau kelompok tertentu. Jika dalam pementasannya ada kritikan atau sindiran, hal itu dilandasi refleksi politik etik untuk “memahami kehidupan” dan “tidak untuk membenci”.

Konsumen teks drama N. Riantiarno identik dengan penonton pementasan Teater Koma. Kelompok teater itu yang sering mementaskan drama-drama karya N. Riantiarno mempunyai banyak penonton yang fanatik. Kuantitas konsumen “pembaca” teks drama N. Riantiarno tidak identik dengan kuantitas konsumen “penonton” teks pementasan Teater Koma, tetapi bagi N. Riantiarno dan Teater Koma kesenian/teater tetap untuk bisa dinikmati semua orang, yakni sebuah refleksi politik ideologi “kesenian/teater untuk semua orang”.

Daftar Pustaka

- Anwar, Syaeful. 2005. *N. Riantiarno: Dari Rumah Kertas ke Pentas Dunia*. Jakarta: FFTV IKJ Press.
- Benke, Benny. 2003. "Nano Riantiarno: Ada Sesuatu yang Macet pada Diri Kita". Hasil wawancara dalam *Suara Merdeka*, Minggu, 13 Juli 2003, h. 18.
- Budiman, Arief. 1996. *Teori Negara*. Jakarta: Gramedia.
- Leila S. Chudori dan Arif Zulkifli, "Renungan Riantiarno dan Kepahitan Brecht", dalam <http://majalah.tempointeraktif.com/id/arsip/1999/04/27/TER/mbm.19990427.TER9489-id.html>, diakses tanggal 23 November 2008.
- Eagleton, Terry (ed.) 1983. *Ideology: An Introduction*. London: Thetford Press, Ltd.
- _____. 1983. *Literary Theory: An Introduction*. London: Basil Blackwell.
- Gee, James Paul. 2005. *An Introduction to Discourse Analysis, Theory and Method*. London: Routledge.
- Hadad, Toriq dan Priyono B. Sumbogo. 1990. "Saya Hanya Memotret". Dalam *Majalah Tempo*, No. 34/XX/20 Oktober 1990. Hatley, Barbara. 2002. "Teater Koma dan Krisis Kebudayaan" dalam *Indonesian Heritage: Bahasa dan Sastra* (Ed. John H. Mc.Glynn). Jakarta: Grolier.
- Krippendorff, Klaus. 2004. *Content Analysis, An Introduction to its Methodology*. London: Sage Publication.
- Mayring, Philipp. 2000. "Qualitative Content Analysis". *Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum Qualitative Social Research*, 1(2), Art. 20, (2000), dalam <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0002204>, diakses 18 Januari 2014.
- Philips, Louise J. dan Marianne W. Jorgensen. 2002. *Discourse Analysis as Theory and Method*. London: SAGE Publications, 2002.
- Pranoto, Naning. 1986. "Riantiarno: Masyarakat adalah Ibu Saya". Dalam *Suara Karya*, Minggu, 30 November 1986.
- Rancière, Jacques. 2011. *The Politics of Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Riantiarno, N. 2004. "Opera Kecoa yang Unik dan Istimewa" dalam *Kakilangit*, 91/Jul 2004, sisipan majalah sastra Horison, XXXVIII/7/2004, Juli 2004.
- _____. 1989. "Saya Menggugat, Saya Bertanya", Jakarta 22 Mei 1989, dalam surat-surat di Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin.
- _____. 1989. "Surat Teater Koma". Dalam *Horison*. XXIII/184, Juni 1989.
- _____. 1988. "Teater 100 Kursi". Dalam katalog Opera Primadona, Jakarta.
- _____. 2000. "Teater dan Masyarakat Teater Koma", dalam *Interkulturalisme (dalam) Teater*. (Ed. Nur Sahid). Yogyakarta: Yayasan Untuk Indonesia.
- _____. 1997. "Teater Koma, Belum Koma". Dalam *Media Indonesia*, 15 Juni 1997.
- Riantiarno, Ratna. 2008. "Teater Koma 31 Tahun (1977 2008)". Dalam <http://teater-koma.blogspot.com/2011/01/arsip-pementasan-teater-koma.html>, diakses tanggal 29 Desember 2008.
- Saini KM. 2000. "Teater Indonesia Sebuah Perjalanan dalam Multikulturalisme" Dalam *Interkulturalisme (dalam) Teater*. (Ed. Nur Sahid). Yogyakarta: Yayasan Untuk Indonesia.
- Samego, Indira. 1996. "Politik Pembangunan Orde Baru: Beberapa Interpretasi Teoretik Mengenai Peran negara dalam Mengembangkn Pengusaha nasional". Dalam *Menelaah Kembali Format Politik Orde Baru*. Jakarta: Gramedia.
- Sumardjo, Jakob. 1992. *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*. Bandung: Citra Aditya Bakti.
- Wellek, Rene dan A. Warren. 1983. *Teori Kesusastraan*. Jakarta: Gramedia.
- Witoelar, Wimar. 1997. "Nano Riantiarno: Teater Koma, Belum Koma?" Dalam *Media Indonesia*, 15 Juni 1997.