

**KRITIK SOSIAL TEATER EPIK DALAM STRUKTUR LAKON TUK  
KARYA BAMBANG WIDOYO SP**

**Tafsir Hudha  
Jurusan Pedalangan Fakultas Seni Pertunjukan  
ISI Surakarta**

*Abstract*

*A study of epic theory and its application (social realism) is an attempt to search a set and several epic methods which invented through the Tuk's plays of Bambang Widoyo SP creation. This article will begin from a study of epic theater and its existence generally and its point of view related to social condition which inspires and pointed its audience either. This article traces and focuss on both the relation and its impacts among social realities and theater expression, and its relation to validity of the social realism's theories (epic theories) in the theater. According to this article, the Tuk's play of Bambang Widoyo's creation will be analyzed from its structure of Tuk's plays itself and its texture. By the end of this article, the Tuk's plays of Bambang Widoyo's creation may inspires the audiences through its tracing's attempt of epic theory in the plays itself.*

*Keywords: epic theory, theater, social criticism, structure, texture*

**Pendahuluan**

Di Indonesia, kepeloporan teater yang sarat dengan kritik sosial terlihat semarak di era 1970-an, melalui karya-karya Arifin C Noer (Teater Kecil) seperti: *Umang-umang*, *Mega-mega* dan *Kapai-kapai*; karya-karya N. Riantiarno (Teater Koma) seperti: *Bom Waktu*, *Opera Primadona*, *Republik Bagong*; karya-karya Heru Kesawamurti (Teater Gandrik) seperti *Demit*, *Opera Tabung*; dan karya-karya fenomenal Bambang Widoyo SP (Teater Gapit) yang hampir semua naskahnya sarat dengan kritik sosial seperti: *Dom*, *Luh*, *Leng*, *Rol*, dan *Tuk*. Secara umum, *lakon-lakon* di atas telah mengangkat kehidupan masyarakat “kelas bawah” yang termarginalkan oleh hagemoni kekuasaan, kesewenang-wenangan para penguasa yang menghalalkan berbagai cara untuk melanggengkan

kekuasaannya. Kelompok marjinal tersebut pada akhirnya ditempatkan sebagai ikon perlawanan yang mengusung simbol-simbol verbal maupun non verbal yang menyiratkan sindiran atas ketidakadilan dan kesewenang-wenangan yang terjadi. Seluruh rajutan peristiwa demi peristiwa dalam lakon di atas, menempatkan posisi penonton sebagai obyek kritikan maupun sebagai subyek yang diharapkan mampu menempatkan masalah „kerakyatan“ tersebut secara adil dan obyektif, untuk kemudian digiring dalam proses penyadaran diri, bahwa mereka adalah salah satu elemen penggerak perubahan.

Salah satu teater yang menjadikan kritik sosial sebagai ciri khas penyajiannya adalah Teater Gapit. Kelompok yang lahir dan berkembang di kota Surakarta tersebut, dapat dikatakan merupakan satu-satunya teater yang sarat mengusung kritik sosial, yang selalu tampil dengan menggunakan idiom-idiom lokal sekaligus menggunakan bahasa daerah sebagai bahasa dialog dalam lakon. Teater yang dipelopori oleh Bambang Widoyo SP dan beberapa mahasiswa ASKI Surakarta di era tahun 1980-an tersebut selalu mengetengahkan *grundelan* masyarakat bawah di sudut kota Solo, yang mampu mengupas persoalan kemanusiaan, feodalisme, *satire politic* dan filosofi ke-jawa-an yang sangat mendalam.

Salah satu lakon yang memiliki daya tarik di atas adalah lakon *Tuk* karya Bambang Widoyo SP (Kentut) pada tahun 1989, setelah lahirnya lakon *Brug* (1982), *Stup atawa Suk Suk Peng* (1983), *Rol* (1983), *Leng* (1985), dan lakon *Reh* (1986/87). Lakon *Tuk* telah dipentaskan beberapa kali, mulai dari pementasan di Taman Budaya Surakarta (1984) sampai dengan pementasan terakhir di Taman Budaya Jawa Tengah (2008). Dengan mengambil latar salah satu sudut pasar Magersaren, lakon *Tuk* berhasil menampilkan karakter-karakter yang masing-masing mampu teridentifikasi secara jelas. Tokoh-tokoh semacam *Mbah Kawit*, *Lik Bisma*, *Marto Krusuk*, *Mbokde Jemprit*, *Bibit*, *Soleman*, dan *Romli* telah mampu mewakili identitas „orang Jawa“ dan mampu merefleksikan sikap hidup kaum „abangan“ yang berinteraksi dalam keragaman karakter.

Melalui penuturan yang sarat memaparkan filosofi Jawa dan pencitraan manusia dengan tokoh-tokoh wayang purwa (sebagaimana kegandrungan Lik

Bisma pada tokoh-tokoh Pandawa), lakon *Tuk* mampu meramu cibiran dan sindiran pada kekuasaan dalam jalinan dramatik yang dinamis, segar, menyentuh, empatik sekaligus mencerdaskan. Naskah lakon ini juga mampu memotret keluh kesah dan semangat perlawanan „masyarakat bawah“ di pinggiran kota Solo dari kesemena-menaan kekuasaan. Tak khayal jika naskah lakon ini adalah salah satu puncak (*masterpeace*) naskah berbahasa daerah (Jawa) yang menjadi representasi lakon realisme sosial penting di khasanah pertelevisian Indonesia.

### **Struktur Lakon *Tuk***

Pembahasan terhadap struktur lakon merupakan penggalian unsur-unsur lakon yang bersifat intrinsik agar ditemukan susunan pergerakan dramatik (*dramatic progress*) lakon. Penggalian lakon yang difokuskan pada unsur-unsur intrinsik tersebut didasari oleh kenyataan bahwa teori epik sebagai alat analisis cukup memiliki konsepsi-konsepsi (yang melekat dalam dirinya) meskipun dengan hanya menjadikan unsur-unsur intrinsik tersebut sebagai subyeknya. Itulah sebabnya dalam penelitian ini penggalian unsur-unsur ekstrinsik tidak menjadi signifikan untuk diungkapkan.

### **Tema**

Panuti Sudjiman menyebut tema sebagai gagasan, ide, atau pikiran utama dalam karya drama baik yang terungkap maupun tidak (1990: 22). Dalam lakon *Tuk* karya Bambang Widoyo SP seluruh jalinan peristiwa sesungguhnya berpangkal dari keanekaragaman cara pandang dan „daya tanggap“ di kalangan masyarakat Jawa pinggiran terhadap fenomena lingkungan yang menghimpitnya. Lakon ini merupakan deskripsi secara detail akan hiruk-pikuk masyarakat Jawa (Solo) yang terpinggirkan oleh kekuasaan pemegang modal (kapital).

Secara umum, lakon *Tuk* merupakan penegasan dari „perlawanan“ masyarakat yang terpinggirkan akibat penindasan yang terjadi. Perlawanan tersebut merupakan penolakan dalam nurani mereka yang kemudian mereka ekspresikan dalam keluh-kesah dan *gerundelan* diantara sesama mereka (Widoyo SP, 1998:204). *Gerundelan* tersebut mengalami puncaknya setelah tanah

Magersaren hendak di gusur dan dijadikan *Mall* (Widoyo SP, 1998:214). Merujuk hal tersebut, tema umum dari lakon *Tuk* adalah „penderitaan yang muncul sebagai akibat kesewenang-wenangan sekelompok orang yang memiliki kekuasaan□

Tema umum di atas kemudian diproyeksikan dalam tema-tema minor (khusus), meliputi: *pertama*, „dispersionalitas (ketimpangan perilaku) yang dialami para tokoh dalam *Tuk* sebagai akibat himpitan ekonomi□ Tema khusus tersebut dapat dilihat pada sebagian babak awal, antara lain: dalam adegan pertengkaran antara Romli dan isterinya; kegundahan Sulaiman karena hilangnya ayam kesayangan; dan reaksi psikologis yang „*nyeleneh*□ dan „romantik□ pada Mbah Kawit maupun Lik Bismo. *Kedua*, „harapan akan terjadinya perubahan yang ditandai dengan berakhirnya penindasan atau kesewenang-wenangan□ Tema tersebut dapat dilihat pada berbagai dialog antara Mbah Kawit dengan Lik Bismo yang sarat dengan „*piwulang*□ dan sindiran-sindiran mengenai datangnya perubahan pada „*wong cilik*□ yang dianalogikan sebagai tokoh pewayangan, yaitu: Togog dan Semar (Widoyo SP, 1998:205). *Ketiga*, „protes kaum pinggiran atas penindasan yang mereka alami□ Tema tersebut dapat dilihat pada bagian akhir lakon pada saat terjadi kebakaran di Magersaren dalam „mimpi□ Mbah Kawit.

Keberadaan tema di atas memberi suatu amanat betapa ketidak-adilan merupakan persoalan genting yang harus mendapat perhatian lebih dari penguasa, karena pada setiap realitas yang tidak adil tersebut rakyatlah yang akan menjadi korban. Amanat ini juga menegaskan bahwa rakyatlah yang semestinya mengawasi kesejahteraan, tidak justru dikorbankan atas nama apapun termasuk atas nama pembangunan.

### **Alur**

Alur merupakan komponen dalam lakon yang menghubungkan seluruh rangkaian cerita. Saini KM dan Jakob Sumardjo (1991:139) memberi batasan alur sebagai rangkaian peristiwa yang satu sama lain dihubungkan dengan sebab akibat. Alur dengan demikian merupakan unsur yang menjadi substansi terjadinya perubahan situasi dramatik dalam lakon. Berdasarkan proses perwujudannya,

maka setiap lakon memiliki berbagai jenis alur, diantaranya: alur konvensional (aristotelian), alur melingkar, alur episodik dan lain-lain.

Lakon *Tuk* memiliki alur yang dapat digolongkan dalam alur konvensional. Namun demikian, lakon *Tuk* juga memperlihatkan beberapa indikasi terjadinya alur *montage*. Alur konvensional dapat dilihat dari rangkaian peristiwa yang saling memiliki hubungan langsung, baik secara tempat maupun waktu dengan progresi konflik yang kian meningkat. Pemaparan alur konvensional selalu ditandai peningkatan persoalan dan peristiwa dalam lakon yang dimulai dari pengenalan, perumitan masalah, klimak, dan peleraian. Perjalanan alur konvensional dalam lakon *Tuk* dapat di jelaskan secara rinci sebagai berikut.

**Eksposisi (pengenalan).** Bagian eksposisi dalam lakon ini dapat dilihat dalam beberapa adegan awal. Adegan-adegan tersebut antara lain: pertengkaran Romli dengan istrinya akibat perselingkuhannya dengan seorang gadis yang diketahui istrinya; adegan Sulaiman yang didatangi Mbok Jiah untuk menggadai radio tuanya; serta adegan Lik Bismo dan Mbah Kawit yang tampak pasrah menghadapi berbagai persoalan di sekitar pemukimannya. Adegan-adegan tersebut menuntun penonton untuk mengenali berbagai karakter dengan ragam persoalan yang melilitnya.

**Komplikasi (perumitan masalah).** Bagian komplikasi dalam lakon *Tuk* dapat dilihat pada adegan: percengkeramaan Mbokdhe Jemprit, Bibit dan Romli, Mbah Kawit, Lik Bismo dan Sulaiman yang membahas datangnya kabar akan digusurnya kampung Magersaren. Kabar tersebut menimbulkan berbagai kecemasan dan kecurigaan di antara mereka.

**Klimak.** Bagian klimak dalam lakon *Tuk* terjadi pada bagian akhir lakon, yakni pada saat kampung Magersaren terbakar. Marto Krusuk, Sulaiman, dan Bibit meneriakkan protes terhadap penguasa yang dalam pandangan mereka telah melakukan konspirasi dengan oknum tertentu (pacar Menik) yang secara sengaja membakar pasar Magersari yang akan digunakan untuk „investasi“ baru.

**Resolusi (peleraian).** Peleraian dalam lakon *Tuk* ditandai dengan meninggalnya Mbah Kawit. Seluruh Magersaren berkabung. Lebih dari sekedar karena telah ditinggalkan oleh orang yang dituakan, tetapi meninggalnya Mbah

Kawit adalah lambang ketidakberdayaan rakyat jelata atas kesewenang-wenangan penguasa.

Selain proses terciptanya alur di atas, maka indikasi terciptanya alur *montage* dapat dilihat pada lompatan adegan demi adegan dalam area peristiwa yang diperkecil pada adegan awal lakon. Meskipun masih menunjukkan „kesatuan tempat□dan „waktu□tetapi adegan-adegan awal tersebut merupakan serangkaian fragmen-fragmen yang terpisah yang disusun untuk mengaksentuasikan problem-problem aktual di lingkungan masyarakat urban yang marjinal. Lompatan-lompatan peristiwa yang terpisah tersebut bergerak dengan transisi yang rapat dan dihubungkan dengan akhir dialog yang seolah-olah berhubungan (Widoyo SP, 1998:137-139).

### **Penokohan**

Penokohan adalah penelusuran tokoh-tokoh yang saling berinteraksi dalam perjalanan suatu alur lakon. Jakob Sumardjo (1991:144) membatasi penokohan sebagai orang-orang yang mengambil bagian dalam semua peristiwa atau sebagian peristiwa yang digambarkan dalam plot. Secara umum penokohan sesungguhnya mempelajari tokoh-tokoh yang ada dalam lakon dengan segala sifat atau karakter yang melekat pada tokoh-tokoh tersebut. Adapun penelusuran tokoh dalam lakon selalu dikaitkan dengan ciri-ciri utama yang menunjukkan identitas dirinya, yakni: secara fisiologis, psikologis, dan sosiologis.

Penokohan dalam lakon *Tuk*, masih dapat diidentifikasi melalui ciri-ciri utama seperti yang dijelaskan di atas, sehingga tokoh-tokoh dalam lakon *Tuk* merupakan tokoh yang sesungguhnya memiliki perbedaan dengan tokoh-tokoh yang biasa muncul dalam teater epik. Dalam aliran epik, tokoh-tokoh yang hadir hanya menegaskan esensi fisik maupun status sosial yang melekat padanya, dan kurang memperhitungkan aspek-aspek yang bersifat psikologis. Tokoh dalam epik merupakan simbol klas dalam masyarakat dan bukan tokoh yang bersifat sangat individual sebagaimana dalam drama-drama realisme. Adapun tinjauan tokoh dalam lakon *Tuk* selengkapnya adalah sebagai berikut:

**Mbah Kawit.** Mbah Kawit adalah simbol manusia Jawa yang lahir dalam dunia transisi. Ia berusaha bertahan dalam tatanan modernitas dengan sikapnya yang masih tradisional. Sikap-sikap tersebut tercermin dari keyakinannya pada „mitos-mitos“ tetapi juga mudah menangkap gejala-gejala sosial secara sederhana dan rasional. Ia dikenal sangat *legawa* dalam menjalani hidup sekaligus teguh dalam memegang prinsip. Bagi masyarakat Magersaren, Mbah Kawit adalah lambang kesabaran, keiklasan, dan kejujuran.

**Lik Bismo.** Lik Bismo adalah manusia „romantik“ Romantisme tersebut terekspresikan pada kecintaannya pada dunia wayang. Ia sangat „bersahaja“ sehingga dalam usianya yang mendekati uzur, ia tetap menekuni profesinya sebagai pedagang mainan anak-anak. Ia sering menjadi penetralisir percekocokan di lingkungannya dengan berbagai *piwulang* yang diambil dari dunia pewayangan. Sayang sekali, fanatisme pada dunia wayang menjadikan pikirannya seringkali tidak „membumi“. Kecintaan pada tokoh Bismo membuat dia memutuskan untuk tidak menikah. Kesabarannya juga membuat dirinya kurang memiliki etos kerja dan cenderung lamban.

**Bibit.** Bibit dikenal sebagai pemuda di kampung Magersaren yang tidak memiliki pekerjaan tetap. Ia sebenarnya dikenal sebagai pemuda cerdas, kritis, dan peka menghadapi persoalan di lingkungannya. Sikapnya seringkali kekanakanan dan suka bersikap iseng pada orang lain.

**Mbokdhe Jemprit.** Mbodhe Jemprit adalah seorang pedagang sayur yang sering berjualan di pasar Magersaren. Meskipun dikenal cerewet (hasut), Mbokdhe Jemprit sangat realistik dan „pragmatis“. Ia dikenal gigih dalam menjalani hidup, terlihat dari sikapnya yang begitu berani dalam melabrak Sulaiman saat mendengar bahwa Sulaiman lah yang punya inisiatif sehingga pasar Magersaren akan dijual untuk diubah menjadi pertokohan.

**Romli.** Romli dikenal sebagai pemuda yang memiliki etos hidup sangat lemah. Sikapnya yang kelewat sabar menutupi „kenakalan“ hidupnya, sampai akhirnya ketahuan oleh istrinya ketika menghamili seorang gadis. Ia juga sangat lembek sehingga tidak memperdulikan istrinya yang *minggat* dari rumah. Ia juga

ditampilkan dengan sikapnya yang kurang tegas atas isu dijualnya pasar Magersaren.

**Marto Krusuk** Marto Krusuk berprofesi sebagai tukang bengkel kecil-kecilan. Marto Krusuk mempunyai pikiran sangat ,pragmatis. Itulah sebabnya ketika ada isu penjualan Magersaren, ia memilih mendapatkan pesangon dan secara sukarela akan menyerahkan tanahnya. Di balik sikapnya yang pragmatis tersebut, dirinya terkesan sangat emosional, terbukti pada keberaniannya untuk *nghlurug* ke tempat oknum yang secara sengaja membakar kampung Magersaren.

Tokoh yang lain adalah **Mbok Jiah** dan **Menik**. Dalam lakon ini, Mbok Jiah adalah tokoh yang menegaskan banyaknya warga Magersaren yang terpuruk ekonominya. Sementara itu, Menik merupakan representasi dari kaki tangan pemilik kapital yang egois dan hanya sedikit memiliki kepedulian pada orang lain.

### **Latar Cerita**

Latar cerita adalah suatu keadaan dalam lakon yang menunjukkan tempat dan waktu kejadian (Sumardjo, 1991:75). Dengan demikian secara umum latar cerita mencakup dua hal, yakni latar tempat dan latar waktu. Latar tempat menurut kejadian lakon *Tuk* adalah kampung Magersaren. Kampung tersebut merupakan hunian masyarakat segmen bawah dengan segala profesi dan latarbelakang sosial. Adapun secara khusus latar cerita lakon *Tuk* adalah sebuah sudut kampung Magersaren, yakni tempat sumur untuk umum yang dibangun bagi seluruh warga. Di tempat inilah para warga sering bercengkerama atau berinteraksi sambil memperbincangkan hal-hal pribadi sampai ke persoalan sosial secara umum. Latar waktu kejadian lakon *Tuk* adalah di pertengahan tahun 1986-an (rezim Orde Baru), yakni rentang waktu dimana pengusuran lazim dilakukan penguasa untuk mewujudkan proyek-proyek pembangunan atas nama kesejahteraan. Sedangkan secara khusus lakon *Tuk* menggunakan waktu siang dan sore hari (menjelang malam) sebagai waktu kejadian, kecuali babak akhir, saat terjadinya kebakaran, terjadi pada malam hari.

### **Konsep Teater Epik dalam Lakon *Tuk***

Analisis konsep epik dalam lakon *Tuk* karya Bambang Widoyo SP merupakan pengkajian terhadap berbagai indikasi konsep epik yang ditemukan dalam lakon ini. Konsep epik yang dimaksud adalah konsep yang dicetuskan oleh teaterawan dari Jerman, Bertoldt Brecht (1898–1956) yang seringkali dianggap sebagai pelopor teater realisme sosial.

Dalam kerja teaternya, Brecht menegaskan suatu konsep berteater yang bertujuan mengajak para penonton untuk memberi evaluasi kritis atas peristiwa dan realitas yang terjadi di tengah masyarakat (Yudiaryani, 2002:250). Dalam usaha-usahanya merumuskan teater tersebut, Brecht menggunakan beberapa metode dan pelatihan yang kemudian dikenal sebagai metode *alienasi*, *historifikasi*, dan *epik* (konsep ketiga inilah yang kemudian disepakati sebagai nama genre teaternya) (Willett, 1988:106).

*Epik* Brecht adalah suatu kerangka lakon yang diturunkan dari *epik-epik* yang ada, tetapi kemudian dirombak menjadi benar-benar baru. Jika dalam *epik* sebelumnya, tokoh-tokoh selalu digambarkan sebagai manusia setengah dewa, mistis dan tidak memiliki kelemahan sedikitpun, sebaliknya dalam *epik* Brecht tokoh-tokoh pengemban misi pembebas itu dicitrakan sebagai manusia biasa yang memiliki kompleksitas perasaan dan pemikiran yang juga dapat dipengaruhi persoalan-persoalan kehidupan material. Singkatnya, *epik* lama adalah *epik* yang idealis dan non-historis, sedangkan *epik* Brecht adalah *epik* yang „materialis historis“ Teater epik memandang kesadaran kolektif di atas dapat dibentuk dengan cara yang memungkinkan para penonton mampu mengevaluasi implikasi sosial ekonomi terhadap diri mereka, setelah mereka menyaksikan apa yang ditampilkan teater tersebut (Yudiaryani, 2002:249). Brecht mempercayai bahwa jika hal tersebut berlangsung efektif, penonton akan percaya pada kebutuhan untuk mengubah kondisi sosial, serta berusaha melakukan perubahan yang sesuai dengan kebutuhan mereka. Brecht kemudian menemukan satu metode yang kemudian disebut teknik alinasi (*Verfremdungseffek*).

Teknik alinasi atau *A-effek* yang digagas Brecht, merupakan suatu bentuk pengasingan dari kondisi alinasi seperti yang digambarkan Marx. Menurut Karl Marx dalam bantahan pada teori sosial Hegel, alinasi manusia lebih disebabkan

oleh ketaksanggupannya dalam memenuhi kebutuhan materinya yang primer dan bukan karena keterpasungan pada aspek-aspek ideal (agama) (Syai' ati, 1998: 84). Dalam konteks ini, Brecht kemudian berpendapat masyarakat harus "dialinasi" dari kondisinya yang telah teralinasi, sehingga mereka dapat menciptakan "jarak kritis" dan turut mengevaluasi persoalan, untuk kemudian dijadikan "kesadaran" untuk "bergerak". Inilah yang menjadi substansi efek alinasi dalam teater epik. Bentuk alinasi tersebut dilakukan dengan berbagai interupsi, nyanyian-nyanyian, dan mendudukan aktor-aktornya sebagai "orang ketiga" yang "berjarak" dengan tokoh yang dimainkan, dan dipergunakannya *ekspositor* (narator) yang berfungsi sebagai pengantar cerita. Efektivitas alinasi (*A-efek*) tersebut ditandai dengan terjaganya penonton bahwa yang terjadi didepan mata hanya pertunjukan teater, sehingga penonton dapat membebaskan diri dari empati pada tokoh-tokoh yang ada di panggung, untuk kemudian dapat leluasa menganalisis persoalan (Yudiaryani, 2002: 178). Teater epik pada akhirnya telah menjadi tonggak baru lahirnya teater yang kemudian disebut realisme sosial.

Setelah *Alienasi-efek* Brecht melengkapi teaternya dengan metode *historifikasi*. Konsep historifikasi (menyejarahkan) adalah suatu proses yang menengahkan dan mengarahkan setiap kejadian atas manusia dan kondisinya sebagai suatu keadaan yang diciptakan oleh sejarah. Para aktor di atas panggung tidak terlihat sebagai satu sosok yang tidak tersentuh, tidak terpengaruh, tidak membutuhkan pertolongan dari orang lain dan lain-lainnya untuk menjadi dirinya.

Jika dalam drama tragedi selalu cenderung memperlihatkan kekuatan dewa dan kekuatan di luar manusia lainnya sebagai satu-satunya entitas penggerak sejarah, maka Brecht menekankan hanya manusialah yang memproduksi sejarah. Secara implisit Brecht sedang membuka ruang kritis demi kemungkinan proses emansipasi manusia, agar manusia tidak menyerah pada takdir ketertindasannya. Dalam kerangka perubahan inilah, historifikasi Brecht mengambil tempatnya yang signifikan dalam kesadaran, yakni membuka kritisisme. Kesadaran yang sejati selalu dimulai dari kritik.

Tidak seperti dalam drama-drama realisme atau epik sebelumnya, di mana pemeran diharapkan "masuk" kedalam tokoh, Brecht dengan historifikasi

membuka ruang bagi aktor-aktornya untuk “masuk dan mempengaruhi, bahkan menguasai” tokoh (Mitter, 2002:87). Seorang aktor yang mampu mencapai ini diharapkan akan memberikan gambaran dan pendidikan kepada penonton tentang takdir historis manusia, yakni “merubah dunia”. Adapun penerapan konsep Epik dalam lakon *Tuk* dapat dijabarkan sebagai berikut:

### **Historifikasi dalam Lakon *Tuk***

Lakon *Tuk* menengahkan kehadiran tokoh-tokoh yang sebenarnya terhimpit pada persoalan yang sama, yakni ekonomi. Kondisi ini menengahkan keberadaan manusia yang tengah memperjuangkan elemen penting kehidupan, yang merupakan „basis struktur“ bagi kelangsungan hidupnya, yakni pemenuhan kebutuhan materi. Dalam aktualisasinya Mbah Kawit, Lik Bismo, Romli, Mbokdhe Jempri, Soleman dan kawan-kawannya harus berhadapan dengan keserakahan yang dilakukan sekelompok orang lain.

Tokoh-tokoh dalam lakon *Tuk* juga hadir sebagai figur yang bersahaja, sadar akan keadaan, tetapi dalam kebersahajaan tersebut mereka tetap berusaha „berdaya“ untuk melakukan perlawanan terhadap kesewenang-wenangan yang menimpanya. Hal tersebut merupakan bagian dari suatu kesadaran dalam mengubah sejarah hidupnya (bagian ini dapat disimak pada dialog saat terjadi kebakaran). Tokoh-tokoh dalam lakon *Tuk* dengan demikian bukan tokoh-tokoh yang garis nasibnya telah ditentukan oleh faktor-faktor di luar dirinya, tetapi adalah tokoh-tokoh yang “menyejarah” dan dilahirkan sebagai produk sejarah pula.

Wujud historifikasi dalam lakon *Tuk* juga nampak pada penyajian tokoh-tokoh yang sama sekali tidak menggarisbawahi konflik-konflik individual (kecemburuan, kedengkian, dan cinta), tetapi lebih banyak mengaksentuasikan berbagai keunikan interaksi sosial sebagai cerminan tidak beresnya distribusi “kesempatan” untuk hidup secara layak. Dengan demikian tokoh-tokoh dalam lakon *Tuk* bukanlah tokoh-tokoh yang dihadirkan untuk menegaskan sisi-sisi romantik dalam kehidupan, tetapi adalah pembeberan fakta sosial dengan menempatkan manusia sebagai subyek sekaligus obyek perubahan.

### **Alinasi dalam Lakon *Tuk***

Subtansi alinasi dalam teater epik sesungguhnya dapat dilihat pada keberadaan tokoh-tokoh yang memungkinkan si pemeran (aktor) dapat „menjaga jarak“ atas peran yang sedang dimainkannya (Yudiaryani, 2002:249). Artinya, tokoh-tokoh tersebut bukanlah tokoh-tokoh yang “mencerminkan realitas” meskipun keberadaannya memang untuk “mencibir realitas”. Tokoh-tokoh yang memiliki potensi untuk melakukan alinasi dengan demikian adalah tokoh-tokoh yang memiliki „ruang“ untuk memparodikan atau mengilustrasikan dirinya dalam tampilan yang atraktif dan tidak realis.

Tokoh-tokoh dalam lakon *Tuk* memiliki kecenderungan sebagai „tokoh realis“ yang merupakan cerminan manusia-manusia yang lazim ditemukan dalam kenyataan (masyarakat Jawa). Tokoh-tokoh tersebut memang hadir dalam identitasnya yang sarat sindiran dan cemooh (kepada penguasa), tetapi keberadaannya bukanlah tokoh-tokoh „terbuka“ yang bisa diparodikan atau bahkan dapat dikritisi oleh para pemerannya. Tokoh-tokoh dalam lakon *Tuk* adalah tokoh yang hadir dengan karakternya yang kuat dan utuh sehingga perjalanan perilaku, emosi, psikis, dan keunikannya tidak dapat „dipatahkan“ di tengah jalan. Mbah Kawit, Lik Bismo, Romli, Bibit dan kawan-kawannya adalah cerminan keberagaman individu dengan *personality* dan karakter yang memiliki kekhasan sendiri-sendiri.

Keberadaan tokoh-tokoh sebagaimana dalam pembahasan di ataslah yang kemudian menempatkan lakon *Tuk* sebagai lakon yang sedikit sekali memiliki kemungkinan dalam melakukan alinasi. Tokoh-tokoh dalam lakon *Tuk* adalah tokoh-tokoh yang akan lebur dengan kesanggupan dramatik para pemerannya, tanpa jarak dan bersifat „tak terputus-putus“. Tokoh-tokoh tersebut dengan sendirinya sangat tidak niscaya untuk mengeluarkan „interupsi“ atas peran yang dibawakannya sendiri atau mengkritisi secara spontan atas persoalan yang dikedepankan dalam lakon. Namun demikian, lakon *Tuk* tidak serta merta kehilangan efek alinasinya sama sekali. Beberapa adegan yang sebenarnya

memiliki peluang untuk menciptakan alinasi antara lain dapat diwujudkan dalam adegan *uran-uran* atau tembang yang disuguhkan oleh Lik Bismo (Widoyo SP, 1998:140) atau di saat Lik Bismo sedang melakukan *suluk* (Widoyo SP, 1998:207), begitu juga dengan adegan Mbah Kawit pada saat „mendengarkan□mantra (Widoyo SP, 1998:189). Adegan-adegan tersebut sebenarnya merupakan penanda yang sengaja dihadirkan oleh penulis lakon, untuk menciptakan “jarak kritis” pada tontonan sehingga penonton segera menyadari bahwa apa yang tersaji didepannya hanyalah tontonan. Kondisi tersebut pada akhirnya akan membawa penonton dapat sejenak mengevaluasi berbagai persoalan yang disampaikan di atas panggung.

#### **Epik dalam Lakon *Tuk***

Jika realisme sosial sebelumnya selalu menentang kepahlawanan yang serba „sempurna□ tokoh-tokoh yang tidak „membumi□ dan serba „ideal□ maka epik justru hadir dengan serangkaian tokoh yang serba „apa adanya□ penuh cemoo dan terkadang sangat karikatural sebagai bentuk cibiran atas idealitas yang serba romantik dan tidak membumi tadi. Serangkaian konflik dalam epik dengan demikian menolak melodrama yang penuh dengan retorika, memuja keinginan-keinginan individual, dan mencampakkan sikap kritis terhadap fenomena sosial. Serangkaian konflik tersebut dengan demikian adalah sebuah fragmen-fragmen yang memperhadapkan klas masyarakat bawah (marjinal) disatu sisi dengan klas masyarakat atas (pemilik modal dan penguasa) di sisi lain.

Merujuk penjelasan di atas, maka lakon *Tuk* sesungguhnya memenuhi indikasi untuk digolongkan dalam lakon yang mengadopsi konsep epik dalam batasan seperti yang dijelaskan di atas. Tokoh-tokoh lakon *Tuk* merupakan representasi tokoh-tokoh yang jauh dari idealitas, sangat lekat dalam problem sosial, dan memiliki daya kritis terhadap kekuasaan. Lik Bismo, Mbah Kawit, Bibit, Marto Krusuk merupakan gambaran suatu keadaan yang didasarkan bukan pada situasi “yang seharusnya” (*das sein*), tetapi berpijak pada sesuatu “yang ada” (*das sallen*).

Lakon *Tuk* membeberkan suatu panduan kepada khalayak (penonton) bahwa persoalan mendasar yang mempengaruhi tindakan manusia (yang

senantiasa membuat manusia „terasing“) adalah pemenuhan kebutuhan materi. Dengan demikian konflik kelas selalu berpangkal dari ketidakadilan ekonomi yang dilakukan oleh kelas penguasa kepada kelas yang menjadi lahan kekuasaannya. Hal ini selaras dengan konsep epik yang menegaskan makna epik sebagai ungkapan takdir manusia yang harus sanggup merubah tatanan yang melingkupinya yang penuh perilaku penindasan (Saini KM, 2002:134).

### **Simpulan**

Secara umum, sumber konflik dalam lakon *Tuk* adalah ketimpangan sosial yang timbul sebagai akibat keserakahan dan ketidakadilan yang dilakukan para pembuat kebijakan dan para pemilik kapital. Lakon ini juga hadir sebagai cibiran atas kondisi tersebut dan memperdengarkan suara „perlawanan“ masyarakat bawah yang sarat dengan sindiran tetapi juga *sarkasme*. Hal inilah yang menjadi tema-tema sentral lakon epik Brecht.

Walaupun demikian, lakon *Tuk* karya Bambang Widoyo SP tidak sepenuhnya memiliki indikasi-indikasi yang mengarah pada penerapan konsep epik secara menyeluruh, meskipun memang terdapat beberapa indikasi yang bisa dikategorikan sebagai gejala konsep epik. Lakon *Tuk* dapatlah dikatakan sebagai lakon yang secara tematis merupakan lakon epik, tetapi tidak sepenuhnya merepresentasikan dirinya sebagai lakon epik dalam keseluruhan struktur lakonnya.

### **Kepustakaan**

- Anwar, Chairul, 2005, *Drama Bentuk Gaya dan Aliran*, Yogyakarta: Elkapi.
- Mitter, Shomit, Terj. Yudiaryani, 2002, *Sistem Pelatihan Lakon*, Yogyakarta: Yayasan Arti.
- Noer, Arifin C, 2004, *Teater Masa Depan*, Jakarta: Dewan Kesenian Indonesia.
- Sudjiman, Panuti, 1990, *Kamus Istilah Sastra*, Jakarta: U.I Press.
- Saini KM, 2002, *Kaleidoskop Teater Indonesia*, Bandung: STSI Press Bandung.
- Soemanto, Bakdi, "Seni, Kritik, Sosial, Masyarakat" makalah seminar nasional Seni dan Kekuasaan, *Agenda Kritis dan Introspeksi dalam Kultur Politik Orde Baru*, SM-ISI Yogyakarta, 22 Juni 1996.
- Sumardjo, Jakob, 2002, *Perkembangan Sastra Drama Indonesia*, Bandung: STSI Press.
- Sumardjo, Jakob, Saini KM, 1991, *Apresiasi Kesusastraan*, Jakarta: Gramedia Pustaka Utama..
- Widoyo SP, Bambang, 1998, *Gapit*, Solo: Taman Budaya Jawa Tengah, Yayasan Bentang.
- Willett, Jhon, 1988, *Theater in Weimar Republik*, New York: Homes & Meier Publisher, Inc.
- Yudiaryani, 2002, *Panggung Teater Dunia: Perkembangan Konvensi dan Bentuk Teater*, Yogyakarta: Pustaka Gondho Suli.