

Skenario Jenderal Nagabonar diproduksi menjadi film pada tahun 1986 oleh PT Prasidi Teta Film dengan sutradara MT Risyaf. Pada saat pemunculannya sebagai film, Jenderal Nagabonar memperoleh sambutan hangat oleh khalayak apresiator Indonesia secara luas. Sambutan terhadap Jenderal Nagabonar, di samping karena kualitas film dan isi ceritanya yang baik, juga disebabkan masyarakat Indonesia telah jenuh dengan film-film horor, pornografi, dan film komedi yang terlalu banyak mempertontonkan kekonyolan fisik dan 'pikiran jorok', Jenderal Nagabonar memberi kesegaran pemaparan revolusi yang lebih realistis yang disajikan oleh permainan cantik dari para aktornya (Said, 1987).

Skenario Jenderal Nagabonar tidak saja sebagai skenario yang mengundang kelucuan, tetapi juga perenungan tentang nasib manusia yang dipaksa oleh sejarah kemanusiaannya berperan sebagai 'seseorang' yang ia sendiri tidak pernah memimpikan apalagi mencita-citakannya. Oleh karena itu, menurut Sarumpaet (1997), skenario Jenderal Nagabonar dinikmati dalam suasana antara tertawa dan menangis, bersifat komedian sekaligus satiris.

Dalam tulisannya yang berjudul "Bahan untuk Sebuah Satir" (Tempo, 1990), Asrul Sani berpendapat bahwa perlu dibedakan antara 'banyol' dan satir. Meskipun keduanya merupakan sindiran atau ejekan terhadap seseorang atau terhadap sesuatu keadaan dengan carat nuansa humor, banyol lebih menekankan pada segi yang bersifat 'menghibur', tetapi juga terdapat upaya membangkitkan perenungan kemanusiaan yang dalam. Asrul Sani mencontohkan perbedaan antarkeduanya dengan contoh penampilan "Srimulat" dan "karya drama Ionesco"



Dedi Pramono, lahir di Sindanglaut Cirebon, 12 Maret 1965 (di ijazah tertulis 12 Mei 1964). Ia menyelesaikan pendidikan sarjannya di IKIP YOGYAKARTA (Universitas Negeri Yogyakarta), meraih gelar Magister Humaniora di Universitas Gadjah Mada, sekarang baru belajar kembali di Program Doktor Universitas Gadjah Mada. Tugas keseharian sebagai dosen dipekerjakan (DPK) di Universitas Ahmad Dahlan Yogyakarta. Karir jabatan struktural yang pernah diamanatkan kepadanya sebagai Sekretaris Jurusan, Pembantu Dekan Urusan Kemahasiswaan, Kepala UPT Penerimaan Mahasiswa Baru dan Kepala Biro Akademik dan Admisi.

Dalam upaya memacu diri untuk terus belajar beberapa artikel sastra, budaya dan pendidikan tersebar di beberapa jurnal ilmiah dan beberapa surat kabar seperti Kedaulatan Rakyat, Berita Nasional, Harian Jogja, Radar Jogja, dan Republika, serta Majalah Suara Muhammadiyah. Bersama beberapa pengarang lain tulisan fiksinya masuk dalam buku Dongeng Anak Indonesia (penerbit Yayasan Obor Kebajikan Jakarta, 1992). Adapun artikel-artikelnya bersama para penulis lain terbit dalam buku Menjaga Tanda-tanda (penerbit Tiara Wacana Yogyakarta, 2010)



PUSTAKA PELAJAR
Penerbit Pustaka Pelajar
Celeban Timur UH III/548
Yogyakarta 55167
e-mail : pustakapelajar@telkom.net



DRS. DEDI PRAMONO M.HUM.

NAGABONAR-ASRUL SANI DALAM KAJIAN SOSIOLOGI SASTRA

DEDI PRAMONO

NAGABONAR ASRUL SANI

DALAM KAJIAN SOSIOLOGI SASTRA



NAGABONAR
ASRUL SANI
DALAM KAJIAN
SOSIOLOGI
SASTRA

DEDI PRAMONO

NAGABONAR
ASRUL SANI
DALAM KAJIAN
SOSIOLOGI
SASTRA



PUSTAKA PELAJAR

NAGABONAR-ASRUL SANI
DALAM KAJIAN SOSIOLOGI SAstra

Cetakan Pertama
Agustus 2011

Penulis
Dedi Pramono

Editor
Sri Muhayanah

Perwajahan Buku
Jendro Yuniarto

Desain Sampul
Haitamy el-Jaid

Diterbitkan oleh

PUSTAKA PELAJAR

Celeban Timur UH III/548 Yogyakarta 55167

Telp. 0274 381542, Faks. 0274 383083

E-mail: pustakapelajar@yahoo.com

bekerja sama dengan

Universitas Ahmad Dahlan

ISBN: 978-602-9033-91-5

KATA PENGANTAR

Sosiologi sastra merupakan kajian interdisiplin antara ilmu sosiologi dan ilmu sastra dengan subjek telaah karya sastra. Beragam model kajian sosiologi sastra pun hadir menyemarakkan perkembangan ilmu sastra di Indonesia, baik berupa teori maupun berupa aplikasinya terhadap karya sastra, juga perpaduan antar keduanya.

Dalam kajian sosiologi sastra, kita mengenal pikiran Umar Junus (1986) tentang pembagian telaah sosiologi sastra yang melingkupi; (a) karya sastra dilihat sebagai dokumen sosio-budaya, (b) penyelidikan mengenai penghasilan dan pemasaran karya sastra, (c) penelitian tentang penerimaan masyarakat terhadap karya seorang penulis tertentu, (d) pengaruh sosio-budaya terhadap penciptaan karya sastra, (e) pendekatan genetik strukturalisme dari Goldmann dan, (f) pendekatan Devignaud yang melihat mekanisme universal dari seni, termasuk sastra.

Dalam pemahaman penulis keenam lingkup yang ditawarkan Umar Junus di atas bersifat mana suka dan terbuka bagi kreativitas baru. Keenam model kajian tersebut bukanlah dimaksudkan sebagai upaya pemilahan kajian. Artinya seseorang diperkenankan “cukup” mengkaji satu model saja. Juga tidak dimaksudkan bahwa pengkajian

sosiologi sastra “harus” melingkup keenam model tersebut. Buku berjudul *Nagabonar dan Asrul Sani dalam Kajian Sosiologi Sastra* ini merupakan salah satu alternatif dari model pengkajian sosiologi sastra yang berbasis dari pemikiran Umar Junus yang dipadukan dengan pemikiran Sapardi Djoko Damono (1978), khususnya yang berkaitan dengan pemikiran sastra populer.

Terbitnya buku ini merupakan dorongan dari berbagai pihak. Untuk itu perkenan penulis menyampaikan terima kasih kepada Prof. Dr. Rachmat Djoko Pradopo yang dengan gaya sindirannya terus memacu penulis menyelesaikan buku ini. Juga, terima kasih kepada Ibu Prof. Dr. Siti Chamamah Soeratno yang selalu memberikan semangat dan wawasan baru tentang pentingnya sastra bersanding bersama ilmu-ilmu lain.

Kekurangcermatan penulis dalam pemakaian bahasa banyak dibantu oleh sang istri tercinta, Sri Muhayanah, dalam kesibukannya sebagai guru masih berkenan mengedit naskah buku ini. Untuk ketulusan tersebut penulis sampaikan terima kasih.

Bisa jadi pemaduan kedua pemikiran dalam telaah terhadap skenario *Jenderal Nagabonar* karya Asrul Sani ini belum tuntas, namun setidaknya dapat memberikan sumbangan pemikiran bagi pengembangan ilmu sastra di negeri ini. Oleh karena itu, kritik dan saran amat dinantikan.

Yogyakarta, Juli 2011

Dedi Pramono

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR ⇒ v

DAFTAR ISI ⇒ vii

BAB I.

SASTRA POPULER SEBAGAI DOKUMEN BUDAYA ⇒ 1

A. Interaksi Budaya ⇒ 1

1. Budaya Populer dan Budaya Pop ⇒ 1
2. Budaya Populer dan Budaya Massa ⇒ 5
3. Budaya Populer dan Budaya Rakyat ⇒ 6
4. Budaya Populer dan Budaya Luhur ⇒ 9

B. Sastra Populer dan Budaya Populer ⇒ 14

1. Sederhana ⇒ 18
2. Sistem Bintang ⇒ 19
3. Penonjolan (*Foregrounding*) ⇒ 20
4. Penghindaran Makna Ganda ⇒ 21
5. Sentimentalisasi ⇒ 23
6. Hiburan ⇒ 24

C. Perintis Sastra Populer di Indonesia ⇒ 26

1. Sastra Melayu Tionghoa ⇒ 26
2. Sastra Medan ⇒ 29

D. Sastra Populer di Indonesia ⇒ 31

1. Novel Remaja ⇒ 34
2. Novel Kampus ⇒ 35

3. Novel Wanita ⇒ 36
 4. Novel Lelaki Dewasa ⇒ 38
- E. Sastra Populer dalam Kerangka Sosiologi Sastra ⇒ 41

BAB II.

JENDERAL NAGABONAR ⇒ 45

- A. *Jenderal Nagabonar* sebagai Skenario ⇒ 45
- B. *Jenderal Nagabonar* dalam Kajian Struktural ⇒ 46
 1. Struktur Plot *JNB* ⇒ 46
 2. Struktur Tokoh *JNB* ⇒ 64
 3. Struktur Tema ⇒ 88
 4. Struktur Latar ⇒ 89
- C. *Jenderal Nagabonar* sebagai Sastra Populer ⇒ 89

BAB III.

AKTUALISASI SASTRA POPULER JENDERAL NAGABONAR ⇒ 95

- A. Pemakaian Sistem Bintang ⇒ 95
- B. Penonjolan Kisah (*Foregrounding*) ⇒ 96
- C. Penghindaran Makna Ganda ⇒ 98
- D. Sentimentalisasi ⇒ 100
- E. Hiburan ⇒ 104

BAB IV.

AKTUALISASI ASRUL SANI ⇒ 107

- A. Asrul dan Latar Sosial Budayanya ⇒ 108
 1. Asrul Sani dalam Latar Belakang Keluarga ⇒ 108
 2. Asrul Sani dalam Latar Belakang Pendidikan ⇒ 111
 3. Asrul Sani dalam Latar Belakang Pekerjaan ⇒ 112
- B. Asrul dalam Dunia Sastra Indonesia ⇒ 114
 1. Penulis Karya yang Produktif ⇒ 114
 2. Konseptor “Surat Kepercayaan Gelanggang” ⇒ 127
 3. Masyarakat dan Kehidupan sebagai Pusat Karya ⇒ 130

4. Konsistensi Asrul dalam Berkarya ⇒ 132
- C. Asrul dalam Dunia Film Indonesia ⇒ 134
 1. Dari Sastra sampai ke Film ⇒ 134
 2. Transformasi Sastra ke Film ⇒ 137
- D. Asrul dalam Dunia Politik Indonesia ⇒ 139
- E. Asrul sebagai Satiris Indonesia ⇒ 148
- F. *Jenderal Nagabonar*: Sebuah Aktualisasi Komedi Satir Asrul Sani ⇒ 152
 1. Komedi, Satir tentang Cinta terhadap Keluarga ⇒ 155
 2. Komedi Satir tentang Cinta Pria-Wanita ⇒ 157
 3. Komedi Satir tentang Cinta Persahabatan ⇒ 158
 4. Komedi Satir tentang Cinta Bangsa ⇒ 160

BAB V.

PENERIMAAN TERHADAP *JENDERAL NAGABONAR* ⇒ 163

- A. Penerimaan sebagai Film ⇒ 163
- B. Penerimaan sebagai Karya Sastra ⇒ 171
- C. Penerimaan sebagai Karya Sinetron ⇒ 174

DAFTAR PUSTAKA ⇒ 183

INDEKS ⇒ 191

BAB I.

SASTRA POPULER SEBAGAI DOKUMEN BUDAYA

A. Interaksi Budaya

1. Budaya Populer dan Budaya Pop

Pengertian budaya populer dan budaya pop acapkali dirancukan. Hal ini disebabkan istilah “pop” berasal dari kata “populer”, tetapi berlainan kesan. Kata ‘popular’ itu sendiri berkaitan dengan khalayak ramai, sedangkan ‘pop’ justru dicetuskan oleh kalangan kecil (Kayam, 1981 : 83). Kaplan (Damono, 1979) menegaskan bahwa seni populer bukanlah seni pop. Seni pop hadir pada seni rongsokan (rombengan). Seni pop merupakan upaya perluasan jangkauan artistik, mencari dan menemukan sesuatu yang indah dari sesuatu yang biasa dianggap buruk, atau menggali yang buruk dari sesuatu yang biasa dianggap indah.

Istilah ‘pop-art’ (Kayam, 1991) dilontarkan pertama kali oleh pengamat dan pengkaji seni rupa Inggris, Lawrence Alloway, untuk merujuk pada suatu kesadaran baru dari sekelompok pelukis dan cendekiawan Inggris akan perlunya suatu alternatif bagi gaya seni rupa abstrak-ekspresionis yang menguasai masyarakat Barat pada saat itu. Gaya yang

dikembangkan adalah gaya yang dengan sadar meninggalkan 'abstraksi' yang dianggap makin terlalu cenderung sebagai wadah penampungan pikiran pribadi seniman, dengan meremehkan 'kehidupan nyata' di tengah masyarakat. Adapun 'kehidupan nyata' tersebut adalah kenyataan akan hadirnya dinamika dunia industri, teknologi, dan perdagangan yang senang atau tidak senang makin mendikte gaya hidup manusia (Kayam, 1981 : 83).

Berdasar pemikiran tersebut, maka *pop art*, khususnya seni rupa pop, banyak menampilkan benda-benda keseharian yang dapat ditemui di sembarang tempat, yang merupakan barang limbah hasil industri, teknologi, dan perdagangan. Di Indonesia model demikian muncul pada pertengahan tahun 80-an, yang oleh Popo Iskandar (1991) disebut "Angkatan Baru Seni Rupa Indonesia", atau juga diberi nama "Gerakan Seni Rupa Indonesia". Salah satu contoh hasil seni rupa model ini adalah yang terdapat pada "Pameran Seni Rupa Baru" di Taman Ismail Marzuki pada tahun 1979, yaitu kehadiran sebuah patung "keran kuningan yang dengan mudah bisa dibeli di toko-toko besi, dihubungkan dengan sebuah pipa lengkung yang didudukkan pada sekeping kayu, dari moncong keran meleleh timah cair (yang telah dibekukan)". Pada contoh tersebut benda keseharian ditempatkan dalam sebuah struktur yang tak lazim, juga pematung tersebut sama sekali tidak mempunyai perhatian terhadap keran air. Dalam hal ini yang ingin dicapai pematung pada karyanya adalah kejutan atau *shock* (Iskandar, 1991 : 42).

Bila seni populer mengarah pada 'selera orang banyak' dan 'komersial', maka seni pop tidak ada hubungannya

dengan keduanya. Seni pop bahkan cenderung merupakan suatu gerakan *elitist*, gerakan kelompok seniman inovatif yang secara sadar menawarkan alternatif selera baru. Dalam hal objek, seni pop menggunakan objek populer dalam pengertian ‘banyak’ dan ‘keseharian’, tetapi ironisnya seni demikian tidak ‘populer’ di kalangan masyarakat, bahkan hanya diminati oleh museum (bandingkan Kayam, 1991).

Di Indonesia, kerancuan pemahaman antara istilah sastra populer dan istilah sastra pop makin kuat setelah membanjirnya novel-novel populer pada pertengahan tahun 70-an, yang dikenal masyarakat dengan sebutan novel pop. Sebenarnya salah seorang kritikus sastra populer Indonesia, Jakob Sumarjo, telah berusaha amat cermat dan selalu menggunakan istilah novel populer seperti pada bukunya *Novel Indonesia Populer* (1982). Meskipun demikian, dalam pembahasan beberapa novel yang muncul pada dekade 70-an Sumarjo merancukan penggunaan istilah ‘pop’ pemahaman novel yang ‘populer’; sama seperti digunakan Adhy Asmara, pemberi ‘kata pengantar’ pada buku Jakob Sumarjo tersebut.

Kerancuan ini, di samping akibat keterlambatan “gerakan seni rupa baru” dibanding munculnya sastra populer Indonesia, juga disebabkan masih bercampurnya kedua pemahaman tersebut pada dunia seni lainnya, seperti musik, sebagaimana terlihat pada tulisan Remy Sylado yang berjudul *Musik Pop Indonesia: Suatu Kekebalan Sang Mengapa* dalam bunga rampai esei *Seni dalam Masyarakat Indonesia* (Sediawati, 1991: 44-160), yang isinya membicarakan musik populer Indonesia pada tahun 70-an, seperti Bimbo,

God Bless, Giant Step, dan Super Kid.

Tampaknya pencampurbauran pada seni musik ini dimulai di masyarakat Barat, terutama terjadi di Amerika, negeri subur bagi seni populer dan seni pop. Mereka menggunakan istilah 'pop' bagi jenis musik yang "menghibur dan komersial", seperti musik Elvis Presley dan Everly Brothers (Kayam, 1991: 83-85). Dalam ranah pemikiran, salah satu buku yang mencampurbaurkan kedua istilah tersebut tercermin pada kumpulan karangan berjudul *Pop Culture in America* dengan editor David Manning White (1970). Buku tersebut di antaranya memuat tulisan Benjamin DeMott berjudul *Rock as Salvation* dan David Dempsey berjudul *Why The Girls Scream, Weep, Flip*. Pada tulisan pertama dibahas musik dan penyanyi populer sekitar tahun 60-an, seperti The Beatles, Elvis Presley, dan Bob Dylan. Adapun tulisan kedua membicarakan penyanyi populer dengan menekankan sisi penggemar para musikus dan penyanyi populer tersebut, misalnya Presley diidolakan oleh para penggemar usia 29-an, Bobby Rindel oleh penggemar usia 21-an, dan Paul Anka oleh penggemar usia 19-an (Dempsey, 1970: 227). Dari gambaran sepintas tersebut terlihat bahwa White (1970) merancukan kedua istilah tersebut, sebagai mana yang terjadi di Indonesia.

Meskipun belum terdapat tradisi yang ketat untuk membedakan pemahaman istilah 'populer' dan 'pop' pada bidang sastra, sebagaimana yang telah terjadi pada tradisi seni rupa Inggris, perbedaan antarkeduanya perlu ditegaskan untuk menghindari kesalahpahaman. Penelitian ini mengacu pada telaah 'sastra populer' dan 'bukan sastra pop'.

2. Budaya Populer dan Budaya Massa

MacDonald (1962: 293) lebih menyukai istilah “budaya massa” (*mass culture*) daripada ‘budaya populer’ (*popular culture*). Istilah budaya massa baginya lebih akurat karena memiliki nilai yang jelas bahwa budaya tersebut semata-mata diarahkan bagi konsumsi masa. Di samping itu, budaya luhur (*high culture*) pun dapat saja menjadi populer, walaupun sangat seperti terjadi pada karya Charles Dicken dan G.A Henty.

Terhadap pendapat Macdonald tersebut, Gans (1974: 9-10) merasa berkeberatan, menurut Gans justeru istilah ‘budaya massa’ mengandung makna peyoratif. Makna ‘massa’ lebih memberi sugesti kepada sesuatu yang tidak berbeda dengan kolektivitas, rakyat banyak daripada kepada anggota kelompok sebagai individu-individu. Padahal, karya budaya, khususnya sastra, lebih bersifat individual daripada bersifat kolektivitas kelompok. Maka, Gans (1974: 10) tetap lebih menyepakati penggunaan istilah ‘budaya populer’ karma lebih positif sebagai upaya dikotomi akan adanya dua jenis kebudayaan, yaitu budaya populer dan budaya luhur.

Pemahaman tentang ‘budaya massa’ diberikan Gans (1974 : 9-10) dalam uraian berikut.

Mass culture is a combination of two German ideas: Masse and Kultur. The mass is (or was) the nonaristocratic, uneducated portion of European society, especially the people who to day might be described as lowermiddle class, working class, and poor. Kultur translates as high culture; it refers not only to the art, music, literature, and other symbolic products that were (and are) preferred by the well-educated elite of that European society but also to the style of thought and feeling of

those who choose these products-those who are "cultured". Mass culture, on the other hand, refers to the symbolic products used by the "uncultured" majority.

(Budaya massa merupakan suatu kombinasi dari dua pemikiran kosa kata Jerman: *Masse* dan *Kultur*. *Masse* merujuk kepada sesuatu yang tidak aristokrat, masyarakat Eropah yang tanpa pendidikan, khususnya merujuk kepada masyarakat yang kini digambarkan sebagai masyarakat kelas menengah ke bawah, buruh, dan miskin. *Kultur* diterjemahkan sebagai budaya luhur; hal ini tidak hanya mengacu kepada seni, musik, sastra, dan hasil karya simbolik lainnya yang diacu oleh masyarakat elit Eropa yang berpendidikan baik, tetapi juga tertuju kepada berbagai gaya hasil pemikiran dan perasaan yang dikatakan *cultured*. Budaya massa, dalam lain pengertian, merujuk kepada hasil-hasil simbolik yang lebih banyak dibentuk oleh unsur "uncultured").

Menurut keyakinan MacDonald (1962: 294) budaya massa tidak akan mencapai nilai tertinggi. Hal ini disebabkan pada budaya massa, manusia sebagai subjek dan objek budaya kehilangan identitasnya sebagai 'manusia'. Massa yang merujuk pada rakyat dalam jumlah banyak tidak dapat mengekspresikan diri sebagai 'manusia yang berpribadi, bahkan juga bukan sebagai 'anggota masyarakat'. Rakyat dalam jumlah banyak diikat oleh suatu pertalian abstrak yang tidak dapat dikendalikan oleh 'manusia', ia hanya dapat dikendalikan oleh sistem pasar, sistem partai politik, atau sistem kelompok lainnya.

3. Budaya Populer dan Budaya Rakyat

Budaya populer dan budaya rakyat merupakan budaya yang mementingkan unsur khalayak ramai sebagai pemerhatinya. Perbedaan antarkeduanya adalah bila budaya

populer merupakan hasil budaya kota, sedangkan budaya rakyat merupakan hasil budaya nonkota. Perbedaan berikutnya adalah bahwa budaya rakyat muncul dari bawah dan merupakan ekspresi spontan, juga tidak mengambil keuntungan dari budaya luhur. Adapun budaya populer ditawarkan dari atas (dari pemilik modal, direncanakan para pakar, dan banyak memanfaatkan budaya luhur (Macdonald, 1962: 295).

Unsur pokok budaya pada budaya rakyat berakar pada budaya tua. Dicontohkan tentang adanya praktik keagamaan yang eksoteris, di samping yang isoteris sejak zaman dimulainya peradaban manusia, yaitu praktik keagamaan bagi rakyat umum dan bagi kalangan terbatas. Pada zaman Yunani Kuno (sekitar abad ke-4 SM) adanya pementasan drama kolosal di theater Epidaurus, di samping pementasan di Istana bagi kaum bangsawan. Pementasan drama kolosal di Epidaurus tersebut merupakan budaya populer karena dikelola dari atas, dari pemilik modal. Pemahaman ini acapkali dirancukan dengan pemahaman budaya rakyat, yakni laku budaya yang muncul dari bawah, dari kebutuhan rakyat dan dikelola oleh rakyat. Pada beberapa dekade terdahulu memang antara budaya populer dan budaya rakyat memiliki pemahaman yang seakan tidak berbeda karena keduanya melibatkan unsur masyarakat ramai sepenuhnya. Hanya pada era modern ini perbedaan antara budaya populer dan budaya rakyat mulai mencuat sebagai akibat adanya revolusi teknologi mulai akhir abad ke-18. Setelah masa tersebut, kebudayaan tidak hanya bersandar kepada pengayoman perorangan dan bagi perorangan, tetapi dapat lebih bersandar pada modal besar

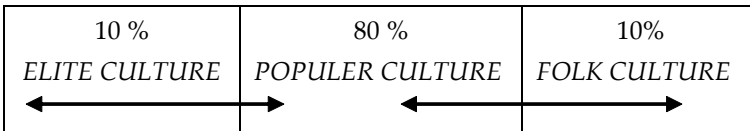
yang dituntut harus siap melayani khalayak ramai. Maka, budaya rakyat pun akhirnya dikemas sedemikian rupa sehingga bergerak menjadi budaya populer (MacDonald, 1962: 295). Contoh hasil budaya yang menunjukkan hal semacam ini, yang sekarang sedang diminati masyarakat Indonesia, seperti penampilan tetap “Lenong Rumpi” di televisi swasta Indonesia TPI, yang kemudian diikuti “Srimulat di Indosiar, disusul penampilan “Kethoprak Humor” di televisi RCTI dan “Kethoprak Jampi Stress” di Indosiar.

Dalam hal ini Sequeira (1991 : 47) memberi gambaran tentang porsi budaya yang telah muncul setelah teknologi modern menguasai dunia sebagai berikut.

10 %	<i>Elite Culture</i> (Budaya Luhur)
80 %	<i>Popular Culture</i> (Budaya Populer)
10 %	<i>Folk Culture</i> (Budaya Rakyat)

(Sequeira, 1991 : 47)

Menurut Sequeira (1991 : 47) porsi budaya tersebut tidak bersifat statis, tetapi selalu bergerak, hanya porsi dalam persentasenya akan menunjukkan kecenderungan yang sama, yang berpusat pada “popular culture”. Lihat bagan berikut.



(Sequeira, 1991 : 47)

Patut diperhatikan di sini bahwa pembagian di atas merupakan suatu kompartemen yang bukan tidak dapat

dibantah. Model pada bagan tersebut merupakan gambaran interaksi yang terus-menerus antara seni elit (seni luhur) dan seni populer, seni luhur dan seni rakyat, juga seni rakyat dan seni populer. Cukup banyak peristiwa yang menunjukkan pergerakan dari sastra menuju sastra populer, serta peristiwa “disucikannya” (*canonized*) sastra populer menjadi sastra seperti puisi-puisi Chaucer dan drama-drama Shakespeare (Sequeira, 1991 : 47).

4. Budaya Populer dan Budaya Luhur

Beriringan dengan makin mapannya budaya luhur, budaya elit, di masyarakat industri Barat, muncul pula gejala kebudayaan baru yang oleh orang Jerman disebut *Kitsch*. *Kitsch* mencakup seni dan sastra komersial dan populer. Suatu prakondisi mutlak untuk *Kitsch*, yaitu adanya tradisi budaya luhur. Penemuan dan kemahiran yang ada dalam tradisi kebudayaan luhur tersebut dipergunakan *Kitsch* untuk kepentingannya sendiri (Greenberg via Damono, 1979 : 73). Tema, penokohan, dan alur, misalnya, dipinjam *Kitsch* menjadi suatu sistem sederhana dalam formula populer. Dengan demikian, *Kitsch* bersumber pada pengalaman yang sudah terkumpul dalam tradisi kebudayaan luhur.

Budaya luhur dan budaya populer acapkali saling dioposisikan sebagai dua kebudayaan yang bertentangan. Sebagai contoh pada karya sastra, hasil karya TS Eliot dipertentangkan dengan karya Eddie Guest. Karya sastra yang pertama membutuhkan minat, pengetahuan luas, dan kecerdasan untuk memahaminya, sedangkan karya yang kedua bisa dengan mudah ‘dinikmati’ oleh siapa pun

dengan santai hampir tanpa persiapan apa pun. Karya sastra yang pertama diposisikan sebagai contoh karya sastra luhur, sedangkan kedua sebagai karya sastra populer.

Dalam kaitan dengan pemikiran pertentangan ini, kaum liberal dan kaum Marxis radikal memandang bahwa masyarakat merupakan sesuatu yang sehat. Jika diberi sastra luhur, maka cita rasanya pun akan baik, tetapi pada kenyataannya cita rasa masyarakat, dewasa ini, telah dicandui oleh *Kitsch*.

Macdonald (1962: 295) mengibaratkan hubungan antara budaya luhur dan budaya populer (ia menyebutnya 'budaya massa') bagai hubungan antara daun dan ulat. Hal ini disebabkan dalam perkembangannya budaya populer banyak memanfaatkan hasil budaya luhur bagi kepentingannya sendiri, tanpa memberi apa pun bagi perkembangan budaya luhur, bahkan memerosotkannya. Pemikiran Macdonald ini tampaknya dipengaruhi oleh kaum konservatif yang ingin menempatkan kembali kebudayaan dalam kendali kaum aristokrat, yang bersifat *elitis*.

Dalam bukunya yang berjudul *Literature, Popular Culture, and Society*, Lowenthal (Damono, 1979 : 85 -87) mencoba mempertemukan budaya populer dan budaya luhur dengan mengajukan beberapa pertanyaan mendasar tentang pemikiran perbandingan antara keduanya. Pertanyaan-pertanyaan tersebut dipaparkan sebagai berikut.

- a. Pembahasan budaya populer, pada umumnya, dikaitkan dengan 'konsumen dan distribusinya', sedangkan pembahasan budaya luhur berkaitan dengan masalah 'nilai yang dikandungnya'. Pembagian semacam ini apakah benar-benar bersifat dikotomis atau sekedar

- pencarian pembedaan logis dengan kriteria berbeda?
- b. Pembicaraan budaya populer dihubungkan dengan konsep ‘hiburan dan khalayak ramai’, sedangkan budaya populer dihubungkan dengan ‘pandangan hidup elitis dari golongan atas’. Persoalannya adalah apakah benar golongan atas tidak pernah mencari hiburan dan keramaian, dan apakah benar khalayak ramai tidak pernah dan tidak bisa berurusan dengan budaya luhur? Untuk kasus di Indonesia, misalnya, apakah benar golongan atas tidak pernah menyaksikan drama, film atau sinetron populer di televisi, seperti *Si Doel Anak Sekolahan*? Bagaimana pula dengan kasus seni wayang kulit yang biasa digolongkan sebagai budaya luhur tetapi ditonton khalayak ramai, juga dipentaskan di lapangan ?
 - c. Dalam kondisi bagaimanakah seni populer bergerak menjadi seni luhur dan sebaliknya? Pada kenyataannya pada beberapa kasus muncul peristiwa seni luhur menjadi seni populer dan seni populer menjadi seni luhur. Untuk kasus pertama, dapat dicontohkan, terjadi pada karya-karya Beethoven, Schubert, Mozart, dan lainnya yang dikasetkan dalam jumlah ribuan. Untuk kasus kedua, terjadi pada karya-karya Shakespeare yang memperoleh dukungan khalayak kemudian terangkat menjadi seni luhur dan banyak dibicarakan para kritikus drama dunia.
 - d. Dengan makin meluasnya media massa dan hasil teknologi lainnya, apakah jurang yang memisahkan budaya populer dan budaya luhur makin menganga?

Bagaimana dengan tekanan yang terus-menerus dari masyarakat industri yang demokratis dan telah mendesak 'seniman' untuk menyediakan 'barang' bagi pasar populer? Dewasa ini, kiranya sulit mencari seniman yang bertekun diri hanya untuk memenuhi kebutuhan kesenimanannya demi kesenian, tanpa berpikir tentang kebutuhan masyarakatnya.

- e. Siapakah sebenarnya yang memberi cap 'hiburan' bagi karya seni yang diminati khalayak ramai? Dalam kondisi semacam bagaimanakah keputusan itu ditetapkan? Persoalan ini makin rumit bila ternyata keputusan diambil bersama antara pemilik modal, agen Man, dan wakil penerbitan, tanpa diketahui siapa pun, khususnya tanpa sepengetahuan penciptanya.
- f. Apakah sebenarnya yang baik dan yang buruk pada budaya populer? Bukankah kriteria baik-buruk tersebut lebih ditentukan berdasar teori estetika klasik Aristoteles yang lebih menitikberatkan pada segi moral? Kriteria tersebut tampaknya mulai kehilangan wibawanya manakala dijadikan patokan bagi kritik budaya masa kini yang lebih menitikberatkan segi psikologis.

Berdasarkan berbagai pemikiran tentang sastra populer di atas dapat diajukan kesimpulan sebagai berikut.

1. Sastra populer tergolong hasil karya seni menengah (*midbrow*) karena tidak terdapat dalam timbangan buku-buku sastra (sebagai barometer karya seni luhur) dan tidak pula terdapat dalam majalah picisan (sebagai barometer karya seni rendah). Di samping itu, penempatannya pada posisi tersebut disebabkan pula, sastra

populer diproduksi masyarakat urban dan dikonsumsi oleh masyarakat kelas menengah.

2. Sastra populer memiliki formula sebagai berikut.
 - a. memiliki struktur sederhana;
 - b. menekankan sistem bintang;
 - c. mementingkan penonjolan unsur tertentu;
 - d. menghindari makna ganda;
 - e. bersifat sentimental;
 - f. menekankan segi hiburan.
3. Pemahaman istilah sastra populer dibedakan dengan istilah sastra pop. Sastra populer mengarah pada “selera orang banyak” dan “komersial”, sedangkan sastra pop merupakan gerakan *elitis*, yang diarahkan khusus bagi kelompok seniman inovatif yang secara sadar ingin menawarkan selera baru. Persamaan antarkeduanya terletak pada objek perhatiannya yaitu objek yang tergolong pada pengertian “banyak dan keseharian”.
4. Sastra populer lahir sebagai anak kandung budaya populer, yang juga disebut budaya massa. Penyamaan pemahaman ini disebabkan budaya populer secara sadar diarahkan bagi konsumsi massa. Acapkali pula budaya populer disepadankan dengan budaya rakyat karena keduanya mementingkan unsur khalayak ramai (‘rakyat’) sebagai pemerhatinya. Akan tetapi, pada penyepadanan istilah yang terakhir ini terdapat perbedaan yang menyolok antarkeduanya. Perbedaan tersebut adalah bahwa budaya populer merupakan hasil budaya kota, sedangkan budaya rakyat merupa-

kan hasil budaya nonkota. Perbedaan selanjutnya adalah bahwa budaya populer ditawarkan dari atas, direncanakan pakar dan banyak memanfaatkan budaya luhur (seperti pemanfaatan unsur alur, tokoh, dan terra), sedangkan budaya rakyat berkembang dari bawah, dari rakyat dengan tanpa memanfaatkan unsur budaya luhur.

5. Perbandingan budaya populer dengan budaya luhur nasih bersifat dikotomis, maka patut dipikirkan secara serius sistem perbandingan yang lebih logis dengan kriteria yang sepadan. Hal ini disebabkan bahwa pada kenyataannya antarkeduanya, pada beberapa kasus, Baling berkontaminasi. Karya sastra luhur dapat menjadi karya populer, atau karya sastra populer menjadi karya sastra luhur.

B. Sastra Populer dan Budaya Populer

Istilah sastra populer muncul bersamaan dengan istilah budaya populer (*popular culture*). Istilah yang terakhir tersebut hadir sebagai pembeda 'selera budaya' (*taste culture*) dari budaya jenis lainnya yang biasa disebut budaya luhur (*high culture*). Pemahaman masalah yang berkaitan dengan 'selera budaya' sendiri tersusun dalam tiga komposisi, yaitu komposisi isi, hasil, dan unsur pokok budaya (Gans, 1991 : 14).

Dalam kaitan komposisi isi, Umar Kayam (1981 88) berpendapat bahwa sastra populer merupakan perekam kehidupan yang tidak banyak memperbincangkan kembali kehidupan dalam serba kemungkinan. Ia memilih rekaman tentang kehidupan, menyajikannya kembali dengan

perhitungan pembacanya akan banyak mengenal kembali pengalaman-pengalamannya hingga ia terhibur karenanya. Adapun sastra yang “sastra” atau sastra serius (untuk menyebut sastra luhur) bukan sekedar merekam kembali alam kehidupan, tetapi memperbincangkannya kembali melalui pertukangan, manipulasi, dan rasa bahasa.

Sebagai sebuah hasil budaya, menurut Lowenthal (Damono, 1979 : 68), budaya populer merupakan budaya yang dapat dinikmati masyarakat luas secara santai di tempat-tempat umum, atau dalam pengertian lain sastra populer merupakan sastra yang dapat digemari banyak pembaca (Sumarjo, 1982 : 20).

Sastra populer biasa dianggap sebagai hasil seni ‘buruk’ karena ia tidak dapat memenuhi tuntutan kritik. Menurut Kaplan (Damono, 1979 : 80), permasalahan yang terdapat pada sastra populer seharusnya tidak hanya dilihat dari kegagalan pemenuhan kritik itu terjadi, tetapi juga patut mempermasalahkan keberhasilan apa yang telah dicapainya. Ukuran estetis patut dibedakan dari cita rasa orang perorang dan tidak dipaksakan dari elit kebudayaan seperti terjadi selama ini. Perlu dicanangkan bahwa ukuran seni hanya bisa dianalisis dalam konteks, tempat, dan waktu tertentu, seni populer pun memiliki hak demikian. Mika, Kaplan (Damono, 1979) menempatkan seni (sastra) populer sebagai *seni menengah (midbrow)* untuk membedakannya dari seni yang memenuhi cita rasa rendah (*low culture*) dan cita rasa tinggi (*high culture*). Sastra populer tidak terdapat dalam timbangan buku, juga tidak terdapat dalam majalah/surat kabar picians (*pulp*), tetapi ada pada majalah hiburan atau keluarga (*slick*). Sastra populer dapat

saja sebagai *best-seller*, tetapi tidak pernah diperkenalkan di dalam buku teks kesusastraan, juga tidak akan ditampilkan kembali dalam wujud komik.

Lowenthal (Damono, 1979: 85-88) memerikan beberapa permasalahan yang berkaitan dengan ciri-ciri sastra populer, yaitu (1) mementingkan konsumen dan persoalan distribusinya, (2) menekankan segi hiburan penerimaan khalayak ramai, (3) bersifat nonmuseum, (4) mengandalkan media massa, (5) berbentuk barang komersial, dan (6) dalam hal ukuran seni, sastra populer lebih menekankan segi psikologis bukan moral, yang dikaitkan dengan kondisi sosial, politik, dan teknologi pada masyarakat yang sedang mengalami perubahan.

Budaya populer, menurut Macdonald (1962: 295), serupakan gejala khas zaman modern. Para pakar sosiologi budaya mengaitkan ciri budaya, seni, dan sastra populer beriringan dengan ciri-ciri masyarakat modern. Manusia modern adalah makhluk yang terpencil dan tercerabut dari lingkungannya; dan seni populer berhasil tampil sebagai pengisi keterpencilan dan ketercerabutan tersebut. Kaplan (Damono, 1979 : 84) berbeda pendapat tentang hal ini, menurutnya, sebenarnya bukan masyarakat modern yang tercerabut, tetapi senilah yang terpencil dari masyarakat. Pada zaman kini, seni semakin tidak ada hubungannya dengan masalah kebudayaan, agama, kasih sayang, perang, politik, dan perjuangan mencari nafkah, atau menurut istilah Dewey, seni sekarang ini telah menjadi “salon kecantikan peradaban”. Seni populer berupaya memecahkan keterpencilan dirinya dengan menerobos dinding penyekat *elitisme* dan berhasil mencari tempat di luar museum, serta

mencoba selalu memiliki relevansi sosialnya. Maka, seni populer pun menjadi bagian yang tidak dapat dipisahkan dari masyarakat.

Greenberg (Damono, 1979: 72) menelaah sastra populer dari segi proses kelahirannya. Ia berpendapat bersamaan dengan munculnya *avant-garde*, di masyarakat industri Barat, hadir gejala kebudayaan baru yang disebut budaya populer, yang oleh orang Jerman dinamakan *Kitsch*. *Kitsch* mencakup seni dan sastra komersial dan populer, ia merupakan hasil produk revolusi industri yang telah menguasai masyarakat luas di Eropah Barat dan Amerika Serikat, dan telah mengokohkan kondisi budaya yang dikatakan sebagai “melek huruf universal”.

Hauser (1982: 586) berpendapat bahwa budaya populer dihasilkan oleh masyarakat urban, dan dikonsumsi oleh masyarakat kelas menengah, yang berkecenderungan ingin menikmati dan memahami hasil budaya seperti layaknya *economic consumption*. Secara tegas dikatakan Hauser (1982: 580) bahwa seni populer merupakan seni hiburan dan seni penyegar bagi masyarakat yang berpendidikan menengah dan masyarakat kurang berpendidikan yang memiliki bentuk kehidupan yang menyukai sensasi. Kondisi ini, menurut Kaplan (Damono, 1979: 81) tidak dapat dikatakan bahwa seni populer Nadir sebagai wujud kemerosotan cita rasa, tetapi lebih tepat dikatakan sebagai wujud kebelum-dewasaan cita rasa.

Secara rinci seni populer dipahami dalam sajian formula yang dikemukakan di bawah ini.

1. Sederhana

Kesederhanaan sastra populer dalam arti bersifat *stereotype*. Istilah *stereotype* diartikan sebagai meniru-niru segala sesuatu yang telah muncul sebelumnya. Peniruan ini dapat saja digayakan (*stylized*), tetapi masih akan terlihat ‘benang merah’ dengan karya lain sebelumnya. Di samping itu, ke-stereotipan, dalam sastra populer tidak saja ditentukan oleh adanya kemiripan tokoh satu dengan yang lain, tetapi juga lebih ditentukan oleh tidak adanya persamaan antara tipe yang dimunculkan dengan apa pun yang berada di luar teks. Dalam segi bentuk, kesederhanaan sastra populer dipahami sebagai adanya skematisasi, bukan simplifikasi. Skematisasi di sini berarti pengikhtisaran konteks estetik, yang disebut formula.

Sastra populer disebut sederhana karena hadir sebagai basil meniru-niru segala sesuatu yang telah muncul sebelumnya. Dalam peniruan ini mungkin saja terdapat kesengajaan untuk digayakan, tetapi masih tetap akan terlihat benang merah dari yang ditirunya.

Kesederhanaan sastra populer, menurut Greenberg (Damono, 1979: 73), mengacu pula pada adanya sistematisasi tradisi struktur budaya *matting high culture*, seperti penggunaan alur, tokoh, tema, dan lainnya, yang dicairkan untuk kepentingannya sendiri. Penggunaan hasil budaya matang tersebut untuk menghilangkan jarak apresiatif antara pengalaman khalayak yang terbiasa dengan tradisi masa lalu dengan tradisi yang ditawarkan sastra populer.

Sumarjo (1982 : 35-36) menemukan beberapa formula kesederhanaan sastra populer, misalnya dalam hal

tema, sastra populer lebih cenderung menggarap percintaan dan drama rumah tangga yang dilihat dari segi romantiknnya saja. Persoalan-persoalan yang diolah merupakan persoalan yang mudah (atau dimudahkan) untuk dipecahkan secara artifisial. Hal ini disebabkan pembaca sastra populer kurang memiliki kemauan untuk memikirkan persoalan rumit, yang dibutuhkan pembaca sastra populer adalah sekedar mengerti liku-liku kisah cintanya belaka.

Kesederhanaan sastra populer, menurut Greenberg (Damono, 1979 : 73), mengacu pula pada adanya sistematisasi tradisi struktur budaya luhur, *high culture*, seperti penggunaan alur, tokoh, tema, dan lainnya, yang dicairkan untuk kepentingan sendiri. Penggunaan hasil budaya luhur tersebut untuk menghilangkan jarak apresiatif antara pengalaman khalayak yang telah terbiasa dengan tradisi masa lalunya dengan tradisi baru yang ditawarkan sastra populer.

2. Sistem Bintang

Sastra populer ditandai dengan adanya tiga kondisi utama bagi penampilan tokoh sebagai 'hero' (Sequeira, 1991 : 123), yaitu (a) *he must possess extraordinary gift*, (ia mempunyai kekuatan yang luar biasa), (b) *those gift or qualities are the ones the culture cherishes very highly* (kekuatan tersebut merupakan salah satu bentuk budaya luhur yang dihormati), dan (c) *since he is obligated to the culture he owes his loyalty to it* (karena mempunyai kekuatan. tersebut ia memiliki loyalitas)

Dalam sastra populer Indonesia, Sumarjo (1982: 36-37) menemukan beberapa ciri, yaitu tokoh yang ditampil-

kan, pada umumnya, dari kalangan kelas menengah ke atas, bahkan golongan terpelajar dan ber harta. Tokoh wanita dan pria selalu berpendidikan cukup tinggi, tampan atau cantik, punya selera mutakhir dalam pakaian, kendaraan, dan tata rumah tangga, menyukai musik, dan tontonan. Tokoh remaja berasal dari kalangan yang sama, bersifat dinamik, berani, dan agak bebas dalam pergaulan. Pada umumnya, tokoh hanya memikirkan masalah cinta dan rekreasi belaka. Tokoh-tokoh yang memiliki ciri ketampanan, kecantikan, kepopuleran, keterpelajaran, dan kekayaan, yang menjunjung kesopanan dan gengsi merupakan tokoh yang akan diposisikan sebagai 'bintang' cerita.

3. Penonjolan (*Foregrounding*)

Pada sastra populer penonjolan unsur tertentu merupakan hal penting. Kaplan (Damono, 1979 : 82) berpendapat bahwa dalam karya sastra populer penonjolan unsur tertentu tersebut tidak saja menguasai unsur lainnya, tetapi memang ia merupakan satu-satunya unsur yang ditonjolkan dan unsur lain dibiarkan tanpa peran apa pun. **Penonjolan yang biasa muncul pada sastra populer Indonesia berkisar pada masalah 'cinta', sedangkan wilayah garapannya cenderung ditentukan oleh individualitas si pengarang.**

Pada sastra populer penonjolan (*foregrounding*) unsur tertentu merupakan formula penting. Penonjolan unsur tertentu tersebut tidak saja menguasai unsur lainnya, tetapi memang ia merupakan satu-satunya unsur yang ditonjolkan dan unsur lain dibiarkan tanpa peran apa pun (Kaplan via Damono, 1979 : 82).

Sumarjo (1982) mencontohkan Ashadi Siregar memilih menonjolkan persoalan 'cinta dan kampus', Marga T menonjolkan persoalan 'cinta dan kesetiaan wanita', Titiek WS menonjolkan masalah 'cinta, wanita dan rumah tangga', Eddy D. Iskandar memilih wilayah 'cinta dan remaja', dan Motinggo Busye bertekun diri pada soal 'cinta dan moralitas'. Beberapa pengarang sastra populer Indonesia pernah mencoba keluar dari kungkungan penonjolan 'persoalan cinta', seperti Abdullah Harahap yang menawarkan 'misteri-horor', misalnya dalam judul *Penghuni Mutan Parigi*, atau Remy Silado yang memunculkan 'kebobrokan moral dan kebebasan seks', misalnya dalam *Orexas*, tetapi kedua model tersebut tidak memperoleh publiknya.

Justru karya sastra seperti cerita silat berseri dari SH Mintarja yang memphlawankan "Agung Sedayu" dalam *Api Di Bukit Menoreh* dan Sebastian Tito yang menjagokan "Wiro Sableng" dalam *Pendekar Kapak Naga Geni 212* memperoleh publik yang luas karena tetap ditekankan pada persoalan cinta kasih antarpria dan wanita yang dibangun dalam khayalan kehebatan gaib tokoh utamanya.

4. Penghindaran Makna Ganda

Sastra populer dicipta agar sebanyak-banyaknya dibaca oleh khalayak (Sumarjo, 1982 : 20). Hal ini berarti munculnya makna ganda (secara interpretasi prismatis), bagi khalayak pembaca merupakan pekerjaan yang tidak menentramkan. Padahal, sastra populer ingin tetap berada di dunia yang dikenal kini, dan berupaya untuk meyakinkan pembaca untuk menyukai dunia yang hadir-

kannya. Makna ganda berarti menuntut pembaca untuk berusaha memahami sungguh-sungguh berbagai kemungkinan pemaknaan dari arti yang sebenarnya. Hal ini berarti pembaca sastra populer tidak dapat secara santai menikmati bacaannya, tidak lagi dapat menikmati sastra sebagai *pengisi waktu senggang, penawar eskapis bagi kesibukan seharian kerja dan penyejuk bagi kegarangan hidup*, padahal sastra populer dicipta untuk tujuan tersebut (lihat Kristanto, 1991 : 127). Dalam bahasa filsafat dikatakan bahwa pembaca sastra populer tidak memiliki keberanian untuk mengubah dunianya (Damono, 1979 : 83). Maka, makna ganda, khususnya makna yang dapat diinterpretasikan secara prismatic, pada sastra populer benar-benar dihindari oleh pengarang.

Kehadiran makna ganda (dalam hal ini makna yang dapat diinterpretasikan secara 'prismatis' berarti menuntut pembaca berusaha memahami sungguh-sungguh kemungkinan munculnya makna dari makna yang sebenarnya.

Bila diyakini bahwa seluruh struktur karya sastra merupakan makna ganda, maka pada sastra populer makna tersebut masih dapat dengan mudah dilacak dan dipahami oleh pembaca. Maka, makna yang dituntut struktur tersebut diupayakan yang telah dikenal pembaca pada kehidupan keseharian.

5. Sentimentalisasi

Sastra populer memiliki formula sentimental. Sentimentalisasi ini sebagai langkah konkret memadukan kebersamaan perasaan antara isi sastra dengan perasaan pembaca. Sentimentalisasi berwujud penampilan perasaan sebanyak-

banyaknya walaupun terlalu sedikit yang dapat dihayati. Sumarjo (1982: 47) menegaskan bahwa sentimentalisasi pada sastra populer disebabkan sastra populer diarahkan pada konsumsi “pembaca wanita” (patut dipahami di sini bahwa istilah ‘wanita’ tidak berkaitan langsung dengan nama sebuah jenis kelamin namun istilah ini lebih cenderung untuk memberi nama sesuatu sifat yang secara umum dimiliki oleh jenis kelamin tersebut) yang lebih menyukai derita dalam gelombang percintaan dan lebih menekankan segi perasaan daripada intelektualitas.

Sastra populer mengandung gaya sentimental agar selalu ‘dekat’ dengan masyarakatnya. Dengan sentimentalisasi, sastra populer menerobos perasaan masyarakat melalui penampilan kembali berbagai persoalan hidup keseharian untuk dapat mengundang emosi.

Sentimentalisasi ini pula yang cukup banyak mendorong lahirnya penulis sastra populer dari kaum wanita, atau penulis pria yang menokohutamakan wanita. Karya sastra populer yang menokohkan pria dan menekankan segi intelektualitas, seperti novel detektif *Naga Mas* dan *Garuda Putih* yang pernah berkembang di Surabaya tahun 50-an, kini telah mati (Sumarjo, 1982 : 48). Sentimentalisasi berkembang subur dalam karya sastra ‘bersifat wanita’ karena dapat menampung begitu banyak perasaan berlebihan, tetapi tetap dalam kendali dan dikuasai penulis, juga dapat diterima khalayak pembaca (Kaplan via Damono, 1979).

6. Hiburan

Sastra populer lebih cenderung dikaitkan dengan

kondisi perkembangan kebutuhan masyarakat modern. Selama ini orang meyakini, bahwa masyarakat modern adalah makhluk yang terencil dan tercerabut dari lingkungannya, di sinilah sastra populer tampil sebagai *oasis* kehidupan, penyegar dan penghibur dalam keterencilan tersebut. Dalam posisi ini, sastra populer dikatakan sebagai sastra pelarian, yaitu sebagai sarana bagi **upaya melarikan diri dari sesuatu menuju sesuatu** (Damono, 1979 : 84). Dengan demikian, yang ditampilkan pada karya sastra populer adalah 'keserbamolekan dunia', seperti penampilan tokoh yang tampan, cantik, terpelajar, kaya, dan sopan (lihat Sumarjo, 1982 :32).

Sastra populer lebih cenderung dikaitkan dengan kondisi perkembangan kebutuhan masyarakat modern, yang menuntut kedisiplinan, profesionalisme, dan kerja keras. Dalam posisi ini sastra populer dikatakan sebagai sastra pelarian, artinya sebagai upaya menghibur diri dari kenyataan hidup keseharian yang monoton dan menjemukan.

Penelitian karya sastra dari sudut konsepsi sastra populer dalam kerangka sosiologi sastra berarti pula melibatkan hubungan konkret antara unsur karya sastra dengan unsur sosiobudaya (Yunus, 1986: 36). Dalam penelitian ini, hubungan tersebut ditekankan pada dua model telaah sosiologi sastra yang ditawarkan Yunus (1986: 3) yaitu (1) penyelidikan mengenai penghasilan dan pemasaran karya sastra dengan menyentuh dua aspek dari empat aspek yang ditawarkannya, yaitu (a) penulis dan latar belakang sosiobudayanya, (b) hubungan antara penulis dan 'pembaca' (Yunus, 1986 : 10); dan (2) penelitian tentang penerimaan masyarakat terhadap karya seorang

penulis tertentu (Yunus, 1986 : 16).

Hal yang patut ditegaskan kembali adalah posisi sastra populer, menurut Macdonald (1962 296-293), sebagai sastra homogen, demokratik, dan antidiskriminasi, sedangkan “*value judgments imply discrimination*” (Macdonald, 1962 . 293), maka telaah pada penelitian tesis ini dilakukan dengan peniadaan penilaian atas karya sastra sebagaimana pemikiran tersebut.

Lebih tegas Kaplan (Damono, 1979) mengatakan bahwa seni populer, termasuk sastra, merupakan hiburan bagi pembaca. Pembaca dibiarkan berasyik masuk dengan diri sendiri dan dengan segala sesuatu yang telah dikenalnya.

Berbagai persoalan dalam sastra populer merupakan isyarat bagi pembaca untuk menenggelamkan diri dalam kenangan lama yang kini dikemukakan kembali. Sequeira (1991: 47) menegaskan pentingnya penelaahan budaya populer. Menurutnya, budaya populer hadir pada dunia sekitar kita, pada kejadian hidup keseharian dan pada pengalaman hidup bersama. Baginya, pemahaman tentang suatu bangsa lebih efektif dengan memahami budaya populer yang terdapat pada bangsa tersebut, seperti kondisi tempat tinggal, kesantiaian, dan kegembiraan yang ditampilkan mereka.

Budaya populer yang demikian dapat dilihat dalam film, televisi, radio, buku atau kaset *bestseller*, komik, majalah, dan olah raga aerobik, kesesuaiannya dapat dijadikan sosiologi keseharian, media sejarah, dan bahan analisis yang akurat.

C. Perintis Sastra Populer di Indonesia

1. Sastra Melayu Tionghoa

Sastra populer di Indonesia mempunyai runtutan sejarah panjang, bahkan lebih panjang dari “sastra serius” (Kayam, 1981: 87; bandingkan Sumarjo, 1991: 171. Perintis munculnya sastra populer Indonesia adalah warga Cina Peranakan dan warga Indo pada sekitar akhir abad ke-19 dengan menggunakan bahasa melayu.

Menurut Sumarjo (1991 : 172), para warga Cina peranakan menghasilkan karya sastra sebagai bentuk pencarian tradisi sastra sendiri setelah mereka gagal dari tradisi sastra nenek moyangnya sebagai akibat ketidakmampuan dalam penggunaan bahasa (Salmon, 1985 : 2) dan tidak dapat masuk ke dalam tradisi sastra tradisional Indonesia, yang juga sebagai akibat ketidakmampuan mereka menguasai bahasa daerah. Secara rinci, Sumarjo (1992: 7-8) menyebutkan tiga faktor penyebab penumbuhsurban populer dengan menggunakan bahasa Melayu di kalangan masyarakat Cina-Peranakan, yaitu sebagai berikut.

a. Ketercerabutan dari akar budaya nenek moyang

Orang-orang Tionghoa (Cina Peranakan) yang sudah tetap di Indonesia makin tidak mengenal lagi budaya nenek moyangnya. Hal ini menyebabkan banyaknya permintaan penyaduran dan penerjemahan karya-karya Cina ke dalam bahasa Melayu Rendah, bahasa yang mereka kuasai sejak lahir di Indonesia.

b. Adanya modal untuk percetakan

Sejak tahun 1850-an sudah banyak diterbitkan surat kabar berbahasa Melayu Rendah yang diberi modal oleh

golongan Cina-Peranakan. Oleh karena banyaknya permintaan seperti faktor di atas, maka sastra populer dalam bahasa Melayu Rendah pun terus berkembang.

c. Orientasi budaya mengarah ke Barat

Masyarakat Cina-Peranakan lebih mudah menyerap budaya Barat daripada menyerap budaya nenek moyangnya sendiri dan budaya tradisonal. Hal ini didukung pula oleh sedang berkembangnya kebudayaan Barat di kota-kota tempat mereka hidup dan usaha. Maka, budaya Barat, khususnya model sastra populer, berkembang pesat di kalangan mereka.

Adapun alasan warga Indo tertarik kepada pengembangan karya sastra dengan bahasa Melayu lebih bersifat politik etis, yakni dilakukan oleh para wartawan yang mulai sadar untuk menempatkan wasyarakat di sekitar mereka sebagai bahan pembicaraan (Hartoko, 1979: 4). Di samping itu, warga Indo ingin membangun tradisi sastra sendiri dan mandiri yang tidak terikat dan tergantung lagi kepada tradisi sastra Belanda dan tradisi sastra Daerah.

Kedua golongan warga tersebut adalah kaum intelektual (pada umumnya wartawan) yang berkedudukan di kota, maka karya sastra yang mereka hasilkan adalah karya sastra sebagai produk budaya kota yang pada saat itu telah banyak dipengaruhi oleh budaya Barat, yang kemudian sebagai cikal bakal karya yang disebut sebagai karya sastra populer.

Model sastra ini berkembang pesat setelah munculnya terbitan berbahasa Melayu dan Belanda pada tahun 1885 telah hadir 28 nama surat kabar di luar yang berbahasa

Arab dan Jawa. Karya sastra populer berbahasa Melayu pertama lahir tahun 1884 dari Lie Elm Hok (1853 - 1912) berjudul *Sobat Anak-anak*. Sejak saat itu, lahirlah berbagai sastra populer yang sebagian besar merupakan saduran dari sastra populer Barat pada zaman itu seperti *Rocambebe*, *Monte Christo*, *Kapten Flamberge*, juga beberapa saduran dari sastra silat Cina. Dari kalangan Indo lahir judul-judul seperti *Nona Leonie* karya HFR Kommer, *Nyai Isa* oleh F. Wiggers, dan *Nyai Dasima* karya G. Francis, dan dari pengarang pribumi berpendidikan Barat muncul karya berjudul *Rossina* karya F.D.J. Pangemanann (orang Minahasa : 1870 - 1910). Kedua kelompok perintis sastra populer Indonesia tersebut memiliki perbedaan dalam penggunaan 'bahasa' dan 'bahan cerita'. Kelompok warga Cina Peranakan memakai bahasa *MelayuCina*, sedangkan kelompok warga Indo memakai bahasa *Melayu-Rendah* dan *Melayu-Tinggi*. Pada kelompok pertama bahan cerita diambil dari kehidupan kalangan masyarakat *Tionghoa* di kota, sedangkan pada kelompok kedua digali dari kehidupan masyarakat Indonesia secara umum di kota-kota. Persamaan pada keduanya adalah kedekatan cerita dengan masalah yang aktual di masyarakat dan bergaya sensasional dengan pemberian predikat "terjadi benar-benar" pada setiap judul yang diterbitkan (Sumarjo, 1991 : 172 - 173).

Sastra populer yang dirintis kelompok Cina peranakan mencapai zaman keemasan pada sekitar tahun 1925, setelah adanya terbitan berkala tiap bulanan. Setiap bulan terbit satu atau dua karya sastra dengan tebal 80 halaman. Dalam hal bahan cerita juga terdapat perkembangan, tidak saja bercerita tentang masyarakat *Tionghoa* di kota, tetapi juga

masyarakat Indonesia secara umum seperti tentang babu, petani, dan sejarah Indonesia. Sastra populer yang dirintis kelompok Indo dan pribumi berpendidikan Barat seakan berhenti, mereka mengalihkan perhatian kepada proses kreatif karya sastra yang lebih serius melalui Balai Pustaka.

Pembaca sastra populer Melayu-Cina ternyata bukan terbatas pada masyarakat Cina Peranakan, tetapi juga masyarakat Indonesia. Maka, muncul usaha memenuhi kebutuhan masyarakat sendiri dengan sastra populer yang ditulis pengarang Indonesia sendiri. Dengan demikian, hadir dua kubu kelompok pengembang sastra populer, yaitu kelompok Cina Peranakan dengan bahasa Melayu-Cina dan kelompok sastrawan Medan dengan rasa Melayu-Rendah.

2. Sastra Medan

Kelompok sastrawan Medan, dalam hal bentuk dan aturan pencetakan, meniru gaya kelompok Cina Peranakan. Karya sastra berseri bulanan diterbitkan. Tebal halaman novel-novel populer tidak lebih dan tidak kurang dari 80 halaman dengan ukuran kecil; perhitungan ekonomis dengan 5 lembar kertas koran yang dijadikan 16 halaman pada tiap lembarnya. Bila cerita lebih panjang dari jumlah halaman yang ditetapkan penerbit (80 halaman), maka diterbitkan dalam beberapa jilid, dan jika cerita lebih pendek dari jumlah halaman tersebut, maka ditambah 'bonus' berupa cerita pendek.

Bila sastra Cina-Peranakan dalam pengembangan sastra populernya bergeser dari sastra Cina kepada orientasi sastra Barat, maka sastra Medan berorientasi pada sastra

Arab (Sumarjo, 1991 : 175). Maka, bermunculanlah karya sastra populer dari kedua kelompok itu yang berasal dari sastra Barat dan Arab. Karya sastra yang merupakan saduran dari sastra Barat, misalnya *Sie Cay Kim* dari *La Dame aux Camélias*, *Setan dan Amur* dari *Kreutzer Sonata*, *Maen Komedi* dari *Graaf de Monte Cristo*, dan sebagainya. Karya sastra populer yang merupakan saduran dari sastra Arab, seperti *Cinta Yang Kudus* merupakan saduran karya Jirji Zaidan.

Sastra Medan dalam beberapa hal masih terpengaruh oleh sastra Cina peranakan, seperti penulisan cerita percintaan, cerita mitos (*mythe*), dan cerita sensasional yang bersifat fiktif. Model ini agak bergeser saat penulis muda kelompok ini, Jusuf Souyib, menerbitkan cerita-cerita detektif seperti serial *Elang Mas* dan *Pacar Merah*. Penulis sastra Medan lain seperti A. Damhuri, Dali Mutiara, Merayu Sukma, Si Uma, dan Ratna Zet, banyak menggarap cerita tentang pertentangan golongan tua dan muda, tetapi penggarapannya kurang dalam dan kurang kompleks. Pembahasan bersifat klise, yaitu yang tua salah dan yang muda benar, watak tidak berkembang, mengabaikan faktor ilmu jiwa, dan cenderung pada penggambaran hitam putih. Oleh karena itu, karya sastra ini akhirnya mengarah pada hal-hal pornografis yang sering mendatangkan banyak protes dari masyarakat (Sumarjo, 1991: 174). Berbeda dengan sastra Cina-Peranakan, walaupun beberapa karya sastra bersifat pornografi, seperti *Jadi Korbannya Nafsu* dan *Bunga Mawar Berduri* karya Hauw San Liang, tetapi kecaman terhadap sastra kelompok ini lebih banyak tertuju pada sifat-sifat kekejaman dan kriminalitasnya (Sumarjo, 1991: 174).

D. Sastra Populer di Indonesia

Hal yang menarik dari perkembangan sastra populer di Indonesia adalah bahwa jenis sastra ini tidak pernah mengalami “krisis sastra”. Jenis sastra populer ini selalu terbit tanpa mengalami masa senggang. Sastra populer Indonesia mengalami kemandegan pada masa pendudukan Jepang (1942-1945) dan selama Revolusi Fisik (1945-1949). Perjalanan sastra populer, terutama sastra Medan, bergerak kembali mulai tahun 1950. Adapun sastra Cina Peranakan, secara formal, telah berhenti karena masyarakat Cina telah diintegrasikan dengan penduduk pribumi dalam hal bahasa, pendidikan, dan bahan bacaan. Satu-satunya sastra Cina Peranakan yang masih hidup adalah cerita silat yang dikembangkan Asmaraman S. Kho Ping Hoo, Gan KL, dan sebagainya. Model cerita silat bahkan pada awal tahun 60-an, menguasai pembaca sastra populer Indonesia. Hal ini disebabkan faktor politik, yaitu dengan ditetapkannya Keputusan Presiden tentang ‘demokrasi terpimpin’ yang menghentikan semua literatur Barat, terutama dalam karya seni musik dan film.

Hal yang menarik terjadi ketika zaman ‘demokrasi terpimpin’ mulai berkibar megah, sastra populer Indonesia justru bersifat sastra Barat 100% (Sumarjo, 1991: 177). Segala sesuatu yang tidak dapat dinikmati melalui film, majalah, barang hasil budaya Barat, ternyata dapat dipenuhi dengan penerbitan sastra populer Barat. Karya sastra populer berupa saduran saduran dan terjemahan Barat, seperti cerita detektif, cerita *western* (petualangan), dan cerita perang dunia, dari pengarang Barat, seperti Earl Stanley Gardner, Agatha Christie, George Simenon, dan Ellery

Queen, membanjiri khasanah sastra populer Indonesia. Bahkan, tulisan Ian Fleming dalam seri James Bond telah dikenal pembaca Indonesia melalui sastra sebelum melalui film. Puncak dari penerbitan saduran dan terjemahan Barat tersebut terlihat pada penerbitan buku-buku seri “Rocket” Jakarta.

Setelah masa ‘demokrasi terpimpin’, atau Sumarjo (1991: 177) memberi istilah sebagai masa ‘tertentu dalam kebudayaan’, masyarakat Indonesia dapat secara bebas menyaksikan berbagai basil budaya Barat melalui film di bioskop, maka mimpi-mimpi tentang kemajuan Barat’ tidak lagi menjadi pusat perhatian. Maka ketika pada sekitar tahun 1967 Motinggo Busye mulai menerbitkan novel-novel dengan latar kehidupan golongan menengah dan elite di Jakarta, masyarakat segera menyambutnya. Masyarakat dengan antusias mengikuti penggambaran kebobrokan para kaum elite yang dikemukakan secara realistik (Sumarjo, 1991: 178), misalnya pada novel *Cross Mama, Cross Papa* (1967). Dalam novel tersebut dan novel-novel Motinggo Busye berikutnya, penggambaran hubungan intim para tokoh ditampilkan secara berani. Model-model Motinggo ditiru oleh para epigonna, hanya dalam penggambaran hubungan intim pelaku para epigonna jatuh kepada penggambaran pornografi. Pada novel Motinggo hubungan intim tersebut sebagai ‘pelengkap’ bagi cerita, sedangkan para epigonna justru menjadi ‘tujuan’ cerita, seperti terlihat, pada novel tulisan Valentino (tahun 70-an), Enny Arrow (tahun 80-an), dan Susy Astika (tahun 90-an). Para epigon inilah yang kemudian menjerumuskan Motinggo Busye dalam tuduhan sebagai penulis novel

porno (Sumarjo, 1991 : 178).

Gaya sastra populer Indonesia sejak masa perintisan sampai zaman Motinggo Busye, cenderung bersifat lelaki karena ditulis oleh kaum lelaki dan diarahkan kepada pembaca lelaki. Kondisi ini membuat kaum wanita merasa 'dilecehkan' karena pada sastra bersifat lelaki, pada umumnya, penggambaran wanita diposisikan sebagai 'objek pemuas nafsu syahwat lelaki. Maka, pada tahun 1972 terjadi 'revolusi' isi bacaan sastra populer setelah terbitnya novel dari pengarang wanita, Marga T, dalam judul *Karmila*, dengan tokoh protagonis wanita, dan bertemakan masalah wanita. Sejak itu muncullah sastra populer yang bersifat 'wanita', baik yang ditulis pengarang wanita maupun ditulis oleh pengarang lelaki. Para pengarang wanita, misalnya La Rose menulis *Wajah-wajah Cinta*, Titiek WS menulis *Sang Nyonya*, dan Ike Soepomo menulis *Kembang Padang Kelabu*. Para pengarang lelaki yang banyak menulis sastra populer bersifat, 'wanita' misalnya Eddy D. Iskandar menulis *Semau Gue*, Ashadi Siregar menulis *Cintaku di Kampus Biru*, dan Motinggo Busye menulis *Puteri Seorang Jenderal*. Pengarang terakhir ini merupakan perintis jejak sastra bersifat 'wanita', model karangannya yang menjadi rujukan. Di samping itu, juga menjadi rujukan dalam novel model saku dan novel bentuk novel 'trilogi' yang diadaptasi oleh Ashadi Siregar dan Ike Soepomo. Dari tahun 1963 sampai 1983 tidak kurang dari lima puluh Novel judul dihasilkannya (Pramono, 1995), sebagian besar menempatkan tokoh wanita dan persoalan wanita sebagai persoalan utama, seperti dalam *Perempuan itu bernama Barabah*, *Puteri Seorang Jenderal*, *Rendesvouz*, *Rindu Ibu adalah Rinduku*,

Fathimah Chen-Chen, Joke Tamomoan, dan sebagainya. Dalam hal sasaran pembaca, Sumarjo (1982) mengelompokkan sastra populer, khususnya novel yang muncul mulai tahun 70-an, dalam beberapa kategori sebagai berikut.

1. Novel Remaja

Sastra remaja termasuk model yang muncul lebih kemudian dibanding model novel lain. Ciri utama model sastra populer ini adalah tokoh-tokohnya masih bersekolah di tingkat SLTA atau mahasiswa semester awal. Tema berkisar masalah ‘percintaan’ antarpara pelajar tersebut. Struktur plot terbangun sederhana, dari dimulai perkenalan, bersuratan, dan dilanjutkan dengan berpacaran. Suasana cerita pada umumnya menunjukkan suasana mesra, penuh humor ringan, dan cerdas, pergaulan hanya berakhir pada ciuman mesra, tidak terdapat adegan ranjang, dan sopan santun terhadap yang lebih tua masih terjaga. Tokoh utamanya gadis pelajar cantik atau perjaka tampan yang saling jatuh hati terhadap lawan jenisnya.

Novel remaja ini pada tahun 70-an memperoleh pembaca yang besar. Kondisi ini diperkuat dengan membanjirnya majalah-majalah remaja, seperti *Gadis, Puteri, Hai*, dan beberapa majalah yang terbit di daerah. Meluapnya pembaca remaja secara sosiologis terlihat pada besarnya jumlah pelajar SLTA pada sekitar tahun 1970, yang menurut Mashuri (Sumarjo, 1982 : 63) berjumlah 15 juta pelajar. Para pelajar tersebut perlu membaca dan membutuhkan bacaan. Sementara itu, perpustakaan, baik di sekolah maupun umum, hanya menyediakan bacaan sastra ‘wajib’ yang terpaksa mau dibaca karena tugas guru. Isi

bacaan tersebut pun tidak mencerminkan aspirasi mereka, latar belakang cerita sudah tidak mereka kenal, terlalu serius, dan terlalu banyak persoalan adat istiadat 'daerah' yang tidak mereka pahami. Maka, mereka pun mencari bacaan populer yang ringan dan membicarakan kehidupan mereka secara langsung.

Pengarang novel remaja yang cukup banyak digemari adalah Eddy D. Iskandar dengan beberapa hasil karya novelnya, yaitu *Cowok Komersil*, *Semau Gue*, *Gita Cinta dari SMA*, *Musim Bercinta*, *Sejoli Bintang Remaja*, dan beberapa novel lainnya. Setelah Eddy Iskandar, muncul Yudhistira Ardi Noegraha dengan *Arjuna Mencari Cinta*, Teguh Esha dengan *Ali Topan*, Leila S. Chudori dengan beberapa cerpen remajanya yang memperoleh pujian dari HB Jassin, dan Hilman Hariwijaya dengan serial noveletnya yang berjudul *Lupus*, dan sebagainya.

2. Novel Kampus

Nafas novel kampus hampir sama dengan novel remaja, hanya persoalan yang tampil di sekitar persoalan mahasiswa semester atas. Tema novel kampus masih berkisar masalah 'cinta' di antara mahasiswa, hanya bersifat lebih kompleks. Tokoh-tokohnya sudah menampilkan sosok dewasa, maka senda gurau dan sifat main-main dalam menyelesaikan persoalan mulai berkurang dan keseriusan menghadapi hidup mulai tampak (Sumarjo, 1982 : 85). Struktur plot masih sederhana, jalan cerita mengalir lembut dan terpelajar.

Penulis novel kampus yang banyak digemari adalah Ashadi Siregar dengan novelnya yang terkenal, yaitu *Kampus*

Biru, atau novel Ashadi yang lain, seperti *Terminal Cinta Terakhir*. Novel Ashadi Siregar, seperti contoh tersebut, menampilkan masalah sosial di sekitar kampus, misalnya tentang mahasiswa yang tertindas oleh otoritas dosen, protes sosial para mahasiswa terhadap otoritas dosen, dan kungkungan 'hedonisme' yang melanda anak-anak muda.

Penulis lain yang banyak membahas persoalan di sekitar kampus, adalah Marga T dalam *Badai Pasti Berlalu* yang mengisahkan percintaan antarmahasiswa kedokteran, dan Sri Bekti Subakir dalam *Di Ambang Fajar*. Berbeda dengan Ashadi Siregar yang menempatkan protagonis kaum lelaki, pada kedua penulis wanita tersebut permasalahan dipusatkan pada protagonis 'wanita', masalah sekitar manusia sebagai sosok 'wanita' dan dengan gaya cerita tanpa protes sosial.

3. Novel Wanita

Jenis novel ini banyak ditulis *para penulis wanita* seperti La Rose, Titiek WS, Titie Said, Ike Soepomo Marga T dan Marianne Katoppo. Adapun beberapa penulis pria yang cukup produktif dalam penulisan novel wanita, seperti Motinggo Busye, Saut Poltak Tambunan, dan sebagainya.

Novel wanita ini pada umumnya berprotagonis wanita, dengan permasalahan di sekitar percintaan dan rumah tangga. Tema digarap lebih serius dibanding kedua novel sebelumnya, yaitu tentang problematika cinta dan rumah tangga dan dipaparkan secara serius (Sumarjo, 1982 : 67). Latar kehidupan cerita yang ditampilkan adalah kalangan atas di Jakarta. Kehidupan orang-orang yang berumah

mewah, berperangkat rumah tangga yang mutakhir, berpendidikan bagus, dan, memiliki posisi baik. Problematika yang ditampilkan bukan persoalan ekonomi, tetapi persoalan psikologis para tokohnya (ketidakserasian berumah tangga, penyelewengan, masalah orang ketiga, dan sebagainya).

Amanat yang ingin ditonjolkan dalam novel wanita adalah sekitar kehidupan keluarga yang harmonis, pengertian antarkekasih, pengertian antar suami-istri, saling menghargai dan menghormati watak masing-masing acapkali digambarkan secara mengharukan. Letak kemesraan yang digambarkan novel wanita lebih bersifat rohaniah daripada jasmaniah. Kemesraan jasmaniah, dalam 'adegan ranjang' misalnya, digambarkan secara tersamar dan halus. Menilik segi amanat tersebut terlihat bahwa novel wanita diarahkan kepada pembaca wanita muda atau ibu rumah tangga.

Beberapa novel yang dapat dikelompokkan ke dalam jenis novel wanita, antara lain *Di Telan Kenyataan* oleh La Rose yang mengisahkan munculnya para koruptor di kalangan pejabat yang dulu aktif berjuang; *Wajah-wajah Cinta* oleh La Rose yang mengisahkan problematika cinta seorang gadis dengan seorang tepala rumah tangga; *Jangan Cabut Nyawaku* oleh Titie Said yang menceritakan perjuangan dan penderitaan seorang wanita yang mengidap penyakit kanker; dan *Sang Nyonya* dari Titiek WS yang menceritakan perbedaan gaya hidup golongan kelas bawah dengan golongan kelas atas yang menjadi pimpinannya.

Di samping itu, ternyata terdapat beberapa novel wanita yang memperoleh penghargaan dalam sayembara

yang salah satu jurinya adalah HB Jassin, seperti novel *Selembut Bunga* oleh Aryanti, *Segenggam Harapan Yang Hilang* oleh Noerma Sidharta, dan *Anggrek Pernah Berdusta* karya Marianne Katoppo.

4. Novel Lelaki Dewasa

Pada masa awal kemerdekaan, novel yang digemari lelaki dewasa adalah jenis novel silat, *western* (cerita petualangan), dan detektif, seperti terbitan Medan. Tema pada novel-novel ini cenderung menonjolkan sifat keberanian, kejantanan, keadilan, kecerdasan, kegesitan, dan kekesatriaan yang diidolakan pembaca lelaki. Maka, pada umumnya protagonis jenis novel ini adalah kaum lelaki.

Latar belakang pengisahan novel lelaki dewasa, cukup beragam, baik dari segi tempat maupun segi waktu. Keberagaman tersebut terlihat dari segi waktu, misalnya cerita silat banyak berkisah mengenai cerita masa lalu, sedangkan cerita detektif banyak berkisah masa kini dan masa depan; dari segi tempat cerita silat berkisar di tanah Cina, Jawa, dan Sumatra, sedangkan cerita detektif dan *western* terjadi di Eropah-Amerika.

Berbeda dengan novel jenis lainnya, novel lelaki dewasa lebih banyak dipenuhi oleh novel-novel *terjemahan* atau *saduran*. Contoh jenis novel ini adalah cerita silat bersambung yang sangat terkenal, seperti *Pendekar Pulau Es* dari Asamaraman S. Kho Ping Hoo *Nagasasra Sabuk Intan* dari SH Mintadja, *Bende Mataram* dari Herman Pratikto, dan kemudian diikuti oleh Arswendo Atmowiloto dengan *Senopati Pamungkas*. Dalam cerita detektif hasil terjemahan atau saduran yang digemari pembaca lelaki

dewasa adalah cerita dari Ian Fleming dengan tokoh James Bond-nya, Nick Carter dengan tokoh Nick-nya, dan Agatha Christi dengan tokoh Mr. Poirot-nya, dari penulis terakhir karya terjemahannya banyak diterbitkan oleh penerbit terkemuka. Adapun cerita *western* lebih tertuju pada hasil penerbitan Pradnya Paramitha dari tulisan Karl May dalam kisah-kisah petualangannya ke Afrika, Balkan, Arab, dan daerah Indian-Amerika.

Beberapa karya asli jenis novel lelaki dewasa bercorak modern pernah dicoba ditulis pengarang Indonesia, seperti novel-novel horor karya Abdullah Harahap: *Manusia Harimau* dan *Hutan Parigi*, atau novel banditisme karya Parakitri : *Kusni Kasdut*, hanya saja novel-novel ini kurang banyak penggemarnya. Jenis novel lelaki dewasa asli yang cukup banyak penggemarnya adalah cerita silat seperti yang ditulis SH Mintardja, Herman Pratikto, Sebastian Tito, dan beberapa nama pengarang lain yang mengikuti jejak mereka.

Dalam perkembangan selanjutnya, sekitar pertengahan tahun 1970-an berkembang upaya-upaya pelayarperakan (media film) novel-novel yang menjadi *best-seller*. Beberapa judul novel yang telah dijadikan film, misalnya *Semau Gue* karya Eddy D. Iskandar, *Karmila* karya Marge T, *Ali Topan* karya Teguh Esha, *Puteri Seorang Jenderal* karya Motinggo Busye, dan sebagainya. Keberhasilan pelayarperakan novel-novel populer tersebut mendorong kaum sineas, khususnya Asrul Sani, juga memfilmkan karya sastra serius seperti, *Sitti Nurbaya* karya Marsh Rusli, *Salah Asuhan* karya Abdul Muis, dan *Azab dan Sengsara* karya Merari Siregar. Di samping hasil karya berupa novel, karya

drama yang dilayarperakan dan dilayarkacakan (media televisi) mulai bermunculan, seperti *Malam Jahanam* karya Motinggo Busye dan karya-karya Asrul Sani, seperti, *Apa yang Kau Cari Palupi?*, *Mahkamah*, *Monumen Abdurahman*, *Jenderal Nagabonar* , dan sebagainya. Pengarang yang terakhir, yang merupakan salah satu tokoh sastrawan Angkatan 45 ini, setelah tahun 70-an bertekun diri dalam bidang film dan sinematografi, seperti pembuatan film dari hasil karya dramanya seperti disebutkan pada beberapa judul diatas, dan berkecimpung dalam pembuatan skenario untuk film atau sinetron dari karya sastra karangan sastrawan lain, seperti sinetron Sitti 'Nurbaya, *Salah Asuhan*, dan *Sengsara Membawa Nikmat*, juga penulisan karya skenario asli untuk film, seperti *KejarlahIah Daku Kau Kutangkap*, *Nada dan Dakwah*, *Ramadhan Ramona*, dan beberapa karya lainnya.

Pemfilman atau pensinetronan karya sastra populer merupakan pengembangan bagi penemuan popularitas baru bagi karya sastra. Hal ini disebabkan, seperti pula telah dijelaskan di atas, bahwa sastra populer merupakan karya sastra yang tumbuh dan berkembang dari dan bagi keuntungan masyarakat modern, bermodal, dan berteknologi.

Dari basil pembahasan di atas terlihat bahwa budaya populer, khususnya sastra populer, telah menjadi sebuah kenyataan dan bagian yang tidak terpisahkan dari kehidupan masyarakat dewasa ini.

Dengan demikian, telaah tentang sastra populer, memiliki keniscayaan akan membuka garis batas pembelajaran, batas pemikiran, batas adat istiadat, dan batas

kebiasaan sehingga menjadi tradisi alternatif. Hal ini patut sungguh-sungguh dipertimbangkan menjadi bagian bahan penelitian pada bidang humaniora, yang diharapkan dapat diperhitungkan sebagai model untuk memperbaiki keseimbangan pengajaran dan apresiasi sastra di masa yang akan datang.

E. Sastra Populer dalam Kerangka Sosiologi Sastra

Peletak dasar teori sosiologi sastra adalah seorang sejarawan dan kritikus Perancis, bernama. Hypolite Taine (1766 - 1817). Dalam bukunya *Historie de la Literature Anglaise*, Taine menelaah karya sastra dari sudut sosiologi. Telaah tersebut menghasilkan pandangan bahwa sastra tidak sekedar karya yang bersifat imajinatif dan personal, tetapi juga merupakan cermin atau rekaman budaya, sebuah wujud dari pikiran tertentu pada saat karya itu lahir (Damono, 1979; Abdullah, 1986). Dalam bahasa sederhana Yunus (1986 : 36) berpendapat bahwa sosiologi sastra melihat hubungan yang konkret antara unsur dalam karya sastra dengan unsur sosio-budaya.

Sebagai sebuah produk seni dari hasil kekuatan sosial yang mementingkan kaitan antara karya sastra dan berbagai unsur budaya yang melingkupnya (Lowenthal via Damono, 1979 : 85-88), sastra populer dalam kajiannya ditempatkan sebagai kajian sosiologi sastra. Berbagai tulisan membicarakan sastra (seni) populer sebagai kajian sosiologi sastra (seni), antara lain yang ditulis pakar bernama Lowenthal (1968) dalam judul *Literature and Sociology*, Isaac Sequeira. (1991) dalam judul *Popular Culture : East and West* , Arnold Hauser (1982) dalam judul *The Sociology of Art*, dan Sapardi

Djoko Damono (1979) dalam. judul *Sosiologi Sastra Sebuah Pengantar Ringkas*.

Adapun penulis yang mengakui sastra populer sebagai pembahasan sosiologi sastra, tetapi tidak membahasnya secara khusus adalah Umar Yunus (1986) dalam bukunya *Sosiologi Sastera: Persoalan Teori dan Metode*. Yunus (1986 : 2) mengatakan pembahasan sosiologi sastra yang dilakukannya tidak menyentuh masalah budaya populer dengan tujuan untuk membatasi supaya pembicaraannya tidak terlampaui luas. Pembahasan Yunus (1986 : 3) dalam buku tersebut meliputi enam hal, yaitu (1) karya sastra dilihat sebagai dokumen budaya, (2) penelitian mengenai penghasilan dan pemasaran karya sastra, (3) penelitian tentang penerimaan masyarakat terhadap (sebuah) karya seorang penulis tertentu dan apa sebabnya, (4) pengaruh sosio-budaya terhadap karya sastra, (5) pendekatan *genetic structuralism* Goldmann, dan (6) pendekatan Duvignaud yang melihat mekanisme universal dari seni, termasuk sastra.

Pembahasan sastra populer dalam kerangka sosiologi sastra, menurut Lukaes (Fokkema, 1977: 151), salah satunya mengacu pada luasnya publik sebagai alasan bagi dukungannya terhadap realisme. Menurut pemahaman Lukaes, 'orang banyak' lebih mudah memahami hasil tulisan penulis realis daripada nonrealis. Pemikiran Lukaes ini sebagai dampak politik atas kebijaksanaan yang diterapkan "Front Populer" yang didukung Soviet. Lukaes banyak memberi sumbangan pemikiran tentang sastra yang dapat memberikan jawaban atas pertanyaan pembaca, sekaligus atas pertanyaan yang diajukan oleh kehidupan itu sendiri, secara jelas dan dapat dipahami. Dalam kaitan ini, Lukaes

berpendapat bahwa sastra populer merupakan sastra yang mampu meneruskan tradisi kultural. Bagi Lukaes, penolakan total terhadap masa lalu sama artinya dengan anarki. Kedua pendapat Lukaes tersebut tampaknya cukup bermasalah manakala dikaitkan dengan hasil karya sastra populer yang bersifat futuris (realisme yang *akan* dan *mungkin* terjadi) seperti tulisan Ian Flemming dalam rangkaian petualangan James Bond. Hal ini disebabkan pemahaman Lukaes tentang realisme adalah realisme faktual, yaitu realisme yang *sudah* dan *sedang* terjadi. ❖

BAB II.

JENDERAL NAGABONAR

A. *Jenderal Nagabonar* sebagai Skenario

Membaca sebuah skenario tidaklah seperti membaca naskah drama ‘konvensional’, novel, atau jenis prosa lainnya. Menurut Winarno (1979: ix), kekhasan membaca skenario hadir karena penulisan skenario diorganisasikan sedemikian rupa untuk menjamin penyajian filmis yang enak ditonton. Dengan kata lain, skenario ditulis sebagai suatu pengarahan bagi sutradara, pemain, juru kamera, penyunting gambar, dan seluruh kelengkapan personalia film lainnya. Meskipun demikian, dalam perkembangannya, skenario tertuntut pula untuk dapat diapresiasi sebagai bahan ‘bacaan’ dengan tanpa terganggu oleh berbagai sistem pengarahan teknik filmis. Tuntutan tersebut sebenarnya bersifat internal, yakni agar skenario dapat secara sah diakui sebagai salah satu genre karya sastra. Maka, muncul pengembangan pemahaman tentang skenario, yaitu adanya skenario yang tetap tertulis lengkap dengan mencantumkan berbagai pengarahan teknis filmis yang disebut *shooting script*, dan yang tampil sebagai bahan ‘bacaan’ yang kemudian disebut *master scene*. Salah satu karya hasil

pengembangan pemahaman tersebut adalah *Jenderal Nagabonar* karya Asrul Sani (Pustaka Karya Grafika, 1988).

Karya sastra tersebut muncul sebagai *master scene* (“bacaan”) setelah mencapai keberhasilannya sebagai skenario yang telah difilmkan PT Dewi Film. Dalam bentuk film *Jenderal Nagabonar* meraih prestasi bergengsi pada Festival Film Indonesia tahun 1986 (FFI '86) dengan mendapat 3 Piala Citra dalam kategori Pemeran Utama Pria Terbaik (sekedar menyebut nama, diperankan Deddy Mizwar), Pemeran Pembantu Wanita Terbaik (sekedar menyebut nama, diperankan Maria Matulesy), dan Penulis Skenario Terbaik (Drs. Asrul Sani). Popularitasnya naik kembali setelah *Jenderal Nagabonar* dihadirkan kembali dalam, sinema elektronik (sinetron) di sebuah stasiun teve swasta, SCTV, sepanjang tahun 1996 dengan jumlah pemirsa termasuk dalam ranking sepuluh besar.

B. *Jenderal Nagabonar* dalam Kajian Struktural

Ciri utama sastra populer terletak pada kesederhanaan unsur intrinsik karya sastra yang lebih dikenal dengan sebutan ‘bersifat stereotip’, yakni merupakan hasil tiruan dari karya sastra luhur seperti pemakaian struktur plot, tokoh, dan tema. Dengan demikian, untuk mengungkap pemikiran tersebut *Jenderal Nagabonar* dikaji dalam teori strukturalisme, khususnya ketiga struktur di atas, ditambah kajian struktur latar sebagai pelengkap.

1. Struktur Plot *JNB*

Plot merupakan serangkaian peristiwa yang mempunyai hubungan sebab-akibat yang bergerak dari awal

hingga akhir dalam teks. Dalam kaitan ini, patut kiranya ditekankan perbedaan antara plot dan cerita. Plot menekankan pada rangkaian sebab-akibat, sedangkan cerita bertitik tolak pada rangkaian waktu. Lebih jelas dicontohkan sebagai berikut.

- a. Raja mangkat, seminggu kemudian permaisuri mangkat pula, ini merupakan contoh cerita.
- b. Raja mangkat, seminggu kemudian permaisuri mangkat karena menanggung duka yang dalam, ini contoh plot.

Pada contoh di atas terlihat bahwa contoh a memberi penekanan pada segi kaitan waktu, maka disebut cerita. Adapun contoh b menekankan segi kaitan sebab-akibat, maka disebut plot. Pemahaman plot pada teks drama dikenal dengan sebutan *dramatic plot* yang sampai sekarang masih mengacu pada pemikiran Aristoteles (Harymawan, 1988: 18) sebagai berikut 1) *protasis*: tahap permulaan, dijelaskan peran dan motif lakon; 2) *epitasio*: tahap jalinan peristiwa; 3) *catastasis*: tahap puncak laku; 4) *catastrofhe*: tahap penyelesaian.

Teori plot Aristoteles ini. dijadikan acuan bagi kajian struktur plot *JNB*. Dalam hal ini, perlu dicatat bahwa pengelompokan bagian plot pada teks skenario *Jenderal Nagabonar* disebut 'adegan'.

Berdasarkan kajian, plot *JNB* dibangun dalam 5 adegan dan 81 subadegan. Untuk memberi gambaran utuh tentang struktur plot *JNB* tersebut, berikut disajikan paparan peristiwa pada masing-masing subadegan.

a. Adegan Pertama

- 1) *Fade in*: daftar nama tokoh dan nyanyian “Mariam Tomong”.
- 2) Kebebasan Nagabonar dan Bujang dari penjara kriminal Jepang.
- 3) Nagabonar mencopet arloji perwira Jepang yang berpasangan dengannya.
- 4) Pertemuan para pemuda di sebuah kedai kopi dengan diselingi pembacaan sajak oleh Pohan yang menggelorakan semangat perjuangan. Di kedai kopi itu, malaria Nagabonar kambuh tiba-tiba.
- 5) Nagabonar dibawa berobat kepada dr Zulmi, ayah Kirana.
- 6) Dari radio milik dr. Zulmi terdengar berita tentang protes keras pemerintah Indonesia terhadap kehadiran pasukan Inggris di Tanjung Priuk yang diboncengi pasukan Belanda,
- 7) Berita radio menyebutkan bahwa Belanda melakukan provokasi dengan membombardir gedung-gedung tua.
- 8) Berita radio mengumandangkan munculnya perlawanan rakyat di mana-mana.
- 9) Berita radio mengabarkan keberhasilan pasukan perlawanan rakyat dalam mencegat konvoi Belanda yang dipimpin Nagabonar.
- 10) Berita radio menyerukan pembersihan mats-mats Belanda di garis belakang.
- 11) Berita radio menuduh dr Zulmi sebagai penghianat dan pasukan Mariam bertugas mendobrak rumahnya.
- 12) Mariam kecewa akibat tidak ditemukannya dr. Zulmi

dan atau anak gadisnya.

- 13) Pasukan “tank” Nagabonar menghadang konvoi Belanda.
- 14) Pasukan “tank” (gerobak berisi batu) menghambat jalan.
- 15) Pasukan Belanda harus berhadapan dengan pasukan Nagabonar dengan perlawanan sengit.
- 16) Akhirnya pasukan Belanda menghadapi pasukan Nagabonar dengan senjata mortir.
- 17) Mortir meledak di sekitar posisi Nagabonar, badannya tererosok dan tertimbun di dalam tanah.
- 18) Belanda tercengang setelah melihat Nagabonar segar bugar, bahkan pasukan Nagabonar kembali membalas serangan dengan gigih.
- 19) Pasukan Nagabonar menyerang dengan tak kenal takut dari arah yang selalu berpindah cepat.
- 20) Pasukan Belanda tunggang-langgang.
- 21) Nagabonar menembaki mereka dengan santai sambil membaca sajak perjuangan Pohan, tetapi tiba-tiba muncul kurir Mayor Pohan yang membawa perintah gencatan senjata.
- 22) Kebimbangan Nagabonar dan pasukannya, maju terus atau mundur.
- 23) Nagabonar marah atas perintah itu, tetapi setelah tahu yang memerintah Mayor Pohan, orang yang dikaguminya, ia pun memerintah pasukannya untuk mundur.
- 24) Di kampungnya Nagabonar mengajak sang ibu untuk mengungsi, tetapi gagal.
- 25) Bujang diminta untuk membujuk, bahkan Bujang dituduh sebagai orang yang mengajari Nagabonar mencopet.

b. Adegan Kedua

- 26) Pasukan Nagabonar mundur ke pedalaman diikuti ibunya sambil membawa tahanan, Kirana dan Bidah, pembantu Kirana.
- 27) Pasukan Nagabonar bermarkas di sebuah kampung.
- 28) Kirana mengkhawatirkan nasib dirinya.
- 29) Nagabonar dan para pembantu dekatnya mengadakan rapat untuk menetapkan kepangkatan sebagai persiapan perundingan dengan Belanda.
- 30) Ketidakpuasan Bujang yang mendapat pangkat kopral, ia meminta Nagabonar yang telah menjadi Jenderal mendebat Mayor Lukman.
- 31) Jenderal Nagabonar gagal mendebat Mayor Lukman.
- 32) Bujang patah hati, ia dibujuk Nagabonar.
- 33) Nagabonar dan beberapa anggotanya berangkat untuk berunding.
- 34) Perundingan dilakukan untuk menetapkan garis demarkasi. Mayor Slot, Wakil Belanda, menjadi pusing setelah berulang-ulang menanyakan posisinya, Nagabonar menunjuk sebuah tempat pada peta dengan seenaknya.
- 35) Jenderal Nagabonar berdebat dengan Mayor Lukman dengan disaksikan para petinggi di pasukannya. Akhirnya, diputuskan agar Nagabonar tetap berlaku bodoh di depan Belanda demi keselamatan bersama.
- 36) Pada perundingan kedua, Jenderal Nagabonar tetap menunjuk Parit Buntar sebagai markas pasukannya, padahal daerah itu adalah dapur pasukan Belanda.
- 37) Saat berjabat tangan perpisahan, Nagabonar berhasil mencopet arloji Mayor Slot, kemudian dihadiahkan

kepada Bujang.

c. Adegan Ketiga

- 38) Nagabonar mandi dengan sabun wangi, persiapan menemui Kirana.
- 39) Setelah mandi Nagabonar diserang malaria kembali, tetapi sesaat kemudian sembuh.
- 40) Nagabonar mengingatkan Lukman bahwa yang mengurus Kirana adalah dia sendiri.
- 41) Nagabonar pergi ke penginapan Kirana dengan ragu-ragu.
- 42) Nagabonar masuk ke penginapan dengan diam-diam sehingga mengagetkan penghuninya. Kirana menantang Nagabonar sehingga membuat sang Jenderal jengah.
- 43) Berita kehadiran Jenderal Mariam ke markas membuat Kirana resah, dan secara tidak langsung meminta jaminan keselamatan kepada Nagabonar.
- 44) Penyambutan kehadiran Jenderal Mariam dari pasukan Harimau Kumbang oleh Jenderal Nagabonar.
- 45) Jenderal Nagabonar dan Jenderal Mariam bersepakat memperebutkan Kirana di atas papan catur.
- 46) Oleh karena dalam permainan catur merasa saling dicurangi, keduanya saling baku tembak sehingga terjadi perang tanding. Jenderal Mariam menyerah setelah kakinya tertembus peluru.
- 47) Luka tembakan di tangan Nagabonar dirawat oleh Kirana.
- 48) Perbincangan bersahabat antara Nagabonar dan Kirana.
- 49) Nagabonar terpicik kepada Kirana sehingga keluhan Bujang tidak dia hiraukan.

- 50) Nagabonar tergilagila kepada suara nyanyian Kirana dan berupaya mengiringinya dengan gitar dari luar penginapan.
- 51) Nagabonar tidak memperdulikan Bujang yang *nekad* akan menyerang pasukan Belanda.
- 52) Nagabonar dipersilakan masuk ke penginapan Kirana.
- 53) Nagabonar berikrar di depan Kirana bahwa ia tidak akan mencopet lagi.
- 54) Nagabonar jengkel karena kehilangan tanda pangkat jenderalanya.
- 55) Nagabonar meminta ibunya untuk melamar Kirana.
- 56) Ibu Nagabonar datang di penginapan Kirana.
- 57) Ibu Nagabonar bahkan menasihati Kirana agar berhati-hati terhadap bualan Nagabonar.
- 58) Nagabonar memerintah Mayor Lukman untuk menyediakan ranjang pengantin.
- 59) Nagabonar kecewa benar setelah mendengar pengakuan ibunya, penyediaan ranjang pengantin pun mendadak dibatalkan.
- 60) Nagabonar patah semangat, apalagi setelah mendengar Bujang telah gugur.
- 61) Nagabonar menjemput jenazah Bujang.
- 62) Kesedihan Nagabonar membuat dia tidak mau ditemui siapa pun.
- 63) Lukman membawakan pakaian kebesaran Nagabonar.
- 64) Lukman memberitahukan pelaksanaan upacara pemakaman Bujang, yang pangkatnya langsung dinaikkan dari Kopral menjadi Sersan Mayor.
- 65) Nagabonar memberi sambutan pada upacara pema-

kaman dengan penuh keharuan.

- 66) Nagabonar menumpahkan kesedihannya dengan isak tangis yang diiringi gitar.
- 67) Suara tangisan-nyanyian Nagabonar didengar Kirana.
- 68) Kirana datang menghibur Nagabonar dan rasa simpatik-nya ditandai dengan kecupan di pipi Nagabonar.

d. Adegan Keempat

- 69) Kehadiran Mayor Nurdin di markas pasukan Nagabonar.
- 70) Nagabonar kesal atas sindiran Mayor Nurdin melalui prajurit jaga akan pangkat jenderal, ia pun menanggalkan tanda pangkatnya.
- 71) Nagabonar menyambut kedatangan Mayor Nurdin.
- 72) Mayor Nurdin membicarakan masalah disiplin tentara, khususnya tentang penertiban kepangkatan dan kepatuhan perintah atasan dalam gencatan senjata.
- 73) Pak Jamal, penduduk kampung, melaporkan anaknya telah dihamili Mayor Lukman.
- 74) Nagabonar menegur keras Mayor Lukman.
- 75) Mayor Lukman dihukum atas 'ketidakdisiplinan', dengan penurunan pangkat oleh Jenderal Nagabonar dari Mayor menjadi Sersan Mayor.

e. Adegan Kelima

- 76) Pasukan Nagabonar telah siap, untuk menyerang Belanda yang telah melanggar perjanjian.
- 77) Muncul khabar bahwa Kirana akan ikut berperang, Lukman diminta untuk menyiapkan pakaian tempurnya sekaligus mengumumkan kepangkatannya dengan pangkat 'permaisuri'.

- 78) Pasukan Jenderal Naga Bonar berangkat ke medan laga.
- 79) Konvoi Belanda terlihat menuju arah bukit.
- 80) Jenderal Nagabonar dan Kirana duduk tenang bersebelahan mengapit Sang Merah Putih menyongsong pasukan Belanda di hadapannya.
- 81) Pertempuran pun berkecamuk di tengah pekik Nagabonar membaca sajak perjuangan Pohan.

Peristiwa-peristiwa pada skenario *JNB* di atas menurut struktur dramatisiknya diperoleh analisis sebagai berikut.

a. Adegan Pertama

- 1) Tahap *protasis*, yaitu tahap permulaan, penjelasan dan motif lakon, terungkap pada subadegan 1-5: mengenalkan tokoh utama *JNB* adalah Nagabonar seorang pencopet yang baru keluar penjara; bersimpatik kepada perjuangan para pemuda, khususnya mengagumi kesenimanan Bang Pohan; dan selalu kedatangan malaria hingga terpaksa berobat ke dokter.

Pada tahap *protasis* ini skenario, *JNB* tidak secara jelas menggambarkan urutan sebab-akibat antara posisi Nagabonar sebagai pencopet, pengagum perjuangan, dan malaria. Apakah profesi pencopetnya disebabkan penyakit malaria yang dideritanya dan selalu membutuhkan uang untuk pengobatannya. Bagaimana pula hubungan antara seorang pencopet sekaligus pengagum perjuangan pemuda, apakah karena keduanya bersifat *avonturir*, atau sebab lain. Keterkaitan sebab-akibat demikian tidak sepenuhnya dapat terjawab oleh skenario sebagai sebuah teks, maka diperlukan pelacakannya melalui sudut pandang dunia pengarangnya.

- 2) Tahap *epitasio*, yaitu tahap mulai munculnya jalinan peristiwa, Nadir pada subadegan 6-10: penggambaran melalui berita radio suasana protes yang dilakukan pemerintah Indonesia atas masuknya tentara Inggris di Tanjung Priok yang diboncengi pasukan Belanda, dilanjutkan perlawanan bersenjata oleh pasukan rakyat, di antaranya pasukan rakyat yang dipimpin Nagabonar.

Dalam, tahap ini pengarang tidak berupaya menurutan secara rinci logika kausalitas kejadian pencopet tiba-tiba dipercaya menjadi kepala pasukan.

- 3) Tahap *catastasis*, yaitu tahap puncak laku yang didahului tahap krisis, muncul pada subadegan 11-23: dimulai dengan munculnya tuduhan terhadap dr. Zulmi sebagai mata-mata Belanda sehingga pasukan Mariam melakukan penggeledahan di rumahnya, dr. Zulmi telah pergi dan Kirana tidak dia dapatkan. Ternyata, Kirana telah diambil oleh pasukan Nagabonar yang terus-menerus melakukan penyerbuan ke kota dan melakukan penyerangan terhadap konvoi-konvoi Belanda.
- 4) Tahap *catastrope*, yaitu tahap penyelesaian, tersaji pada subadegan 24-25: peramalan akibat buruk yang bakal terjadi manakala Nagabonar dan pasukannya tetap berada di kampung, maka dengan keterpaksaan ibunya pun mengikuti pasukan Nagabonar mengungsi ke pedalaman.

Di sini penggambaran ditekankan bahwa wanita tua, ibu Nagabonar, yang tetap mempunyai pemikiran bahwa

pengungsian dirinya ke pedalaman adalah upaya penyelamatan Nagabonar bersama kelompok copetnya dari kejaran polisi, bukan karena, perjuangan. Dalam kaitan ini pengarang menempatkan ibu Nagabonar sebagai wanita yang tidak acuh kepada, perubahan sekitarnya.

b. Adegan Kedua

- 1) Tahap *protasis* dihadirkan pada, subadegan 27-28: menggambarkan pengungsian pasukan Nagabonar diiringi ibunya, tawanannya. yakni Kirana dan Bidah. Sepanjang perjalanan Nagabonar berupaya, mencuri hati Kirana, tetapi tidak diperdulikan.

Upaya penyelamatan dengan jalan mengungsi merupakan perjuangan batin bagi Nagabonar. Di samping bertujuan tetap melindungi pasukannya dari serangan udara Belanda, Nagabonar ingin tampil berwibawa di depan Kirana, tetapi kepatuhannya menuntut ia melayani kemauan ibunya walau harus menggendong sekalipun. Di sini muncul gambaran alur tentang tiga jabatan yang disandang Nagabonar, yaitu sebagai kepala pasukan, sebagai laki-laki yang butuh perhatian wanita, dan sebagai anak yang patuh.

- 2) Tahap *epitasis* disajikan pada subadegan 29-33 menampilkan penggambaran tentang pentingnya persoalan kepangkatan bagi para anggota pasukan Nagabonar sebagai persiapan menghadapi perundingan dengan Belanda agar para pejuang tidak kalah hebat dengan pangkat yang dimiliki anggota pasukan Belanda. Bermula dari pencarian nama pangkat tertinggi bagi Nagabonar dan munculnya ketidakadilan tahap, kepangkatan sebagai hasil rekayasa Lukman.

Perdebatan nama pangkat pada pasukan Nagabonar tidak didasarkan pada 'tepat-tidaknya' nama pangkat itu disandang, tetapi lebih disebabkan 'enaktidaknya' nama itu disebut. Di sini tergambar kesan berdasar kenyataan bahwa pasukan rakyat yang melawan pasukan Belanda adalah pasukan yang 'kurang terpelajar' sehingga yang dimunculkan lebih banyak emosi daripada rasio. Akan tetapi, ternyata kesadaran penghargaan terhadap pendidikan telah disadari oleh para anggota pasukan. Hal ini dibuktikan dengan ditempatkannya Lukman, anak HBS, yang dipercaya sebagai pemberi *names* pangkat pada semua anggota pasukan sekaligus yang dipercaya mengurus logistik.

- 3) Tahap *catastasis* ditampilkan pada subadegan 34-35 memaparkan proses perjanjian antara pasukan Republik yang diwakili Jenderal Nagabonar dan pasukan Belanda yang diwakili Mayor Slot. Perjanjian tersebut gagal karena Nagabonar saat diminta menunjukkan posisi pasukannya, ia menunjuk sebuah tempat pada peta dengan sesuka hati; maka perjanjian pun diulang; Nagabonar tetap menunjuk Parit Buntar sebagai markasnya, padahal daerah tersebut telah dijadikan dapur pasukan Belanda. Akhirnya, pihak Belanda merasa kepayahan menghadapi Nagabonar.

Penggambaran ini menempatkan Nagabonar sebagai orang cerdas. Penampilannya yang terkesan lugu tidak selalu sepadan dengan kebodohan.

- 4) Tahap *catastrope* Nadir pada subadegan 36-37: Nagabonar menjelaskan sikapnya kepada para perwira

pasukannya, terutama kepada Mayor Lukman yang terus mendebatnya. Sang Jenderal menuturkan bahwa ia tidak terlalu bodoh dapat ditipu Belanda sebab bila ia jujur, pasti bom Belanda akan jatuh di tempatnya. Nagabonar baru pertama kali ini merasa menang berdebat dengan Lukman, untuk menunjukkan kesenangannya, ia, menyerahkan arloji Swiss milik Mayor Slot kepada. Bujang, hasil copetan saat berjabat tangan terakhir.

Kemenangan debat atas Lukman sebagai tanda 'kelebihan' hasil *drop-out* sekolah bambu dibanding lulusan HBS dalam menyiasati dan memahami situasi sekitar secara nyata.

c. Adegan Ketiga

- 1) Tahap *protasis* terungkap pada, subadegan 38-40: Nagabonar bermaksud menunjukkan rasa simpatiknya kepada Kirana dengan mandi walau akhirnya diterpa, malaria kembali, juga dengan mencegah orang lain dekat dengan gadis itu.
- 2) Tahap *epitasio* dipaparkan pada subadegan 41-43: rasa simpatik Nagabonar dibalas dengan antipati oleh Kirana, tetapi setelah muncul berita bahwa Jenderal Mariam datang ke markas secara tidak langsung Kirana menyerahkan nasibnya kepada Nagabonar.

Sampai tahap ini, Kirana, anak pribumi yang ayahnya menjadi pejabat Belanda, masih melecehkan peran Nagabonar dalam menyelamatkan dirinya, bahkan selecehkan perjuangan yang dianggapnya hanya merupakan upaya, 'anak muda' untuk tampil gagah-gagahan dengan menyany-

dang senjata.

- 3) Tahap *catastasis* hadir pada subadegan 44-45: Jenderal Nagabonar dan Jenderal Mariam bersepakat memperebutkan Kirana di papan catur. Oleh karena merasa saling dicurangi timbul konflik bersenjata antarkeduanya tanpa melibatkan pasukan.

Duel senjata ini menunjukkan bahwa Kirana diposisikan “sebagai piala berharga” oleh Jenderal Mariam. Adapun bagi pihak Jenderal Nagabonar lebih merupakan upaya mencari simpati dari Kirana dan upaya mempertahankan tanggung jawabnya.

- 4) Tahap *catastrope* muncul pada subadegan 46 melukiskan kekalahan Jenderal Mariam dari perang tanding.

Pada adegan ketiga, subadegan berikutnya struktur plot terangkai sebagai struktur plot yang sandiri. Berikut merupakan hasil analisisnya.

- 1) Tahap *protasis* digambarkan pada subadegan 47-48: munculnya simpati Kirana kepada Nagabonar karena telah membelanya dari keganasan Jenderal Mariam.
- 2) Tahap *epitasio* dilukiskan pada subadegan 49-54: Nagabonar benar-benar jatuh cinta kepada Kirana sampai ia tidak terlalu memperdulikan keluhan Bujang yang diperlakukan sewenang-wenang oleh Lukman; juga tidak peduli saat Bujang ‘nekad’ akan menyerang pasukan Belanda sendirian. Pada adegan ketiga, subadegan berikutnya struktur plot terangkai sebagai struktur plot yang sendiri. Berikut merupakan hasil analisisnya.

- 3) Tahap *protasis* digambarkan pada subadegan 47-48: munculnya simpati Kirana kepada Nagabonar karena telah membelanya dari keganasan Jenderal Mariam.
- 4) Tahap *catastasis* terungkap pada subadegan 66 - 66: mengisahkan Nagabonar membujuk ibunya untuk melamar Kirana, sang ibu menemui Kirana di penginapannya, dan Nagabonar memerintah Lukman untuk menyiapkan ranjang pengantin. Keinginan Nagabonar hancur berantakan karena sang ibu bukan melamar Kirana, tetapi justru mengingatkan Kirana agar tidak mempercayai bujukan Nagabonar. Kekecewaan Nagabonar berpadu dengan kesedihan yang dalam akibat sahabatnya, Bujang, membuktikan tekadnya untuk bertempur melawan Belanda sendirian, akhirnya pulang ke markas dalam keadaan telah gugur.
- 5) Tahap *catastrophe* muncul pada subadegan 67-68: Kirana bersimpati terhadap kesedihan yang dialami Nagabonar, ia berupaya menghiburnya dengan kata-kata manis dan dengan kecupan di kedua pipi sang Jenderal.

d. Adegan Keempat

- 1) Tahap *epitasio* muncul pada subadegan 69 – 72: bermula dengan kehadiran Mayor Nurdin di markas Nagabonar yang langsung mengejek tahap kepangkatan yang digunakan seenaknya. Walau sedikit kesal Nagabonar melepas pangkat kebesarannya, juga dengan tanpa membantah mendengarkan semua nasihat

tentang disiplin tentara yang disampaikan Mayor Nurdin, terutama tentang penertiban kepangkatan dan kepatuhan dalam gencatan senjata.

Mayor Nurdin dikelompokkan sebagai orang yang berprofesi dalam bidang militer. Tokoh ini berperang melawan pasukan Belanda tidak semata demi perjuangan bangsa, tetapi juga demi pengembangan karir ketentaraan.

- 2) Tahap *protasis* hadir, setelah *epitasio*, ada pada subadegan 73: laporan Pak Jamal tentang anak wanitanya yang telah dihamili Mayor Lukman.
- 3) Tahap *catastasis* dipaparkan pada subadegan 74 – 75: Nagabonar ingin menegakkan kedisiplinan tentara yang baru saja diketahuinya dari Mayor Nurdin, maka di depan peserta upacara Mayor Lukman dihukum karena ‘melanggar disiplin tentara’ dengan menurunkan pangkatnya dari Mayor menjadi Sersan Mayor. Hukuman ini membuat Lukman pingsan seketika.

Penurunan pangkat yang tidak lazim dari Mayor menjadi Sersan Mayor (Lukman) memiliki posisi yang sepadan dengan pengangkatan dari Kopral menjadi Sersan Mayor (Bujang), di samping disebabkan ketidakpahaman Nagabonar tentang tahapan pangkat ketentaraan, juga sebagai tanda bahwa Nagabonar kini menempatkan Lukman setara dengan Bujang yang telah menjadi mayat.

e. Adegan Kelima

- 1) Tahap *protasis* hadir pada subadegan 76: suasana siap tempur pasukan Nagabonar untuk menyerang Belanda yang telah melanggar perjanjian dengan merebut

- beberapa daerah Republik.
- 2) Tahap *epitasio* muncul pada subadegan 77: berita bahwa Kirana akan ikut Berta dalam penyerangan, atas perintah Nagabonar Lukman memberi perlengkapan perang sekaligus pangkat 'permaisuri' untuk gadis itu.
 - 3) Tahap *catastasis* terungkap pada subadegan 78-81: berkecamuknya pertempuran antara, pasukan Nagabonar dengan pasukan Belanda di tengah pekik pembacaan sajak perjuangan Pohan.

Dari hasil analisis struktur alur di atas terlihat beberapa kebaruan *JNB* dibanding skenario lainnya. (hanya untuk menyebut misalnya *November 1828* oleh Teguh Karya). Kebaruan tersebut yaitu struktur plot skenario *JNB* telah hadir pada tiap adegan, model struktur plot demikian disebut plot *fragmentaris* (lihat Hubenka, 1973). Tiap adegan *JNB* memiliki satu struktur plot yang mandiri, bahkan pada adegan 'ketiga mengandung dua struktur plot yang masing-masing berdiri sendiri. Dengan demikian, kebaruan yang ditampilkan *JNB* dalam plot tidak menuntut pemikiran pembaca yang lebih justeru mempermudah pemahaman segi isi yang dalam sastra populer lebih ditekankan dari pada bentuk. Meskipun demikian, sebagai sebuah karya yang utuh *JNB* mengandung adegan yang saling terkait. Hal ini terlihat pada adanya kesatuan ide pada *JNB*, yakni ide tentang perjuangan anak bangsa dalam mempertahankan kemerdekaan; adanya kesatuan jalinan tokoh, yaitu perjuangan yang berpusat pada, satu tokoh, Nagabonar; dan tampil dalam kesatuan ruang yakni ujud

teks yang berupa, naskah yang disebut skenario (baca, *master scene*).

Untuk lebih menjelaskan pemaparan di atas, berikut disajikan pembuktian bahwa, *JNB* memiliki struktur plot yang utuh dan sederhana, sebagai berikut.

Tahap protasis ditampilkan melalui adegan pertama. Secara keseluruhan adegan pertama, menggambarkan tahap pengenalan asal-usul Nagabonar hingga, menjadi pemimpin pasukan dan sebab munculnya perlawanan rakyat terhadap pasukan Belanda.

Tahap epitasio muncul melalui adegan kedua, ketiga, dan keempat. Ketiga, adegan tersebut merupakan penjalın berbagai peristiwa yang terungkap di sekitar kehidupan Nagabonar sebagai tokoh utama. Nagabonar sebagai anak 'mak' yang patuh; sebagai kepala pasukan yang harus tampil berwibawa, dan memberi contoh di hadapan anak buah; sebagai bawahan yang dituntut mematuhi setiap disiplin ketentaraan; sebagai sahabat yang terpaksa menanggapi kematian sahabat dekatnya; juga sebagai seorang laki-laki yang ingin menunjukkan rasa cintanya kepada seorang gadis dengan pengorbanan jiwa.

Tahap catastasis hadir melalui adegan kelima. Pada akhirnya Nagabonar tertuntut untuk menunjukkan dirinya sebagai seorang 'jenderal' pembela tanah air. Dengan tanpa perintah atasannya Nagabonar menggerakkan pasukan untuk menyerang Belanda yang telah melanggar perjanjian. Dalam puncak laku ini, Nagabonar ingin membuktikan dirinya sebagai seorang 'jenderal' yang layak tampil bertempur di garis paling depan, pangkat jenderal nya disandang bukan karena hanya hasil rekayasa Lukman

belaka, tetapi. karena memang ia pantas menyandangnya. Dalam tahap *catastasis* ini, Nagabonar muncul sebagai “hero” yang memiliki “*anestablished cult to preserve the legend and fans of the hero*”. Tahapan ini juga sebagai tahap *catastrophe*, tahap penyelesaian cerita.

2. Struktur Tokoh JNB

Tokoh, menurut Egri (Hamzah, 1985: 106) merupakan faktor penting, bahkan terpenting bagi drama. Berbeda dengan plot, tokoh dalam fiksi benar-benar sama dengan “manusia” pada kehidupan. Walaupun demikian, struktur plot kehidupan manusia akan sangat berbeda dengan struktur plot fiksi. Akan tetapi, karakter tokoh dalam fiksi merupakan pembesaran dari Karakter kehidupan manusia tertentu yang ada, yang pernah ada, atau harus ada.

Selanjutnya Egri (Hubenka, 1973: 8) melihat dalam drama terdapat tiga faktor yang membentuk karakter tokoh, yaitu faktor fisik, sosiologis, dan psikologis. Dalam faktor pertama, karakter tokoh hadir ditengarai melalui jenis kelamin, usia, suku bangsa, penampilan, kesehatan, dan penampilan jasmaniah lainnya. Faktor sosiologis melibatkan hal seperti buku yang dibaca, kuliah yang didengar, pertunjukan yang disaksikan, bahasa yang digunakan, tempat yang dikunjungi, agama yang dianut, dan jabatan yang diemban. Adapun faktor psikologis merupakan perpaduan dari dimensi fisik dan dimensi sosiologis (Hubenka, 1973: 8) yang bersama-sama dengan keunikan individu tertentu dalam menempatkan diri pada situasi tertentu.

Dari pemahaman di atas, terlihat bahwa sesungguhnya

karakter manusia memiliki mental kompleks. Hal ini disebabkan oleh kenyataan bahwa tidak ada seorang pun yang statis secara fisik, emosi, ataupun intelektual. Karakter tersebut akan selalu berubah dari waktu ke waktu sesuai dengan rangsangan yang diterima, (Hubenka, 1973: 9). Dalam kaitan ini, karakter manusia berbeda dengan karakter tokoh dalam cerita. Karakter tokoh merupakan ciptaan seseorang yang dimungkinkan hanya menampilkan tokoh statis, yang biasa disebut *flat character*. Adapun karakter tokoh yang memiliki kemiripan dengan karakter manusia secara nyata disebut *round character*.

Menurut Kenney (1966: 95), sebagai sebuah elemen fiksi terpenting, tokoh juga merupakan elemen penting bagi tema cerita. Dalam skenario, tokoh diibaratkan sebagai “ikan hias” bagi akuarium, sebuah akuarium akan kehilangan fungsi dan keberadaannya tanpa adanya ikan hias tersebut. Tokoh merupakan pusat persoalan, pusat alur, pusat pertentangan, dan bahkan pusat penyelesaian (Hubenka, 1973). Dalam membaca sebuah cerita, orang lebih tertarik pada pertanyaan peristiwanya menimpa siapa atau bagi siapa, daripada apa yang kemudian terjadi (lihat Sayuti, 1988: 27).

Tokoh, khususnya dalam skenario, tampil dalam wujud metode dramatik, yaitu metode penokohan yang muncul dengan cara menampilkan tokoh melalui dialog antartokoh. Tokoh dibiarkan menyatakan diri melalui kata-kata, tindakan, sikap, dan rona wajah. Pemakaian metode dramatik diwujudkan melalui berbagai teknik (Sayuti, 1988: 42-44), misalnya (a) teknik ‘*naming*’, pemberian name tertentu, (b) teknik cakapan, (c) teknik pikiran tokoh atau

apa yang melintas dalam pikirannya, (d) teknik arus kesadaran (*stream of consciousness*), (e) teknik pelukisan perasaan tokoh, (f) teknik perbuatan tokoh, (g) teknik sikap tokoh, (h) teknik tanggapan seorang atau banyak tokoh terhadap tokoh lain, (i) teknik pelukisan fisik, dan (j) teknik pelukisan latar.

Dari sudut kontribusinya terhadap intensitas cerita, tokoh dikelompokkan dalam dua model, yaitu tokoh utama dan tokoh bawahan. Tokoh utama merupakan tokoh yang memiliki intensitas kontribusi tinggi terhadap cerita, sedangkan tokoh bawahan adalah tokoh yang memiliki intensitas kontribusi yang lebih rendah dari tokoh utama. Ukuran intensitas kontribusi tokoh tidak hanya ditentukan pada frekuensi keseringan kemunculan pada cerita, tetapi lebih ditentukan oleh besarnya pengaruh tokoh tersebut terhadap pergerakan plot dan perbenturan konflik pada cerita drama. Hal ini disebabkan adanya kemungkinan tokoh yang frekuensi kemunculannya kecil, tetapi bersifat monumental dalam cerita.

Berdasarkan kualitas karakter, tokoh dalam drama dibagi dalam tiga kategori, yaitu protagonis, antagonis, dan tritagonis. Protagonis adalah tokoh cerita yang selalu berupaya mengatasi berbagai persoalan dalam memperjuangkan cita-citanya (Hamzah, 1985: 106). Antagonis adalah tokoh yang selalu berusaha melawan cita-cita protagonis. Adapun tritagonis adalah tokoh yang berpihak kepada kedua kubu di atas (protagonis dan antagonis) atau berada di luar keduanya (Hamzah, 1985: 106).

Atas dasar analisis kualitas karakter berdasarkan pemikiran di atas, tokoh- tokoh pada skenario *Jenderal*

Nagabonar dikelompokkan seperti dalam bagan di bawah ini.

	Protagonis	Antagonis	Tritagonis
Tokoh Utama	Nagabonar	Mayor Slot	Lukman Kirana
Tokoh Bawahan	Bujang	Mariam	Ibu Naga

Masing-masing tokoh di atas memiliki kualitas peran yang dipaparkan di bawah ini.

a. Nagabonar

Secara fisik Nagabonar adalah pengidap penyakit malaria kambuhan (halaman 13 dan 80), ia berupaya melakukan pengobatan secara tradisional- sementara (halaman 14 dan 81) dan pengobatan dokter (halaman 15). Kutipan berikut menggambarkan hal tersebut.

Tiba-tiba badan Nagabonar menggigil sejadi-jadinya. Ia berteriak.

NAGABONAR: Teh panas, teh panas!

Murad datang berlari membawa teh panas. Nagabonar berpegang ke meja sehingga meja itu ikut bergoyang. Sendok di tasnya gemerincing dan gelas tumpah. Bujang juga ikut memegang meja itu supaya jangan bergoyang.

NAGABONAR: Jangan meja kau pegang. Dinding pegang, pegang! Nanti roboh dia. Meninggal awak.

Bujang memegang tiang kedai kopi itu. Murad meminumkan teh panas. Nagabonar berhenti gemetar. Ia menyeka keringatnya di kening.

POHAN : Kenapa kau ?

NAGABONAR: Sudah. Tak apa-apa lagi, Bang.
Sudah lewat dia. Aku ini tak ubahnya
kereta Medan-Belawan. Asal lewat dia,
rumah Mak si Bujang bergoyang.
POHAN : Kau sakit Naga ! Kau harus ke dokter.
NAGABONAR: Dokter mana pula yang mau tak dibayar
POHAN : Kita ke dokter Zulmi

(*JNB*, hal. 14)

Profesi utama Nagabonar di zaman Jepang adalah sebagai pencopet yang menurutnya bukan hanya semata untuk mencari uang, tetapi sebagai laku seni (halaman 35, 39, dan 69). Hal ini disebabkan sasaran pencopetannya bukan rakyat yang menderita, tetapi justeru perwira Jepang (halaman 9) dan perwira Belanda (halaman 71 dan 76). Oleh karena itu pula, Nagabonar sangat disegani oleh kawan-kawannya sehingga pada saat terjadi perang kemerdekaan melawan Belanda yang akan menduduki kembali Indonesia, ia ditetapkan sebagai panglima perang pada bataliyonnya.

Penetapan Nagabonar sebagai panglima perang disegani oleh anak buahnya pada saat ia selamat dari bombardemen Belanda (halaman 28 dan 30), bahkan dalam perang ia masih sempat berteriak-teriak membaca puisi perjuangan (halaman 31) dan tidak mengenal takut mundur (halaman 36). Meskipun demikian, Nagabonar pun sangat mengagumi pemimpinnya, Pohan, maka ia terpaksa mundur atas perintahnya (halaman 34), seperti terlihat pada kutipan berikut.

Nagabonar berbicara pada kurir itu.
NAGABONAR: Kenapa tak kau bilang ini

perintah Mayor Pohan ?
Kalau Bang Pohan bilang mundur,
ya mundurlah

(JNB, hal. 34)

Nagabonar digambarkan sebagai manusia lugu, jujur dengan kesan bodoh. Ia selalu mengakui orang baru dicopetnya (halaman 13), juga mengakui bahwa dirinya tidak terpelajar (halaman 57). Secara lugu pula, ia menuturkan latar belakang dirinya sampai menjadi copet (halaman 105-106), sebagaimana diceritakannya kepada Kirana.

KIRANA : Kenapa kau jadi pencopet.

NAGABONAR: Mula-mula aku mau jadi perampok. Ku-
beli parang besar lalu kudatangi mandor
kebun pada hari ia membayar gaji kuli
kutancapkan parang itu ke atas mejanya,
lalu aku berteriak “Angkat tangan.”

KIRANA : Angkat tangan ?

NAGABONAR: Kulihat di film selalu begitu. Kirana
tertawa.

NAGABONAR: Tapi, parangku terlalu dalam kupakukan
ke meja. Kutarik-tarik tidak mau lepas.

NAGABONAR: Aku makin takut. Supaya tidak kentara
aku berteriak-teriak. Uang atau nyawa
kutebas leher kau. Entah apa lagi. Entah
bagaimana tabu juga dia.

KIRANA : Lalu bagaimana ?

NAGABONAR: Pulang, katanya. Dikasi aku uang lima sen.
Aku lari. Parangku tinggal. Padahal aku.
beli. Rugi. Lalu aku berkata Naga kau tak
bisa jadi perampok. Kau mencopet saja,
main kecil-kecilan saja. Sudah itulah aku
jadi... seniman.

(JNB, hal. 105-106)

Akan tetapi, Nagabonar pun tidak mau diperbolehkan Belanda, maka secara lugu ia menunjuk tempat posisi pasukannya secara *sembrono* pada peta (halaman 70), menurutnya laku tersebut memang disengaja (halaman 72) untuk membingungkan musuh, di samping karena memang Nagabonar 'buta' terhadap peta.

NAGABONAR: Tak apa-apa. Lukman, itu mayor sudah Abang bikin pusing. Lalu apa pula salahnya?! Kenapa kau yang sibuk ?

LUKMAN : Ini perundingan Bang. Bukan main-main.

NAGABONAR: Aku tidak main-main. Belanda itu mengira dia pintar dan kita bodoh. Tapi Nagabonar tidak bodoh. Kalau kukatakan di mana pasukan kita, dia akan tanya, di mana kita taruh mortir, di mana ditempatkan dua belas koma tujuh.

(JNB, hal. 72 - 73)

Keluguan yang paling menonjol pada diri Nagabonar adalah pada saat penetapan pangkat personal pasukannya untuk keperluan perundingan. Bagi Nagabonar penentuan pangkat sepenuhnya diserahkan kepada Lukman yang diakuinya lebih pandai karena ia siswa HBS, yang penting baginya pangkat tersebut 'enak' didengar. Keluguan tersebut terlihat pada kutipan berikut

Lukman, Murad, dan Barjo lagi berunding. Bujang juga ikut duduk.

LUKMAN : Untuk berunding dengan tentara Belanda masing-masing kita harus punya pangkat supaya disegani.

MURAD : Betul itu.

LUKMAN : Dan, dalam soal pangkat ini kita jangan sampai kalah.

- BARJO : Pangkat mereka apa ?
- LUKMAN : Tak tahu aku. Tapi, amannya Bang Naga kita beri saja pangkat tertinggi.
- MURAD : Apa?
- LUKMAN : Marsekal Medan.
- NGABONAR : Ada pulea pangkat Marsekal Medan?
- LUKMAN : Ya. Semua panglima besar dalam perang dunia kedua, pangkat begitu. Marsekal Rommel, Marsekal Montgomery. Bagaimana Bang? Pangkat Abang Marsekal Medan saja...
- NAGABONAR: Rasanya kurang enak Lukman. Apa tak bisa kau tambah sedikit ?
- LUKMAN : Tambah bagaimana ?
- NAGABONAR: Bagaimana kalau. Marskal Medan Lubuk Pakam?
- LUKMAN : Tak ada pangkat begitu.
Perusahaan bus Medan – Lubuk Pakam. ada.
- NAGABONAR: Kalau Marsekal. Medan saja aku tak mau.
- LUKMAN : Aku 'kan sudah bilang,
tak ada pangkat seperti itu.
- NAGABONAR: Kalau tak ada, kau bikin.
- LUKMAN : Dibikin ? Apa kata dunia nanti ?
- NAGABONAR: Itulah yang kupikirkan juga dunia yang kausebut itu. Kau tahu 'si Nagabonar' tukang tembak *'kan* ? Kerjanya menipu orang. tembakau sekati dibbilang dua kati. Dia anak Medan. kalau cuma Marsekal Medan pangkatku, nanti orang kira dia itu, aku. Apa kata dunia ?
- LUKMAN : Kalau begitu suka hatilah. Ia berdiri dengan merajuk.
- LUKMAN : Aku tak usah ikut. Bikin kalianlah.
- NAGABONAR: Jangan merajuk. Duduklah dulu.

Apa tak ada pangkat lain ?

LUKMAN : Yang lebih rendah ada. Jenderal....

NAGABONAR: Ah, itulah. Jenderal Nagabonar.

Hebat kau. Tak sia-sia kau juru bicara markas pasukan kita.

(*JNB*, hal. 53-55)

Sebenarnya Nagabonar sendiri menyadari bahwa pangkat yang disandangnya hanyalah bikinan Lukman semata yang dia terima dan disukainya. Buktinya saat Mayor Nurdin melakukan pemeriksaan ke markasnya, ia segera melepas semua tanda pangkatnya (halaman 131), seperti terlihat pada penggalan berikut.

Nagabonar memukul tinjunya ke telapak tangannya yang satu karena kesal, lalu cepat-cepat membuka tanda pangkatnya.....

MAYOR NURDIN: Apa betul kau jadi Jenderal ?

NAGABONAR: Ala, dari mana pula Abang dengar itu ?!

MAYOR NURDIN: Ini anak buahmu yang bilang.

NAGABONAR: Ah, mana dia tahu...

(*JNB*, hal. 131 - 132)

Keluguan yang diiringi rasa kasih sayang tulus ditampilkan Nagabonar saat menghadapi ibunya dan Kirana. Nagabonar yang telah menjadi 'jenderal' tak bisa menolak saat disuruh membelah kayu oleh ibunya (halaman 38) dan menggendongnya saat mengungsi (halaman 47), bahkan mencarikan sirih untuk ibunya (halaman 62).

IBU NAGA : Naga! Mau kemana kau.

Nagabonar memutar kepala mencari di mana suara itu datang. Tangannya masih lengket di topinya (sikap memberi hormat) seperti tadi.

NAGABONAR: Ada perlu sebentar, Mak.

IBU NAGA : Tolong bawakan sirih. Sirih yang di ambil-
kan si Bujang sudah busuk.

NAGABONAR: Ya, Mak!

(JNB, hal. 62)

Terhadap Kirana, Nagabonar yang jenderal benar-benar merasa rendah diri, ia menyuruh Bujang untuk menyatakan rasa suka kepada gadis itu (halaman 49) sehingga ia selalu mencari perhatian Kirana dengan membelanya dari cengkeraman Mariam (halaman 20, 51 dan 93), juga memperlakukannya dengan lembut (halaman 86). Gambaran tersebut terbaca pada kutipan berikut.

NAGABONAR: Kalau boleh aku minta teh panas...

KIRANA : Kalau boleh? Kenapa kalau boleh?
Kau tinggal perintah! Kami tawanan...

NAGABONAR: Bukan...

KIRANA : Apa yang bukan ? Lukman tadi bilang....

NAGABONAR: Itu pandai-pandai dia saja....

KIRANA : Aku bukan Belanda, Aku bukan peng-
khianat...

NAGABONAR: Bilang nanti sama dia. Biar dia pusing...
Memang dia macam-macam pikirannya.
Kalau, aku aku cuma mau berkunjung.
Tadi aku mandi, pakai sabun cap burung
merak. Kata.....kata... si Bujang wanginya
tercium sampai ke Medan. Sudah itu aku
menggigil. kalau tak dipegang si Bujang,
roboh rumah.

Muka Kirana yang tadi tegang kini memperlihatkan senyuman.

(JNB, hal. 86)

Dalam berperang tanding dengan Mariam ternyata Nagabonar menggunakan strategi 'mencari kelemahan

lawan seperti yang diakuinya di hadapan Kirana (halaman 103-105).

KIRANA : Aku sudah takut kau akan kalah main catur tadi. Cuma kulihat kau yakin sekali akan menang.

NAGABONAR: Tidak. Mana aku bisa menang dari dia. Dia jago catur. Jadi kubikin dia marah. Kucopet dia...kucopet buah caturnya

KIRANA : Tapi, kau bisa dia tembak.

NAGABONAR: Aku kenal dia. Kalau dia marah tangannya tak tetap lagi.

(JNB, hal. 103-105)

Keluguan yang didasari ketegasan dilakukan Nagabonar saat memberi hukuman kepada Lukman atas kesalahannya menghamili anak Pak Jamal (halaman 139) seperti terlihat pada kutipan berikut.

Pasukan disiapkan untuk suatu upacara.

Lukman ditegakkan. Murad memberi aba-ba.

MURAD : Pasukan.....siap!

Nagabonar turun dari markas lalu berdiri di depan pasukan.

MURAD : Beri hormat !

Pasukan memberi hormat dibalas oleh Nagabonar.

NAGABONAR: Mayor Lukman! Saya sudah larang mencuri. Siapa yang mencuri, baik ayam atau kambing, akan dihukum. Kau sudah mencuri barang rakyat - milik si Jamilah anak Pak Jamal. Karena itu kau dihukum. Kau harus turun pangkat, dari mayor menjadi sersan-mayor!

Mendengar pangkatnya diturunkan begitu jauh, ia kaget sehingga ia pingsan.

(JNB, hal. 139)

Penurunan pangkat Lukman merupakan ketegasan, tetapi penyebutan pangkat tersebut dilakukan Nagabonar berdasar ketidaktahuannya tentang urutan jenjang kepangkatan (halaman 144), seperti tergambar pada kutipan berikut.

NAGABONAR: Kenapa kau pingsan waktu pangkat kau diturunkan? Apa kata dunia. Ah...ada mayor pingsan di depan pasukan.

LUKMAN : Karena kecewa, Bang.

NAGABONAR: Kau 'kan mesti dihukum, Lukman. Coba kalau kau tak dihukum apa pula kata orang.

LUKMAN : Saya terima. Turun pangkat boleh. Tapi dari mayor ke kapten, jangan ke sersan mayor. Mestinya sampai hatilah Abang.

NAGABONAR: Aku sudah pikir. Aku tetap kau masih jadi mayor. Kujadikan kau kapten mayor tak bisa, nanti kau bilang tak ada pangkat begitu. Aku malu. Jadi kubikin kau, sersan mayor. Biar pun turun pangkat kau tetap mayor. Begitu 'kan ?

LUKMAN : (*dengan lugu*) Ya, Bang. Sekali mayor tetap mayor.

NAGABONAR: Itulah.

(*JNB*, hal. 144)

Pada akhir Nagabonar benar-benar berperan sebagai 'hero' yang memiliki kemampuan luar biasa. Ia bersama Kirana memimpin pertempuran melawan Belanda secara gagah berani (halaman 150-151), dengan sebelumnya memberi sulutan semangat kepada pasukannya dengan berapi-api (halaman 141-142). Pidato penyulutan semangat tersebut terlihat pada kutipan berikut.

Pasukan memberi hormat dan Nagabonar membalas hormat dengan pedangnya. Kemudian ia berpidato.

NAGABONAR: Saudara, kawan-kawan seperjuangan! Baik yang berjuang di lapangan maupun yang urusan beras (*ia berpaling dan Lukman memberi hormat*). Belanda sudah merebutBeringin Tiga, Tanjung Padang, Muara Pahit. Jadi Belanda sudah melanggar janji yang dia buat sendiri. Perbuatan ini akan kita balas.

Pasukan bersorak.

PASUKAN : Hidup Nagabonar.

NAGABONAR : Itulah! jadi kita kan balas. Kita akan langgar janji kita.

PASUKAN : Hidup Nagabonar (*mereka menyanyi*) Selamat, semoga selalu bersama kita, bapak Jenderal....

Nagabonar : mengangkat tangan supaya semua diam.

NAGABONAR: Kita akan bertempur. Selamat berjuang. Merdeka

PASUKAN : Merdeka !

(JNB, hal. 141-142)

b. Bujang

Tokoh Bujang, sejak awal, dikenalkan penulis sebagai kawan seiring Nagabonar. Ia merupakan sahabat setia Nagabonar di kala “sukar” seperti saat penyakit malarianya kambuh (halaman 13, dan 80) atau pada saat tubuh Nagabonar tertanam akibat bombardemen Belanda (halaman 26), juga sahabat di kala “suka” (halaman 77), sebagaimana diakui sendiri oleh Nagabonar (halaman 127-128).

KIRANA : Kau jangan terlalu sedih, Naga. Semua orang

mesti mati. Apalagi dalam peperangan.

NAGABONAR: Betul, betul. jangankan koprал, sedangkan jenderal juga mati. Tapi yang kusedihkan bukan koprал mati. Itu cuma bikinan si Lukman, tapi karena si Bujang

NAGABONAR: Dialah kawan yang paling setia. Kalau aku masuk penjara, dia ikut masuk, biarpun dia tidak ikut ditangkap.

(JNB, hal. 127-128)

Bujang digambarkan sebagai tokoh yang tabah, seperti saat dituduh Mak Naga sebagai guru copet anaknya (halaman 39), juga masih sebatas protes kecil saat ia hanya ditetapkan sebagai Koprал (halaman 57), tetapi setelah ia diperlakukan secara tidak manusiawi oleh Lukman, Bujang marah besar (halaman 108).

NAGABONAR: Apalah arti pangkat dalam perjuangan, Bujang.

BUJANG : Buat Abang memang tidak. Tapi, kalau Abang disuruh si Lukman mengangkat goni beras, kutanggung lain cakap Abang.

NAGABONAR: Yang penting keberanian bertempur.

BUJANG : Betul bang. Jadi bisa dilihat siapa yang lebih hebat si Lukman atau aku. Kita serang Belanda di Parit Buntar.

(JNB, hal. 108)

Akhirnya, Bujang pun membuktikan tekadnya. Ia dengan berpakaian 'jenderal' curian dari Nagabonar, bersama sepuluh orang pasukan ia menyerang Belanda di Parit Buntar hingga ia gugur. Maka, di tengah kesedihannya yang amat dalam, Nagabonar memakamkan Bujang dengan upacara kebesaran militer dan memberi kenaikan

pangkat kepadanya dari Kopral menjadi Sersan Mayor (halaman 119).

c. Mayor Slot

Walaupun tokoh Mayor Slot hadir dalam cerita dalam frekuensi yang terbatas, tokoh tersebut dikelompokkan dalam tokoh utama karena kehadirannya berposisi sebagai pusat plot cerita, sebagai antagonis Nagabonar. Mayor Slot diperkenalkan pertama kali sebagai juru runding pihak Belanda (halaman 67), kemudian sebagai kepala pasukan yang bertempur dengan pasukan Nagabonar (halaman 149). Mayor Slot digambarkan sebagai orang yang bersahabat untuk membodohi Nagabonar (halaman 67), tetapi kelicikannya telah tercium sehingga ia justru diperlakukan seenaknya oleh Nagabonar (halaman 76).

Semua perwira Belanda itu membungkuk untuk membaca nama kampung yang ditunjuk Nagabonar.

MAYOR SLOT : Parit Buntar....

Ia memukul kepalanya dengan tangan kirinya sambil bersandar dan berkata.

MAYOR SLOT : *Oh God....*

Nagabonar meletakkan tangan di atas tangan Mayor Slot. Rombongan Nagabonar pulang dari perundingan. Di pergelangan tangan Bujang sudah terlilit arloji milik Mayor Slot.

(JNB, hal. 75-76)

d. Mariam

Tokoh Mariam, diposisikan sebagai pasukan pejuang dari Divisi Harimau Kumbang. Ia dilukiskan sebagai pejuang yang memanfaatkan perjuangannya untuk mengumbar nafsu, terutama kepada wanita (halaman 20 dan 93).

ANAK BUAH MARIAM: Kami masuk pasukan Abang saja.
Tak tahan lagi. Ayam orang kampung pun ia rampok. Anak gadis orang pun tak ada yang aman dia buat.

(JNB, hal. 36)

Kebiasaan buruknya tersebut merupakan kelanjutan dari profesi sebelumnya yakni sebagai pencopet, bahkan nenek moyangnya pun pencopet (halaman 132 - 133).

MAYOR NURDIN: Susah kalau semua orang bikin pangkat semauanya. Si Mariam.... ingat kau si Mariam yang dari nenek moyangnya sudah jadi copet? Dia pun sudah menyebut dirinya jenderal

(JNB, hal.132-133)

Mariam diposisikan sebagai seorang jenderal bodoh yang mudah dipancing kemarahannya sehingga akal sehatnya hilang (halaman 95 - 98).

NAGABONAR: Duduk Kirana. Ini namanya Mariam, di kantor polisi namanya si dompet. Dia ini, dia mau sama kau.

KIRANA : *(dengan muka marah) Hn...*

NAGABONAR: Aku tahu kau tak suka padanya. Siapa pula mau dompet buruk.

MARIAM : Jaga mulut Nagabonar. Bukan kau saja yang jenderal. Aku juga jenderal.....

NAGABONAR: Itu yang kau gerakkan? Betul-betul dungu kau, apa pun kau tak bisa. Baiknya kau belajar pada keledai.

MARIAM : Jaga mulutmu, Naga ! Aku bisa kehilangan kesabaran.....

Mariam kelihatan marah sekali. Murad meleraikan.

MURAD : Jangan, jangan

MARIAM : Jangan ikut campur. Sekarang perang jenderal lawan jenderal.
(*JNB*, hal. 95 - 98)

Akhirnya Mariam melakukan perang tanding dengan Nagabonar menggunakan pistol. Perang tanding tersebut berakhir setelah kaki Mariam terkena tembakan sehingga menyatakan takluk dan menyerahkan Kirana kepada Nagabonar (halaman 101), seperti terlihat pada kutipan berikut.

MARIAM : Naga, kakiku kena.
Nagabonar tidak kelihatan. Tapi, suara kedengaran.
NAGABONAR: Kirana bagaimana ?
MARIAM : Mampuslah kau sama dia.
(*JNB*, hal. 101)

e. Lukman

Tokoh Lukman digambarkan sebagai orang yang cerdas dan pandai bicara karena ia siswa HBS (Hogere Burger School: Sekolah Rakyat Tinggi). Maka, Lukman diposisikan sebagai penasihat perang dan juru bicara markas (halaman 30, 44).

BUJANG : Tapi, bapaknya Nica, Bang.
NAGABONAR: Nanti kita bikin insaf dia. Biar kusuruh si Lukman berdebat sama bapaknya. Kalau Lukman sudah bicara soal dunia, mana tahan dia. Langsung dia pasang merah putih.
(*JNB*, hal. 44)

.....
LUKMAN : Betul, betul. Tapi Abang'kan bisa menunjuk kampung lain yang ada di daerah kita supaya mereka percaya. Tunjukkan Tanjung

Beringin misalnya - kenapa Abang harus tunjuk Parit Buntar.

NAGABONAR: Mana aku tahu, Lukman. Aku tak pernah melihat peta. Jadi ada sedikit kertas peta itu terkelupas kutunjuk saja itu. Rupanya dapur maksudnya Pusing dia.

(JNB, hal. 74)

Lukman digambarkan sebagai tokoh oportunistis, yang memanfaatkan kemampuan dan pengetahuannya untuk menyenangkan diri di tengah perang. Penetapan pangkat yang dia lakukan sendiri, menempatkan dirinya sebagai Mayor Jenderal dengan tanggung jawab pada bagian logistik (halaman 42, 55, 82, 145), seperti terlihat pada kutipan berikut.

LUKMAN : Kalau aku - Mayor saja cukuplah. Tapi beras masuk urusanku. Urusan pangkat selesai.

(JNB, hal. 55)

NAGABONAR: Kau siapkan pakaian sama senjatanya, Lukman. Serupa dengan yang kupakai.

LUKMAN : Barang ada. Sepatu ada, topi pun ada. Cuma uangnya.

NAGABONAR: Alah, Lukman, dagang beras kau kan maju

LUKMAN : Cukup, cukup. Aku akan sediakan.

(JNB, hal. 145)

Sikap oportunistis Lukman, bukan hanya pada penumpukan kekayaan bagi dirinya, tetapi juga kesenangannya memanjakan syahwat kepada perempuan (halaman 135 - 137).

PAKJAMAL : Kali ini bukan ayam, Naga. Tapi anak gadisku.

NAGABONAR: Dicuri juga? pekerjaan siapa lagi itu ?

PAKJAMAL : Bukan dicuri. Dinodai....
NAGABONAR: Lalu....
PAKJAMAL : Sekarang sudah hampir beranak.
NAGABONAR: Hampir beranak? Bapak tahu orangnya ?
PAKJAMAL : Mayor Lukman....

(JNB, hal. 135)

NAGABONAR: Mengaku apa tidak ?
LUKMAN : Mengaku. Menghamili betul. Tapi, belum sampai beranak.
NAGABONAR: Baik. Dia akan beranak nanti. Sekarang hamil saja dulu ... untuk itu mayor akan mendapat hukuman.

(JNB, hal. 137)

f. Kirana

Sebagai anak dokter, Kirana memiliki sikap angkuh (halaman 51). Sikap ini ditujukan pula terhadap Nagabonar yang disadari telah menolongnya (halaman 84 - 86), seperti terlihat pada contoh kutipan berikut.

KIRANA : Mau kau apakan dia ? Mau kau bunuh ?
Nagabonar memasukan pistolnya kembali.
KIRANA : Hebat betul. Mau menembak orang tak bersenjata.
KIRANA : Kenapa kau masuk diam-diam?
Mau apa kau ?
NAGABONAR: Tak apa-apa. Kalau diusir ya, pergi aku.
Aku diusir ?
KIRANA : Duduk ! Aku mau bicara. Kau ke belakang Bidah.

(JNB, hal. 84-86)

Sikap keras hati Kirana mencair saat Mariam datang ke markas pasukan Nagabonar untuk memintanya (halaman 93). Sikap tersebut benar-benar berubah ketika

Nagabonar berani menyelamatkannya dari Mariam dengan ‘perang tanding’, bahkan rasa simpatiknya mulai muncul (halaman 101 - 106).

NAGABONAR: Tidak. Mana aku bisa menang dari dia. Dia jago catur. Jadi kubikin dia marah. Kucopet buah caturnya.

KIRANA : Untung kau bisa mencopet.

NAGABONAR: (*memandang pada Kirana*) Baru kau yang memuji kepintaranku itu.

KIRANA : Pekerjaan itu tak baik. Tapi, aku diselamatkan karena kepandaianmu itu.

NAGABONAR: Tapi, aku tak kan mencopet lagi.

KIRANA : Karena kau mau baik.

NAGABONAR: Bukan. Tapi, karena kau mau begitu.

Kirana selesai membersihkan luka Nagabonar dan kini mengikatnya dengan perban tua.

(JNB, hal. 103-105)

Kasih sayang Kirana kepada Nagabonar sebagai ‘hero’ yang telah menyelamatkannya mulai tumbuh saat menyaksikan pemimpin pasukan itu benar-benar dilanda kesedihan atas gugurnya Bujang, sahabat yang selalu bersamanya (halaman 129).

NAGABONAR: Itu pun betul juga. Tapi, kini aku sendiri Sekarang habis ...

KIRANA : Tidak. Aku masih ada. Kau tidak sendiri.

NAGABONAR: Aku juga berharap begitu. Tapi, mak sudah bicara padamu. Katanya....

KIRANA : Aku tidak peduli apa kata makmu Ya, aku tidak peduli. Aku akan dampingi kau sampai kapan pun.

Kirana mencium pipi kiri Nagabonar.

(JNB, hal. 128-129)

Kirana membuktikan janji setianya kepada Nagabonar dengan mendampinginya dalam perang melawan Belanda. Untuk keperluan pendampingan tersebut Nagabonar menyatakan kepada Lukman bahwa Kirana memperoleh pangkat sebagai permaisuri (halaman 145 dan 150).

LUKMAN : Ada persoalan sedikit. Kirana dikasih pangkat apa ? Wakil jenderal tidak bisa. Tidak ada pangkat begitu Apa dunia bilang.

NAGABONAR: Pangkatnya permaisuri !

Mulut Lukman ternganga.

(JNB, hal. 145)

.....

Nagabonar dan Kirana menembak ke kiri dan ke kanan. Kirana menembak persis dengan cara Nagabonar.

(JNB, hal. 150)

e. Ibu Naga

Ibu Naga dilukiskan sebagai seorang ibu tua yang dikecewakan oleh laku anaknya, Nagabonar (halaman 28). Kekecewaan tersebut terlihat pada kutipan berikut.

NAGABONAR: Kita harus pindah, Mak !

IBU NAGA : Kenapa ? Sudah dikejar-kejar polisi lagi kau? Aku malu. Kau disuruh sekolah, lari. Eh... disuruh belajar agama, kau mencopet. Kapan kau mau beristeri ?

NAGABONAR: Belum sempat, Mak.

IBU NAGA : Macam alasan kau. Itu topi pakai jambul dari siapa lagi kau copet ?

NAGABONAR: Itu topi panglima, Mak.

IBU NAGA : Hebat kau... sudah jadi panglima pencopet. Pergi

(JNB, hal. 38)

Kekecewaan Ibu Naga atas laku anaknya sebagai pencopet membuat Bujang teman dekatnya juga kena marah, bahkan dituduh sebagai 'guru copet Nagabonar (halaman 39). Bagi Mak Naga apa pun yang dikatakan dan dilakukan anaknya tidak berarti apa pun, kecuali sekedar untuk membohonginya. Maka, walau Nagabonar sudah mengatakan bahwa dirinya panglima perang, tetap saja secara lugu Ibu Naga menyuruhnya membelah kayu (halaman 39), meminta gendong (halaman 46-47), dan menyuruh mencarikan sirih (halaman 62). Secara berturutan lukisan tersebut terlihat pada kutipan berikut.

IBUNAGA : Pergi belah kayu dulu di dapur.

NAGABONAR: Sama apa, Mak?

IBUNAGA : (*menunjuk ke pedang samurai*) itu parang yang dipinggang kau.....!

(JNB, hal. 38)

.....

IBUNAGA : Naga! Sini

NAGABONAR: Ya, mak!

Ia datang berlari mendekati ibunya. Pasukan yang sudah berkumpul asyik memandangi Ibu Naga dan Nagabonar.

NAGABONAR: Kenapa mak tak mau ikut.

IBUNAGA : Aku tak mau dia yang gendong. Badannya bau kerbau.

Pasukan tertawa. Nagabonar merasa martabatnya terancam. Ia berbalik lalu berteriak.

NAGABONAR: Pasukan hadap kiri. Empat langkah ke depan maju jalan!

Pasukan kini menghadap ke kanan membelakangi Nagabonar dan ibunya.

NAGABONAR: (*setengah berbisik*) Mak mau digendong si Bujang?

IBUNAGA : Baunya sama saja.

Nagabonar berpikir, berbalik memberi aba-aba.

NAGABONAR: Pasukan, siap.....siap hadap...ka...nan...
Maju... jalan ! Bujang, kau bawa kudaku.

Bujang lari ke depan. Nagabonar membelakangi ibunya
sambil berjongkok.

NAGABONAR: Naik, Mak.

Nagabonar menggendong ibunya.....

(*JNB*, hal. 46-47)

.....

IBUNAGA : Naga ! Mau ke mana kau.

Ibu Nagabonar berdiri di balik pohon...

IBUNAGA : Tolong bawakan sirih. Sirih yang diambil
si Bujang sudah busuk.

(*JNB*, hal. 62)

Pada saat diminta melamarkan Kirana, Ibu Naga justru secara terbuka menasihati Kirana agar berhati-hati pada kelicikan anaknya tersebut (halaman 114-116), seperti terlihat pada kutipan di bawah ini.

IBUNAGA : Jadi, Naga sudah kemari?

KIRANA : Dia sudah beberapa kali kemari.

IBUNAGA : Lalu kau dia rayu.

KIRANA : Ah, dia bicara biasa.

IBUNAGA : Dia janji tak mencopet lagi ? Kau jangan percaya. Dulu dia janji sama aku dia akan sekolah, dia lari. Dia janji mau belajar agama, dia mencopet.

KIRANA : Dia janji mau mengubah kelakuannya.

IBUNAGA : Jangan percaya apa, yang dia bilang. pangkatnya itu pun tak benar. Bikin-bikinan si Lukman saja, supaya dia diizinkan si Naga dagang beras.

KIRANA : Dia sudah berjuang.
IBUNAGA : Dia anakku. Aku sayang padanya. Tapi, aku tidak mau kau dia rusak. Aku juga sayang padamu.

(JNB, hal. 115-116)

Hasil pertemuannya dengan Kirana, disampaikan Ibu Naga dengan jujur dan tak acuh kepada anaknya (halaman 117-118) sehingga membuat hati Nagabonar hancur berantakan karena harapannya kandas. Perilaku ini menempatkan Ibu Naga sebagai tokoh tritagonis dalam *Jenderal Nagabonar*. Di sini terlihat Ibu Naga berupaya mendukung protagonis, tetapi sekaligus pula menentangnya. Gambaran itu ter kutip pada nukilan di bawah ini.

Nagabonar menyambut ibunya dengan harap-harap cemas.

NAGABONAR: Sudah Mak sampaikan ?

IBUNAGA : Sudah.

NAGABONAR: Lalu apa katanya ? Dia bilang “Mau, mau

IBUNAGA : Tidak. Dia diam.

NAGABONAR: Mak katakan apa ?

IBUNAGA : Katakau, kau jangan percaya mulut si Naga. Dia suka bohong. Nanti kau dia rusak

NAGABONAR: Begitu Mak bicara ?

IBUNAGA : Ya...

Ibu Naga pergi. Tinggal Nagabonar tercenung.

NAGABONAR: Kalau begitu meninggallah awak.

Lalu dengan lemah lunglai ia berjalan menuju beranda markasnya. Di sana Lukman masih menunggu.

LUKMAN : Bang, tempat tidur harga berapa Abang mau.

NAGABONAR: Kau jangan lagi bicara tempat tidur. Nanti kuturunkan pangkat kau.

(JNB, hal. 117-118)

3. Struktur Tema

Tema, dalam pengertian sederhana, adalah makna cerita (Kenney, 1966: 88). Sayuti (1988: 82) membedakan antara topik dan tema. Topik pada suatu karya adalah pokok pembicaraan, sedangkan tema adalah gagasan sentral, yakni sesuatu yang hendak diperjuangkan dalam melalui fiksi. Wujud tema biasanya berpangkal pada alasan tindak atau motif tokoh. Lebih jauh Sayuti (1988: 84) menegaskan bahwa tema lebih merupakan sebagai komentar terhadap topik, baik secara eksplisit maupun implisit. Jadi, di dalam tema terkandung sikap pengarang terhadap subjek atau topik kisah (bandingkan dengan Kenney, 1966: 89 - 90).

Ditinjau dari masalah yang dibahas, tema dirinci dalam lima kategori, yaitu tema jasmaniah, tema moral, tema egoik, tema sosial, dan tema ketuhanan. Tema jasmaniah adalah tema yang berkaitan dengan tokoh dalam wujud jasad, dzat, atau badaniah. Tema moral adalah tema yang berkaitan dengan tokoh secara psikis, jiwa, atau moralitas pribadinya. Tema egoik adalah tema yang berkaitan dengan tokoh dalam 'kediriannya' sebagai individu yang mandiri. Tema sosial adalah tema yang berkaitan dengan tokoh yang memunculkan dampak-dampak kemasyarakatan. Adapun tema ketuhanan adalah tema yang berkaitan dengan tokoh dalam hubungan sebagai makhluk Tuhan atau tentang keberadaan Dzat Tuhan itu sendiri (Sayuti, 1988).

Berdasar masalah yang diungkap tema *Jenderal Nagabonar* cenderung bertema 'moral' yang bermuara pada konsep 'cinta', yaitu cinta persahabatan, cinta kasih keluarga, cinta kasih pria-wanita, cinta kehormatan, cinta

pada harga diri, dan cinta kemerdekaan bangsa.

4. Struktur Latar

Dalam skenario struktur latar menjadi unsur tambahan bagi kelengkapan struktur cerita. Latar, baik dalam tempat maupun waktu, ditampilkan untuk mencipta suasana cerita dan memperkuat kehadiran unsur lainnya seperti alur, tokoh, dan tema.

Jenderal Nagabonar, memiliki latar tempat daerah di Sumatera Utara, seperti Kota Medan, Beringin Tiger, Tanjung Padang, Muara Pahit, dan Parit Buntar. Latar budaya yang ditonjolkan pada skenario tersebut adalah masyarakat Batak. Hal ini terlihat dari pemakaian nama seperti Nagabonar, Pohan, Kirana, Lukman, Murad, Nurdin, dan Bujang. Adapun latar waktu berkisar sejak akhir pendudukan Jepang Indonesia sampai masa perang kemerdekaan.

Fungsi penempatan latar belakang budaya Batak ini oleh pengarang lebih terkait dengan kebebasannya dalam pemakaian gaya *satire* pada cerita. Pada cerita ini anggota masyarakat Batak yang digambarkan tergolong masyarakat terbuka dan lugas, berkesan bebas, dan kurang memperhatikan 'sopan-santun feodalitas'. Dengan demikian, satire yang ditampilkan pun mengalir tanpa beban budaya, seperti beban pemakaian bahasa, beban etika, dan beban sejarah.

C. *Jenderal Nagabonar* sebagai Sastra Populer

Penempatan *Jenderal Nagabonar* sebagai sastra populer tidak lepas dari posisinya sebagai hasil kebudayaan populer. Dalam kaitan ini, Lowenthal (Damono, 1979) berpendapat

bahwa kebudayaan populer merupakan kebudayaan yang dicipta untuk melayani kebutuhan masyarakat ramai. Hasil budaya demikian diyakini orang memiliki kecenderungan besar untuk *uncultured*, artinya dalam penikmatannya dilakukan dengan santai dan hampir tanpa persiapan apa pun (Gans, 1974: 10, bandingkan dengan Greenberg dalam Damono, 1979). Bagi Kayam (1981: 88) penempatan karya sastra sebagai karya populer, misalnya *Jenderal Nagabonar*, disebabkan karya tersebut merupakan hasil perekaman kehidupan dengan tanpa melibatkan. “kehidupan dalam serba kemungkinan”, tetapi hanya mengajukan kembali perjalanan hidup yang mengakibatkan pembaca terhibur.

Kaplan (Damono, 1979: 81) menempatkan sastra populer sebagai *seni menengah (midbrow)*, untuk memisahkannya dari yang bercita rasa tinggi dan bercita rasa rendah. Seni populer tidak terdapat pada timbangan buku sastra, juga tidak pada majalah picisan (*pulp*), ia terdapat pada media hiburan seperti majalah hiburan dan keluarga, televisi, film, dan sebagainya. Karya sastra populer mungkin menjadi *bestseller*, tetapi tidak pernah diperkenalkan di dalam buku-buku teks kesusatraan, dan juga tidak akan ditampilkan kembali dalam bentuk komik. Banyak pakar ilmu sosial beranggapan seni menengah ini merupakan hasil masyarakat modern, kapitalisme, demokrasi, dan teknologi.

Berbeda dengan karya prosa Asrul Sani yang lain seperti karya drama dan cerpennya, skenario *Jenderal Nagabonar* memiliki beberapa ciri sastra populer, lebih tegas disebut cenderung *uncultured*. Untuk menyebut beberapa contoh sebagai pembanding, misalnya karya

drama berjudul *Mahkamah* (Pustaka Karya Graffiti, 1988) cenderung membutuhkan penalaran yang cukup tinggi bagi pembacanya akibat gayanya yang surealistis, berkisah tentang suasana pengadilan pada mahkamah di akhirat yang diduniakan. Contoh pembanding lain, misalnya cerita pendek *Bola Lampu* (1972). Cerpen tersebut menuntut pembaca untuk secara bebas menerobos berbagai kemungkinan di luar teks karena sifatnya yang penuh “pengutaraan simbolik” (Hutagalung, 1967), berkisah tentang seorang manusia pembosan dan sentimental yang selalu berkeinginan besar memiliki benda-benda berlampu dari lampu kecil sampai matahari. Pada kedua contoh pembanding tersebut, Asrul Sani lebih banyak mengemukakan persoalan kejiwaan manusia menurut konsep psikoanalisis tentang ‘*stream of consciousness*’, di samping penampilannya yang fisikal, sebenarnya manusia memendam aktivitas yang berada pada alam ketidaksadarannya yang justru lebih besar.

Di samping bercirikan model di atas, *Jenderal Nagabonar* menampilkan pula salah satu kelebihan sastra populer, yaitu “kebaruan” yang muncul secara sederhana tanpa membutuhkan penerapan analisis pemikiran. Dijelaskan oleh Kaplan (Damono, 1979: 81) “kebaruan” tersebut pada umumnya berupa penempatan petualangan ‘baru’ yang dilakukan tokoh cerita sebagai daya pikat utamanya. Pembaca mengenal benar sang tokoh, dan hanya merasa sedikit ‘terguncang’ oleh petualangannya yang baru tersebut, untuk kemudian merasa aman kembali karena sepenuhnya telah mengetahui apa yang akan terjadi.

Kebaruan *Jenderal Nagabonar* terletak pada idealisme

sosok seorang pejuang bangsa atau pahlawan. Pada umumnya, sosok pahlawan digambarkan sebagai orang yang mempunyai 'bobot' (kemampuan) yang baik, bahkan cenderung berkemampuan supranatural, seperti sosok Sentot Alibasa (dalam skenario *November 1828* oleh Teguh Karya), Nagabonar yang kemudian menjadi 'jenderal' bahkan digambarkan secara geneologis sangat nonideal, ia berasal dari keluarga janda miskin, tukang copet, mantan narapidana (Jepang), pengidap malaria, dan sentimental. Kebaruan konsep pahlawan tersebut hadir pada cerita secara *instant* utuh, tanpa analisis sebab akibat, tetapi cukup memberi 'guncangan' bagi pembaca.

Bagi Asrul Sani sendiri, "kebaruan" tersebut merupakan kenyataan literer yang pahit, getir, ironis, dan menyakitkan, yang ingin ia ingatkan kepada masyarakat bahwa realitas semacam itu ada dan tidak dengan mudah dielakkan dari dunia sekeliling kita kini. Sebuah hasil kreativitas, menurut Asrul Sani (1997b: 11), ditentukan oleh sumber yang bersifat mental dan material, individual dan sosial, serta subjektif dan objektif. Pergumulan antara sumber-sumber kreativitas tersebut menghadirkan realitas bagi sastrawan. Dalam kaitan ini, ia berkeyakinan bahwa 'hubungan' antara sastrawan dengan realitas sangat penting. Di sini bukan berarti sastrawan bekerja sebagai seorang reporter, bukan pula sebagai seorang penghayal yang berangan-angan di awang-awang, tetapi sastrawan bekerja seperti pelukis naturalis yang mampu memindahkan suatu peristiwa alam atau sosok benda ke dalam kanvas.

Kepekaannya sebagai sastrawan dan kritikus dalam menempatkan hasil karya dengan masyarakatnya men-

dorong Asrul Sani memberi penegasan (1983: 57) bahwa berbagai bentuk kreativitas yang pada akhirnya akan berhubungan langsung dengan masyarakat, seperti karya cinema dan karya sastra, hendaknya memiliki tiga kegunaan agar bisa diserap oleh lingkungannya,(1) untuk memberi penerangan, (2) untuk mendidik, dan (3) untuk menghibur. Kesuntukan pemikiran Asrul Sani tersebut menuntunnya menjadi seorang penulis sastra populer, yakni agar dapat dinikmati seluruh masyarakat, dapat membangun kultur, moral, dan spiritual bangsa, serentak bersama pembangunan objek dan materi. ❖

BAB III.

AKTUALISASI SASTRA POPULER *JENDERAL NAGABONAR*

A. Pemakaian Sistem Bintang

Jenderal Nagabonar menggunakan sistem bintang sebagai pusat pengisahan. Sistem bintang yang dimaksud di sini adalah bahwa seluruh unsur utama pengisahan dalam ujud tokoh berpusat pada satu atau beberapa “tokoh bintang”, yang pada *JNB* berpusat pada Nagabonar.

Sebagai pembuktian pemikiran di atas, berikut disajikan pola hubungan antartokoh pada *JNB* dalam bentuk deskripsi.

1. Bujang-Nagabonar-Bujang: hubungan persahabatan.
2. Kirana-Nagabonar-Kirana: hubungan cinta kasih.
3. Ibu Naga-Nagabonar-Ibu Naga: hubungan kasih sayang.
4. Lukman-Nagabonar-Lukman: hubungan kepercayaan.
5. Mariam-Nagabonar-Mariam: hubungan persaingan.
6. Mayor Slot-Nagabonar-Mayor Slot: hubungan permusuhan.

Pola hubungan tokoh tanpa melibatkan Nagabonar secara langsung juga menunjukkan bahwa Nagabonar

diposisikan sebagai pusat pengisahan, seperti terlibat pada pemaparan berikut.

1. Ibu Naga kepada Bujang: disuruh membujuk agar Nagabonar mau segera kawin.
2. Ibu Naga kepada Kirana: menasihati agar berhati-hati dengan tipu daya Nagabonar.
3. Ibu Naga kepada Lukman: menyuruh agar memanggil Nagabonar mau menggendongnya.
4. Kirana kepada Bidah: harapan agar Nagabonar mau melindunginya dari Mariam.
5. Mayor Slot kepada Kapten: merasa marah dan heran sebab Nagabonar yang dilaporkan telah ditembak mati oleh pasukannya ternyata masih hidup, bahkan telah menjadi dua orang.

Sistem bintang yang pada sastra populer dikenal dengan istilah munculnya 'hero', dari gambaran di atas terwujud pada tokoh Nagabonar.

B. Penonjolan Kisah (*Foregrounding*)

Ciri berikutnya dari formula sastra populer adalah adanya penonjolan kisah. Penonjolan kisah (*foregrounding*) yang dimaksud berguna bagi penguatan ide cerita, juga diharapkan dapat menjadi salah satu 'pusat perhatian' pembaca. Penonjolan kisah pada *JNB* hadir dalam ujud 'satir cinta', yaitu kisah cinta dalam bentuk cerita sindiran yang ditampilkan melalui tingkah laku, dialog, dan sikap Para tokohnya. Pada *JNB* bentuk sindiran ini makin mengkilap dengan hadirnya penampilan kelucuan sebagai akibat keluguan para tokoh.

Secara umum penonjolan tersebut ditampilkan dalam model berikut (permasalahan, model kelucuan, dan sindiran dapat dilihat pada contoh kutipan pada bagian *Struktur Tokoh JNB* di atas).

1. Penonjolan 'cinta seorang ibu kepada anak' hadir melalui tokoh Ibu Naga kepada Nagabonar dengan cara 'menegur, memarahi, dan memerintah sang anak' secara langsung tanpa 'sungkan'.
2. Penonjolan 'cinta seorang anak kepada ibunya' hadir melalui tokoh Nagabonar kepada Ibu Naga dengan cara 'memenuhi semua perintah sang ibu tanpa berani membantah'.
3. Penonjolan 'cinta persahabatan dan kesetiaan' hadir melalui tokoh Nagabonar dan Bujang dengan jalan melalui 'pembelaan timbal balik', yaitu 'pembelaan Nagabonar atas kesewenangan terhadap Bujang, dan pembelaan Bujang atas kesewenangan Belanda atas Nagabonar'.
4. Penonjolan 'cinta kasih' hadir melalui tokoh Nagabonar dan Kirana dengan cara 'pemunculan besarnya perhatian Nagabonar kepada Kirana, dan kerelaan Kirana atas semua pembelaan Nagabonar'.
5. Penonjolan 'cinta keadilan' hadir melalui tokoh Nagabonar terhadap kesewenangan Mariam dengan 'cara melakukan perang tanding antara keduanya di atas papan catur dan dalam medan laga'.
6. Penonjolan 'cinta tanah air' hadir melalui tokoh Nagabonar yang berhadapan dengan Mayor Slot dengan cara 'melakukan perlawanan bersenjata dengan gagah berani'.

C. Penghindaran Makna Ganda

Sebagaimana telah dipaparkan pada Bab II, kehadiran ‘makna ganda’ merupakan suatu ketidaknyamanan dalam pembacaan sastra, terutama bagi pembacaan sastra populer. Maka, penghindaran makna ganda merupakan hal penting yang patut dilakukan pengarang. Pada *JNB* penghindaran makna ganda terlihat pada struktur alur, karakter tokoh, dan pemakaian kata.

Alur *JNB* tampil jelas dalam model ‘alur maju’ secara konvensional. Secara garis besar alur tersebut terbagi dalam tiga model yaitu pengenalan, pertikaian, dan penyelesaian.

1. Pengenalan

- a. Nagabonar, pencopet yang telah menjadi pemimpin pasukan, mengungsi ke pedalaman akibat serbuan pasukan Belanda dengan menyelamatkan Kirana dan ibunya.
- b. Nagabonar jatuh cinta kepada Kirana.

2. Pertikaian

- a. Kegagalan perundingan antara pasukan Belanda dengan pasukan Nagabonar.
- b. Pembelaan Nagabonar terhadap Kirana yang akan ‘direbut’ Mariam.

3. Penyelesaian

- a. Penyerangan Nagabonar terhadap pasukan Belanda.
- b. Kerelaan Kirana mendampingi Nagabonar dalam peristiwa penyerangan tersebut.

Penghindaran makna ganda dalam tokoh *JNB* dalam wujud penampilan kualitas karakter tokoh yang cenderung

tampil secara tunggal dan sederhana. Pemikiran tersebut terlihat pada pemaparan berikut.

1. Tokoh Nagabonar : pemberani
2. Tokoh Ibu Naga : penyayang
3. Tokoh Kirana : pasrah pada nasib
4. Tokoh Bujang : setia
5. Tokoh Lukman : oportunist
6. Tokoh Mariam : sewenang-wenang
7. Tokoh Mayor Slot : agresif

Di samping melalui struktur alur dan tokoh, penghindaran makna gander terlihat puler pada kosa kata yang dipakai dalam struktur kalimat pada *Jenderal Nagabonar*. Kosa kata yang digunakan dalam skenario bermakna lugas atau denotatif. Pada beberapa dialog terdapat makna konotatif, tetapi mengandung makna yang dapat dipahami secara sederhana, seperti terlihat pada contoh berikut.

NAGABONAR: Bilang sama si Mariam tukang copet itu, kalau dia mau perang sama Nagabonar, dia belajar menembak dulu. Bilang dia bukan pejuang, tapi perampok. Bilang sama dia bapaknya juga pencopet.

ANAKBUAH : Katanya Abang pencopet juga...

MARIAM

NAGABONAR: Ya, tapi aku bukan perampok. Aku seniman. Dan, bapaku bukan pencopet seperti bapaknya. *Maknya pun didapat bapaknya dengan mencopet isteri wak kandung*. Bilang sama dia.

(‘mencopet isteri’: merebut secara diam-diam)

(JNB, hal. 35)

NAGABONAR: *Yang awak tembak Kirana, yang kena si Bidah.*
(‘awak tembak’: saya incar)

(JNB, hal. 63)

NAGABONAR: Aku tahu kau tak suka padanya. Siapa
pula mau *domet* buruk.

(‘domet buruk’: berwajah jelek)

(JNB, hal. 96)

D. Sentimentalisasi

Ciri yang memegang peran penting pada sastra populer adalah munculnya sentimentalisasi cerita. Sentimental. diartikan sebagai pendapat atau pandangan yang didasarkan pada perasaan yang berlebih-lebihan.

Sentimentalisasi pada *JNB* dikelompokkan dalam beberapa permasalahan sebagai berikut.

1. Sentimentalisasi yang didasari ‘cinta dan sayang’:

a. ketaatan Nagabonar kepada Ibu Naga

BUJANG : Memang tak tahu diri dia. Pesuruh sama jenderal, manalah sepadan. Tapi, kukira baru kali ini ada jenderal yang disuruh mengambil sirih.

(JNB, hal. 63)

b. kepasrahan Kirana kepada Nagabonar

KIRANA : Aku senang padamu.

NAGABONAR: Jadi masih ada copet yang bisa menjadi orang baik-baik.

KIRANA : Ada.

NAGABONAR: Copet yang jadi suami perempuan baik-baik.

KIRANA : Bisa.

(JNB, hal. 111)

NAGABONAR:Sekarang habis....

KIRANA : Tidak. Aku masih ada. Kau tidak sendiri.
NAGABONAR: Aku juga berharap begitu. Tapi, Mak sudah bicara padamu....
KIRANA : Aku tidak peduli apa kata makmu.... Ya, aku tidak peduli. Aku akan dampingi kau sampai kapan pun.
(JNB, hal. 128-129)

c. 'keberanian' Nagabonar membela Kirana

NAGABONAR: Tidak. mana aku bisa menang dari dia. Dia jago catur. Jadi kubikin dia marah. Kucopet buah caturnya.

.....

KIRANA : Tapi, kalau kau kalah main catur, bagaimana ?

NAGABONAR: Kalau dia tidak mau kalah, tandanya dia mau mati.

KIRANA : Dia mau kau bunuh ?

NAGABONAR: Tak 'kan kubiarkan kau dia bawa. Biar apa pun yang terjadi.

KIRANA : Tapi, kau bisa dia tembak.

NAGABONAR: Aku kenal dia. Kalau dia marah tangannya tak tetap.

(JNB, hal. 103 - 105)

d. kematian Bujang sebagai wujud keberanian dan kesetiaan

NAGABONAR: O, Bujang kau sudah kularang bertempur. Tapi, kau bilang kau mau bertempur. Aku bilang jangan bertempur. Tapi, kau bertempur juga. Itulah! Sekarang, matilah engkau ... Kubur!

Mukanya berkerut karena tangisnya mau meledak. Oleh karena itu, ia, berbalik lalu bergegas menuju markasnya. Semuanya diam.

Nagabonar menangis sambil memukul-mukulkan kepalan tangannya ke dinding.

LUKMAN : Bang! Abang jangan menangis seperti itu. Abang Jenderal. Malu kita.

NAGABONAR: (*memandang kepala Lukman dengan amarah sambil menghentikan tangisnya*) Jadi kalau jenderal tidak boleh menangis? Kau saja jadi jenderal.

LUKMAN : Bukan tak boleh. Tapi, menangisnya jangan begitu keras. Nanti kalau didengar pasukan, pasti semangat pasukan bisa turun.

Sambil terisak-isak.

NAGABONAR: Jadi bagaimana ?

LUKMAN : Sedikit-sedikit saja. Ya, semacam sedusedanlah.

(JNB, hal. 124-126)

2. Sentimentalisasi yang dilandasi 'cinta keadilan dan cinta bangsa':

a. 'keberanian' Nagabonar melawan kesewenangan Mariam

NAGABONAR: Bilang sama si Mariam tukang copet itu, kalau dia mau perang sama Nagabonar, dia belajar menembak dulu. Bilang dia bukan pejuang, tapi perampok. Bilang sama dia bapaknya juga pencopet.

(JNB, hal. 35)

NAGABONAR: Itu yang kau gerakkan? Betul-betul dungu kau, apa pun kau tak bisa. Baiknya kau belajar pada keledai.

MARIAM : Jaga mulutmu, Nagai! Aku bisa kehilangan kesabaran.

NAGABONAR: Kudengar mak kau dicopet bapakmu dari wak kandung. Kau juga dengar Murad?

Murad ketawa.

MARIAM : (*memandang pada Murad*) Kau jangan ikut-
ikut Murad kukunyah kau nanti.

NAGABONAR: Jangan takut Murad. Harimau ini tak ber-
gigi. Suaranya pun suara kancil.

NAGABONAR: Lihat, ini kepala bapakmu. Sekarang....
kepala bapakmu akan kuludahi.

(JNB, hal. 97-98)

b. 'keberanian' Nagabonar melawan pasukan Belanda

LUKMAN : Mana Bang Naga?

MURAD : Habis dia. Mana bisa dia tahan peluru mortir.

Lukman berjongkok lalu berteriak.

Lalu kedengaran suara seperti tersekap.

NAGABONAR: Sini!

LUKMAN : Abang di mana?

NAGABONAR: Di sini!

MURAD : Dari mana suara itu.

BUJANG : Itu bukan suara dia. Suara jin.

NAGABONAR: Nenek kau jin. Awas kau Bujang.

(JNB, hal. 24-25)

NAGABONAR: Aku tak percaya sama Belanda. Berunding,
tapi dia masuk juga. Banjo suruh pasang
duabelas koma tujuh di persimpangan, di
Simpang Empat. Juga Si Lubis, suruh
pasang mortir di Bukit Segala. Di Sume-
dang. kau tempatkan si Timang sama
pasukan senapan. Kalau Belanda masuk,
suruh si Lubis menembakkan mortirnya
ke Tebing. Tunggu sama pasukan senapan,
lalu hantam pantatnya sama bren dari
samping.

BARJO : Baik, Bang

(JNB, hal. 75)

E. Hiburan

Ciri penting sastra populer berikutnya adalah bersifat hiburan. Model hiburan pada *JNB* hadir dalam bentuk satir, yaitu kisah sindiran terhadap suatu keadaan atau terhadap seseorang, dengan menampilkan sikap atau pikiran nakal, lugu, atau dungu. Dalam hal ini, latar budaya Batak yang tampil melalui struktur bahasa yang digunakan para tokoh cerita memperkuat kehadiran humor tersebut. Secara rinci sindiran tersebut dikelompokkan dalam beberapa masalah sebagai berikut.

1. Sindiran Tentang Wujud Cinta
 - a. Wujud cinta seorang anak kepada ibunya (hal. 38 sang Jenderal Nagabonar diminta membelah kayu dengan parang komandannya; hal. 47: sang Jenderal menggendong ibunya di hadapan pasukan; dan hal.63: sang Jenderal disuruh mencarikan sirih saat akan berangkat berunding dengan Belanda).
 - b. Wujud cinta kepada sahabat (hal. 124-127: sang Jenderal Nagabonar menangis tersedu-sedu atas kematian Bujang dengan iringan musik gitar).
 - c. Wujud cinta kepada seorang gadis (hal. 49: sang Jenderal Nagabonar menyuruh Bujang sebagai 'mak comblang' bagi dirinya; hal. 86: sang Jenderal merasa malu dan takut bertemu Kirana; dan hal.129: sang Jenderal merasa bangga memperoleh hadiah 'ciuman pipi' dari Kirana).

Wujud cinta seperti dicontohkan di atas menjadi satir-humor karena sikap dan pikiran Jenderal Nagabonar hadir

dalam suasana penuh keluguan yang cenderung dungu. Kondisi demikian dapat menciptakan kekuatan bagi munculnya sebuah kisah hiburan.

2. Sindiran tentang Perjuangan

- a. Sindiran terhadap ‘distribusi pangkat’, yaitu terhadap penentuan pangkat yang dilakukan oleh orang yang dianggap paling cerdas (hal. 55); nama pangkat dipilih karena ‘enak didengar’ (hal. 57).
- b. Sindiran terhadap pejuang yang merangkap sebagai penjahat perang. Sindiran ini hadir melalui tokoh Jenderal Mariam, Kepala Pasukan yang juga gemar merampok dan memperkosa (hal. 20, 36, dan 93).
- c. Sindiran terhadap pejuang oportunistis, yang memanfaatkan perjuangan untuk kepentingan diri sendiri. Sindiran ini hadir melalui tokoh Mayor Lukman, Juru Bicara Pasukan Nagabonar, yang juga berposisi sebagai pedagang beras (hal. 55 dan 116) dan perayu gadis dusun (hal. 135).
- d. Sindiran terhadap pejuang yang berperang hanya dengan bermodalkan keberanian, tanpa strategi militer. Sindiran ini hadir melalui tokoh Bujang, Sang Kopral pada Pasukan Nagabonar yang menyerang tangsi Belanda dengan ‘pakaian jenderal’ (hal. 116).

Sindiran-sindiran dalam berbagai contoh di atas menjadi bentuk satir-humor karena muncul dalam suasana yang kental dengan kenakalan. Berdasarkan hasil analisis di atas, terlihat bahwa skenario *Jenderal Nagabonar* me-

miliki wujud sebagai karya sastra populer dalam segi struktur intrinsiknya. ❖

BAB IV.

AKTUALISASI ASRUL SANI

Melakukan kajian karya sastra secara sosiologis tidak terlepas dari kajian kondisi sosial pengarang. Maka, kajian terhadap skenario *Jenderal Nagabonar* tidak dapat mengabaikan kajian terhadap Asrul Sani.

Sebagaimana diakui oleh Teeuw bahwa untuk memahami karya Asrul Sani, penelaah dituntut untuk mengkaji pemikiran-pemikirannya (Teeuw, 1955). Sebagaimana pula dikatakan Asrul Sani, setiap penulis memiliki kewajiban moral atas tulisannya. Walaupun tidak secara keseluruhan merupakan pemikiran nuraninya, ia patut berbicara tentang realitas yang berkaitan dengan dirinya, masyarakatnya, dan zamannya (Asrul, 1997). Di samping itu, Navis (1997: 137) berpandangan bahwa karya sastra Asrul Sani akan penting artinya apabila dikaji dari sudut sejarah alam pikiran sastrawannya dan sastrawan Indonesia karena dia tidak berkisah tentang perjalanan hidup anak manusia belaka, tetapi pula mengetengahkan pemikiran tentang anak manusia tersebut. Hal ini seperti pula diakui Jassin (Sarumpaet, 1997: 158) bahwa karya sastra Asrul bagaikan esai karena lebih mementingkan pemikiran daripada rangkaian elemen halus yang lazim ditemukan dalam suatu

karya sastra. Meskipun demikian, dinyatakan Rosidi (1997: 2) bahwa esai Asrul sangatlah mengasyikan, mengesankan karena pembaca seakan dibuai oleh lagu kalimat yang merdu dengan ungkapan yang otentik dan orisinal yang menambat hati. Pernyataan Rosidi tersebut berarti menyamakan pembacaan esai Asrul sama dengan membaca karya sastranya.

Berdasarkan berbagai pandangan tersebut berikut disajikan riwayat, karya, dan pemikiran Asrul Sani sebagai penulis *Jenderal Nagabonar* dalam rangka pembahasannya secara sosiologi sastra. Penyajian ini dipaparkan dalam lima subbab, yaitu Asrul Sani dan Latar Sosial Budayanya, Asrul Sani dalam dunia Sastra Indonesia, Asrul Sani dalam dunia film, Asrul Sani dalam dunia politik Indonesia, dan Asrul Sani sebagai satiris Indonesia.

A. Asrul dan Latar Sosial Budayanya

1. Asrul Sani dalam Latar Belakang Keluarga

Asrul Sani lahir di Rao, sebuah daerah di bagian utara Sumatra Barat, pada tanggal 10 Juni 1926. Ayahnya seorang raja yang bergelar “Sultan Marsh Sani Syair Alamsyah Yang Dipertuan Sakti Rao Mapat”. Gelar sang ayah ini sangat panjang sehingga sulit untuk mengingatnya, maka Asrul Sani harus berhati-hati dalam menyebutnya supaya tidak keliru (*Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa*, 1997: 263). Ayah Asrul adalah orang yang berpikir maju. Ia tidak percaya lagi pada paham kuno dan ilmu-ilmu gaib sebagaimana yang masih dianut oleh sebagian besar rakyatnya (penduduk Rao). Buku-buku agama, yang dibacanya tergolong literatur yang progresif, seperti tulisan A. Hassan, seorang tokoh agama yang berpikir sangat modern. Kondisi

ini berdampak pada masa pemerintahannya; secara perlahan ayah Asrul mengikis kepercayaan kuno, gaib, upacara kurban, pemberian upeti, juga upacara “Menjelang Raja” dan “Payungan”. Maka, Asrul menyebut ayahnya sebagai seorang pembaharu (Marhaeni, 1989: 12).

Di samping suka membaca, ayah Asrul juga menyukai musik klasik Barat seperti karya Schubert. Dengan demikian, telinga Asrul pun sejak kecil sudah terbiasa dengan mengapresiasi ‘musik berselera tinggi’, yang menuntunnya di masa dewasa untuk memperdalam musik pada Cornel Simanjuntak. Walaupun ayah Asrul menyenangi buku-buku modern dan musik Barat, ia tergolong raja yang anti Belanda, bahkan dalam menulis pun tetap menggunakan huruf Arab Melayu. Maka, ia mengarahkan Asrul masuk ke sekolah agama, hanya oleh ibunya, Asrul dimasukan ke HIS di Bukittinggi.

Berbeda dengan ayahnya yang banyak memberikan nuansa ketegasan, ibu Asrul yang saleh dan taat beragama mengasuh putra bungsunya ini dengan lembut dan penuh kasih sayang. Hampir setiap malam ibu Asrul membacakan cerita. Setelah dapat membaca ia banyak diberi uang hanya untuk membeli buku-buku (Zulfikar, 1990: 45). Buku cerita pertama yang dimilikinya berjudul *Si Kancil yang Cerdik* terbitan Balai Pustaka (Marhaeni, 1989). Bukan hanya dibacakan cerita dan diberi uang untuk membeli buku, ibu Asrul juga melatih anaknya dalam merawat buku-buku yang telah dimiliki dengan cara membeli sampul kertas minyak secara rapi.

Asrul Sani menikah dua kali. Pertama dengan Siti Nuraini, temannya sesama sastrawan, dan kedua dengan

Mutiara Sarumpaet, bintang film, pimpinan “Sanggar Pelakon”, yang banyak memerankan tokoh cerita karyanya. Pernikahan pertama Asrul terjadi pada tanggal 29 Maret 1951 dan berakhir setelah sepuluh tahun kemudian (1961). Kegagalan pernikahannya yang pertama lebih disebabkan oleh banyaknya perbedaan antara kesepakatan mereka berdua secara teoretis dengan kenyataan secara praktik.

Dengan Siti Nuraini, Asrul membuat komitmen bahwa istri tidak harus selalu di dapur dan melayani keluarga. Suami istri adalah kawan sederajat, tidak ada yang lebih dan yang kurang. Akan tetapi, komitmen tersebut sukar dilaksanakan dalam kehidupan nyata. Maka, setelah pernikahan pertamanya berakhir, Asrul mempunyai pendapat tentang ‘berumah tangga’, menurutnya suami dan istri lebih baik tidak mempunyai perhatian dan minat yang sama sehingga masing-masing mempunyai kekayaan materi sebagai sumber informasi bagi pasangannya. Dari pernikahan pertamanya Asrul memperoleh tiga orang anak yang semuanya ikut bersama Asrul karena Siti Nuraini tidak mau dibebani anak (Zulfikar, 1990: 65).

Pernikahan Asrul kedua dilaksanakan tanggal 29 Desember 1972 dengan Mutiara Sarumpaet. Rentang usia keduanya terpaut 22 tahun. (Asrul lahir tahun 1926 dan Mutiara lahir tahun 1948). ternyata rentang usia tersebut tidak mempengaruhi kesepakatan mereka berdua dalam membentuk mahligai rumah tangga. Dari pernikahan kedua ini, Asrul memperoleh tiga orang anak pula sehingga secara keseluruhan Asrul mempunyai enam orang anak, tiga orang putra dan tiga putri.

2. Asrul Sani dalam Latar Belakang Pendidikan

Pada usia enam tahun Asrul Sani masuk *Holland Inlandsche School (HIS)* di Bukittinggi, sedangkan sore harinya Asrul mengikuti pelajaran agama pada *Dar el Ashar* di kota yang sama. Di kota ini Asrul tinggal di asrama milik pamannya yang juga banyak memiliki buku. Maka, kegemarannya dalam membaca dapat tersalurkan dengan baik.

Tamat HIS, Asrul melanjutkan ke sekolah teknik *Koningin Wilhelmina Schoool (KWS)* di Jakarta selama lima tahun. Ternyata di sekolah ini, Asrul tidak dapat mengikuti pelajaran, angka nilainya sangat buruk sehingga ia gagal menamatkan sekolah di KWS dan kembali ke Bukittinggi bersama ibunya. Pada usia enam belas tahun (1942), Asrul kembali ke Jakarta dan masuk ke *SMP Tamansiswa*. Di sekolah ini Asrul banyak bertemu dengan orang-orang yang menggemari kesusastraan, seperti Muhammad Said, gurunya, dan Pramodya Ananta Toer, teman sebangkunya, juga Pak Marah Sutan, yang memberikan pengalaman pertama bagi dirinya untuk menafsirkan bacaan (Zulkfizar, 1990: 47).

Dari SMP Tamansiswa, Asrul melanjutkan sekolah ke Taman Dewasa (SETA), diteruskan ke *Perguruan Tinggi Kedokteran Hewan* di Bogor, yang kini menjadi *Institut Pertanian Bogor (IPB)*. Di perguruan tinggi ini, Asrul menyelesaikan program sarjananya pada tahun 1955. Selanjutnya, ia mengikuti program doktor dengan promotor Prof. Soetisno dan Prof. Fisher, guru besar dari Jerman, hanya saja disertasinya tidak terselesaikan karena Prof. Soetisno

meninggal dunia.

Di samping pendidikan formal, Asrul pernah memperoleh pendidikan di luar negeri. Pada tahun 1952, Asrul mendapat beasiswa dari Lembaga Kebudayaan Indonesia-Belanda untuk belajar drama di Akademi Seni Drama di Amsterdam. Pada tahun 1954, Asrul diundang Universitas Harvard untuk menghadiri seminar internasional tentang kebudayaan di Amerika Serikat. Pendidikan nonformal berikutnya yang diperoleh Asrul berasal dari *University of Southern California* dalam bidang dramaturge dan sinematografi selama setahun pada tahun 1956.

3. Asrul Sani dalam Latar Belakang Pekerjaan

Pada masa “revolusi fisik” Asrul Sani bergabung dalam Lasykar Rakyat, Pasukan 301, di bawah komandan Kolonel Zulkifli Lubis. Karier ketentaraannya selesai setelah penyerahan kedaulatan. Maka, Asrul kembali ke ‘duna sastra’ dengan menjadi redaktur di majalah *Siasat*. Dalam majalah ini, Asrul menangani ruang kebudayaan yang diberi nama “Gelanggang melalui “Gelanggang” inilah, Asrul bersama teman-temannya, terutama Chairil Anwar dan Rivai Apin, mendirikan “Gelanggang Seniman Merdeka” dan mengeluarkan Surat kepercayaan yang di kemudian hari terkenal dengan sebutan “Surat Kepercayaan Gelanggang”. Di samping di majalah *Siasat*, Asrul pun bekerja sebagai redaktur di majalah *Pujangga Baru*, *Tema Suasana*, dan *Zenith* (Shahab, 1987).

Tahun 1950 Asrul mulai menjadi sutradara pentas, yang berhasil mementaskan beberapa drama penulis Barat yang diterjemahkan sendiri, seperti *Pintu Tertutup* karya

Jean Paul Satre dan *Burung Camar* karya Anton P. Chekov.

Pekerjaan sebagai penulis skenario dimulai Asrul secara tidak disengaja, yaitu ketika ia diminta membuat skenario film oleh Usmar Ismail untuk filmnya yang sedang digarap dengan judul *Long March* (Zulfikar, 1990: 62). Setelah mencapai keberhasilan dalam penulisan ini, Asrul kemudian dikenal sebagai penulis skenario, seperti *Pegawai Tinggi* (dari cerita asli cerpen “Kalung” karya Guy de Maupassant), *Lewat Jam Malam* (memperoleh penghargaan FFI I tahun 1955), *Pagar Kawat Berduri* (dari cerita asli novel dengan judul yang sama karya Trisno Yuwono), dan banyak lagi yang lainnya.

Tahun 1955, Asrul bersama Usmar Ismail dan Djadoek Djajakusuma mendirikan *Akademi Teater al* (ATNI) di Jakarta. Kedudukannya di ATNI sebagai Ketua Akademi, sedangkan Usmar Ismail sebagai Ketua Yayasan. Sejak bekerja sebagai Ketua ATNI, Asrul banyak menerjemahkan drama-drama Barat, yang digunakan sebagai bahan pelajaran. Di samping di ATNI, Asrul juga bekerja sebagai kepala bagian penulisan skenario pada Persari (Persatuan Artis Republik Indonesia), sebuah perkumpulan para bintang film Indonesia yang cenderung bersifat komersial pimpinan Djamaludin Malik. Dengan dua posisi tersebut, tampaknya Asrul berkeinginan menyatukan kedua tokoh yang selalu berseberangan visi dalam pengembangan perfilman Indonesia tersebut. Menurut Asrul, Usmar Ismail adalah seorang yang berpikiran idealis, sedangkan Djamaludin Malik adalah seorang yang berpandangan komersial. Bila kedua tokoh tersebut bersatu, dimungkinkan dunia film Indonesia akan mengalami kemajuan, Usmar sebagai

‘pemikir’ dan Djamaludin diharapkan sebagai ‘pemberi modal’.

Kurang puas sebagai penulis skenario, Asrul menambah pengalaman pekerjaannya sebagai sutradara film. Film pertama yang disutradarainya berjudul “Titian Serambut Dibelah Tujuh” (1959) dan “Apa Yang Kaucari Palupi” yang mendapat penghargaan *Golden Harvest* pada Festival Film Asia tahun 1971.

Adapun jabatan formal yang pernah diduduki Asrul (Marhaeni, 1989: 14 dan Rosidi, 1997: 312313) adalah Ketua Akademi Teater Nasional Indonesia (ATNI), Ketua Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) 1977-1987, Dekan Akademi Teater Lembaga Pusat Kesenian Jakarta (LPKJ), Rektor LPKJ, Ketua Lembaga Seniman Kebudayaan Muslim (Lesbumi) 1964, anggota Badan Sensor Film, anggota seumur hidup Akademi Jakarta, Pengurus Pusat Nandhatul Ulama, dan anggota DPR-MPR RI 1966-1983, Ketua Harian Dewan Film Nasional, Anggota Badan Pertimbangan Perfilman Nasional, Anggota Juri Festival Moskow tahun 1978, dan Anggota Juri Festival Film Malaysia 1995.

B. Asrul dalam Dunia Sastra Indonesia

1. Penulis Karya yang Produktif

Asrul Sani tergolong salah seorang penghasil teks sastra Indonesia yang kehadirannya sangat akrab dengan kehidupan modern Indonesia (Abdullah, 1997: 8). Sastrawan ini dikelompokkan sebagai seorang tokoh Angkatan 45 (Jassin, 1967: 7-12). Pengelompokkan tersebut bagi para pemerhati sastra awam lebih disebabkan kemunculan namanya dalam *Tiga Menguak Takdir* bersama Chairil

Anwar dan Rivai Apin (Sidharta, 1987: 34). Sebenarnya, sebutan tokoh Angkatan 45 yang melekat pada namanya tidak sebatas hanya ditentukan oleh kumpulan puisi tersebut, bahkan lebih ditentukan oleh masuknya nama Asrul Sani sebagai salah seorang, perancang “Surat Kepercayaan Gelanggang”, yang menurut Sarjono (1997: 4) merupakan *kredo* bagi sastrawan generasi 45-an. *Kredo* tersebut sebagai pernyataan diri bahwa mereka merupakan ahli waris kebudayaan dunia yang bertekad memandang kebudayaan Indonesia sebagai sebuah kerja pencarian dan bukan sekedar melap-lap kebudayaan lama yang lapuk. Bagi Abdullah (1997: 10) “Surat Kepercayaan Gelanggang” merupakan tesis dalam menghadapi zaman baru, zaman setelah kedaulatan akhirnya berada di tangan bangsa sendiri. Dengan *kredo* tersebut, Asrul Sani dan kawan-kawan ingin mencipta kultur baru yang segar, dinamis, dan kreatif. Mereka tidak mau lagi terjebak untuk mempermasalahkan akar kebudayaan nasional Indonesia yang harus digali dari budaya tradisional atau harus bercermin kepada budaya Barat, seperti yang telah terjadi sebelumnya dalam *Polemik Kebudayaan*.

Pergaulan pertama Asrul Sani dengan dunia sastra secara intens dimulai kira-kira tahun 1941, melalui salah satu buku yang dibacanya, yaitu buku tentang sejarah kesusastraan Yunani. Dalam buku tersebut termuat beberapa puisi yang sangat menarik Asrul sehingga ia mau membacanya berulang-ulang. Salah satu sajak yang membekas dihatinya bercerita tentang *courtisan*, pelacur yang berjalan dengan sandal beledru, karya Sappho. Selesai membaca buku tersebut, seakan ada dorongan pada Asrul

untuk menulis karya sastra. Tulisan Asrul yang pertama dimuat berupa sajak berjudul “Kekasih Prajurit”, dimuat di Surat kabar *Pemandangan* tahun 1948. Sejak itu, bermunculanlah beragam hasil karya sastra dari tangan Asrul Sani, seperti yang akan dipaparkan pada bagian berikut.

Dalam buku *Antologi Biografi Pengarang ,sastra Indonesia* (1997: 265-287) disebutkan bahwa kreativitas Asrul Sani dalam berkarya sastra ditentukan oleh kebiasaan dan kegemarannya dalam membaca sejak kecil. Dalam hal *membaca*, Asrul Sani berpendapat bahwa bila orang membaca sepuluh kalimat berarti orang tersebut telah membuka sepuluh dunia. Keyakinan tersebut telah dibuktikan dengan lahirnya beragam hasil proses kreatif dari tangannya yang berwujud karya sastra, drama, sinetron, film, dan esai, baik berupa terjemahan, saduran, maupun karya asli.

Goenawan Muhammad berpendapat bahwa Asrul Sani pantas diperlakukan secara sungguh-sungguh (Abdullah, 1997: 9). Hal ini disebabkan hasil kreativitas Asrul Sani dalam karya sastra sudah dalam hitungan ratusan, dan dalam esai melingkupi beragam bidang seperti sastra, Beni, film, politik, moral, dan berbagai bidang humaniora lainnya.

Hasil karya sastra yang dapat didokumentasikan ditemukan kurang lebih dua ratus judul dengan rincian sebagai berikut (Sumber data *Antologi Biografi Pengarang Sastra Indonesia*, Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Jakarta, tahun 1997 dan *Asrul Sani 70 Tahun*, Pustaka Jaya, tahun 1997).

Nomor	Jenis Karya Sastra	Jumlah Judul
1.	Puisi asli	23
2.	Puisi terjemahan	4
3.	Cerita pendek asli	11
4.	Cerita pendek terjemahan	1
5.	Drama Asli	1
6.	Drama terjemahan	89
7.	Novel terjemahan	14
8.	Skenario film	45
9.	Skenario saduran	8
10.	Skenario Televisi	22
Jumlah		218

Sebagai data dokumentasi, secara lengkap judul karya sastra tersebut adalah sebagai berikut.

a. Puisi Asli

- 1) “Kekasih Prajurit” (*Pemandangan*, 1948)
- 2) “Wajah” (*Gema Suasana*, No. 1, Th. I, Januari 1948; *Mantera*, Budaya Jaya, Jakarta, 1975)
- 3) “Malam Lampu” (*Siasat*, No. 62, Th.II, 2 Mei 1948; *Mantera*, Budaya Jaya, Jakarta, 1975)
- 4) “Dongeng Buat Bayi Zus-Pandu” (*Tiga Menguak Takdir*, Balai Pustaka, Jakarta, 1958; *Mantera*, Budaya Jaya, Jakarta, 1975)
- 5) “Sebagai Kenangan kepada Amir Hamzah, Penyair yang Terbunuh” (*Tiga Menguak Takdir*, Balai Pustaka, Jakarta, 1958; *Mantera*, Budaya Jaya, Jakarta, 1975)
- 6) “Surat dari Ibu” (*Gema Tanah Air*, Balai Pustaka, 1954; *Tiga Menguak Takdir*, Balai Pustaka, Jakarta, 1958;

- Mantera*, Budaya Jaya, Jakarta, 1975)
- 7) "Anak Laut" (*Siasat*, No. 53, Th. II, 7 Maret 1948; *Gema Tanah Air*, Balai Pustaka, 1954; *Mantera*, Budaya Jaya, 1975)
 - 8) "Orang dalam Perahu" (*Gema Tanah Air*, Balai Pustaka, 1954; *Mantera*, Budaya Jaya, 1975)
 - 9) "On Test" (*Mantera*, Budaya Jaya, 1975)
 - 10) "Elang Laut" (*Siasat*, No. 65, Th. II, 30 Mei 1948; *Gema Tanah Air*, Balai Pustaka, 1954; *Tiga Menguak Takdir*, Balai Pustaka, 1958; *Mantera*, Budaya Jaya, 1975)
 - 11) "Untuk 'N'" (*Mantera*, Budaya Jaya, 1975)
 - 12) "Buangan" (*Mimbar Indonesia*, No. 7, Tahun III, 12 Februari 1949; *Tiga Menguak Takdir*, Balai Pustaka, 1958; *Mantera*, Budaya Jaya, 1975)
 - 13) "Kenanglah Bapa, Kenanglah Bapa" (*Mimbar Indonesia*, No. 7, Tahun. III, 12 Februari 1949; *Tiga Menguak Takdir*, Balai Pustaka, 1958; *Mantera*, Budaya Jaya, 1975)
 - 14) "Elegi Jakarta" (Dibagi dalam 3 episode: Elegi Jakarta I, Elegi Jakarta II, dan Elegi Jakarta III. *Tiga Menguak Takdir*, Balai Pustaka, 1958; *Mantera*, Budaya Jaya, 1975)
 - 15) "Pengakuan" (*Indonesia*, No. 7, Th. I, Agustus 1949; *Gema Tanah Air*, Balai Pustaka, 1954; *Tiga Menguak Takdir*, Balai Pustaka, 1958; *Mantera*, Budaya Jaya, 1975)
 - 16) "Pengungsi" (*Mantera*, Budaya Jaya, 1975)
 - 17) "Variasi Atas Tanggapan Sesaat" (*Mimbar Indonesia*, No. 21, Th. III, 21 Mei 1949; *Mantera*, Budaya Jaya, 1975)

- 18) "Kau Begitu Sawo-Mateng Cintaku" (*Mimbar Indonesia*, No. 1, Th. IV, 7 Januari 1950; *Mantera*, Budaya Jaya, 1975)
- 19) "Mantera" (*Mimbar Indonesia*, No. 1, Th. IV, 7 Januari 1950; *Mantera*, Budaya Jaya, 1975)
- 20) "Perhitungan Habis Tahun" (*Tiga Menguak Takdir*, Balai Pustaka, 1958; *Mantera*, Budaya Jaya, 1975)
- 21) "Orang dari Gunung" (*Zenith*, No. 1, Tahun I, Januari 1951; *Gema Tanah Air*, Balai Pustaka, 1954; *Mantera*, Budaya Jaya, 1975)
- 22) "Potret Sendiri Akhir Tahun 50-an" (*Siasat*, No. 198-199, Tahun V, 7 Januari 1951; *Mantera*, Budaya Jaya, 1975)
- 23) "Mainan dengan Suasana" (*Siasat*, No. 198-199, Tahun V, Januari 1951; *Mantera*, Budaya Jaya, 1975).

b. Puisi Terjemahan

- 1) "Penyeberangan" (dari "de Overtocht" karya Marsman)
- 2) "Khianat" (dari "Verraad" karya Ed Hoornik)
- 3) "Lupa Diri" (karya Li Tai Po. *Gema Suasana*, Th. I, 1 Januari 1958)
- 4) "Tanah Rendah dan Awan" (kumpulan puisi Belanda)

c. Cerita Pendek Asli

- 1) "Sahabat saga Cordiaz" (*Siasat*, 6 Januari 1948)
- 2) "Salah Seorang dari Orang Banyak" (*Siasat*, 11 Januari 1948)
- 3) "Orang Laki Bini" (*Siasat*, 11 Januari 1948)
- 4) "Bola Lampu" (*Siasat*, 2 Maret 1948)
- 5) "Si Penyair Belum Pulang" (*Siasat*, 2 Maret 1948)

- 6) "Beri Aku Rumah" (*Mimbar Indonesia*, 10 November 1948)
- 7) "Perumahan bagi Fajria Novari" (*Siasat*, 13 Mei 1951)
- 8) "Dari Suatu Masa Dari Suatu Tempat" (*Kisah*, Juli/Agustus 1956)
- 9) "Museum" (*Konfrontasi*, 13 Juli 1956)
- 10) "Panen" (*Dari Suatu Masa dari Suatu Tempat*, Pustaka Jaya, 1972)
- 11) "Oktober 1945" (*Dari Suatu Masa dari Suatu Tempat*, Pustaka Jaya, 1972)

d. Cerita Pendek Terjemahan

1. "Kalung" (karya Guy de Maupassant)

e. Drama Asli

- 1) "Mahkamah" (Pustaka Karya Grafika, 1988)

f. Drama Terjemahan

- 1) "Sang Ayah" (karya A. Strindberg)
- 2) "Burung Camar" (karya Anton. P. Chekov)
- 3) "Kota Kami" (karya T. Wilder)
- 4) "Pulang" (karya H. Pinter)
- 5) "Pesta Ulang Tahun" (karya H. Pinter)
- 6) "Enam Watak Mencari Pengarang" (karya Pirandelo)
- 7) "Hantu" (karya A. Strindberg)
- 8) "Lilliom" (karya Molnar)
- 9) "La Ronde" (karya Arthur Sechnitsler)
- 10) "Lembah Dalam" (karya M. Gorky; difilmkan TVRI dengan judul "Arus Bawah")
- 11) "Camille" (karya A. Dumas)
- 12) "Istri Penambal Sepatu" (karya F.G. Lorca)
- 13) "Semuanya Anakku" (karya A. Miller)

- 14) "Mainan Kaca" (karya T. Williams)
- 15) "Hedda Gabler" (karya H. Ibsen)
- 16) "Segelas Air" (karya Eugene Scribe)
- 17) "Sehari Lagi" (karya Conrad)
- 18) "Genderang di Malam Hari" (karya Bertold Brecht)
- 19) "Kebon Ceri" (karya Anton P. Chekov)
- 20) "Pintu Tertutup" (karya Jean Paul Satre)
- 21) "Merin Hitung" (karya Elmer Rice)
- 22) "Berakhirnya Seorang Raksasa" (karya H. Ibsen)
- 23) "Dua Bayang-bayang" (karya H. Ibsen)
- 24) "Maharaja Jones" (karya Eugene O'Neill)
- 25) "Turunnya Seorang Dewa" (karya T. Williams)
- 26) "Kekasih Don Parlimllin Dean Belisa dalam Taman"
(karya F.G. Lorca)
- 27) "Dona Rosita Perawan Tua" (karya F. G. Lorca)
- 28) "Pengikut Iblis" (karya G. Bernard Shaw)
- 29) "Buruh Tenun" (karya Garhart Haupman)
- 30) "Kekuasaan Gelap" (karya Leo Tolstoy)
- 31) "Penjudi" (karya Nikolai Gogol)
- 32) "Fantasia" (karya Alfred de Musset)
- 33) "Judith" (karya Jean Giraudoux)
- 34) "Pesta Pencuri" (karya Jean Anovilh)
- 35) "Hutan Kota-kota" (karya Bertold Brecht)
- 36) "R.U.R." (karya Karel Capek)
- 37) "Musuh Masyarakat" (karya H. Ibsen)
- 38) "Tiang-tiang Tonggak Masyarakat" (karya H. Ibsen)
- 39) "Secarik Kertas" (karya Victoris Sardon)
- 40) "Perempuan Laut" (karya H. Ibsen; difilmkan TVRI
dengan judul "Monumen Abdurahman")
- 41) "Brand" (karya H. Ibsen)

- 42) "Maunya Terlalu Macaw-macaw" (karya Moliere)
- 43) "Aku Sendiri" (karya Hante Surveillance)
- 44) "Ibu dan Anak" (karya G. Bernard Shaw)
- 45) "Rumah untuk Orang Miskin" (karya G. Bernard Shaw)
- 46) "Tikungan Maut" (karya Tan Kred Borst)
- 47) "Jika Mimpi Jadi kenyataan" (karya David Guerdon)
- 48) "Ratu yang Diperankan" (karya W.B. Yeats) 19)
- 49) "Dokter Gadungan" (karya Moliere)
- 50) "Komidi dalam Persiapan" (karya Moliere)
- 51) "Boneka Mainan" (karya H. Ibsen)
- 52) "Ibu Courage" (karya Bertold Brecht/Brigitte TP)
- 53) "Galileo" (karya Bertold Brecht)
- 54) "Sebulan di Pedalaman" (karya Ivan Turgenev)
- 55) "Burung-burung Nyasar" (karya Henry Becque)
- 56) "Maria Magdalena" (karya Fradrich Hebbel)
- 57) "Inspektur Jenderal" (karya Nikolai Gogol)
- 58) "Hukuman Mati untuk Danton" (karya George Buchner)
- 59) "Jerk atau Penyerahan" (karya Eugene Buchner)
- 60) "Kedudukan Luar Biasa" (karya E. Scribe/JF Bayard)
- 61) "Siapa yang Takut kepada Virginia Wolf" (karya Edwar Albe)
- 62) "Don Juan" (karya Moliere)
- 63) "Akal Bulus" (karya Moliere)
- 64) "Rumah untuk Mani" (karya Rabindranath tagore)
- 65) "Penyanyi Tenar" (karya, Frank Wedwkin)
- 66) "Pesta Minum Koktail" (karya T.S. Eliot)
- 67) "Pelayan" (karya Jean Genet)
- 68) "Balkon" (karya Jean Genet)

- 69) "Cinta Bukan Mainan" (karya Alfred de Musset)
- 70) "Putri Catelesc" (karya William Butler Yeats)
- 71) "Sebuah Puri dari Swedia" (karya Francois Sagan)
- 72) "Juno dan Burung Merak" (karya Sean O'Casey)
- 73) "Daidra" (karya Williams Butler Yeats)
- 74) "Menanti Surat dari Raja" (karya Rabindranath Tagore)
- 75) "Kursi-Kursi" (karya Eugene Ionesco)
- 76) "Julius Caesar" (karya, William Shakespeare)
- 77) "Kisah Kelabu" (karya William Shakespeare)
- 78) "Trollus dan Cresida" (karya William Shakespeare)
- 79) "Hutang Budi Dibayar dengan Budi, Hutang Nyawa Dibayar dengan Nyawa" (karya William Shakespeare)
- 80) "Salah Asuhan" (karya Rabindranath Tagore)
- 81) "Bukit Yang Tidak Berlaku" (karya John Osborne)
- 82) "Richard III" (karya William Shakespeare)
- 83) "Pendidikan Suami" (karya Moliere)
- 84) "Bayang-bayang Seorang Penembak" (karya O'Casey)
- 85) "Adat Dunia" (karya William Shakespeare)
- 86) "Phaedra" (karya Jean Racine)
- 87) "Permainan Penutup" (karya Samuel Burkett)
- 88) "Pro dan Kotra Pendidikan Wanita" (karya Moliere)

g. Novel Terjemahan

- 1) "Villa des Roses" (karya William Elschot)
- 2) "Tangan Mencencang Bahu Memikul" (karya F.N. Dostoyewsky)
- 3) "Almayer's Folly" (karya Joseph Conrad)
- 4) "The Temple of The Golden Pavillion" (karya Yukio Mishima)

- 5) "Beauty and Sadness" (karya Yasunari Kawabata)
- 6) "Kepiluan Werther Muda" (karya J.W. Von Goethe)
- 7) "Catatan dari Bawah Tanah" (karya F.M. Dotoyevsky)
- 8) "The Balad of The Sad Cafe" (karya Carson Mc. Cullers)
- 9) "Putri Pulau" (karya Maria Dermont)
- 10) "Metamorfosa" (karya F. Kafka)
- 11) "Tuhan Menentukan" (karya Guiseppe Berto)
- 12) "Rumah Perawan" (Yasunari Kawabata)
- 13) "Kisah Letnan Yurgonov" (karya Ivan Turgenev)
- 14) "Topeng" (karya Joseph Conrad)

h. Skenario Asli

- 1) "Terimalah Laguku" (1952)
- 2) "Lewat Jam Malam" (1954)
- 3) "Lagak Internasional" (1955)
- 4) "Buruh Bengkel" (1956)
- 5) "Titian Serambut Dibelah Tujuh" (1959)
- 6) "Balada Kota Besar" (1963)
- 7) "Tauhid" (1964)
- 8) "Pilihan Hati" (1964)
- 9) "Terpikat" (1965)
- 10) "Fajar Menyingsing di Permukaan Laut" (1966)
- 11) "Apa Yang Kau Cari Palupi ?" (1969)
- 12) "Mama" (1972)
- 13) "Mutiarra dalam Lumpur" (1972)
- 14) "Desa di Kaki Bukit" (1972)
- 15) "Akhir Cinta di Atas Bukit" (1972)
- 16) "Ibu Sejati" (1973)
- 17) "Segenggam Harapan" (1973)
- 18) "Raja Jin Penjaga Pintu Kereta" (1975)

- 19) "Ateng Mata Keranjang" (1975)
- 20) "Tiga Sekawan" (1975)
- 21) "Chicha" (1976)
- 22) "Al Kautsar" (1977)
- 23) "Istriku Sayang, Istriku Malang" (1977)
- 24) "Gara-gara Istri Muda" (1978)
- 25) "Dr. Siti Pertiwi Kembali ke Desa" (1979)
- 26) "Bawalah Aku Pergi" (1982)
- 27) "Sorta" (1983)
- 28) "Ke Ujung Dunia" (1983)
- 29) "Kejarlah Daku Kau Kutangkap" (1985)
- 30) "Sebening Kaca" (1985)
- 31) "Yang Perkasa" (1986)
- 32) "Bintang Kejora" (1986)
- 33) "Keluarga Markum" (1986)
- 34) "Takdir Marina" (1986)
- 35) "Jenderal Nagabonar" (1988)
- 36) "Noesa Penida" (1988)
- 37) "Gema Kampus" (1988)
- 38) "Istana Kecantikan" (1988)
- 39) "Bunga Desa" (1988)
- 40) "Omong Besar" (1988)
- 41) "Kepingin Sih Kepingin" (1990)
- 42) "Nanti, Kapan-kapan Sayang" (1990)
- 43) "Nada dan Dakwah" (1991)
- 44) "Pelangi di Nusa Laut" (1992)
- 45) "Kuberikan Segalanya" (1992)

i. Skenario Saduran

- 1) "Pegawai Tinggi" (1954), berdasarkan cerpen

- “Kalung” karya Guy de Maupassant
- 2) “Pagar Kawat Berduri” (1961), berdasarkan cerpen “Di Belakang Pagar Kawat Berduri” karya Trisnoyuwono yang kemudian dibuat novelnya oleh Trisnoyuwono dengan judul *Pagar Kawat Berduri*
 - 3) “Malin Kundang” (1972), berdasarkan cerita rakyat dari Sumatera Barat
 - 4) “Salah Asuhan” (1972), berdasarkan novel terkenal *Salah Asuhan* karya Abdul Muis
 - 5) “Jembatan Merah” (1973), berdasarkan lagu “Jembatan Merah” karya Gesang
 - 6) “Bulan di Atas Kuburan” (1973), berdasarkan puisi “Bulan di Atas Kuburan” karya Sitor Situmorang.
 - 7) “Kemelut Hidup” (1977), berdasarkan novel *Kemelut Hidup* karya Ramadhan KH.
 - 8) “Para Perintis Kemerdekaan” (1977), berdasarkan novel *Di Bawah Lindungan Ka'bah* karya HAMKA.

j. Skenario Televisi

- 1) “Gersang”
- 2) “Ratna”
- 3) “Monumen”
- 4) “Mahkamah”
- 5) “Arun Bawah”
- 6) “Daring Laba-laba”
- 7) “Siti Nurbaya” (mini seri - 6 episode)
- 8) “Sengsara Membawa Nikmat” (mini seri - 5 episode)
- 9) “Gerhana Terpanjang”
- 10) “Apes Yang Kau Cari Adinda ?”
- 11) “Kejatuhan”

- 12) "Derai-derai Cemara"
- 13) "Nagabonar" (Serial - 30 episode)
- 14) "Pohon Kecil Mencari Matahari" (3 episode)
- 15) "Rembulan dalam Selubung"
- 16) "Sri Panggung"
- 17) "Daerah Tak Bertuan (serial - 3 episode)"
- 18) "Si Bakhil"
- 19) "Daerah Persinggahan"
- 20) "Antara Kemarin dan Hari Ini"
- 21) "Karinah"
- 22) "Balada Seorang Guru"

2. Konseptor "Surat Kepercayaan Gelanggang"

Di samping dikenal sebagai penulis karya sastra, Asrul Sani dikenal pula sebagai penulis esai sastra yang andal. Puluhan tulisan tentang sastra telah ditulisnya dalam kurun waktu setengah abad di berbagai media. Dari seluruh tulisannya tentang sastra, sebuah tulisan yang monumental adalah *Surat Kepercayaan Gelanggang* yang dikonsepsinya pada tahun 1950 sebagai pandangan budaya para seniman yang berkumpul di "Gelanggang Seniman Merdeka" (Abdullah, 1997a: vii).

Surat Kepercayaan Gelanggang, menurut pakar sejarah Taufik Abdullah (1997: 10) tidak sama dengan semboyan tegas" Sultan Takdir Alisjahbana, yang tampil sebagai antitesis terhadap keputusan Kongres Pendidikan Nasional di tahun 1938, yang dianggapnya sebagai 'antiindividualisme, antirasionalisme, dan antimaterialisme'. Surat kepercayaan adalah sebuah tesis dalam menghadapi zaman baru, zaman setelah kedaulatan akhirnya jatuh di

tangan bangsa. Pernyataan tersebut sesungguhnya merupakan suara pengembaraan dalam dunia pikiran dan renungan para seniman. Dalam pernyataan tersebut, Asrul Sani, yang mewakili kawan-kawan senimannya, menyerukan pembebasan, yang tidak saja merelatifkan perbedaan “Barat” dan “Timur”, tetapi terutama ingin menciptakan suatu iklim kultural baru yang segar, dinamis, dan kreatif dalam lahan yang sehat.

Dalam hal ini, Abdullah (1997: 10) menyadari bahwa dengan pernyataan tersebut, Asrul Sani dan kawan-kawannya, terlalu idealis dan ahistoris. Akan tetapi, justru pengingkaran terhadap sikap historis yang serba linier dan evolusioner yang dilandasi idealisme otentik ini menjadi cerminan dari revolusi nasional.

Berbagai pendapat, pandangan, kesan, dan bantahan dapat saja dilontarkan terhadap pemikiran Asrul Sani dalam *Surat Kepercayaan Gelanggang* tersebut, tetapi tetap saja penerbitannya tergolong peristiwa sastra yang penting. Oleh karena itu, dalam rangka mencoba memahami karya sastra Asrul Sani secara komprehensif, khususnya *JNB*, berikut disajikan salinan lengkap *Surat Kepercayaan Gelanggang* yang bersumber dari *Horison* (XXX/8/1997: 11) dengan pembandingan buku *Surat-surat Kepercayaan* (Pustaka Jaya, 1997: 3-4).

SURAT KEPERCAYAAN GELANGGANG

KAMI adalah ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia dan kebudayaan ini kami teruskan dengan cara kami sendiri.. Kami lahir dari kalangan orang banyak

dan pengertian rakyat bagi kami adalah kumpulan campur-baur dari dunia-dunia baru yang sehat dapat dilahirkan.

Ke-indonesia-an kami tidak semata-mata karena kulit kami yang sawo matang, rambut kami yang hitam atau tulang pelipis kami yang menjorok ke depan, tetapi *lebih banyak oleh* apa yang diutarakan oleh wujud pernyataan hati dan pikiran kami.

Kami tidak akan memberikan suatu kata ikatan untuk kebudayaan Indonesia. Kalau kami berbicara tentang kebudayaan Indonesia, kami tidak ingat kepada melap-lap hasil kebudayaan lama sampai berkilat dan untuk dibanggakan, tetapi kami memikirkan suatu penghidupan kebudayaan baru yang sehat. Kebudayaan Indonesia ditetapkan oleh kesatuan berbagai-bagai rangsang suara yang disebabkan suara-suara yang dilontarkan dari segala sudut dunia dan yang kemudian dilontarkan kembali dalam bentuk suara sendiri. Kami menentang segala usaha-usaha yang mempersempit dan menghalangi tidak betulnya pemeriksaan ukuran nilai.

Revolusi bagi kami ialah penempatan nilai-nilai baru atas nilai-nilai usang yang harus dihancurkan. Demikian kami berpendapat bahwa revolusi di tanah air kami sendiri belum selesai.

Dalam penemuan kami, kami mungkin tidak selalu asli; yang pokok ditemui itu ialah manusia. Dalam cara kami mencari, membahas, dan menelaahlah kami membawa sifat sendiri.

Penghargaan kami terhadap keadaan keliling (masyarakat) adalah penghargaan orang-orang yang mengetahui adanya saling pengaruh antara masyarakat dan seniman.

Gelanggang/Jakarta, 18 Februari 1950

3. Masyarakat dan Kehidupan sebagai Pusat Karya

Sebagaimana tercermin dalam Surat Kepercayaan Gelanggang”, bagi Asrul Sani (1997: 5) berkarya sastra berarti menjadikan masyarakat dan kehidupan sebagai pusat pembicaraan. Hal ini ditegaskan ulang pada penerbitan pertama majalah *Gelanggang* pada Desember 1966, ia tidak bersemboyan pada “kata untuk kata, puisi untuk puisi”, tetapi akan mengaitkan karya sastra dengan fungsi sosial dan komunikatifnya. Mengenai persoalan “kata”, secara tegas Asrul Sani (1997: 31) berpandangan, “Kita akan mencari kata-kata yang dapat mendukung pandangan dunia dan hidup yang ada pada kita sekarang”.

Bagi Asrul Sani, bentuk kreativitas yang ada pada akhirnya akan berhubungan dengan masyarakat. Bentuk kreativitas tersebut, misalnya karya sinema dan karya sastra, keduanya hendaknya memiliki tiga kegunaan agar bisa diserap oleh lingkungannya. Ketiga kegunaan tersebut adalah (1) untuk memberi penerangan, (2) untuk mendidik, dan (3) untuk menghibur. Meskipun demikian, menurut Asrul Sani (1983: 56), untuk mewujudkannya perlu adanya kerja sama yang baik antara sastrawan dan penguasa dalam bekerja membangun kultur, moral, dan spiritual bangsa, serentak bersama pembangunan objek dan materi.

Sarumpaet (1997: 161) berpendapat puisi “Surat dari Ibu”, merupakan cermin terang bagi Asrul Sani untuk berani mengatakan pada dirinya bahwa yang harus dikerjakannya adalah mendidik manusia menjadi manusia. Memanusiakan manusia juga disangkutkutan kepada penghindaran pendewaan Iptek. Di saat semua orang berupaya mengejar gelar dan pangkat dalam cermin harta, kekuasaan, atau

kemuliaan, ketika khalayak terjangkit virus bersaing demi globalisasi, manakala semua perhitungan disandarkan pada segi Asrul Sani percaya pada integritas kebudayaan. Asrul berulang kali berkata “tidak ada Iptek yang lahir dari ruang hampa kebudayaan”. Bagi Asrul sekolah yang utama adalah kehidupan. Pusat segalanya adalah manusia. Itulah sebabnya, Asrul menghendaki karya yang lahir berasal dari pergolakan kehidupan itu sendiri, termasuk pembicaraan yang justeru mempertimbangkan dan melihat kehidupan.

Seorang seniman sejati, menurut Asrul (1997: 320), adalah anak zaman dan anak masyarakatnya sendiri. Masyarakat adalah tempat seniman dibentuk oleh bantingan sejarah, oleh hubungan kemanusiaan, oleh pergantian musim kemarau dan musim hujan, dan juga oleh tenaga-tenaga yang berada di dalam dan di luar genggaman manusia. Masyarakat adalah tempat kejahatan dan kebaikan hidup berdampingan yang merupakan rahmat bagi seniman. Maka, seniman, sebagai “hati sanubari” suatu masyarakat dan suatu zaman, akan dapat melaksanakan kewajibannya sebagai “hati sanubari” manakala ia tidak hanya diperbolehkan memakai kebenaran resmi yang berasal dari bangku-bangku sekolah.

Karya sastra yang lahir dari kondisi di atas akan mengungguli buku-buku yang bersifat pengetahuan yang pada umumnya hanya mengandalkan kecerdasan. Lima puluh tahun lalu dalam majalah *Siasat* (Juni 1948), di bawah judul artikel “Serba Manusia dalam Roman Ernest Hemingway”, Asrul Sani berpendapat bahwa kecerdasan bukanlah pucak segala-galanya.

Ada sesuatu yang tidak dapat dicapai oleh buku-buku yang bersifat pengetahuan, tetapi yang dapat dicapai oleh roman; bahkan unsur inilah yang paling penting dalam roman. *Ia membawa kita kepada suatu tingkat maklum. Ia membawa kita kepada suatu tingkat, tingkat, di mana kita dapat maklummemaklumi sesama manusia, sehingga dapat merasai adanya suatu kenyataan dan dapat menghargai perasaan itu dan memasukkannya ke dalam perhitungan kita.*

(Sani, 1997: 19)

Pemikiran Asrul Sani tentang sastra cenderung pada upaya peningkatan sastra dalam kerangka sosiologi. Sastra merupakan sarana bagi perbincangan tentang masyarakat dan kehidupan. Dalam hal ini, Asrul (1997: 5) tidak menolak “isme” apa pun yang ditampilkan sastrawan dalam karangannya, yang penting adalah gaya pribadi sastrawan yang digunakan sastrawan untuk mengungkap sesuatu kepada masyarakat.

4. Konsistensi Asrul dalam Berkarya

Kepiawaian Asrul Sani dalam berpikir, berbicara, dan menulis diakui oleh para tokoh penting dalam dunia sastra Indonesia seperti A. Teeuw, HB Jassin, Ajip Rosidi, AA Navis, Ramadhan KH, Sitor Situmorang, Toety Heraty, dan juga tokoh di luar sastra antara lain Taufik Abdullah (sejarahwan) dan Harmoko (politikus). Pengakuan tersebut diberikan karena Asrul Sani tergolong sedikit seniman Indonesia yang konsisten dengan kesenimannya, baik dalam berkarya, bekerja maupun dalam berpola pikir. Secara singkat, Rosidi (1997: vii) menggambarkan konsistensi Asrul Sani tersebut dalam satu paragraf padat.

Banyak orang Indonesia yang selagi muda menulis sajak atau cerita pendek, atau ikut dalam sandiwara atau bentuk kesenian lain, namun umumnya meninggalkan dunia kesenian sama sekali setelah dewasa karena telah menemukan hidup yang sebenarnya sebagai pegawai atau pengusaha. Tetapi Asrul Sani sejak dia menulis sajak pada masa awal pendudukan Jepang dan kemudian aktif sebagai redaktur *Gema Suasana* dan “Gelanggang” sambil terus menulis sajak, cerita pendek, esai, lakon, dan menerjemahkan, meskipun sempat menamatkan kuliahnya di Fakultas Kedokteran Hewan, tetap saja hidup di dunia kesenian. Meski ia pernah menjadi anggota parlemen RI, dunia seni tak pernah ditinggalkannya. Dia salah seorang dari sedikit manusia Indonesia yang menganggap dunia kesenian sebagai pilihannya. Keistimewaannya ialah bahwa yang dia geluti tidaklah hanya satu bidang kesenian saja. Mula-mula terjun dengan menulis sajak, kemudian dia dikenal sebagai penulis cerita pendek dan esai, dosen teater, penerjemah, penulis lakon dan skenario film, sutradara teater dan film, penulis skenario dan sutradara sinetron yang sukses. Dia pernah menggesek biola dan menjadi pemain biola orkes pimpinan Cornet Simandjuntak, dan sekarang pun ia menulis lirik lagu buat film-filmnya.

(Rosidi, 1997: vii)

Di samping berkarya seni, menulis esai, dan berbicara di dalam negeri, dalam rangka mewujudkan cita-citanya untuk menempatkan sastra Indonesia sebagai warga sastra dunia, Asrul Sani pergi ke Belanda bersama beberapa sastrawan dan seniman lain, seperti Sutan Takdir Alisjahbana, Gajus Siagian, Ramadhan KH, Barus Siregar, Sitor Situmorang, M. Balfas, dan Aoh K. Hadimadja, atas undangan

Lembaga Indonesia-Belanda, *Sticusa (Stichting Culturele Samenwerking)*. Selanjutnya atas keinginan sendiri, Asrul Sani berangkat ke Jerman pada tahun 1953, ia memperkenalkan sastra Indonesia kepada masyarakat Jerman, khususnya kepada sastrawan Jerman yang tergabung dalam “Kelompok 47” (Ramadhan, 1997: 143-144; lihat pula Sani dalam *Siasat*, 6 September 1953 dengan artikel “Angkatan ‘47 di Jerman”)

C. Asrul dalam Dunia Film Indonesia

1. Dari Sastra sampai ke Film

Perkenalan pertama Asrul dengan dunia teater dan film adalah ketika ia diminta menyelesaikan skenario film *Long March* oleh Usmar Ismail, yang ide awalnya ditulis Sitor Situmorang dalam tulisan tangan sebanyak 3/4 halaman. Film ini berkisah tentang perjalanan tentara Siliwangi pada saat masih terjadi pertikaian dengan Belanda dari daerah hijrah Yogyakarta ke daerah asal mereka, Jawa Barat. Ide tersebut berawal dari kekaguman Sitor terhadap *long march* tentara Cina yang dipimpin oleh Mao Tse Tung pada masa gerilya melawan tentara Jepang. Perkenalan dengan dunia film yang menurut Asrul secara kebetulan tersebut (Sani, 1997) ditanggapi Asrul secara serius, tetapi ia memilih dunia drama sebagai materi pelajarannya ketika berkesempatan belajar di Belanda tahun 1951-1952. Hal ini disebabkan dunia drama lebih dekat dengan dunia sastra yang selama ini telah digelutinya.

Ternyata pemilihan pada dunia drama mengantarkan Asrul ke dunia film yang sesungguhnya. Sepulang dari Belanda, Asrul bergabung dalam studio film PERSARI

milik Djamaludin Malik dan diberi tugas sebagai pimpinan dalam bidang penulisan naskah (Biran, 1997: 116). Di sinilah Asrul mulai menyadari tentang film sebagai media baru yang penting bagi penguatan proses kreatifnya. Maka, Asrul mengundang para penulis muda ke PERSARI untuk pula dihimbau menulis cerita film, seperti Nugroho Notosusanto, SM Arden, Harijadi S. Hartowardojo, Ajip Rosidi, dan Misbach Yusa Biran. Ternyata proses kreatif Asrul di PERSARI kurang berkembang disebabkan orientasi PERSARI yang lebih mengutamakan sifat komersial daripada sifat idealisme berkesenian.

Keinginan Asrul untuk menggunakan media film secara sungguh-sungguh makin kuat setelah ia belajar di University of Southern California (USC) di Los Angeles tahun 1955-1957. Di USC, Asrul di samping memperdalam bidang drama juga mengambil bidang film, sinematografi. Sepulang dari Amerika Serikat, Asrul belum suntuk dalam dunia film, ia bersama Usmar Ismail justeru mendirikan Teater Nasional Indonesia (ATNI). Sebuah akademi teater pertama di Indonesia, tempat pendidikan bagi para seniman yang di kemudian hari menjadi tulang punggung perfilman Indonesia. Maka, Asrul dapat dikatakan sebagai guru bagi orang-orang teater dan film Indonesia terkemuka, seperti sutradara Steve Lin Karya), Wahyu Sihombing, dan Galeb Husen, juga bagi aktor seperti Soekarno M. Noer (ayah Rano Karno), Tatiek Maliyati, Ismed M. Noer, dan lain-lainnya (Rosidi, 1997 xvii).

Barulah pada tahun 1959 Asrul dipercaya menyutradarai film dengan skenario yang ditulisnya sendiri "Titian Serambut Dibelah Tujuh" atas dorongan dan bantuan

Djamaludin Malik. Diawali oleh film tersebut, selanjutnya bermunculan beberapa film hasil penyutrdaraan Asrul berikutnya seperti judul-judul film berikut.

- a. "Pagar Kawat Berduri" (1961)
- b. "Tauhid" (1964)
- c. "Fajar Menyingsing di Permukaan Laut" (1966)
- d. "Apa Yang Kau Cari, Palupi?" (1969)
- e. "Salah Asuhan" (1972)
- f. "Desa di Kaki Bukit" (1972)
- g. "Jembatan Merah" (1973)
- h. "Bulan di Atas Kuburan" (1973)
- i. "Ateng Mata Keranjang" (1975)
- j. "Para Perintis Kemerdekaan" (1977)
- k. "Kemelut Hidup" (1977)

Aktivitas Asrul Sani dalam film selanjutnya lebih banyak pada penjurian film, perumus kebijakan film, dan terakhir bertekun diri sebagai penulis skenario. Pekerjaan tersebut, dalam sikap positif dan kerendahhatian Asrul karena sesuai dengan usianya yang menjelang tua dan untuk memenuhi keinginannya agar memiliki kesempatan mengurus anak-anak dan memasak di rumah (Sarumpaet, 1997: 164).

Pengakuan terhadap Asrul Sani sebagai salah seorang tokoh penting dalam dunia Film Indonesia diakui oleh banyak kalangan insan film sendiri, antara lain Eros Djarot dan Misbach Yusa Biran.

Dalam penghormatannya kepada Asrul Sani, Eros Djarot (1997: 24 - 26) menulis puisi panjang dengan judul "*Frame*" dan "*Sprocket*" itu Bernama Asrul Sani. Pada puisi

tersebut Eros Djarot menggambarkan bahwa Asrul Sani sebagai ‘pemikir utama dunia perfilman Indonesia’, pemberi makna pada bahasa film, dan yang, menempatkan film Indonesia berpijak di bumi sendiri dengan penuh kesadaran dan kematangan pikir.

2. Transformasi Sastra ke Film

Tidak berbeda dalam konsepsi kesastraannya, Asrul menempatkan film dalam kerangka berpikir sosiologis. Ia berpendapat hendaknya film berbicara tentang kondisi masyarakat Indonesia yang sebenarnya (1994: 5). Asrul mengemukakan ‘ciri nasional’ film berkaitan dengan banyak hal, seperti artistik film, kerja kreatif sineas, teknologi sinematografi, dan terutama pada tema film. Selama ini, menurut Asrul, tema film Indonesia lebih bersifat *eskapis*, yakni demi memenuhi pemenuhan selera hiburan masyarakat kelas bawah untuk lari dari kondisi kesulitan hidup keseharian. Padahal, film merupakan refleksi kondisi masyarakatnya, jika tidak memiliki refleksi demikian, maka film Indonesia tidak lagi memiliki ‘ciri’.

Dalam *Kompas* (5 Mei 1994 halaman 16) Asrul dan Sumardjono menawarkan istilah “film seni”. Menurut keduanya film “seni” yang digarap secara serius dengan menggali tema-tema yang relevan dengan kondisi sosial masyarakat akan ikut berbicara dalam percaturan sinema internasional. Bagi Asrul sendiri, film ‘seni’ adalah film yang menampilkan tema-tema kemanusiaan, realitas sehari-hari yang mungkin sederhana tetapi dipandang dari kaca mata yang mendalam.

Bagi Asrul, antara sastra dan film bukanlah sesuatu yang berbeda dalam tujuan. Jika pada kesusatraan kesatuan

komunikasi terkecil adalah “kalimat yang dibangun oleh kata-kata”, maka pada film kesatuan komunikasi terkecil ialah “satu *camera-angka* atau *camera set up*”, tetapi keduanya memiliki tujuan yang sama. Tujuan tersebut (Sani, 1997: 188) adalah agar membuat orang dapat mendengar, merasakan, dan ‘melihat’. Sastra bersendikan kata-kata, sedangkan film bersendikan *gambar*. Bila Conrad, novelis, mengajak apresiator ‘melihat’ yang diceritakannya dalam alam pikirannya, sedangkan Griffith mengajak apresiator ‘melihat’ dengan mata, tetapi keduanya memiliki kesamaan unsur yaitu “unsur bercerita” (1997: 150).

Dalam tulisannya yang berjudul “Transformasi Novel ke dalam Film” (1997: 192-193), Asrul berpendapat bahwa dilihat dari sudut transformasi novel ke dalam film, terdapat dua macam novel, yaitu (1) novel yang dapat disebut skenario-novel, yaitu novel-novel populer yang ditulis pengarang Indonesia yang juga berharap untuk difilmkan, dan (2) novel interior subjektif, yaitu novel yang menolak untuk dipindahkan ke dalam film.

Novel jenis pertama dapat pula disebut sebagai model ‘screenplay’ film, yang berkedudukan sebagai bagan arsitek dalam bangunan sehingga dimungkinkan munculnya penambahan, pengurangan, bahkan perubahan. Maka, acapkali hadir keluhan dari novelis yang tidak puas terhadap hasil film novel karyanya. Untuk contoh, YB Mangunwijaya pernah meminta namanya dicabut dari daftar nama penanggung jawab atas film *Roro Mendut*; atau Theodore Dreiser pernah meminta pengadilan melarang peredaran film *An American Tragedy* berdasar novel karyanya (Sani, 1997: 189).

D. Asrul dalam Dunia Politik Indonesia

Pergumulan Asrul Sani dengan dunia politik Indonesia, khususnya politik kebudayaan, ditengarai Keith Foulcher telah dimulai sejak pembuatan konsep “Surat Kepercayaan Gelanggang” (Foulcher, 1997: 103). Pernyataan kelompok ‘humanis universal’ yang dipimpin Chairil Anwar tersebut dimunculkan pada 18 Februari 1950, tetapi baru dipublikasikan melalui *Siasat* pada 22 Oktober 1950. Publikasi terakhir tersebut sebagai balasan terhadap *Mukadimah* LEKRA (Lembaga Kebudayaan Rakyat) yang dikeluarkan pada bulan Agustus pada tahun yang sama. Hal yang penting pada “Surat Kepercayaan Gelanggang” adalah klaim mengenai konsep revolusi berkelanjutan dan menempatkan para perumus sebagai pewaris tradisi bangsa Indonesia pada umumnya. Dengan demikian, tidak dapat disangkal lagi terdapat konteks sosial dan politik pada konsep-konsep estetis dan kulturalnya (Foulcher, 1997: 103).

Kondisi ketidakpedulian pejabat kepada kebudayaan dan kesenian, pada masa awal kemerdekaan di tahun 50-an, mendorong Asrul melibatkan diri dalam politik birokrasi melalui surat terbukanya kepada Walikota Jakarta yang dimuat dalam *Siasat*, 3 Januari 1954. Di bawah judul “Surat Terbuka bagi Walikota Baru” dan dibuka dengan kata-kata ‘Paduka Tuan Walikota’, Asrul mengingatkan Walikota Jakarta bahwa Jakarta merupakan kota tempat persinggahan, pemukiman, dan penguburan para pengarang, penyair, dan seniman Indonesia yang terpenting, seperti Merari Siregar, Abdul Muis, Muahmamad Yamin, Amir Hamzah, Sutan Takdir Alisjahbana, Sanusi Pane, Armijn

Pane, Chairil Anwar, Affandi, dan banyak lagi lainnya. Ironisnya belum ada perhatian sedikit pun kepada mereka.

Pada saat jenazah Chairil diusung rombongan besar ke tempat peristirahatannya yang terakhir dan melalui depan rumah Walikota Sastromuljono di masa federal, rombongan besar tersebut tidak memperoleh perhatiannya. Sampai juga Affandi, yang lukisannya banyak dikagumi para kritikus Eropah seperti Herbert Read, terpaksa harus hidup dan memamerkan karya-karyanya di Eropa karena di Jakarta ia hanya tinggal dalam bekas kandang mobil tua. Kondisi ketiadaan perhatian dari penguasa ini, menurut Asrul, merupakan kondisi yang benar-benar memprihatinkan.

Dalam tulisan tersebut Asrul memberi gambaran ironisitas yang amat tajam dengan kata-kata tajam tetapi merdu sebagai berikut.

Kota kita ini Paduka Tuan Walikota, pada saat ini mempunyai wajah pejabat yang gagah sekal.i. Tuan-tuan dan Nyonya-nyonyanya pandai berbaju bagus, berdemonstrasi, mengadakan malam dansa, *fancy-fair*, pesta batik, dan sebagainya. Tapi ia tidak mempunyai wajah kebudayaan. Gedung keseniannya gundul karena telah dipetik segala isinya. Layar-layarnya buruk sekali, lampu-lampu dan alai-alai sebagainya tiada yang baik. Tidaklah tuan sependapat dengan saya, Tuan Walikota, bahwa Jakarta patut mempunyai gedung kesenian yang baik dengan perlengkapan yang sempurna. Orang telah mengeluarkan ongkos untuk memperbagus kuburan Raden Saleh. Saya hormati penghargaan orang kepada seniman yang telah meninggal. Tapi apakah rasanya tidak sudah datang masanya untuk juga melakukan sesuatu bagi seniman yang

masih hidup? Atau sudah mendalam betulkah monumentalisme itu, sehingga kita menganggap monumen-monumen penganang arwah lebih penting daripada mengusahakan supaya yang hidup tetap hidup.

(Sani, 1997: 536 _ 537)

Ternyata surat terbuka ini memperoleh tanggapan positif dari Walikota Jakarta baru sampai para seniman Jakarta dikumpulkan untuk beramah tamah dengan Walikota dan dalam acara ini Asrul kembali membacakan 'tuntutannya' melalui "Pidato Depan Walikota" (*Siasat*, 21. Maret 1954). Walaupun tidak secara langsung permintaan Asrul agar 'Jakarta menyediakan gedung kesenian yang lengkap dan adanya perhatian dan bantuan bagi seniman yang hidup' dipenuhi secara langsung, peristiwa ini merupakan awal perhatian birokrat Indonesia kepada seniman. Hal ini merupakan peristiwa politik budaya yang penting.

Peristiwa itu mengilhami birokrat Indonesia yang lain, Gubernur Ali Sadikin, pada tahun 1968 kembali mengundang para seniman Jakarta untuk membentuk wadah guna menampung kegiatan kesenian. Di sini Asrul terpilih sebagai salah seorang dari tujuh formatur dalam membentuk Dewan Kesenian Jakarta (DKJ). Dua proyek besar yang ditangani DKJ adalah pendirian tempat pusat kesenian di Jakarta, yang kemudian dikenal dengan istilah TIM (Taman Ismail Marzuki) dan pendirian pusat pengkajian kesenian di Jakarta yang kemudian dikenal sebagai Institut Kesenian Jakarta (IKJ). Dalam kedua proyek tersebut Asrul banyak menyumbangkan buah pikirannya (Rosidi, 1997: xix).

Pelibatan pada dunia politik Asrul makin intensif pada

tahun 60-an ketika LEKRA (lembaga kebudayaan di bawah naungan Partai Komunis Indonesia) berupaya menguasai seluruh sistem kebudayaan Indonesia, dengan semboyan “politik adalah panglima”. Bagi Asrul, pendirian ini telah menghambat kebebasan seniman dan telah menjadikan seluruh kehidupan kreatif menjadi korup. Pendirian ini telah mengingkari hak tanggung jawab dan memilih pertanggungjawaban seniman dan cendekiawan budaya, dengan menyerahkan pertanggungjawaban tersebut pada suatu ideologi, pada suatu sistem pemikiran yang bersifat memaksa (Sani, 1966).

Dalam persaingannya dengan kelompok LEKRA, Asrul Sani bersama “seniman Senen” di antaranya Usmar Ismail dan Djamaludin Malik terlibat dalam pembuatan kebijakan kebudayaan dengan cara ikut melahirkan Ketetapan MPR(S) No. II/MPRS/1960, Lampiran A-Angka 1, Sub 16, antara lain berbunyi “Film bukan semata-mata barang dagangan, melainkan alat pendidikan dan penerangan...”, juga ikut dalam perumusan Undang-Undang Nomor 1 Pnps Tahun 1964 tentang Pembinaan Perfilman.

Walaupun Asrul dan ‘seniman Senen’ telah mempropagandakan “film Indonesia tuan rumah di negeri sendiri”, mereka tetap diserang kelompok Lekra. Usmar Ismail diserang kelompok “kiri” (Lekra) disebabkan ia tokoh dituduh anggota PSI (Partasi Sosialis Indonesia) dan dituduh antek Amerika, Dajamaludin Malik diserang kelompok “kiri” disebabkan ia tokoh NU (Nalidlatul Ulama), sedangkan Asrul Sani diserang kelompok “kiri” melalui film “Pagar Kawat Berduri”.

Film “Pagar Kawat Berduri” berkisah tentang perca-

kan Parman, seorang pejuang yang ditawan Belanda, dengan seorang intelektual yang menjadi perwira Belanda bernama Koenen. Percakapan tersebut berkisar alasan-alasan keduanya melakukan perjuangan. Dalam percakapan tersebut Koenen terpojok dan menyadari kekeliruannya hingga ia bunuh diri. Pihak “kiri” menganggap bahwa film ini telah membuat masyarakat bersimpati kepada Letnan Belanda, Koenen. Padahal menurut mereka, terhadap kolonial hanya harus ada ‘rasa permusuhan’. Badan Sensor Film yang telah meloloskan film tersebut secara serentak menarik kembali keputusannya, tetapi bila itu tidak dilakukan akan memperoleh serangan hebat. Maka, film tersebut dihadapkan kepada PBR (Pemimpin Besar Revolusi), Bung Karno. Setelah disaksikan, Bung Karno menyatakan film tersebut tidak ada apa-apa, artinya tidak bertentangan dengan ‘revolusi’, tidak ada masalah. Keputusan ini dapat menghentikan hantaman orang “kiri” secara terbuka, namun film tersebut tidak dapat diputar karena seluruh bioskop yang telah dikuasai golongan “kiri” menolak memutarkannya (Biran, 1997: 119 - 120).

Film Asrul yang dibantai golongan “kiri” (Lekra) lainnya adalah film “Tauhid” (1964). Ketika rencana pembuatan film yang dibiayai Kementerian Agama dan Kementerian Penerangan ini dilaporkan kepada Presiden, Bung Karno menyarankan agar film ini jangan menjadi film dakwah murahan, melainkan suatu film yang mengandung pemikiran. Di sini keluasan pikir Asrul diuji, ia mencontohkan buku *The Road to Mecca* karya Leopold Weis alias Muhammad Asad, seorang Yahudi yang masuk Islam. Buku ini menuturkan petualangan rohani pengarang

dalam perjalanan menuju kota Mekkah mengendarai ontanya dalam kesendiriannya di tengah Padang Pasir. Bung Karno serta-merta membenarkan sehingga percakapan menjadi lancar dan film pun dapat terwujud dengan beban berat (Biran, 1997: 123).

Kepiawaian Asrul sebagai pemikir dan orator kembali diuji ketika kelompok "kiri" mendirikan PAPFIAS (Panitia Aksi Pemboikotan Film Imperialis Amerika Serikat). Ternyata yang diganyang kelompok 'kiri' bukan saja film produksi Amerika, tetapi juga film yang diproduksi oleh negara-negara yang dituduh antek Amerika, bahkan film Indonesia yang dianggap antek Amerika. Dalam Mubes PAPFIAS, mereka menyerang Penpres I Tahun 1964, yakni Penetapan Presiden yang menjelaskan bahwa pembinaan perfilman adalah berdasarkan Pancasila dan menunjuk Kementerian Penerangan sebagai kementerian yang bertugas membawahi dan membina perfilman. Untuk menanggapi ini kalangan Usmar Djamal-Asrul (Harmoko, 1997, menyebutnya 'seniman Senien') yang turut serta melahirkan Penpres tersebut menyelenggarakan Mubes Nasakom. Mubes tandingan ini ditentang keras, terutama pada penamaan Nasakom (Nasionalis-Agama-Komunis) padahal tidak melibatkan kaum nasionalis dan komunis.

Dalam peristiwa ini kaum nonkomunis, terutama agama, dipertaruhkan kredibilitasnya. Asrul sebagai juru bicara kelompok ini dengan tenang menjawab dengan menggunakan Bung Karno sebagai tamengnya. Asrul mengutip keterangan Bung Karno bahwa jangan mengartikan Nasakom sebagai kekuatan terpilah-pilah, melainkan dalam pengertian Nasakom jiwaku. Dalam Mubes

Nasakom memang tidak ada unsur Nas dan Kom, tapi kata Asrul, mereka disemangati oleh “Nasakom Jiwaku”. Keterangan Asrul dapat diterima pihak penengah, yakni Waperdam I (Wakil Perdana Menteri) Dr. Subandrio, maka pertemuan usai dengan kemenangan politik di pihak delegasi Asrul (Biran, 1997: 122).

Perjuangan Asrul di masa Orde Baru dalam bidang politik kebudayaan adalah menghadapi kesewenangan pejabat negara dan kesewenangan para pemilik modal, yang disebut Asrul dalam tulisannya kaum hipokrasi dan korup. Banyak tulisan Asrul menentang kesewenangan tersebut, antara lain “Semua Hipokrasi Harus Punah” (*Harian Kami*, 2 Agustus 1967), “Pembinaan Generasi Muda” (*Budaya Jaya*, No. 98, 1976), “Bantuan Hukum dan Peradilan” (*Pelita*, 6 April 1988), dan “Soal Mental Yang Korup” (*Gatra*, 26 Agustus 1995). Di samping berjuang melawan kesewenangan dalam tulisan-tidak langsung, Asrul pun melakukannya secara lisan-langsung. Perjuangan Asrul melawan kesewenangan lisan-langsung dicontohkan Rosidi (1997) dalam dua peristiwa yang disaksikan sendiri penulisnya. Peristiwa pertama dalam menghadapi kesewenangan pejabat negara pada saat memenjarakan Rendra, peristiwa kedua melawan kesewenangan para produser film.

Penangkapan Rendra pada saat membacakan sajak-sajaknya di Taman Ismail Marzuki, membuat para anggota Dewan Harian Dewan Kesenian Jakarta (DPH-DKJ) menjadi sibuk menemui para pejabat sipil dan militer. Asrul, yang dipercaya mampu berdiplomasi, ditunjuk sebagai juru bicara Dewan untuk menyampaikan kete-

rangan *agreement* DKJ dengan Gubernur Ali Sadikin tentang kebebasan DKJ untuk mengadakan acara-acaranya dengan penuh tanggung jawab. Salah seorang, pejabat militer di luar dugaan membalas kata-kata Asrul dengan kata-kata tegas, “Memang, Saudara-saudara seniman pandai mengeritik, dengan tulisan, dengan pertunjukan. Sedangkan kami, militer tidak pandai bermain kata-kata. Tidak pandai mengeritik. Tapi kami punya bedil! Apa jasa Rendra terhadap bangsa dan tanah air? Apa perannya dalam revolusi 45? Saya, biar begini saya ikut berjuang mempertahankan proklamasi 17 Agustus. Lihat,” katanya sambil menyingsingkan lengan bajunya memperlihatkan otot pada pangkal lengannya, “saya ini masih keturunan warok Ponorogo!” (Rosidi, 1997: 8-9).

Menyaksikan kepongahan tersebut Asrul masih mencoba menjawab,

“Memang Rendra tidak ikut berjuang pada revolusi 45 karena pada waktu itu ia masih kanak-kanak. tetapi pengabdian seseorang kepada bangsa dan tanah air kan tidak terbatas dalam perjuangan semasa revolusi kemerdekaan saja. Dan tidak hanya secara fisik berperang saja. Setiap orang tertuntut mengabdikan kepada bangsa dan tanah air sesuai dengan bakat dan kemampuannya masing-masing. Dalam hal jasa, Saudara Rendra dalam bidang kesenian tidaklah kecil...” (Rosidi, 1997: 9).

Ternyata keberhasilan Asrul meyakinkan Bung Karno ketika membuat film *Tauhid*, meyakinkan Waperdam I Dr. Subandrio ketika MUBES NASAKOM, dan meyakinkan Gubernur Ali Sadikin tentang pentingnya kesenian dalam masyarakat, tidak diikuti dengan keberhasilannya

meyakinkan pejabat 'militer' tersebut untuk membebaskan Rendra.

Atas ketidakberhasilan ini Asrul berkata kepada Ajip Rosidi, "Aku sendiri heran. Aku kan sudah mempelajari segala macam binatang (*Asrul seorang dokter hewan khusus kuda*). Tapi entah yang tadi, keledai dari mana seperti itu..." (Rosidi, 1997: 9 - 10).

Peristiwa kedua, Asrul menghadapi kesewenangan produser melalui Panitia FFI 1977 saat meminta Dewan Juri untuk meninjau kembali keputusan yang menetapkan bahwa tidak ada Film Terbaik untuk tahun 1977. Pengumuman ini mengejutkan dan di luar kebiasaan. Atas permintaan Panitia FFI Dewan Juri, yang terdiri dari Taufik Ismail, Salim Said, Sudjojono, Irvati Sudiarso, Ajip Rosidi, dan lain-lain, setelah berdebat dua jam, Dewan Juri menyepakati peninjauan kembali. Pada saat Sekretaris Dewan Juri menyusun konsep, Asrul datang dan menyebut Dewan Juri sebagai "kambing congek".

Ketersinggungan para Dewan Juri atas makian Asrul terobati dan menjadi maklum ketika Asrul menjawab, "Di mana-mana pun keputusan Dewan Juri itu tak boleh diganggu gugat!" (Rosidi, 1997: 6). Maka, keputusan Dewan Juri FFI 1977 tidak berubah, yakni tidak ada Film Terbaik untuk tahun 1977.

Berdasar pemaparan di atas, terlihat bahwa Asrul Sani merupakan salah seorang pejuang kebudayaan. Asrul berupaya membebaskan kebudayaan dari pengaruh kesewenangan kekuasaan, baik dari penguasa politik maupun penguasa modal.

E. Asrul sebagai Satiris Indonesia

Patut diakui sampai sekarang belum ada orang yang secara tegas mengelompokkan Asrul sebagai 'satiris Indonesia'. Akan tetapi ternyata berbagai referensi, baik yang ditulis kritikus maupun Asrul sendiri, mengarah pada pengelompokkan tersebut.

Dalam tulisannya pada majalah *Tempo* (20 Oktober 1990) berjudul "Behan untuk Sebuah Satir!", Asrul (1-990: 105) berpendapat bahwa perlu dibedakan antara satir dengan 'banyol' (Jawa: *dagelan*). Walaupun keduanya merupakan sindiran dan ejekan terhadap orang atau terhadap suatu keadaan, banyol lebih menekankan pada sekedar bersifat 'menghibur' dan tidak lebih dari itu, sedangkan satir tidak sekedar 'menghibur', tetapi juga terdapat perenungan kemanusiaan yang mendalam. Dalam hal ini Asrul membedakan antara 'banyol' yang ditampilkan Srimulat dan 'banyol' pada karya drama Ionesco. Pada contoh pertama (Srimulat) banyol bertujuan hanya untuk melucu dan mempergunakan segala cara menghasilkan kelucuan sehingga berbagai situasi yang diciptakan tidak memiliki arti apa pun kecuali menghadirkan kelucuan yang terkadang pula kekonyolan. Adapun pada karya Ionesco, banyol bukan sekedar lelucon, is menampilkan sesuatu kondisi ironis yang berada dalam kehidupan masyarakat secara nyata untuk memperoleh perenungan masyarakat dalam menuju kehidupannya yang lebih sempurna. Untuk istilah terakhir Abdullah (1997: 8) meng_gambarkan satir dengan istilah yang lebih tepat, yaitu menghadirkan suasana *nakal, sinis, dan pintar*.

Kondisi terakhir, menurut Abdullah (1997: 8), banyak diungkap pada tulisan Asrul Sani, misalnya pada dua cerita pendek Asrul yang pertama kali dibaca Abdullah yaitu pada “Sahabat Saya Cordiaz” dan “bola Lampu”. Selanjutnya, Abdullah (1997) menemukan gaya yang sama pada karya Asrul yang lain dan satir monumental pada karya sastra Asrul ditemukannya pada *Jenderal Nagabonar*.

Satirisme pada *Jenderal Nagabonar* dikemas dengan cara menyindir, mengejek, dan mentertawakan para pejuang Indonesia di masa Revolusi Fisik, salah satunya melalui seorang ‘tokoh jenderal’ bernama Nagabonar, yang berjuang dengan kesan lugu, sederhana, nakal, dan tanpa heroisme (Mavis, 1997: 134). Skenario tersebut tidak hanya mengundang kelucuan, namun juga perenungan tentang tragedi manusia yang dipaksa oleh sejarah kemanusiaannya untuk berperan sebagai ‘sesuatu’ yang ia sendiri tidak pernah mempersiapkan diri bagi peran tersebut. Oleh karena itu, tidak heran bila skenario tersebut dinikmati orang dengan suasana antara tertawa dan menangis (Sarumpaet, 1997: 163).

Satirisme Asrul Sani sebenarnya dapat dirunut dari seluruh karyanya, baik berupa cerita pendek, drama, skenario, maupun esainya. sebagai contoh, misalnya dalam cerita pendek “Sahabat Sayer Cordiaz”, Asrul bercerita tentang orang pribumi yang ingin bergaya kebarat-baratan sehingga selalu mengaku diri dan bersikap sebagai Cordiaz Darla. Pada akhir kisahnya Asrul mengejek melalui tokoh aku dengan ucapannya, “Ah, kandas. Tragis betul. Belum jua rupanya tercapai cita-cita Darla untuk bernama Cordiaz Darla. tetapi tidak apa. Siapa tahu ia besok menjadi orang

Jerman atau orang Amerika.” (Sarumpaet, 1997: 156).

Satir tentang ‘kekenesan’ ini dikemukakan Asrul dalam cerita pendek saduran dari tulisan De Maupasant yang berjudul *Kalung* (yang selanjutnya difilmkan). Pada cerita pendek ini dikisahkan seorang wanita yang meminjam seuntai kalung kepada sahabatnya untuk menghadiri pesta. ternyata seusai pesat kalungnya hilang, maka ia berupaya mengganti kalung tersebut dengan cara membeli kalung baru secara cicilan (kredit). Setelah cicilan pembayarannya lunas, si wanita bercerita, jujur tentang peristiwa itu kepada sahabatnya. Sindiran tajam Asrul muncul melalui jawaban sahabat si wanita, itu, “O, begitu. Sayang kalungnya telah aku jual. Padahal kalung yang kupinjamkan dulu adalah kalung mutiara palsu”.

Contoh satir dalam skenario yang berkisah tentang pejuang yang tanpa heroisme, ditampilkan Asrul sejak *Pagar Kawat Berduri* (1961) dan *Lewat Jam Malam*. Pada kedua skenario tersebut Asrul bercerita tentang pejuang di zaman kemerdekaan yang pada umumnya, tidak tahu apa sebetulnya yang sedang diperjuangkan (Biran, 1997: 119). Pada akhirnya, yang terjadi adalah pemanfaatan para pejuang oportunistik untuk memuaskan diri, maka yang muncul bukannya pembelaan terhadap rakyat, bahkan penyengsaraan rakyat akibat perjuangan.

Satir dalam esai kebudayaan dimulai Asrul dari “Surat Kepercayaan Gelanggang” yang dikonsepsinya seperti terlihat pada “*kalau kami berbicara tentang kebudayaan Indonesia, kami tidak ingat kepada melaplap hasil kebudayaan lama sampai berkilat dan untuk dibanggakan*”. Pernyataan ini merupakan sindiran bagi mereka yang selalu mem-

banggakan kebudayaan masa lalu. Adapun esai satir yang keras disuarakan Asrul pada esai-esai politiknya, seperti pada kurangnya perhatian pejabat pemerintah terhadap kesenian dan kesewenangan pejabat pada pelarangan proses kreatif dalam berkesian. Pada contoh pertama dikemukakan Asrul pada esai berjudul “Surat Terbuka bagi Walikota Baru” (1954) dalam rangkaian satu paragraf sebagaimana dikutip pada halaman 164 di atas.

Pada contoh kedua satir Asrul pada kesewenangan pejabat saat melarang pementasan *Suksesi* karya N. Riantiaro. Secara lugas Asrul mengatakan bahwa *Suksesi* adalah salah satu pertunjukan Nano yang terburuk (1990: 105). Asrul menyetujui bahwa yang buruk harus dilarang, namun pelarangannya harus dengan alasan yang dapat diterima pikiran waras dan bukan sebagai pameran kesewenang-wenangan penguasa. Menurut Asrul, pelarangan *Suksesi* sekedar pameran kekuasaan. Hal ini tiga alasan yang disodorkan penguasa benar-benar sewenang-wenang. Alasan pertama, bahwa antara naskah asli dengan pementasan terdapat penyimpangan. Alasan kedua, jalan cerita *Suksesi* tidak mendidik dan dapat memberikan gambaran keliru kepada penonton. Alasan ketiga, ide cerita tidak diangkat dari pakem yang baku sehingga tergambar adanya maksud-maksud tertentu untuk mempengaruhi masyarakat terhadap hal-hal yang tidak mengandung kebenaran (Asrul, 1997: 105). Dalam menanggapi alasan ini Asrul menulis dalam satu paragraf sebagai berikut.

Sayang sekali ketiga alasan itu tidak ada satu pun yang meyakinkan. Ia mengingatkan kita kepada artikel “karat” yang banyak menimbulkan korban pada kaum

nasionalis semasa penjajahan Belanda. Jika misalnya harus ada kecocokan secara kata demi kata antara naskah dan pemanggungan, bagaimana dengan lenong yang tidak punya teks sama sekali. Apa lenong juga harus dilarang? Pokoknya sekarang, sandiwara *Suksesi* tidak mengundang orang untuk berdiskusi, justeru dengan adanya pelarangan tersebut, diskusi menjadi ramai. Apalagi larangan ini dikeluarkan pada saat masyarakat ramai membicarakan soal keterbukaan. Orang bisa menganggap bahwa larangan ini sebagai semacam pameran kekuasaan. Dan *sebagai pameran kekuasaan, is juga bisa jadi bahan satin yang pasti menarik banyak penonton.*

(Sani, 1997: 105)

Data di atas dapat menempatkan Asrul Sani sebagai salah seorang satiris Indonesia. Di samping disebabkan intensitas muatan satirisme pada karyanya, juga disebabkan konsistensinya menyuarakan satirisme tersebut pada hampir seluruh karyanya, salah satunya pada karya fiksinya yaitu *Jenderal Nagabonar*.

F. *Jenderal Nagabonar*: Sebuah Aktualisasi Komedi Satir Asrul Sani

Komedi merupakan istilah yang digunakan untuk membedakan bentuk drama berdasarkan isi, di samping istilah tragedi (Hubenka, 1973: 46). Drama komedi secara sederhana dipahami sebagai drama yang berisi cerita tentang persoalan-persoalan yang ditampilkan secara lucu, sedangkan tragedi merupakan drama yang berisi cerita tentang persoalan-persoalan yang dihadirkan dengan penuh keharuan.

Istilah komedi sendiri berasal dari kata *comos* yang

berarti 'gembira, khususnya kegembiraan yang disajikan sebagai persembahan bagi Dewa Apollo di zaman Yunani Kuno (hubenka, 1973: 50). Adapun istilah satir, dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (1990), diartikan sebagai (1) gaya bahasa yang dipakai dalam kesusastraan untuk menyatakan sindiran terhadap sesuatu keadaan atau seseorang; (2) sindiran atau ejekan. Secara etimologi, istilah **satir** dalam bahasa Indonesia berasal dari bahasa Inggris, *satire*, yang diberi arti oleh Hornby (1974) sebagai *form of writing holding up a person or society of ridicule, or showing the foolishness or wickedness of an idea, customs, etc.* (bentuk tulisan yang menampilkan ejekan terhadap seseorang atau suatu masyarakat, dengan memperlihatkan kedunguan atau kenakalan pikiran, pakaian, dan sebagainya). Definisi di atas sebagai acuan bagi pemahaman komedi satir pada pemaparan ini.

Dalam tulisannya yang berjudul "Bahan untuk Sebuah Satir" (*Tempo*, 1990), Asrul Sani berpendapat bahwa perlu dibedakan antara 'banyol' dan satir. Meskipun keduanya merupakan sindiran atau ejekan terhadap seseorang atau terhadap sesuatu keadaan dengan cara nuansa humor, banyol lebih menekankan pada segi yang bersifat 'menghibur', tetapi juga *terdapat* upaya *membangkitkan perenungan kemanusiaan* yang dalam. Asrul Sani mencontohkan perbedaan antarkeduanya dengan contoh penampilan "Srimulat" dan "karya drama Ionesco"

Contoh pertama ("Srimulat") cenderung menampilkan humor yang bertujuan untuk menciptakan kelucuan dan mempergunakan segala cara untuk menghasilkan kelucuan tersebut. Dalam kondisi ini berbagai situasi yang

diciptakan tidak memiliki makna apa pun kecuali untuk menghadirkan kelucuan itu sendiri, bahkan acapkali pula kekonyolanlah yang hadir. Adapun pada contoh kedua (“karya drama Ionesco”), humor yang tampil bukan sekedar lelucon, tetapi juga menampilkan suatu kondisi ironi yang ada dalam kehidupan masyarakat secara nyata, untuk menciptakan perenungan bagi masyarakat sendiri dalam menuju kehidupan kemasyarakatan yang lebih sempurna. Pada contoh pertama disebut sebagai “banyol”, dan pada contoh kedua disebut satir atau komedi satir. Bukti di bawah ini menempatkan skenario *Jenderal Nagabonar* tergolong pada kelompok contoh kedua.

Komedi satir dalam *Jenderal Nagabonar* dikemas dalam bentuk sindiran, ejekan, dan upaya mentertawakan diri melalui para tokoh yang ditampilkannya. Salah satu kemasan tersebut melalui salah seorang tokoh utama bernama Nagabonar, “Sang Jenderal”. Nagabonar tampil sebagai pemimpin pejuang dengan kesan lugu, sederhana, nakal, dan tanpa heroisme (Navis, 1997). Nagabonar bukanlah manusia ‘hebat’ yang secara sadar dipersiapkan untuk menjadi panglima di medan pertempuran. Ia merupakan salah satu anak bangsa yang karena hempasan dahsyat gelombang revolusi dipaksa untuk berjuang dan menjadi pejuang (Said, 1987).

Asrul Sani memberi gambaran fisik terhadap Nagabonar sebagai seorang pengidap penyakit malaria yang setiap kedingian akan muncul (halaman 13 dan 80); beribu seorang janda miskin yang dikecewakan akibat kenakalan anak satu-satunya ini (halaman 38, 39, dan 116); memiliki pekerjaan sebagai ‘seniman’ pencopet (halaman 9, 35, 39,

dan 78); dangn pendidikan terakhir 'tidak tamat sekolah bambu' sehingga buta huruf dan buta pengetahuan (halaman 57, 74, dan 79); dan yang menuntunnya sebagai kepala pasukan perang adalah keberanian dan kesetia-kawanan semata (halaman 33, 35, 36, dan 93 - 99).

Gambaran di atas menempatkan skenario *Jenderal Nagabonar* tidak saja sebagai skenario yang mengundang kelucuan, tetapi juga perenungan tentang nasib manusia yang dipaksa oleh sejarah kemanusiaannya berperan sebagai 'seseorang' yang ia sendiri tidak pernah memimpikan apalagi mencita-citakannya. Oleh karena itu, menurut Sarumpaet (1997), skenario *Jenderal Nagabonar* dinikmati dalam suasana antara tertawa dan menangis, bersifat komedian sekaligus satiris.

Berdasarkan hasil analisis, *Jenderal Nagabonar* mengandung komedi satir yang bertitik tolak pada persoalan cinta, yaitu cinta terhadap keluarga, sahabat, lawan jenis, dan bangsa. Persoalan tersebut mewujud dengan segenap kelucuan, kedunguan, kenakalan, sindiran, dan ejekan, yang sekaligus diarahkan sebagai bahan perenungan. Wujud komedi satir ini makin menguat dalam kemasan cerita berlatar belakang budaya daerah, yang hadir melalui gaya bahasa, logat bicara, dan suasana cerita bernuansa budaya Batak.

1. Komedi Satir tentang Cinta terhadap Keluarga

Model ini tampil melalui hubungan keluarga antara Nagabonar dengan Ibu Naga, sebagai anak dan ibu. Rasa cinta sang ibu diwujudkan dengan lontaran ejekan dan makian, juga dengan memberi peringatan kepada orang

yang dekat dengan Nagabonar. Gambaran tersebut terlihat pada beberapa kutipan di bawah ini.

NAGABONAR: Kita harus pindah, Mak !

IBU NAGA : Kenapa? Sudah dikejar-kejar polisi lagi kau? Aku malu disuruh sekolah lari, disuruh belajar agama kau mencopet. Kapan kau mau beristri?

NAGABONAR: Belum sempat, Mak.

IBU NAGA : Macam alasan kau. Itu topi pakai jambul dari siapa lagi kau copet?

NAGABONAR: Ini topi panglima, Mak!

IBU NAGA : Hebat kau sudah menjadi panglima pencopet. Pergi!

NAGABONAR: yang tadi duduk di lantai, berdiri.

IBU NAGA : Pergi belah kayu dulu di dapur

NAGABONAR: Sama apa, Mak?

IBU NAGA : (*menunjuk ke pedang samurai*) Itu parang di pinggang kau!

(Sani, 1987: 38)

Nukilan di atas memberi gambaran tentang gaya khas Ibu Naga dalam menunjukkan kasih sayangnya. Wanita tua itu berharap agar Nagabonar menjadi 'orang baik' dengan memintanya segera 'menikah'. Ibu Naga berkeyakinan bahwa kelakuan anaknya ini akan berubah manakala telah menikah. Kondisi ini menjadi komedi satir setelah keluguan sang ibu diperlihatkan dengan keluguan berikutnya, yaitu 'menyuruh Sagabonar membelah kayu bakar dengan pedang samurai'.

Ibu Naga merasa senang ketika Nagabonar memintanya untuk melamarkan Kirana untuk menjadi istri. Akan tetapi, yang terjadi adalah justeru Kirana diberi peringatan olehnya agar wanita muda dan cantik itu tidak boleh terlalu

percaya kepada setiap ucapan Nagabonar. Peringatan tersebut dinyatakan sebagai wujud cinta kasihnya terhadap Nagabonar dan Kirana sendiri (1987: 115 - 116). Gambaran ini menjadi paradoks dari keadaan sebelumnya. Paradoksal demikian merupakan salah satu bentuk komedi satir, yang makin kuat dengan penggambaran kondisi Nagabonar yang 'terpana dungu (bengong)' setelah menanyakan hasil lamaran yang dilakukan ibunya (halaman 117 - 118).

Sebagai seorang anak, Nagabonar pun mencintai ibunya. Sebenarnya ia telah berupaya untuk tidak selalu mengecewakan ibunya yang telah tua tersebut dengan mengikuti semua kemauan dan perintahnya. Sikap cinta ini menjadi komedi satir manakala Nagabonar menunjukkan cintanya secara berlebihan. Gambaran ini terlihat pada saat sang panglima pasukan, Jenderal Nagabonar, harus menggendong ibunya saat melakukan pengungsian (halaman 47) dan mau mencarikan sirih saat akan berunding dengan pasukan Belanda (halaman 62). Pada peristiwa ini sindiran langsung diberikan oleh sahabat terdekatnya, yaitu Bujang.

BUJANG : Baru kali ini ada Jenderal disuruh ambil sirih.

(Sari, 1987: 63)

2. Komedi Satir tentang Cinta Pria-Wanita

Model ini hadir melalui Nagabonar dan Kirana. Nagabonar menaksir Kirana sejak saat Nagabonar berobat kepada ayahnya, dokter Zulmi (halaman 16). Rasa cinta ini berkembang setelah Nagabonar menyelamatkan Kirana dari penyerbuan dan perampasan yang dilakukan pasukan

“Harimau Kumbang” pimpinan Jenderal Mariam (halaman 45). Sikap keinginan untuk menyatakan cinta Nagabonar kepada Kirana menjadi komedi satir setelah hadirnya sikap lugu Nagabonar seperti dalam menyatakan niatnya untuk melamar Kirana melalui Bujang.

BUJANG : Tapi bapaknya, NICA, Bang!

NAGABONAR: Alah, biar kusuruh si Lukman berdebat sama bapaknya. Kalau Lukman sudah bicara soal dunia, mana tahan dia, dia akan langsung pasang merah putih.

(Sani, 1987: 44)

Pikiran Nagabonar untuk menaklukkan “mata-mata musuh yang memiliki jabatan dokter” hanya dengan berdebat merupakan gambaran lugu yang berlebihan. Sikap yang sama juga muncul pada saat Nagabonar menyuruh Bujang untuk menyampaikan rasa cintanya secara langsung kepada Kirana (halaman 49). Atas sikap yang lugu yang menunjukkan kesungguhan cintanya, akhirnya Kirana luluh hatinya (halaman 106), ia mau memperhatikan curahan hati Nagabonar (halaman 111), dan membalas cinta dan pernyataan ingin hidup bersama dengan ciuman pipi (halaman 129).

3. Komedi Satir tentang Cinta Persahabatan

Model ini hadir melalui tokoh Nagabonar dan Bujang. Keduanya merupakan sahabat seprofesi, sahabat satu tempat tidur di bui Jepang, dan teman senasib sepele-anggungan. Persahabatan ini terkoyak setelah penetapan kepangkatan yang sangat berjarak antara Nagabonar dan Bujang, antara jenderal dan kopral (halaman 53 - 55).

Nagabonar menjadi serba salah ketika Bujang membujuknya agar Sang Jenderal mau mengubah keputusan rapat itu (halaman 57). Tuntutan kenaikan pangkat ini menjadi komedi satir karena Bujang meminta agar Nagabonar menetapkan pangkatnya paling rendah 'wakil jenderal'. Pada peristiwa ini terlihat 'kedunguan' Bujang tentang jenjang kepangkatan. Tampaknya pemahaman yang lama juga dimiliki oleh hampir seluruh tokoh pada *Jenderal Nagabonar*, termasuk Nagabonar, kecuali Lukman.

Komedi satir tentang persahabatan ini tampil intensif pada peristiwa kematian Bujang (halaman 120). Nagabonar, sebagai sahabat terdekat, amat terpuukul hatinya. Setelah pidato pemakamannya yang terbata-bata, Sang Jenderal Nagabonar menangis meraung-raung sambil membentur-benturkan kepalanya ke dinding (halaman 125). Oleh karena tangisan Nagabonar sampai ke tempat pemakaman, Lukman merasa perlu memperingatkan panglimanya agar suara tangisnya jangan sampai akan melemahkan semangat perjuangan pasukan. Setelah berdebat, akhirnya tangisan Nagabonar disalurkan dengan nyanyian yang diiringi suara gitar yang dimainkan Lukman (halaman 126).

Sang Jenderal yang digambarkan menangis sambil membentur-benturkan kepalanya saja sudah merupakan komedi satir, apalagi di tengah isak tangisnya masih sempat berdebat, bahkan menyanyi dengan iringan gitar. Gambaran demikian tidak saja menghadirkan kelucuan, tetapi sekaligus keterharuan dan kenakalan pikiran.

4. Komedi Satir tentang Cinta Bangsa

Komedi satir tentang cinta bangsa mewujudkan dalam

posisi para tokoh sebagai pejuang bangsa. Komedi satir ini hadir dalam tiga kondisi, yaitu pasukan yang bertempur tanpa strategi militer, gambaran pejuang oportunistis, dan distribusi pangkat.

Gambaran pertama tentang pasukan yang bertempur tanpa strategi militer digambarkan saat seorang kurir dari Markas Besar memerintahkan pasukan pejuang untuk mundur, Nagabonar bahkan menyuruh pasukannya tetap maju, tetapi seketika itu juga berteriak mundur setelah kurir itu mengaku sebagai suruhan Bang Pohan, orang yang dikagumi Nagabonar (halaman 32 - 34).

Komedi satir tentang pejuang oportunistis digambarkan melalui tokoh Jenderal Mariam dan Lukman. Kedua tokoh ini berusaha memanfaatkan suasana perang bagi pemenuhan kebutuhan hawa nafsu pribadinya, perbedaannya terletak pada cara yang digunakan mereka. Jenderal Mariam untuk memenuhi keinginannya dengan menggunakan kekerasan, seperti menjarah dan merampok rumah dokter Zulmi yang dianggap mata-mata musuh (halaman 19 - 21), merampok barang orang kampung, dan merebut anak gadis (halaman 36 dan 95 - 99), sedangkan Lukman dengan menggunakan kemampuan berpikir dan bicaranya, sebagai pemegang urusan beras pasukan (halaman 55), memanfaatkan tenaga anggota pasukan (halaman 61), dan merayu gadis hingga hamil (halaman 137).

Komedi satir tentang distribusi pangkat di dalam *Jenderal Nagabonar* berpusat pada tokoh Lukman, satu-satunya tokoh yang memiliki pengetahuan dan kemampuan bicara. Penetapan pangkat yang dilakukan Lukman

bertujuan agar para pejuang, yang mewakili bangsa Indonesia, tidak diremehkan pihak Belanda dalam perundingan (halaman 53 - 55). Penetapan dimulai dari pangkat tertinggi sampai terendah.

LUKMAN : Yang lebih rendah ada ... Jenderal!

NAGABONAR: Ah, itulah. Jenderal Nagabonar...hebat kau ... Tak sia-sia kau juru bicara markas.

LUKMAN : Bang Murad, pangkatnya Kolonel Barjo, letnan kolonel. Bujang... cukup kopral saja!
(Sani, 1987: 55)

)Komedi satir tentang distribusi pangkat di atas, bukan sekedar ejekan terhadap kemampuan pengetahuan kemiliteran para pejuang bangsa di masa Perang Kemerdekaan, tetapi dapat saja sebagai bahan sindiran dan perenungan terhadap munculnya peristiwa yang lama di masa sesudahnya, misalnya di masa kini. Kemungkinan tersebut merupakan tujuan munculnya komedi satir seperti dikemukakan Asrul Sani (*Tempo*, 1990). ❖

BAB V.

PENERIMAAN TERHADAP *JENDERAL NAGABONAR*

Kajian karya sastra dalam analisis sastra populer tidak dapat dilepas dari penerimaan masyarakat pembaca terhadapnya. Kajian yang demikian akan memberi gambaran secara memadai tentang ‘popularitas’ suatu karya. Pada kajian berikut pembahasan dikelompokkan dalam tiga masalah, yaitu tanggapan terhadap *Jenderal Nagabonar* sebagai film, sebagai karya sastra, dan sebagai sinetron.

A. Penerimaan sebagai Film

Skenario *Jenderal Nagabonar* diproduksi menjadi film pada tahun 1986 oleh PT Prasidi Teta Film dengan sutradara MT Risyaf. Pada saat pemunculannya sebagai film, *Jenderal Nagabonar* memperoleh sambutan hangat oleh khalayak apresiator Indonesia secara lugas. Sambutan terhadap *Jenderal Nagabonar*, di samping karena kualitas film dan isi ceritanya yang baik, juga disebabkan masyarakat Indonesia telah jenuh dengan film-film horor, semi pornografi, dan film komedi yang terlalu banyak mempertontonkan kekonyolan fisik dan ‘pikiran jorok’, *Jenderal Nagabonar* memberi kesegaran pemaparan revolusi yang lebih realistis yang

disajikan oleh permainan cantik dari para aktornya (Said, 1987).

Tanggapan terhadap *Jenderal Nagabonar* sebagai karya film yang dilakukan masyarakat melalui media massa cetak ditemukan pada *Jawa Pos* (5 Maret 1987), *Pelita* (7 Maret 1987), *Pos Film* (8 Maret 1987), *Angkatan Baru* (11 Maret 1987), *Waspada* (12 Maret 1987), *Kompas* (15 Maret 1987), *Suara Pembaharuan* (21 Maret 1987), *Tempo* (21 Maret 1987), *Surabaya Pos* (22 Maret 1987), *Kedaulatan Rakyat* (22 Maret 1987), dan *Suara Bengawan* (11 Mei 1987). Dalam kajian ini disajikan beberapa tanggapan dari media cetak yang 'muwakil' (representatif), dari majalah dirujuk dua nama yaitu *Tempo* (terbitan 21 Maret 1987) dan *Pos Film* (terbitan 8 Maret 1987) dan dari Surat kabar ditetapkan tiga nama, yaitu *Kedaulatan Rakyat* (terbitan 22 Maret 1987), *Kompas* (terbitan 15 Maret 1987), dan *Suara Pembaharuan* (terbitan 21 April 1987). Pada penelitian ini, tanggapan masyarakat tersebut dilengkapi dari hasil wawancara dengan beberapa tokoh masyarakat, seperti Imran T. Abdullah (kritikus drama dan dosen UGM) dan Eros Djarot (aktor dan sutradara).

Akhlis Suryapati di bawah judul "Perjuangan dalam Langgam Komedian" (*Kedaulatan Rakyat*, 22 Maret 1987) memulai tulisannya dengan kata-kata bahwa film tersebut layak diperbincangkan karena memiliki beberapa keistimewaan. Menurutnya, *JNB* merupakan upaya pengekspression perjuangan yang secara sadar memakai pendekatan hiburan (*entertainment*). *JNB* merupakan kisah perjuangan yang terjadi dalam lingkungan kecil dari lapisan bawah dengan penonjolan segi humanistik sederhana.

Pemahaman tentang humanisme sederhana ini dapat dibandingkan dengan pendapat Salim Said (*Tempo*, 21 Maret 1987) bahwa dalam *JNB* ternyata pahlawan itu adalah orang biasa, seperti manusia yang dikenal sehari-hari, yang hanya karena terseret arus dahsyat revolusi ia memperoleh predikat 'pahlawan'. Hal ini berarti, menurut Said, *JNB* merupakan film pertama Indonesia yang berkisah tentang perjuangan yang tanpa disarati idealisme dan romantisme revolusioner.

Kompas (5 Maret 1987) di bawah judul artikel "Film Tanpa Lucu, Tapi Lucu" menyebutkan bahwa perang banyak melahirkan tragedi, tetapi ternyata tidak selalu demikian. Perang juga dapat menjadi sebuah komedi manusia, dan *JNB* merupakan contoh yang menawan untuk pendapat tersebut. Masa revolusi merupakan masa yang penuh dengan persoalan kemanusiaan, bahkan mempertegas watak kemanusiaan. Di dalam *JNB* digambarkan manusia-manusia dalam beragam kemauan dan watak terdorong dalam gelombang arus revolusi. Meskipun secara keseluruhan manusia-manusia tersebut mengarah ke satu titik tujuan utama, yaitu mempertahankan kemerdekaan, ternyata dalam proses pencapaiannya, masing-masing bertumpu pada kemauan dan wataknya sendiri-sendiri sehingga muncul konflik kepentingan. Pada *JNB* konflik tersebut tidak dibungkus dalam bentuk tragedi seperti layaknya cerita-cerita pada umumnya, tetapi bahkan dibungkus dengan model komedi yang menampilkan keluguan, kenakalan, kebersahajaan, dan kepasrahan. Hal ini berarti, menurut Azra (dalam *Pelita*, 7 Maret 1987), Asrul Sani berhasil menerapkan kejelian sudut pandangnya tentang

perang dalam potret yang lebih jujur dan realistik.

Suara Pembaruan yang memberi judul tanggapan terhadap *JNB* dengan “Sebuah Satire tentang Revolusi” berpendapat bahwa revolusi yang selama ini dianggap sebagai sesuatu yang ‘selalu heroik’ ternyata dijungkir-balikan oleh Nagabonar yang dimainkan dengan sukses oleh Dedy Mizwar. Tanpa sadar Nagabonar acap kali mencemooh dirinya secara lugu, mencemooh asal usulnya, mencemooh kepangkatannya, mencemooh pendidikannya, dan sebagainya. Ini berarti ia mencemooh sang jenderal, mencemooh Para jenderal, tanpa dengan kebencian. Sosok Nagabonar, sebagai karya seni, merupakan personifikasi orang kebanyakan yang terlibat revolusi, termasuk yang kemudian menjadi ‘jenderal’ (Said, 1987).

Bagi Said (1987), di samping menampilkan potret pemimpin yang tidak berpendidikan dan pengetahuannya pun hanya diperoleh dari hasil menonton film-film Amerika seperti yang tergambar pada tokoh Nagabonar, *JNB* pun menampilkan potret kaum intelektual. Kaum cerdik-cendekiawan ini diperolok-olok melalui tokoh Lukman, yang menentukan kepangkatan anggota laskar berdasar keinginannya hanya dibungkus bahasa yang tertib dan yang lebih memilih bertanggung jawab di bagian logistik dengan menjauhi garis depan.

Gambaran Said di atas dipertegas *Jawa Pos*, 5 Maret 1987). Menurut *Jawa Pos*, jika bangsa, ini hendak jujur, makes sebenarnya pejuang yang sesungguhnya di masa revolusi adalah rakyat kecil, jelata, lugu, dan yang tidak berpendidikan. Pada masyarakat kelompok ini, dalam *Jenderal Nagabonar* diwakili tokoh Bujang, memaknai

perjuangan adalah berperang dengan Belanda dengan cara apapun untuk mengusir mereka dari negeri ini. Pamrih yang diharapkan para pejuang dari kalangan rakyat kecil tersebut hanyalah sanjungan bahwa mereka dapat dikenal sebagai orang yang lebih berani, lebih memiliki pengabdian terhadap bangsa, dan tidak kalah semangat dengan para pejuang yang berasal dari kalangan golongan atas yang lebih pandai dan berpendidikan. Dari pemikiran tersebut terlihat bahwa *Jenderal Nagabonar* menampilkan berbagai figur tokoh yang dapat mewakili siapa saja.

Surabaya Pos (22 Maret 1987) berpendapat bahwa *Jenderal Nagabonar* melukiskan perilaku manusia pada tahun 45-an tetapi sebenarnya merupakan cerminan gambaran manusia masa kini. Gambaran yang kental pada film tersebut adalah persoalan kepangkatan yang berkesan hanya merupakan 'barang pembagian'. Gambaran itu bukan hanya berlaku bagi militer di masa revolusi dulu, tetapi juga di masa sekarang. Bisa saja 'pembagian pangkat' di masa sekarang dilakukan tidak secara vulgar seperti yang dilakukan pada *Jenderal Nagabonar*, tetapi hakikatnya masih sama. Sebagai contoh, terjadinya percepatan penjenjangan kepangkatan orang-orang tertentu yang dekat dengan pemimpin kekuasaan, atau pemberian jabatan politik bagi pimpinan militer yang dianggap berjasa kepada pemimpin kekuasaan. Contoh tersebut masih dapat disebut sebagai 'barang pembagian'.

Dari segi sinematografi, menurut Suryapati (1987) film *Jenderal Nagabonar* mempunyai kekurangan dalam unsur film seperti 'setting' yang terlalu sederhana, tetapi kekurangan tersebut tertolong oleh kuatnya fondasi materi.

Majalah *Pos Film* menyoroti kekurangan *JNB* pada sistem perekaman. Sistem perekaman secara langsung yang dilakukan *JNB* lebih banyak mendorong para pemain untuk berteriak-teriak, bukan berdialog. Hal ini disebabkan para pemain merasa khawatir suara mereka tidak terekam.

Sebenarnya kekurangan di atas dapat diatasi, jika sutradara dapat secara cermat melakukan *casting* pemain yang dipilih dari para aktor yang telah ditempa melalui kelompok-kelompok teater, seperti yang terlihat hasilnya pada aktor Dedy Mizwar (sebagai tokoh Nagabonar), Rachmat Hidayat (sebagai tokoh Mayor Nurdin Pohan), dan Maria Matulesy (sebagai tokoh Ibu Naga). Kalaupun mengambil dari aktor di luar kelompok teater, maka patut dicipta kerja sama yang sempurna antara aktor, seluruh kru film dan juru suara.

Di samping kekurangtepatan dalam *casting* kekurangan unsur film tersebut bagi Said (1987) merupakan kesalahan sutradara, MT Risyaf, yang terlalu lugu dalam menggarap *Jenderal Nagabonar*. Menurut Said (1987), sutradara kurang mempunyai persiapan dalam menggarap skenario Asrul Sani. Sutradara tampak menaruh hormat yang berlebihan terhadap skenario sehingga hampir tidak memiliki sikap terhadap cerita yang digarapnya untuk disesuaikan dengan unsur filmis. Kesetiaan yang berlebihan, yang dibatasi lemahnya kemampuan teknik dan keterbatasan biaya, telah membuat film *JNB* belum mencapai keseimbangan antara cerita yang sangat, menarik dan cara penyajian yang sangat miskin.

Said (1987) mencontohkan kemiskinan penyajian tersebut terdapat pada adegan pertempuran, yang pada

umumnya merupakan bagian pokok dari kisah perjuangan, seperti adegan drama anak sekolah pada peringatan 17 Agustusan. Kelemahan ini ditolong oleh penampilan bagus Dedy Mizwar yang dapat memanfaatkan totalitas ekspresi dengan menggunakan sistem rekaman langsung.

Kemiskinan penyajian *Jenderal Nagabonar* dalam adegan pertempuran diakui sendiri oleh Asrul Sani (1988). Ia mengatakan pada bagian akhir terdapat adegan yang memiliki intensitas heroisme tertinggi, maka mestinya daerah perbukitan digambarkan sebagai lautan merah putih untuk mencipta emosi puncak perjuangan. Harapan Asrul tersebut tidak dapat terpenuhi disebabkan adanya persoalan dari produser yang bersifat finansial.

Imran T. Abdullah (hasil wawancara, 2000), *Jenderal Nagabonar memiliki* beberapa kelebihan, di samping kekurangan seperti dipaparkan di atas. Kelebihan yang paling menonjol adalah pada pemakaian bahasa, terutama pemakaian logat Batak dan pemakaian istilah khusus sebagai ciri budaya. Dalam kedua masalah tersebut Imran T. Abdullah memuji penulis skenario film, Asrul Sani, yang menurutnya sangat piawai dan memahami benar latar budaya Batak yang dipilihnya dalam *Jenderal Nagabonar*.

Imran T. Abdullah mencontohkan istilah 'nagabonar', orang akan menganggap bahwa ini merupakan 'nama marga', sebagai salah satu ciri latar budaya Batak. Akan tetapi, sebenarnya 'nama marga' tersebut merupakan kreativitas penulis, yang juga memiliki tujuan adanya pemaknaan yang lebih dalam. Istilah 'nagabonar' dibentuk dari dua kata, yaitu 'naga' dan 'bonar'; 'naga' berarti 'ular naga' (dalam serial cerita silat Kho Ping Ho dikenal dengan

sebutan 'liong') dan 'bonar' berarti 'benar'. Maka, 'naga-bonar' dapat dimaknai 'orang yang benar-benar seperti ular naga'. Istilah khusus lain sebagai ciri budaya yang ditemukan Imran T. Abdullah, adalah kata 'kilek' (kata makian dari Jenderal Mariam pada saat dikalahkan Jenderal Nagabonar dalam permainan catur). Kata 'kilek' dapat disepadankan seperti kata 'bajigur', yaitu kata plesetan dari 'bajingan' (bahasa Jawa).

Hal menarik yang menjadi 'buah hati' Imran T. Abdullah setelah menyaksikan *Jenderal Nagabonar*, adalah kisah adanya distribusi pangkat dan peristiwa pidato Nagabonar pada waktu pemakaman Bujang. Kedua peristiwa tersebut merupakan sindiran tajam bagi para pemimpin, terutama pemimpin militer. Pada kedua peristiwa tersebut Nagabonar, sebagai komandan pasukan perang, lebih mendahulukan emosinya daripada kemampuan intelektual yang memang kurang ia miliki. Imran T. Abdullah yakin bahwa gambaran ini bukan hanya memberi sindiran bagi para pemimpin militer di zaman revolusi, tetapi juga kepada para pemimpin militer sekarang. Distribusi kepangkatan, untuk masa kini, barangkali memang tidak tampil vulgar seperti gambaran pada *Jenderal Nagabonar*, tetapi disiasati misalnya dengan percepatan kepangkatan dan pemberian kedudukan strategis kepada orang-orang yang disukai. Adapun ketidaksanggupan Nagabonar pada saat berpidato dalam peristiwa pemakaman Bujang, memberi sindiran bagi sikap melankolis para pemimpin militer pada waktu menghadapi persoalan besar, baik pada zaman revolusi maupun zaman sekarang. Bedanya, pada *Jenderal Nagabonar* sikap melankolis

tersebut diwujudkan dengan menangis meraung-raung, sedangkan para pemimpin militer sekarang diwujudkan dengan pernyataan-pernyataan keras atau pembelaan diri. Persamaannya, sikap melankolis tersebut tampil mengandalkan emosi somata dan nonrasional.

Slamet Rahardjo (wawancara RCTI, 2000) menanggapi *Jenderal Nagabonar* sebagai film terbaik pada masanya dalam kaitannya dengan beberapa film lainnya. Menurut Slamet Rahardjo, dalam rangka menandai kebangkitan kembali film Indonesia sebagai tuan rumah di negerinya sendiri, masyarakat film Indonesia, bertekad mempromosikan kembali film-film Indonesia melalui televisi-televisi swasta dan gedung bioskop di kota-kota besar. Salah satu wujud promosi tersebut adalah penayangan ulang film-film Indonesia terbaik, dari segi kualitas maupun kuantitas, seperti *Plong (Naik Daun)* karya Putu Wijaya, *Tjut Nyak Dien* karya Eros Djarot, *Jenderal Nagabonar* karya Asrul Sani, dan sebagainya. *Jenderal Nagabonar* telah ditayangkan-ulang di SCTV, tanggal 30 Maret 2000 pukul 21.30 sampai dengan 23.30 WIB.

B. Penerimaan sebagai Karya Sastra

Jenderal Nagabonar sebagai karya sastra, dalam wujud *master scene*, diterbitkan kurang lebih satu tahun setelah filmnya beredar. Hal ini dicirikan dengan adanya gambar *cover* depan yang menampilkan wajah Dedy Mizwar sebagai Nagabonar dalam pakaian jenderal, dan ilustrasi bagian dalam yang diambil dari klise film. *JNB* sebagai karya sastra diterbitkan pertama kali oleh penerbit PT Pustaka Karya Grafika Utama Jakarta pada tahun 1988

dengan judul *Jenderal Nagabonar*.

Dari tinjauan kritik, ternyata *JNB* dalam wujud karya sastra kurang memperoleh perhatian seperti dalam bentuk film. Akan tetapi, dilihat dari segi penjualan, *Jenderal Nagabonar* sebagai terbitan, tidaklah termasuk gagal. Hal ini terlihat pada jumlah penjualannya sebagai buku tergolong cukup besar, bahkan dalam sejarah penjualan karya sastra Indonesia barangkali masuk dalam kelompok terbesar. Menurut data, *Jenderal Nagabonar* berhasil dijual sebanyak 10.000 eksemplar dalam waktu dua bulan.

Skenario *JNB* dalam bentuk karya sastra ini memang kurang memperoleh tanggapan kritikus. Hal ini dibuktikan dengan langkanya pembahasan tentang karya sastra tersebut. Kondisi ini memberi arti bahwa *Jenderal Nagabonar* dalam bentuk karya sastra dan banyak dibeli masyarakat hanya sebagai dokumen tertulis setelah mereka menonton filmnya. Kenyataan ini hampir sama kasusnya seperti *November 1828* karya Teguh Karya yang difilmkan pada tahun 1978. Adapun alasan kaum akademisi kurang memberi perhatian, lebih disebabkan sifat 'cair' dan 'kepopuleran' karya tersebut, yang selama ini dihindari kritikus ilmiah.

Tanggapan terhadap *Jenderal Nagabonar* dilakukan dalam bentuk resensi buku oleh tim redaktur *Pikiran Rakyat* (1988). Tanggapan tersebut menyebutkan bahwa kehadiran *Jenderal Nagabonar* dalam bentuk skenario merupakan upaya yang patut dihargai karena masih merupakan upaya langka di Indonesia. Resensi ini lebih cenderung mengkritik segi-segi kelemahan penampilan *JNB* dalam wujud buku. Beberapa kelemahan tersebut,

misalnya, masih munculnya petunjuk teknik sinematografi pada beberapa bagian sepatutnya diganti dengan deskripsi latar cerita.

Kelemahan yang cukup banyak dan mengganggu pembacaan adalah kekurangtepatan penempatan tanda baca pada dialog sehingga membutuhkan kecermatan tinggi dalam pembacaan agar tidak muncul kesalahpahaman arti bahasa. Di mana terlihat bahwa penulis benar-benar suntuk dengan bahasa yang digunakan para tokohnya dalam logat Batak, dan kurang berasumsi munculnya berbagai kemungkinan salah baca oleh apresiasi yang memang memiliki latar budaya beragam. Di samping itu, adanya kemungkinan penulis *Jenderal Nagabonar* mengalami kesulitan dalam menampilkan wujud tulisan yang tepat untuk memperoleh pembacaan yang tepat tanpa harus mengurangi latar budaya Batak yang ingin ditonjolkannya.

Tanggapan lebih impresionistik dilakukan Akhlis Suryapati (*Kedaulatan Rakyat*, 1988). Suryapati mengatakan bahwa *JNB* dalam bentuk skenario memiliki bangun yang cukup kompositoris. Istilah kompositoris yang dimaksud Suryapati, adalah bahwa *Jenderal Nagabonar* dari sudut perbandingan antara isi cerita, pemakaian bahasa, dan pemilihan kode budaya di dalamnya memiliki kesepadanan. Dengan istilah yang lebih rinci, Suryapati ingin menyebutkan, bahwa *Jenderal Nagabonar* menampilkan nilai keluguan, kepolosan dan kejujuran, kaya idiom, sarat nuansa, dengan pemilihan logat Sumatera yang tepat. Berdasarkan pemikiran tersebut, Suryapati beranggapan bahwa boleh jadi *JNB* merupakan skenario terbaik yang

pernah dihasilkan Asrul Sani selama ini.

Kelangkaan tanggapan yang lebih berbobot terhadap *Jenderal Nagabonar* sebagai karya sastra, membuat Asrul Sani berkeberatan untuk melakukan cetak ulang terhadap skenarionya (hasil wawancara dengan Mutiara Sani, 1999). Akan tetapi, justeru mendorong Asrul bertekad menayangkan *Jenderal Nagabonar* dalam televisi swasta sebagai sinetron berseri.

C. Penerimaan sebagai Karya Sinetron

Istilah sinetron merupakan akronim dari 'sinema elektronik'. Istilah ini diajukan oleh Soemardjono DW, sebagai Ketua FFI (Festival Film Indonesia) tahun 1985, untuk mendukung usulan Asrul Sani sebagai Ketua DFN (Dewan Film Nasional) tentang perlunya perhatian khusus terhadap perkembangan film untuk televisi (Soemardjono, 1991 : 297). Pada tahun 1990, atas usul Rosihan Anwar (wartawan senior) dan Christ Pattikawa (dari WRI), istilah sinetron yang saat itu telah merakyat perlu dibuatkan rumusannya. Maka, Soemardjono 1997 : 298) sebagai penggagas istilah tersebut memberi rumusan, sinetron adalah berbagai citra hidup (*moving image*) yang khusus dibuat (diproduksi) untuk penayangan televisi.

Jenderal Nagabonar tampil dalam bentuk sinetron dengan judul *Nagabonar*. Sinetron ini diproduksi dalam 30 episode dan ditayangkan sepanjang tahun 1996 di salah satu televisi swasta Indonesia, SCTV.

Tanggapan terhadap sinetron, yang utama dan pertama, dilihat dari banyaknya produk niaga yang menjadi sponsor sinetron tersebut. Sinetron *Nagabonar* termasuk

sinetron yang memperoleh sponsor dalam peringkat sepuluh besar. Akan tetapi, pada penayangan mulai ke-15 sponsor tersebut menurun 20 persen. Menurut Humas SCTV, penurunan sponsor ini disebabkan beberapa faktor, seperti jam tayang yang tidak tepat (ditayangkan pukul 17.30 - 18.30 setiap Sabtu), krisis ekonomi yang mulai hadir, dan kualitas pemeran yang memiliki kualitas yang belum sebanding dengan pemeran *Jenderal Nagabonar* dalam film. Secara tertulis, sinetron *Nagabonar* memperoleh tanggapan dari majalah *Pos Film* dalam bentuk promosi dengan ringkasan cerita pada setiap minggu selama masa penayangan, *Wanita Indonesia* (Juli 1997), dan *Adil* (Januari 1998). Pada kedua majalah terakhir tanggapan *Nagabonar* dilakukan secara spesifik terhadap suatu masalah tertentu.

Tabloid *Wanita Indonesia* menanggapi *Nagabonar* dalam judul "Sosok Wanita dalam *Nagabonar*". Dalam tulisan tersebut *Wanita Indonesia* (1997) menyebutkan bahwa wanita dalam *Nagabonar* diposisikan dalam wujud objek yang tidak superior juga tidak inferior tetapi ber-karakter. Wanita dalam cerita tersebut dapat mengatur dan mau diatur, seperti. minta gendong dan minta dicarikan daun sirih (sosok Ibu Naga), juga mau memberi nasihat kepada anaknya dan mau melamarkan bagi anaknya; atau diperhatikan dan dibela, juga mau memperhatikan dan membela (sosok tokoh Kirana). Sosok wanita demikian merupakan sosok yang langka terdapat pada cerita sinetron Indonesia, yang pada umumnya harus memilih salah satu model wanita sebagai sosok superior atau inferior.

Pada *Jenderal Nagabonar* terdapat pula dua tokoh wanita bawahan, yaitu Bidah dan Jamilah. Tokoh pertama,

Bidah, digambarkan sebagai pembantu yang mengikuti perjalanan Kirana, dan tokoh kedua, Jamilah, digambarkan sebagai wanita desa yang dihamili Mayor Lukman. Meskipun berperan sebagai 'bawahan', keduanya dalam hubungan tokoh diposisikan memiliki derajat dan berkepribadian. Hubungan Bidah dan Kirana digambarkan sebagai hubungan kakak-beradik. Adapun tokoh Jamilah dan Mayor Lukman diikat oleh hubungan cinta kasih pria-wanita. Pada akhir tulisannya, Winarni sendiri mempertanyakan apakah model-model wanita demikian, tepat sebagai gambaran sosok wanita Indonesia yang sesungguhnya, atau semata rekaan dari pengarang tentang wanita Indonesia.

Adil menurunkan tanggapan dalam judul "Era Nagabonar". Tulisan tersebut menyoroti keadaan pejabat yang cenderung berlaku seperti watak orang-orang di sekitar Nagabonar dalam menghadapi krisis yang sedang melanda. Para pejabat tersebut umumnya sangat takut kepada pimpinannya, Nagabonar, yang telah memberinya kesenangan hidup, harta, dan kedudukan. Manusia yang tercermin melalui tokoh Lukman merupakan gambaran manusia yang menggunakan kesempatan jabatannya (oportunis) untuk memenuhi kebutuhan pribadinya selagi sang pemimpin tersebut kurang berinisiatif dan tidak tahu apa yang harus diperbuat tanpa adanya petunjuk. Sebagai balas jasa atas budi baik sang pemimpin, maka para pejabat, seperti tokoh Lukman, berupaya menyenangkan sang pemimpin dengan cara apa pun.

Berbeda dengan tokoh Lukman, tokoh Bujang pada *Nagabonar* mencerminkan gambaran pejabat rendah yang lugu dan penuh pengabdian. Ketaatannya kepada sang

pemimpin disebabkan suara hatinya memang menyerukan demikian. Tokoh demikian terkadang pula mencari perhatian sang pemimpin, hanya agar nasibnya dibela dari kesewenangan pejabat tinggi. Dalam *Nagabonar*, seluruh upaya mereka gagal, hal ini sebagai akibat sang pemimpin tidak dapat atau lebih tepatnya tidak mampu mengubah keputusan yang telah ditetapkan para pejabat tinggi sebagai peraturan.

Tanggapan secara lisan, diberikan oleh Arswendo Atmowiloto (wawancara dalam rangka 'Menyambut Penayangan Perdana Sinetron *Si Doel Anak Sekolahan V* di televisi swasta Indosiar, 13 Maret 2000, pukul 21.30 sampai selesai). Menurut Arswendo, di tengah membanjirnya penayangan sinetron di televisi yang memamerkan snobisme, perselingkuhan, dan pengkhianatan, masyarakat Indonesia masih mengharap kehadiran sinetron yang realistik. Sinetron tersebut tampil dengan persoalan kemasyarakatan yang ditemui dalam hidup keseharian, dan lebih disukai yang dibumbui gaya-gaya humor segar. Menurutnya, boleh saja sinetron tersebut memiliki latar belakang budaya etnik tertentu, seperti budaya Betawi sebagaimana tampil dalam *Si Doel Anak Sekolahan*, budaya Jawa seperti pada *Losmen*, budaya Sunda seperti pada *Pariban* dari Bandung, atau juga dulu ada *Nagabonar* yang berlatar budaya Batak. Sinetron semacam ini bukan lagi sebagai milik perorangan atau milik budaya tertentu, tetapi telah menjadi milik seluruh bangsa.

Berbagai tanggapan sebagai wujud penerimaan masyarakat terhadap *Jenderal Nagabonar* sebagaimana telah dipaparkan di atas dapat dirangkum beberapa pokok

pikiran berikut. Pokok-pokok pikiran berikut sekaligus pula serupakan tanggapan peneliti terhadap karya tersebut.

Jenderal Nagabonar sebagai karya film memperoleh tanggapan yang luas dari masyarakat, baik masyarakat dalam posisinya sebagai apresiator maupun sebagai kritikus. Tanggapan masyarakat sebagai apresiator dibuktikan dengan banyaknya masyarakat yang berminat menonton film tersebut. Adapun tanggapan masyarakat sebagai kritikus, pada umumnya, menempatkan *Jenderal Nagabonar* sebagai film perang alternatif yang berhasil menawan penonton. Sebutan alternatif ini menunjukkan bahwa *JNB* merupakan film tentang revolusi fisik di Indonesia, perang melawan Belanda, dan perjuangan anak bangsa yang tampil dengan sorotan persoalan yang lebih kreatif dibanding dengan film film serupa yang pernah dibuat. Idealise dan romantisme yang selalu melekat pada sosok pejuang bangsa yang hadir dalam film perjuangan pada umumnya ternyata ditinggalkan. Nagabonar sebagai sosok pejuang bangsa hadir dalam segenap keluguanannya, bukan dengan segenap kepiawaiannya. Pada beberapa peristiwa ia bahkan secara jujur mengaku sebagai orang yang tidak berpendidikan (tidak lulus sekolah bambu), kurang berpengetahuan (seperti tentang jenjang kepangkatan militer), dan buta huruf (misalnya tidak dapat membaca nama daerah pada peta).

Penjurkirbalikan sosok pejuang bangsa ini memberikan *surprise* (kejutan) bagi apresiator. Akan tetapi, oleh karena penjurkirbalikan ini tidak disarati oleh berbagai beban idealisme, bahkan dibumbui humor berupa satir, maka apresiator dapat menerimanya dengan hati lapang.

Apresiasi masih tetap memiliki sosok pejuang bangsa sebagai bagian dirinya. Dengan demikian, dari kondisi keterkejutan berkembang menjadi kekaguman. Penjurkiralbalikan ini mulai disadari sebagai sebuah kenyataan yang memang mungkin terjadi pada bangsa ini di zaman revolusi, zaman yang penuh dengan keterbatasan termasuk keterbatasan sumber daya manusia. Bagi apresiator yang memiliki pengetahuan lebih luas dapat saja nerunutkannya dengan kenyataan pada masyarakat sekarang ini. Model apresiator yang terakhir ini dapat dibaca dari berbagai tanggapan kritikus pada bagian terdahulu. Inilah kelebihan *JNB* sebagai film, ia menawarkan nuansa baru dalam segi isi cerita perjuangan bangsa.

Kelemahan *JNB* sebagai film terletak pada teknik perfilman, seperti kekurangjelasan suara pemain akibat sistem rekaman langsung dan kemiskinan penyajian dalam adegan perang. Kelemahan ini cukup banyak disorot kritikus. Akan tetapi, berbagai kritik tersebut menjadi tidak adil jika kelemahan tersebut hanya diarahkan sebagai akibat pada kekurangcerdasan sutradara senata. Masalah teknik film sebenarnya lebih banyak ditentukan perhitungan finansial dari pihak penyandang modal, yaitu produser film. Barangkali kekeliruan sutradara adalah pada kekurangjeliannya untuk berupaya menanggulangi kelemahan tersebut. Kekurangjelasan suara pemain dimungkinkan dapat ditanggulangi dengan penempatan juru suara yang lebih kreatif atau pemilihan pemain yang telah terolah suaranya. Adapun kemiskinan adegan perang dalam segi latar dapat ditanggulangi dengan pengayaan *backsound* (*musik* latar) yang heroik dan tata lampu yang

tegas.

Jenderal Nagabonar sebagai karya sastra memperoleh tanggapan positif dari masyarakat sebagai apresiator. Hal ini dibuktikan dengan besarnya jumlah penjualan buku skenario dalam waktu relatif singkat. Kelangkaan tanggapan muncul dalam posisi masyarakat sebagai kritikus sastra. Kelangkaan kritikus memberi tanggapan terhadap *Jenderal Nagabonar* ini lebih banyak disebabkan posisi karya tersebut sebagai karya sastra populer. Karya sastra populer sampai kini masih dianggap sebagai karya sastra picisan yang kurang patut memperoleh tanggapan ilmiah.

Beberapa kritikus berkesempatan memberi komentar terhadap skenario *Jenderal Nagabonar* secara impresionistik, yang ditujukan pada beberapa kekurangannya sebagai sebuah buku bacaan sastra. Kekurangan tersebut misalnya masih banyaknya teknik sinematografi yang Nadir pada buku sehingga mengganggu pembacaan. Berbagai teknik sinematografi pada skenario (*master scene*) tersebut selayaknya diubah menjadi deskripsi latar tempat sebagai pendukung cerita. Kekurangan kedua adalah pada pemakaian tanda baca dalam dialog. Pemakaian tanda baca tersebut terlihat kurang cermat sehingga dibutuhkan kehati-hatian dalam membaca agar terhindar dari kesalahpahaman arti bacaan.

Terlepas dari berbagai kekurangan tersebut, upaya pengadaan skenario menjadi buku yang disebarakan merupakan upaya yang perlu memperoleh dukungan. Hal ini disebabkan masih langkanya upaya tersebut di Indonesia sebagai akibat dari langkanya apresiator untuk membelinya. Dalam hal ini, *Jenderal Nagabonar* di samping

berguna sebagai dokumen tertulis tentang cerita pada sebuah film, pembukuan skenario juga dapat dijadikan sebagai wahana pengembangan jenis-jenis karya sastra di Indonesia.

Jenderal Nagabonar sebagai karya sinetron juga memperoleh antusiasme masyarakat. Hal ini dibuktikan dengan cukup banyaknya iklan yang sanggup mensponsori penayangannya di sebuah stasiun televisi swasta Indonesia. Penayangan *Nagabonar* (judul resmi sinetron) dalam 30 episode merupakan pengembangan cerita dari *Jenderal Nagabonar* dalam bentuk film dan bentuk buku. Pengembangan cerita dilakukan dengan upaya memperbanyak kisah masa remaja Nagabonar. Kisah bahwa Nagabonar tidak mau sekolah, sering bolos mengaji, dan sulit diatur ditampilkan dalam wujud adegan, bukan lagi sebagai cerita lisan dari Ibu Naga. Dengan demikian, hasil pengembangan ini memperkuat kesan tentang kekonyolan Nagabonar, sebagai tokoh utama.

Kelangkaan kritikus memberikan tanggapan terhadap *Jenderal Nagabonar* sebagai karya sinetron secara tertulis disebabkan tradisi ini memang masih merupakan tradisi baru di Indonesia. Pada umumnya masyarakat memberi kritik sinetron melalui Surat kepada stasiun televisi atau secara lisan pada saat penayangan televisi berlangsung.

Jika dibandingkan dalam wujudnya sebagai film dan buku, *Jenderal Nagabonar* dalam wujud sinetron mengalami pengembangan isi cerita (sebagaimana dipaparkan di atas), pengembangan penampilan kekayaan latar budaya, pengembangan teknik perfilman, dan tentu saja pengembangan jumlah apresiator. Dengan demikian, tanpa meng-

ingkari masih adanya segenap kekurangan, pergerakan *Jenderal Nagabonar* dari film ke sastra dan dari sastra ke sinetron merupakan prestasi Asrul Sani. ❖

DAFTAR PUSTAKA

- Abdullah, Taufik. 1986. *Literature and History*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- _____. 1997. "Surat-surat Kepercayaan dan Asrul Sani" dalam *Horison* XXXII/8/1997 : 7-10.
- Anwar, Chairil, dkk. 1958. *Tiga Menguak Takdir*. Jakarta : Balai Pustaka.
- Azra, Azyumardi. 1987. 'Satu Kejelian Sudut Pandang' dalam *Pelita*, 7 Maret.
- Biran, Misbach Yusa. 1997. "Asrul dalam Film" dalam *Asrul Sani 70 Tahun Penghargaan Penghormatan*. Jakarta : Pustaka Jaya.
- Damono, Sapardi Djoko. 1979. *Sosiologi Sastra Suatu Pengantar Ringkas*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Depdikbud. 1997. *Antologi Biografi Pengarang Sastra Indonesia*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Dempsey, David. 1970. "Why The Girl Scream, Weem, Fleep" dalam *Pop Culture in America*. Chicago: Quadrangle Book.
- Djarot, Eros. 1997. "Frame dan Sprocket itu Bernama Asrul Sani" dalam *Asrul Sani 70 Tahun Penghargaan dan Penghormatan*. Jakarta: Pustaka Jaya.

- Edijushanan. 1989. *Jantan*. Jakarta: Gramedia.
- Faruk. 1994. *Pengantar Sosiologi Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Fokkema, DW. dan Kune, Ibsc Kune. 1977. *Theory of Literature in The Twentieth Century*. London: C. Hurst & Co.
- Foulcher, Keith. 1991. "Angkatan 45 dan Warisannya: Seniman Indonesia sebagai Warga Masyarakat Dunia" dalam *Asrul Sani 70 Tahun Penghargaan dan Penghormatan*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Gans, Herbert J. 1974. *Popular Culture and Hight Culture*. New York: Basic Books Inc. Publisers.
- Goldmann, Lucien. 1981. *Method in Sociology of Literature*. Oxford: Basil Blackwell.
- Hamzah, Adjib. 1985. *Pengantar Bermain Drama*. Bandung CV Rosda Karya.
- Harmoko. 1997. "Sikap Politik dan Sikap Budaya Asrul Sani yang Konsisten" dalam *Asrul Sani 70 Tahun Penghargaan dan Penghormatan*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Hartoko, Dick. 1979. *Bianglala Sastra*. Jakarta Penerbit Djambatan.
- Harymawan. 1988. *Dramaturgi*. Bandung: CV Rosda Karya.
- Hauser, Arnold. 1982. *The Sociology of Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hubenka, Lloyd J. dan Garcia, Reloy. 1973. *The Design of Drama*. New York: David McKay Corporation Inc.
- Hutagalung, MS. 1967. *Tanggapan Dunia Asrul Sani*. Jakarta: Gunung Agung.
- Iskandar, Popo. 1991. "Beberapa Kecenderungan Angkatan

- Baru Seni Rupa Indonesia “ dalam *Seni dalam Masyarakat Indonesia*. Gramedia Pustaka Utama.
- Jassin, HB. 1967. “Angkatan 45” dalam *Kesusastraan Indonesia dalam Kritik dan Esai*. Jakarta: Gunung Agung.
- _____. 1982. *Gema Tanah Air: Prosa dan Puisi*. Jakarta: PN Balai Pustaka.
- Junus, Umar. 1986. *Sosiologi Sastra, Persoalan, Teori dan Metode*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka Kementerian Pelajaran Malaysia.
- Karya, Teguh. 1979. *November 1828*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Kayam, Umar. 1981. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Kenney, William. 1966. *How to Analyze Fiction*. New York: Monarch Press.
- Kristanto, JB. 1991. “Srimulat : Kesenian Kota” dalam *Seni dalam Masyarakat Indonesia*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Macdonald, Dwight. 1962. “ Theory of Mass Culture” dalam *Toward Liberal Education* (Louis G. Locke). New York: Holt, Reinhart & Winston.
- Marhaeni, NM Tuti. 1989. “Penulis dengan Enam Piala Citra” dalam *Berita Buku*, Nomor 11, Juni.
- Mulyanto, DS. 1968a. Tanggapan Dunia Asrul Sani Made Simple” dalam *Kami*, No. 516.
- _____. 1968b. ‘Tanggapan Dunia Asrul Sani (Ada Cerita Pendek dan Sajak yang Masih Luput dari Perhatian)” dalam *Merdeka*, No. 957.
- Pramono, Dedi. 1997. *Pergeseran Tema dan Penokohan Novel-Novel Motinggo Busye*. Yogyakarta: Kopertis Wilayah V DIY.

- Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa. 1997. *Antologi Biografi pengarang Sastra Indonesia*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Navis, AA. 1997. "Benang merah Minangkabau dalam karya Asrul Sani" dalam *Asrul Sani 70 Tahun Penghargaan dan Penghormatan*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Rosidi, Ajip. 1969. *Ichtisar Sedjarah Sastra Indonesia*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Rosidi, Ajip (ed.). 1997. *Asrul SANI 70 Tahun Penghargaan dan Penghormatan*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Said, Salim. 1987. "Jenderal Naga dari Lubukpakam" dalam *Tempo*, 21 Maret.
- Salmon, Claudine. 1985. *Sastra Cina Peranakan dalam bahasa Melayu*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Sani, Asrul. 1972. *Dari Suatu Masa dari Suatu Tempat*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- _____. 1983. "Indonesia Films to Day : Ideals in Need of Other Alternatives" dalam *Indonesia Festival Information*. Jakarta: The Executive Body Indonesian Film Festival.
- _____. 1986a. *Mahkamah*. Jakarta: Pustaka Karya Grafiti.
- _____. 1986b. "Tanggung jawab Kesenian dalam Kebudayaan Indonesia" dalam *Singgalang*, Tahun 18 No. 2512, 10 November.
- _____. 1988. *Jenderal Nagabonar*. Jakarta: Pustaka Karya Grafika.
- _____. 1990. "Bahan untuk Sebuah Satir" dalam *Tempo*, Tahun XX No. 30, 20 Oktober.
- _____. 1991. "dan Ampai Datang Lagi" dalam *Tempo*, Tahun XX, No. 18, 29 Juni.

- _____. 1992. *Kesusastraan Indonesia dalam Kebudayaan Nasional*. Jakarta: Konggres Kebudayaan.
- _____. 1993. "Film Indonesia seperti Hewan Jinak" dalam *Memoar: Seranai Kiprah Sejarah (Buku Kedua)*. Jakarta Tempo.
- _____. 1994a. "Film Indonesia Mestinya Bicara Kondisi Masyarakat Sebenarnya" dalam *Republika*, Tahun 2, No. 104, 23 April.
- _____. 1994b. "Kesenian adalah Oase Terakhir" dalam *Media Indonesia*, Tahun XXV, No. 5019, 3 April.
- _____. 1997a. *Surat-surat Kepercayaan*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- _____. 1997b. "Puisi AKU Chairil Anwar Bukan Puisi Pemberontakan" dalam *Horison* XXXII/4/1997.
- Sarjono, Agus R. 1997. "45" dalam *Horison* XXXXII/8/1997: 4-5.
- Sarumpaet, Riris K. 1997. "Semua Tulisan adalah Biografi" dalam *Asrul Sani 70 Tahun Penghargaan dan Penghormatan*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Sayuti, Suminto A. 1988. *Dasar-dasar Analisis Fiksi*. Yogyakarta: LP3ES.
- Shahab, Kamil. 1987. "Asrul Sani" dalam *Berita Buana*, 15 Agustus.
- Sedyawati, Edi dan Damono, Sapardi Djoko (ed.). 1991. *Seni dalam Masyarakat Indonesia (Bunga Rampai)*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Sequeira, Isaaq. 1991. *Popular Culture: East and West*. New Delhi: BR Publishing Corporation.
- Sidharta, Nani. 1987. *Pelajaran Bahasa dan Sastra Indonesia Semester IV-SMA*. Bandung: Ganeca Exact.

- Soemardjono. 1997. "Sebuah Kemitraan" dalam *Asrul Sani 70 Tahun Penghargaan dan Penghormatan*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Sumardjo, Jakob. 1982. *Novel Indonesia Populer*. Yogyakarta: Nur Cahaya.
- _____. 1991. "Novel-novel Populer Indonesia" dalam *Seni dalam Masyarakat Indonesia*. Jakarta Gramedia Pustaka Utama.
- _____. 1992. *Lintasan Sastra Indonesia Modern 1*. Bandung: Citra Aditya Sakti.
- Suryapati, Akhlis D. "Perjuangan dalam Langgam Komedian", dalam *Kedaulatan Rakyat*, 22 Maret.
- Susilo, Djoko. 1987. "Sebuah Figur" dalam *Jawa Pos*, 5 Maret.
- Teeuw, A. 1955. *Pokok dan Tokoh dalam Kesusastraan Indonesia Baru*. Jakarta: Penerbit Pembangunan.
- _____. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra, Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Tim wartawan. 1987. "Film Tanpa Lucu Tapi Lucu" dalam *Kompas*, 5 Maret.
- Tim Wartawan. 1987. "Sebuah Satir tentang Revolusi" dalam *Suara Pembaharuan*, 21 April.
- Tim Wartawan. 1988. "Sastra Film" dalam *Pikiran Rakyat*, 12 Maret.
- Tim Wartawan. 1998. "Zaman Nagabonar" dalam *Adil*, Minggu II, Januari.
- Tjasmadi, Muhammad Johan. 1983. *Indonesia Film Festival Information*. Jakarta: The Executive Body Indonesia Film Festival.
- Tjokroatmodjo. 1985. *Pendidikan Seni Drama*. Surabaya:

Usaha Nasional.

Winarno, Bondan. 1979. "Bagaimana Membaca Skenario?" dalam *November 1828*. Jakarta: Sinar Harapan.

Wellek, Rene dan Warren, Austin. 1989. *Teori Sastra*. Jakarta: Gramedia.

White, David. Manning. 1970. *Pop Culture in America*. Chicago: Quadrangle Book.

Winarti. 1997. "Sosok Wanita dalam Nagabonar" dalam *Wanita Indonesia*, Minggu I, Juli.

INDEKS

A

antagonis, 66
artifisial, 19
avant-garde, 17
avonturir, 54

B

best-seller, 16
bintang cerita, 20
budaya luhur, 5
budaya massa, 5
budaya pop, 1
budaya populer, 1, 14
budaya rakyat, 6, 7

C

catastasis, 47
catastrophe, 47
Cina peranakan, 28

D

dikotomis, 10
drama kolosal, 7
Drama komedi, 152

dramatic plot, 47

E

epigon, 32
epitasio, 47
eskapis, 22

F

Fade in, 48
flat character, 65
Foregrounding, 20, 96

G

gerakan *elitist*, 3

I

interpretasi *prismatis*, 21

K

kaum konservatif, 10
kaum *sineas*, 39
Kitsch, 9
komedi satir, 153
konteks, 15
Kredo, 115
krisis sastra, 31

M

master scene, 45
masyarakat industri, 12
masyarakat urban, 13
metode dramatik, 65

N

Novel Kampus, 35
Novel Lelaki Dewasa, 38
Novel Remaja, 34
Novel Wanita, 36

O

oportunis, 81

P

Polemik Kebudayaan, 115
protagonis, 66
protasis, 47
pulp, 15

R

round character, 65

S

sastra Barat, 31
sastra Cina peranakan, 30
sastra Medan, 31
sastra pelarian, 24
sastra pop, 13
sastra serius, 15

satir-humor, 104
seni hiburan, 17
seni menengah (*midbrow*),
15
seni penyegar, 17
seni pop, 1
seni populer, 1
Sentimentalisasi, 22
sentimentalisasi cerita, 100
shooting script, 45
simplifikasi, 18
skematisasi, 18
skenario, 45
slick, 15
sosio-budaya, 41
sosiologi sastra, 41
stereotip, 18, 46

T

tema egoik, 88
tema jasmaniah, 88
tema ketuhanan, 88
tema moral, 88
tema sosial, 88
tritagonis, 66

U

uncultured, 90