

Subjek Pascakolonial dalam Pementasan Teater *Shakespeare Carnivora* Karya Benny Yohanes

Semi Ikra Anggara¹, Arthur S Nalan², Heri Herdini³
Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung
Jl. Buah-Batu No.212, Cijagra, Lengkong, Kota Bandung 40265
negrateater@gmail.com

ABSTRACT

Benny Yohanes (usually written as BenJon for his stage name) is known for his works that are oppositional towards the hegemony of realism in Bandung theater, especially the realism theater of Suyatna Anirun. BenJon's works generally imply political themes, or at least as comments on political situations or ideological critics. However, he uses different approach, for example from the slogan of Rendra's Theater Workshop. In some of BenJon's performances, there is an impression that the stage is dominated by symbolic festivities. Excitement can be found in artistic furniture, props, hand props, costumes, musical furniture, and make up. This paper is aimed at examining one of BenJon's works, namely Shakespeare Carnivora, which is considered by BenJon as a show that is carried out outside of the ethics of the process and its directing tradition. Not only tried to oppose the tendency of artistic excitement by using significant objects, Shakespeare Carnivora was also directed collaboratively with Irwan Jamal. They work with the actors who are members of the Oyag Forum. This research is specifically intended to discover and investigate the postcolonial conditions in the Shakespeare Carnivora performance. More specifically, through the concepts of appropriation and ambivalence, which intertextually combine William Shakespeare's Hamlet text, the legend of Sangkuriang-Dayang Sumbi and the narrative of official Indonesian history.

Keywords: Shakespeare Carnivora, BenJon, Critical Ideology, Appropriation, Mimicry, Postcolonial Condition

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang

Penelitian ini merupakan penelitian tekstual terhadap pementasan teater *Shakespeare Carnivora* (selanjutnya disebut SC) karya kolaboratif Benny Yohanes (populer dengan nama BenJon) dengan Irwan Jamal. Sedangkan naskah yang digunakan dalam pementasan ini merupakan karangan BenJon. Pementasan ini merupakan produksi komunitas Oyag Forum, Bandung. SC pertama kali digelar pada bulan April 2009 di Gedung Kesenian Sunan Ambu Bandung dengan durasi pementasan 90 menit, kemudian digelar

kembali pada bulan Juni di tahun yang sama, bertempat di Teater Kecil, Taman Ismail Marzuki (TIM) Jakarta dengan durasi pentas yang lebih pendek (60 menit). Penelitian ini berdasarkan dokumentasi dari video pementasan di TIM tersebut.

Daya tarik SC terdapat pada muatan substansi dan performatifnya. Menggunakan strategi intertekstual yang menyandingkan (*juxtaposition*) teks kanon Hamlet milik William Shakespeare dan *foklore* Sunda Sangkuriang. Meskipun karya-karya BenJon pada umumnya menggunakan strategi intertekstual, tapi juga posisi dua teks kanon hanya digunakan dalam SC. Selain itu, SC menggunakan

konsep subjek yang berbeda dari teater pada umumnya, terutama subjek dalam teater modern, kecenderungan subjek teater modern cenderung menampilkan tokoh yang utuh psikologis, sementara konsep subjek dalam SC konsep terlihat tidak stabil, berubah-ubah. Ditandai dengan pergantian pemeranan dalam memainkan satu tokoh.

Pada biodata yang dicantumkan dalam antologi drama *Scum Sekam* (2018), terdapat informasi bahwa BenJon pertama kali mementaskan teater pada tahun 1983 dengan mementaskan *Caligula* karya Filsuf Eksistensial Prancis Albert Camus, kemudian berturut-turut mementaskan "Pelacur terhormat" karya J.P Sartre dan "Pakaian dan Kepalsuan" karya Arvhecenko (1987), "Kisah Perjuangan Suku Naga" karya Rendra dan "Amat Berontak" karya Saini KM (1988), baru kemudian pada tahun 1989 BenJon mementaskan naskah dramanya yang sendiri yang berjudul "Momok dan yang Berwajib". Kemudian kembali mementaskan naskah sendiri pada tahun 1994 dengan naskah berjudul *Takoet*. Sepanjang rentang antara tahun 1997 hingga 2000, produktifitas BenJon meningkat dengan mementaskan *Bius* (1997), *Dubur* (1997), *Sodom Kota Binatang* (1998), *Makan Hakan* (1999), *Hikayat Celana Dalam* (1999), *Boen/Cit* (1999), *Aku Ada karena Aku Mesum dan Ternoda* (1999), *Telur, Tomat, dan Seteguk Darah* (2000), kemudian mementaskan *Galilo Gigollo* yang merupakan campuran (*bricolage*) dari naskah BenJon dan Bertold Brecht (2000), dan *Tubuh Melayoe* (2000), kemudian pada tahun-tahun selanjutnya, dengan produktifitas yang relatif menurun, BenJon mementaskan sendiri, pada tahun 2003 mementaskan *ARKEologi BeHa*, *Aku Keluar Menjemput Badai* (2003), *Hamlet Inside* (2004), *Black Jack* (2006), *Shakespeare*

Carnivora (2009) *Interupsi Jambal Roti* (2010), *Pertja* (2010) dan *FACE* (2012).

Dilihat dari produktivitas BenJon yang terentang pada kurun waktu 1997-2000 yang merupakan tahun-tahun penuh gejolak politik, pementasan yang dikerjakan bersama kelompoknya Teater Re-Publik pekat dengan tema politik, teater BenJon cenderung menjadi teater dengan muatan kritik ideologi. Selain itu secara simbolik teater BenJon ingin membedakan diri dari hegemoni Teater Bandung, yakni teater realisme yang dilahirkan Suyatna Anirun. BenJon mengarahkan kritik ideologinya kepada dua hal; secara politik pada ideologi Orde Baru dan secara simbolik kepada hegemoni realisme Suyatna Anirun.

Ideologi merupakan sistem kepercayaan yang mendasari cara orang menginterpretasikan pengalaman, umumnya tidak disadari sebagai sebuah kebenaran, tapi dialami sebagai cara pandang yang "natural"/sudah sewajarnya. Menurut Marx (dalam Althusser (2015: 24), ideologi adalah 'sistem gagasan dan representasi yang mendominasi jiwa (*the mind*) seseorang atau sebuah kelompok sosial.'

Althusser sendiri mendefinisikan ideologi sebagai sistem representasi (citra, mitos, ide, atau konsep), suatu bentuk 'praktek' melalui mana 'manusia menghayati atau menghidupi relasinya dengan kondisi nyata eksistensi. 'Praktek' sendiri dimaknai sebagai setiap proses transformasi suatu bahan mentah tertentu menjadi produk tertentu, sebuah transformasi yang dihasilkan oleh tenaga kerja manusia tertentu, menggunakan sarana-sarana ('produksi') tertentu. Dengan cara ini, ideologi menghilangkan aneka kontradiksi dalam pengalaman hidup sehari-hari dengan menawarkan bentuk-bentuk penyelesaian yang keliru namun seolah-olah benar terhadap aneka problem kehidupan sehari-hari.

Ideologi direproduksi melalui aneka praktek dan produksi oleh *Ideological State Apparatuses* (ISA), meliputi: pendidikan, agama formal, keluarga, politik yang terorganisasi, media, industri budaya, dsb. Semua ideologi berfungsi 'mengkonstruksi' individu-individu konkret menjadi subjek melalui tindakan interpelasi.

Kritik ideologi dalam teater juga muncul dalam tradisi Marxis, terutama pada dramaturgi Bertold Brecht dan Augusto Boal. Brecht mengkritik sistem dramaturgi klasik Aristoteles yang menyatakan bahwa tujuan utama dari drama (tragedi) adalah katarsis (penyucian), tapi menurut Brecht teater harus memiliki tujuan untuk penyadaran. Dalam rangka mengatasi dramaturgi Aristotelian, Menurut Yudiaryani (2002: 190) Brecht menciptakan sistem teaternya sendiri yang disebut Teater Epik, teater epik bertujuan untuk melakukan penyadaran pada kaum proletar yang dihegemoni oleh kaum borjuis, untuk merealisasikan tujuannya Brecht menggunakan teknik yang disebut "Efek Alienasi" (*verfremdungseffekt*) yaitu memisahkan penonton dengan dari peristiwa panggung sehingga mereka bisa melihat panggung secara kritis. Sedangkan Augusto Boal mengkritik dramaturgi Aristoteles dan juga dramaturgi Brechtian. Lewat bukunya *The theatre of the Oppressed* (1970) Boal mengkritik filosofis estetika Barat sejak Aristoteles dan mengajukan sistem teater politiknya. Boal menciptakan teknik dramatik yang mengubah penonton teater pasif menjadi penonton teater aktif untuk praksis perubahan sosial.

SC sangat penting untuk ditelisik, terutama telisik atas perkembangan teater pascakolonialisme, khususnya dalam konteks pasca-realisme Suyatna Anirun/Studiklub Teater Bandung (STB) dan Asrul Sani/ Akademi Teater Na-

sional Indonesia (ATNI) yang secara historis menjadi tokoh utama yang ikut membentuk perkembangan teater modern Indonesia melalui penerjemahan teks-teks/ sastra drama kanonik, metode akting Stanislavsky, dan lembaga pendidikan teater (infrastruktur) yang berlangsung masif setelah Indonesia memproklamasikan diri sebagai sebuah bangsa. Penelitian ini berani menyebut SC sebagai teater pascakolonialisme karena pertunjukannya yang mempersoalkan/menggambarkan pengalaman pascakolonial, baik dalam kenyataan strategi penulisan BenJon dalam mengambil teks kanonik Hamlet, legenda/folklore Sangkuriang-Dayang Sumbi, serta pemosisian dirinya sebagai subjek dalam melakukan kritik ideologi dari sejarah resmi Indonesia.

Penelitian berupaya menyingkap ideologi dari pertunjukan SC melalui pembacaan pascakolonial, yaitu pembacaan yang menunjukkan bagaimana pengaruh serta cara setiap subjek yang dipengaruhi kolonialisme dalam menghadapi kondisi pascakolonialitasnya. Atau secara lebih spesifik dan kontekstual, bagaimana melakukan pembacaan terhadap hibriditas yang dihadapi oleh setiap subjek di dalam pengalaman, diskursus dan teks-teks budaya tertentu. Penelitian ini akan menggunakan teori naratologi sebagai pendekatan, teori estetik *postmodern* sebagai alat analisis, serta secara komplementer akan menggunakan teori pembentukan subjek psikoanalisa Lacanian dan konsep-konsep yang terdapat pada ranah pembacaan teori pascakolonial seperti 'apropriasi' dan 'mimikri'.

Prinsip penelitian ini adalah memposisikan narasi yang dibangun dalam SC sebagai narasi pascakolonial yang mencoba mengungkap dan memproduksi wacana dari jejak-jejak perjumpaan kolonial, yaitu

konfrontasi antar ras, antar bangsa, dan antar budaya. Dan lebih spesifik lagi, ingin menunjukkan bagaimana strategi dramaturgi SC yang mengeksplorasi penyejajaran subjek-subjek yang berasal dari lumbung sejarah dan budaya Timur-Barat dalam menegosiasi dan memproduksi wacana tandingan terhadap wacana yang diproduksi ideologi dominan mengenai bangsa, identitas pribadi dan identitas kultural yang dibangun oleh negara.

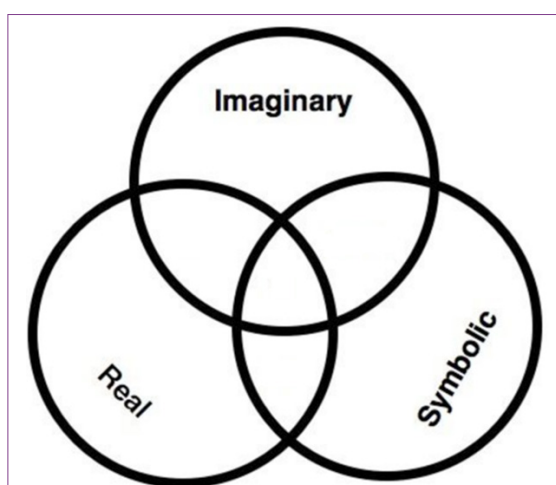
B. Metodologi

1. Pembentukan Subjek Jacques Lacan

Subjek dalam Psikoanalisa Jacques Lacan merupakan oposisi dari subjek otonom Cartesian (dualisme Tubuh-Pikiran). Descartes sendiri mengutamakan pikiran tinimbang tubuh, yang dikenalkannya lewat jargon *Cogito Ergo Sum* (Aku berpikir maka aku ada), sedangkan dalam konsepsi Lacan, subjek justru dimulai dengan kegagalan, trauma dan kehilangan, sampai pada tahap tertentu subjek bertemu liyan dan menyebabkan dirinya menjadi subjek yang terpecah (split). Seperti halnya Freud, subjek Lacan adalah subjek yang dimotivasi oleh ketidaksadaran (*unconsciousness*).

Konsepsi subjek yang traumatik ini juga dipengaruhi oleh filsafat faktisitas Martin Heidegger, bahwa manusia terlempar di dunia tanpa memilih dan manusia selalu berada pada suatu sejarah, keterlemparan itu menghasilkan kecemasan (*angst*). Heidegger menyebut kondisi keterlemparan itu sebagai faktisitas (alasan dan tujuan tidak dapat diketahui dengan jelas oleh manusia itu sendiri), ini juga terkait dengan konsepsi subjek, yang disebutnya sebagai *dasein* (menjadi-didalam-dunia) artinya sedari awal subjek selalu berada di dalam dunia, maka subjek dalam pengertian Lacan, bukanlah subjek otonom tetapi dampak dari struktur, dan komponen utama dari struktur adalah bahasa (*langue*).

Menurut Lacan bahwa struktur dasar manusia terdiri dari tiga tatanan (*three orders*) yaitu: yang nyata (*the real*), yang imajiner (*the imaginaire*) dan yang simbolik (*the symbolic*). Ketiga tatanan ini terjadi ketika sang subjek masuk ke dalam bahasa. Menurut Lacan, hubungan ketiga tatanan ini sama seperti Borromean Knot, suatu bentuk matematis yang terdiri dari tiga lingkaran yang saling terkait satu sama lain dalam melingkar dan bertautan (Lukman, 2011: 73).



Tatanan yang nyata adalah tatanan yang bertindak sebagai pengaman, yang terbentuk secara perlahan, dan terus mengalami perubahan. Lacan menyebutkan bahwa tatanan yang nyata selalu kembali ke tempat yang sama dan bahwa tatanan yang nyata adalah sesuatu yang tidak mungkin. Tatanan ini adalah tatanan yang mendahului proses imajinasi dan simbolisasi. (Lukman, 2011: 78).

Tatanan yang Imajiner adalah dunia, penunjuk, dimensi imej-imej, baik sadar maupun tidak sadar, baik dipahami maupun diimajinasikan. Dalam tatanan ini terjadi proses *mirror-stage*, di mana seorang anak tidak mengenali dirinya secara utuh dan baru mendapatkan gambaran dirinya secara utuh dalam cermin. Proses ini akan berkembang dan seseorang akan mulai mencari gambaran dirinya dan

mengidentifikasi dirinya dalam gambaran yang lain yang dilihatnya, pada saat proses inilah subjek mengalami keterpecahan diri. Dalam tatanan inilah ego muncul, dibangun melalui identifikasi dengan *specular image*. Lacan menyebut refleksi pada cermin ini sebagai imago, imago adalah sesuatu yang lain sesuatu yang bukan diri sang anak, tetapi diidentifikasi sebagai dirinya oleh sang anak. Dalam tahap ini subjek direduksi pada sebuah mata, karena dalam tatanan ini persepsi visual memegang peranan utama. Tatanan yang imajiner adalah tatanan yang dipenuhi gambaran-gambaran, baik bersifat sadar maupun tidak sadar. Tatanan ini mendahului bahasa dan pemahaman tentang seksualitas.

Dalam tatanan inilah terjadi alienasi pada diri sang anak, sang anak diasingkan dari dirinya sendiri dan diidentifikasi dengan “yang lain”, yang bukan dirinya. Hal ini akan terjadi di sepanjang hidup sang anak, dia akan selalu mengidentifikasi dirinya dengan “yang lain”, sebagai pantulan dalam cermin yang mengandung diri ilusif maupun mencari gambaran dirinya dalam diri orang lain. Tatanan imajiner ini dipenuhi dengan gambaran dan imajinasi, dan juga kekeliruan (Lukman, 2011: 75).

Tatanan yang simbolik mengacu kepada simbol, simbol yang dimaksud di sini bukan ikon maupun bentuk tertentu, tetapi simbol yang dimaksud adalah “penanda”. Dalam hal ini “penanda” sendiri tidak memiliki maknanya sendiri, tetapi hanya berfungsi untuk menunjuk kepada “yang ditandakan”. “Penanda” ini berfungsi dalam hubungannya dengan “yang ditandakan”. Tatanan ini adalah tatanan yang paling utama, tatanan di mana subjek mulai terbentuk, subjek itu sendiri adalah efek dari tatanan yang simbolik.

Ketika seorang anak mulai memiliki ide tentang “yang lain” dan mulai

mengidentifikasi dirinya dengan “yang lain” maka sang anak mulai memasuki tatanan Simbolik. Sang anak mengenal imago dalam tatanan imajiner, tapi ia mulai menjadi subjek dalam tatanan simbolik. Tatanan Simbolik dikaitkan dengan kebudayaan, sedangkan tatanan imajiner dikaitkan dengan sifat alamiah. Tatanan simbolik menghubungkan manusia dengan manusia lainnya. Dalam tatanan ini subjek mulai memiliki hubungan dengan “yang lain”, dalam tatanan ini pula konsep waktu dan sejarah mulai muncul, juga kesadaran akan kekinian dan harapan akan masa depan. Dalam tatanan ini, kesadaran akan kematian juga mulai hadir. Bahasa menjadi hal yang penting karena Lacan beranggapan bahasa muncul sebagai akibat dari “rasa kehilangan”. Dengan dimotori oleh hasrat sang anak mulai mengidentifikasi dirinya, hasrat yang dimaksud adalah hasrat yang tidak sadar akan sesuatu yang hilang, yang tidak dapat dijangkau, dan akhirnya diproyeksikan dalam imago (Lukman, 2011: 77).

2. Mimikri dalam Postkolonial

Homi Bhabha adalah kritikus kontemporer terkemuka yang mencoba mengungkap kontradiksi yang melekat dalam wacana kolonial untuk menyoroti ambivalensi penjajah sehubungan dengan posisinya terhadap yang lain yang terjajah. Kehadiran yang sederhana dari yang terjajah dalam struktur tekstual adalah bukti yang cukup dari ambivalensi teks kolonial, sebuah ambivalensi yang menggoyahkan klaimnya untuk otoritas absolut atau keaslian yang tidak perlu dipertanyakan lagi. Analisisnya, yang sebagian besar didasarkan pada konseptualisasi Lacanian tentang mimikri sebagai kamufase, berfokus pada ambivalensi kolonial. Di satu sisi, dia melihat penjajah sebagai ular di rerumputan yang berbicara dalam “lidah

bercabang” dan menghasilkan representasi mimetik yang “muncul sebagai salah satu yang paling strategi yang sulit dipahami dan efektif dari kekuasaan dan pengetahuan kolonial” (Bhabha, 1994: 85).

Mimikri menggambarkan hubungan ambivalen antara penjajah dan yang terjajah. Ketika wacana kolonial mendorong subjek terjajah untuk ‘meniru’ penjajah, dengan mengadopsi kebiasaan budaya, asumsi, institusi dan nilai-nilai penjajah, hasilnya tidak pernah reproduksi sederhana dari ciri-ciri tersebut. Sebaliknya, hasilnya adalah ‘salinan kabur’ dari penjajah yang bisa sangat mengancam. Ini karena mimikri tidak pernah jauh dari ejekan, karena ia dapat tampak memparodikan apa pun yang ditirunya. Oleh karena itu, peniruan menempatkan celah dalam kepastian dominasi kolonial, suatu ketidakpastian dalam kontrolnya atas perilaku.

Apa yang tersisa dalam tindakan peniruan berulang, menurut Bhabha, adalah jejaknya, yang tidak murni, yang dibuat-buat, tangan kedua. Bhabha menganalisis selip/ celah dalam wacana politik kolonial, dan mengungkapkan bahwa sikap bermuka dua terhadap yang terjajah mengarah pada produksi mimikri yang menampilkan dirinya lebih dalam bentuk ancaman dan perpecahan daripada kemiripan-kesurupan dan konsolidasi. Hibriditas, menurut Bhabha, merongrong narasi kekuasaan kolonial dan budaya dominan. Rangkaian inklusi dan eksklusi yang menjadi dasar premis budaya dominan didekonstruksi oleh masuknya subjek yang sebelumnya dikecualikan ke dalam wacana arus utama. Budaya dominan terkontaminasi oleh perbedaan linguistik dan rasial dari diri pribumi. Hibriditas dengan demikian dapat dilihat, dalam interpretasi Bhabha, sebagai kontra-narasi, kritik terhadap kanon dan pengecualiannya terhadap narasi lain.

3. Apropriasi Postkolonial

Apropriasi merupakan sebuah istilah yang digunakan untuk menggambarkan cara masyarakat pasca-kolonial mengambil alih aspek-aspek budaya penjajah-bahasa, bentuk tulisan, film, teater, bahkan cara berpikir dan argumen seperti rasionalisme, logika dan analisis yang mungkin digunakan untuk mereka dalam mengartikulasikan identitas sosial dan budaya mereka sendiri. Apropriasi umumnya mengacu pada strategi yang digunakan oleh masyarakat pascakolonial dan penulis serta sarjana yang memungkinkan mereka untuk menggunakan alat filosofis, linguistik, dan akademis yang diperkenalkan oleh penjajah untuk menawarkan versi kebenaran mereka sendiri atau, dalam kondisi ideal, untuk membongkar penjajah mengklaim kebenaran menggunakan bahasa dan kosakata penjajah sendiri.

Apropriasi dapat menggambarkan tindakan perampasan dalam berbagai domain budaya, tetapi yang paling kuat adalah domain bahasa dan tekstualitas. Di wilayah ini, bahasa dominan dan bentuk diskursifnya disesuaikan untuk mengekspresikan pengalaman budaya yang sangat berbeda, dan untuk menginterpelasi pengalaman ini ke dalam mode representasi dominan untuk menjangkau audiens seluas mungkin. Bagi penulis seperti Chinua Achebe dan lainnya, menggunakan bahasa penjajah untuk menceritakan kisah-kisah Afrika dipandang sebagai praktik yang memungkinkan, tetapi para sarjana seperti Chinweizu dan Ngugi Wa Thiong’o percaya bahwa menggunakan bahasa asli dan kosakata budaya sangat penting untuk mengembangkan lingkungan budaya asli yang bebas dari determinasi ideologis sistem pendidikan kolonial dan imperatif ideologis kolonial.

Banyak penulis non-Inggris lainnya yang memilih untuk menulis dalam bahasa Inggris melakukannya bukan karena bahasa ibu mereka dianggap tidak memadai oleh mereka, tetapi karena bahasa kolonial telah menjadi alat ekspresi yang berguna, dan yang menjangkau sebanyak mungkin audiens. Di sisi lain, penulis seperti Ngugi berpendapat bahwa karena akses ke bahasa Inggris di masyarakat pasca-kolonial sendiri sering dibatasi untuk elit terpelajar, audiens 'yang lebih luas' ini sebagian besar berada di luar negeri, atau terbatas pada kelas komprador dalam masyarakat.

Argumen-argumen yang didasarkan pada efek politik dari pemilihan bahasa Inggris sebagai media ekspresi sering diperdebatkan oleh klaim alternatif bahwa bahasa itu sendiri entah bagaimana mewujudkan suatu budaya dengan cara yang tidak dapat diakses oleh penutur bahasa lain. Para kritikus dan penulis yang menyesuaikan bahasa eks-kolonial untuk penggunaan mereka sendiri berpendapat bahwa meskipun bahasa dapat menciptakan konteks emosi yang kuat di mana identitas lokal dibentuk, dan sementara penggunaan bahasa non-pribumi, sebagai akibatnya, dapat terlihat oleh komunitas seperti itu, menjadi kurang autentik daripada teks dalam bahasa asli, bahasa semacam itu sendiri tidak merupakan bentuk asing yang tidak dapat dipulihkan kembali, dan mereka dapat digunakan untuk memberikan pandangan yang sama kuatnya dalam membangun teks anti-kolonial. Dengan menyesuaikan bahasa penjajah, bentuk diskursif dan mode representasi, masyarakat pasca-kolonial mampu, seperti berdiri, untuk campur tangan lebih siap dalam wacana dominan, untuk menginterpelasi realitas budaya mereka sendiri, atau menggunakan bahasa dominan itu untuk menggambarkan realitas ke khalayak pembaca yang luas.

HASIL DAN PEMBAHASAN

A. Subjek Pascakolonial Dalam *Shakespeare Carnivora*

Pascakolonialisme atau studi pasca-kolonial (*postcolonial studies*) adalah bidang studi yang membicarakan efek kolonialisme terhadap budaya dan masyarakat. Kolonialisme yang dimaksud adalah terutama kolonialisme Eropa sejak abad ke-16, termasuk bentuk kolonialisme masa kini yang disebut neo-kolonialisme (*neo-colonialism*). Awalan pasca (*post-*) secara harafiah berarti "setelah". Oleh sejarawan setelah perang dunia kedua istilah "negara pasca-kolonial" (*the post-colonial state*) digunakan untuk merujuk pada negara-negara bekas jajahan yang sudah meraih kemerdekaan. Namun sekarang awalan pasca dalam kata pascakolonial (isme) umumnya tidak lagi dipahami secara kronologis seperti itu, yaitu dalam arti "setelah kolonialisme (berakhir)".

Kata "pascakolonial" awalnya belum digunakan oleh sebagian pemikir yang kini kita pandang sebagai pelopor bidang studi pascakolonial, antaranya Edward Said, Homi Bhabha dan Gayatri Spivak. Yang mereka lakukan awalnya disebut teori wacana kolonial (*colonial discourse theory*) – istilah itu sampai sekarang tetap digunakan, dan kini dianggap sebagai bagian dari studi pascakolonial. Kata "pascakolonial" pada akhir tahun 70an digunakan terutama di bidang kritik sastra, baru kemudian penggunaannya meluas. Kritikus sastra menggunakan istilah "sastra pascakolonial" sebagai tandingan beberapa istilah lain yang dipakai untuk merujuk pada sastra yang ditulis oleh pengarang dari negara (bekas) jajahan, di antaranya *Commonwealth Literature* dan *New Literatures in English*.

Istilah apropriasi digunakan untuk pajak pada proses penggunaan dan

pengambilalihan unsur-unsur budaya penjajah untuk mengekspresikan identitas sosial-budaya mereka sendiri. Budaya penjajah (misalnya bahasanya, bentuk keseniannya, cara berpikirnya) digunakan tepat untuk perlawanan terhadap penjajah itu sendiri. Apropiasi adalah menjadikan sesuatu yang asing milik sendiri, “melalui proses penyerapan dan pembentukan ulang. Agar dapat menanggung beban pengalaman kultural seseorang” (Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, 2002). Homi K. Bhabha mencoba mengungkap kontradiksi yang melekat dalam wacana kolonial untuk menyoroiti ambivalensi penjajah sehubungan dengan posisinya terhadap yang lain yang terjajah. Kehadiran yang sederhana dari yang terjajah dalam struktur tekstual adalah bukti yang cukup dari ambivalensi teks kolonial, sebuah ambivalensi yang menggoyahkan klaimnya untuk otoritas absolut atau keaslian yang tidak perlu dipertanyakan lagi. Analisisnya, yang sebagian besar didasarkan pada konseptualisasi Lacanian tentang mimikri sebagai kamufase, berfokus pada ambivalensi kolonial. Di satu sisi, dia melihat penjajah sebagai ular di rerumputan yang berbicara dalam “lidah bercabang” dan menghasilkan representasi mimetik yang “muncul sebagai salah satu yang paling strategi yang sulit dipahami dan efektif dari kekuasaan dan pengetahuan kolonial” (Bhabha, 85).

Mimikri menggambarkan hubungan ambivalen antara penjajah dan yang terjajah. Ketika wacana kolonial mendorong subjek terjajah untuk ‘meniru’ penjajah, dengan mengadopsi kebiasaan budaya, asumsi, institusi dan nilai-nilai penjajah, hasilnya tidak pernah reproduksi sederhana dari ciri-ciri tersebut. Sebaliknya, hasilnya adalah ‘salinan kabur’ dari penjajah yang bisa sangat mengancam. Ini karena mimikri

tidak pernah jauh dari ejekan, karena ia dapat tampak memparodikan apa pun yang ditirunya. Oleh karena itu, peniruan menempatkan celah dalam kepastian dominasi kolonial, suatu ketidakpastian dalam kontrolnya atas perilaku. Apa yang tersisa dalam tindakan peniruan berulang, menurut Bhabha, adalah jejaknya, yang tidak murni, yang dibuat-buat, tangan kedua. Bhabha menganalisis selip/celah dalam wacana politik kolonial, dan mengungkapkan bahwa sikap bermuka dua terhadap yang terjajah mengarah pada produksi mimikri yang menampilkan dirinya lebih dalam bentuk ancaman dan perpecahan daripada kemiripan-*kesurapaan* dan konsolidasi. Hibriditas, menurut Bhabha, merongrong narasi kekuasaan kolonial dan budaya dominan. Rangkaian inklusi dan eksklusi yang menjadi dasar premis budaya dominan didekonstruksi oleh masuknya subjek yang sebelumnya dikecualikan ke dalam wacana arus utama. Budaya dominan terkontaminasi oleh perbedaan linguistik dan rasial dari diri pribumi. Hibriditas dengan demikian dapat dilihat, dalam interpretasi Bhabha, sebagai kontra-narasi, kritik terhadap kanon dan pengecualiannya terhadap narasi lain.

Bisa dikatakan bahwa sebagian besar teks dramatik SC merupakan kerja denaturalisasi BenJon pada berbagai teks-teks kanonik atau teks-teks dari sejarah resmi yang *diapropiasinya* sebagai subjek yang hidup dalam situasi pascakolonial. BenJon membagi SC menjadi 3 bagian: ‘Kisah Lama’, ‘Sekolah Carnivora’ dan ‘Kisah Baru’. Struktur narasi *Shakespeare Carnivora* mengambil dan mencampurkan plot Legenda Dayang Sumbi dan Hamlet (William Shakespeare).

Dalam ranah sastra Indonesia, juga diwarnai beberapa karya berupa prosa, juga puisi, dan drama yang menyoal tentang

penjajahan Belanda di Indonesia. Persoalan itu ditangkap sepenuhnya dalam wacana nasionalisme. Ada upaya mengkonstruksi sebuah pandangan tentang kepahlawanan dalam sebuah bangun bangsa. Dalam hal ini memang sepenuhnya politis. Karya-karya Benjon berada di luar arus utama tersebut, begitu juga dengan SC. Hamlet-nya *Shakespeare* menampilkan semua karakteristik cerita hantu yang bagus: latar *gothic*, hantu yang mengancam, rahasia yang mengerikan, pembunuhan dan bunuh diri, intrik (politik), kesalahpahaman yang tragis, pahlawan yang tersiksa oleh keraguan diri, di ambang kegilaan, dan pertumpahan darah di akhir kisah. Dalam konteks ini, pertanyaan eksistensial tentang 'manusia' dan makna 'nya' diajukan dengan sangat teratur (Apa posisi 'manusia' dalam kosmos? Apa kekhususannya? Dan bagaimana dengan 'sifat' yang tidak dapat ditentukan?). Oleh karena itu, tidak mengherankan bahwa Hamlet, tokoh dan tragedi itu, memainkan peran sentral dalam menyelidiki posisi *Shakespeare* sehubungan dengan munculnya Renaissance atau humanisme modern awal.

Maka dari itu, dengan mengapro-piasi plot-plot utama Hamlet seperti perselingkuhan ibu dengan pamannya, kehilangan atas kematian ayahnya (Raja Demark) dan Ophelia, serta menggunakan Hamlet sebagai subjek protagonis, Benjon secara jelas ingin menciptakan narasi sejarah Indonesia secara plural atau bahkan ada dalam situasi 'hibriditas' pascakolonial. Atau dalam perspektif Hamlet dari Timur, merupakan jejak dari 'pahlawan' atau 'sipir' yang tersiksa, penuh ragu, dalam sebuah proyek-proyek modernitas seperti pendirian bangsa.

Secara naratologis alur struktur SC bergerak maju, walaupun pada akhirnya Hamlet bertemu kembali dengan Dayang

Sumbi dan kembali menetek susunya, tapi kualitas 'kembali' Hamlet ada dalam kondisi perkembangan tokoh yang berbeda, termasuk Dayang Sumbi yang di akhir merupakan wali kota. Alur maju di dalam SC di mulai Benjon dengan bagaimana memposisikan Hamlet sebagai karakter dramatis yang terkenal dengan identitas yang kecewa, gila, benci, obsesif, kontradiktif, dan terbelah menyaksikan ibunya, Dayang Sumbi sedang berselingkuh dengan Tumang yang di dalam cerita legendanya merupakan pasangan yang melahirkan Sangkuriang. Hamlet di dalam peristiwa awal (kisah lama) merupakan Hamlet yang bila di dalam alur segi empat identifikasi Lacanian dalam tahap perkembangan ego di sebut *pracermin*, yaitu ketika belum menjadi Aku. Maka jika di dalam alur sebuah sejarah bangsa di sebut *pra-histori*. Hamlet masih sangat senang menetek dan memeras payudara Dayang Sumbi. Hamlet bergerak berdasarkan nalurinya dan terfragmentasi, dalam arti belum merasakan dirinya secara utuh. Hamlet malah cenderung mengalami frustrasi primodial karena kadang-kadang Sumbi memberikan kenikmatan, tapi kadang tidak. Terlebih Sumbi malah selingkuh dengan Tumang. Hamlet merasakan kehadiran Ayahnya sebelum pergi berburu tapi bisa saja itu terjadi secara imajiner. Secara *psikoanalisis* peristiwa ini merupakan kategori subjek yang *perversif* yaitu dimana anak ingin mencari *jouissance* dari ibunya, menjadikan ibunya sebagai sumber *satisfaction*, lalu muncul sang ayah. ketika sang ayah datang, ia membawa pedang, anak harus memilih jadi laki-laki atau perempuan. Si anak tahu bahwa ayahnya sebenarnya tidak bisa memaksa dia untuk melepaskan ingatan dan imaji ibu dalam dirinya. Meskipun ada tekanan dari ayah, ia bisa menolak tekanan sang ayah

dan masih bisa menghadirkan imaji sang ibu, dalam kata lain Hamlet mengalami split ego.

Saat-saat mendebarkan dan membingungkan bagi Hamlet pada kisah lama adalah saat-saat dia kembali dari jalan raya setelah di perintahkan Dayang Sumbi untuk pergi berburu. Tapi Hamlet malah membawa pulang kepala Tumang yaitu pamannya, selingkuhan Sumbi, untuk menyatakan diri pada Sumbi bahwa dirinya sudah sedewasa ayahnya yang tidak diketahui siapa. Perasaan mendebarkan ini terjadi karena kemarahan dan keinginan untuk melakukan pembuktian kepada Sumbi bercampur dengan teringatnya cinta terhadap Ophelia yang menjadi instalasi boneka/plastik. Tapi ingatan atas cinta tersebut mendadak tertutup setelah Dayang Sumbi datang membawa kepala Tumang. Hamlet kemudian kembali berdebat dengan Sumbi, hingga akhirnya memenggal kepalanya sendiri untuk dapat mengenakan kepala Tumang. Di titik ini penulis berpendapat bahwa Benjon benar-benar akan mengapropriasi watak Hamlet Shakespeare yang dikenal bisa sampai mengorbankan kematian Ophelia, juga ayahnya dan kematiannya sendiri untuk memulihkan subjektifitasnya sebagai pangeran Denmark dan anak seorang istri raja ketika dia mengalami duka untuk ayahnya.

Keinginan atau hasrat Hamlet terkait erat dengan keinginan untuk menjadi, yaitu keinginan akan identitas. Hal itu terlihat di kejadian berikutnya di mana Hamlet seperti mewarisi hasrat Tumang kepada Dayang Sumbi. Di titik inilah munculnya *self* pada diri Hamlet, di mana dia bisa mengenali dirinya lewat cermin atau lewat apa saja yang bisa memantulkan pada dirinya. Dalam hal ini yaitu melalui kepala Tumang. Di peristiwa ini juga fungsi *self* pada diri Hamlet membuatnya bisa mengendalikan

diri dan dunia luar. Hamlet menjadi berani untuk keluar dan mencari sesuatu yang lain yaitu identitasnya. Atau setidaknya Hamlet berani untuk berada dalam fase pergolakan awal untuk berani mengatakan "aku" atau menyatakan tidak. Sebab logika identitas adalah logika ketika seseorang yang menyamakan dirinya dengan sesuatu yang lain (*the Others*). Ini terjadi ketika Hamlet telah dibangkitkan oleh Para Jongos dan mulai ingin bersekolah, mencari guru untuk mendirikan sebuah negara. Tapi guru yang dia temui adalah Himmler, seorang fasis yang tidak bisa mati walaupun telah di tusuk-tusuk secara rutin oleh Siswi-Siswi Waskita Putri. Di peristiwa ini Hamlet ragu menimbang kebutuhannya, atau dalam kata lain menimbang proses identifikasi 'aku/ego-ideal' nya, terlebih Butthead selalu curiga terhadap niat Himmler. Tapi kemudian Himmler berhasil membujuk Hamlet untuk memenggal kepalanya. Hamlet mengalami guncangan dan halusinasi bahwa dia telah menjadi pemimpin dan mempunyai rakyat. Butthead menyadari bahwa tidak ada pemimpin yang lahir dari sejarah ketakutan. Tapi Hamlet malah balik menyerang Butthead. Hamlet mengalami disintegrasi korporal. Gap antara yang terlihat 'di cermin' (yang teridentifikasi dari Himmler' dan yang dirasakan, menimbulkan sikap agresif (pengalaman terancam) hingga menekan Butthead. Ketika Hamlet tersadar atas keburukan sekolah dan kepala Himmler, di titik ini Hamlet juga mengalami alienasi: 'saya adalah alienasi', yaitu menemukan diri lewat "liyan" (Himmler).

Sebagai gantinya Butthead mengorbankan dirinya untuk penggal menjelang fajar, di mana setelah itu *Pedande* (bayangan Ayah Hamlet) muncul membawa kepala Soekarno, yang menjadikan dirinya

sebagai Hamlet dari Timur, Putera Sang Fajar. Hamlet kemudian pergi mencari proklamasi di ikuti kepala-kepala yang berbingkai yang muncul ketika ayah Hamlet menyerahkan kepala Soekarno. Adegan ini mirip dengan konsep Anderson yang mendefinisikan bangsa sebagai “Komunitas-Komunitas Terbayang” (komunitas yang dibayangkan). Bangsa adalah komunitas politis dan dibayangkan sebagai sesuatu yang bersifat terbatas secara inheren sekaligus berkedaulatan. Para anggota bangsa terkecil sekalipun tidak tahu dan tidak mengenal sebagian besar anggota lain, bahkan tidak pernah bertatap muka. Namun di benak setiap orang yang menjadi anggota bangsa itu ada sebuah bayangan tentang kebersamaan mereka. Bangsa merupakan manifestasi dari nasionalisme yang tumbuh dari upaya atas nama modernitas, atau dalam kata lain merupakan produk dari kolonialisme juga.

Tapi Hamlet dari timur merupakan sipir penjara di bawah kekuasaan Residen Rembang yang menjunjung tinggi Ratu Wilhelmina. Walaupun didaku sebagai sipir terbaik, Hamlet bukanlah seorang pemimpin seperti yang dia hasrati. Dalam perspektif psikoanalisa, pengalaman Hamlet tersebut masih berada pada proses seseorang membentuk egonya. Hamlet/Soekarno dipaksa dan dipertemukan dengan tahanan bernama Kartini oleh Residen Rembang. Hamlet selama menginterogasi Kartini adalah Hamlet yang masih mengalami ambivalensi antara *narcissistic*-agresif antara eros dan Tanathos, antara bagaimana menjadi sipir terbaik dan mengalami bayangan Ophelia pada Kartini. Pengalaman ambivalen ini diperparah setelah Residen Rembang ternyata hanya menjebak Hamlet/Soekarno dan menjadikannya sebagai tahanan. Cara licik Residen Rembang merupakan sikap

ambivalen, serta narsis dan rasis: Di satu sisi, nasionalisme dianggap sebagai anak (bentuk paling mutakhir) dari modernitas, tapi di sisi lain nasionalisme anti-penjajahan atau nasionalisme dunia ketiga dianggap sebagai nasionalisme yang ‘merosot’, narsis, dan buruk. Hamlet walaupun telah menjadi seorang sipir yang berada dalam kuasa atau tataran simbolik Hindia Belanda (ideologi, aturan, ilmu pengetahuan) masih ada dalam tahap pra simbolik atau masih di fase cermin, atau tepatnya, mau ke fase simbolik tatanan tuan Hindia-Belanda. Hamlet masih dalam proses sedang membangun sebuah usaha untuk diakui sebagai subjek oleh tatanan simbolik, tapi simboliknya Hindia-Belanda, yaitu sebagai sipir penjara. Secara teoritis (psikoanalisa), Hamlet menderita psikosis karena gagal masuk tatanan simbolik atau dalam kata lain masa kanak-kanaknya diperpanjang.

Alur tersebut terus bergulir hingga pada bagian kisah baru di mana, Hamlet kembali pada ibunya, dan sempat menetek kembali di dada/payudara ibunya yang telah menjadi nyai alian walikota. Strategi kolonial yang paling licik di dalam perspektif Benjon melalui SC adalah mengkanak-kanakan masyarakat yang harusnya berkembang. Di dalam fase pra-simbolik, anak sudah mengalami energi *libidinalnya* dan mau mencari *lyan* untuk objek pemuasan, tapi tidak boleh. Akhirnya naluri untuk *incest* dengan ibunya diterjemahkan dalam bahasa untuk cari pengganti *lost object* di masyarakat (pembudayaan/normalisasi energi libidinal: sekolah). Setelah sekolah Hamlet melakukan mimikri menjadi Soekarno sebagai sipir penjara, tapi mimikri ini dilihat sebagai bentuk keinginan kolonial, regulasi dan disiplin, dibangun di sekitar wacana yang dibangun di atas ambivalensi. (Bhabha, 1994: 122). Mimikri Soekarno

adalah tubuh terjajah yang diinginkan dan dibangun untuk memainkan peran sebagai “Yang Lain yang direformasi dan dikenali”, hampir sama dengan penjajah, tetapi tidak sepenuhnya (1994: 122); atau, “hampir sama, tetapi tidak putih” (1994: 131).

Lalu apa yang terjadi pada Hamlet? Yang pasti Hamlet tidak berhasil menjadi subjek politik. Ini terjadi ketika Hamlet masih tergoda oleh nyai untuk menetek di dada Dayang Sumbi, atau dengan kata lain Hamlet tidak mengalami represi dari pihak ketiga atau sosok simbolik, yang dalam fase ini simbolik Hamlet bukanlah Tumang ataupun bayang-bayang ayahnya, tapi kolonialisme Kerajaan Hindia-Belanda. Pengalaman dan peristiwa ini berlangsung hingga sebelum Hamlet memberanikan diri untuk mencekik dan membunuh Dayang Sumbi dengan membalikan bahasa Dayang Sumbi: *I wanna fuck you, right here! Right now!* Sebagai bahasa infantil/*incest*, menjadi bahasa simbolik/subjek. Itu merupakan titik penting bagi pendewasaan Hamlet yang selama sebagian besar kisah adalah pahlawan yang tersiksa oleh keinginan akan identitas di bawah bayang-bayang ayahnya dan nafsu ibunya. Sebab seperti pada karakter Hamlet di dalam drama *Shakespeare*, sumber masalah Hamlet ada dalam hubungannya dengan perempuan, khususnya dalam sikapnya terhadap seksualitas perempuan. Hamlet mampu memahami perempuan hanya melalui konsep-konsep yang sangat ideal dan fungsional terkait dengan maternitas dan erotis. Dia membayangkan keinginan wanita terutama dalam kaitannya dengan sifat prokreasi dan kedagingan. Wanita harus mendominasi Hamlet sepenuhnya atau dia harus meninggalkan dan mengorbankan wanita dalam hidupnya bahkan jika penolakan seperti itu berisiko kematian - untuk menerima subjektivitas.

Dan ini yang dilakukan Benjon pada tokoh Hamlet di dalam dramanya, yaitu dia mampu membunuh Dayang Sumbi. Hamlet Benjon telah melampaui *stereotype* Hamlet yang peragu, obsesif, gila. Tapi Hamlet hanya mengalami subjektifitas atau aku-simbolik dalam waktu yang sangat pendek, karena kemudian Tumang yang melakukan kesepakatan politik dengan *Nyoto* masuk dan menembaknya dan memasukannya ke lubang buaya, ideologi kolonialisme terus berlangsung di dalam situasi pascakolonial di tangan kekuasaan Tumang.

SIMPULAN

Sebagai teater pascakolonial, BenJon SC telah melakukan kerja apropriasi yang penting dengan menyejajarkan dan mengubah makna subjek/narasi *kanonik* sastra Inggris, Hamlet ke dalam jaringan teks yang mewacanakan *Oedipus Complex* atau *incest*, baik di dalam narasi lokal (legenda Dayang Sumbi) maupun di dalam politik (pembayangan) penciptaan negara/ bangsa. Sebagai pertunjukan yang menegosiasi dan memproduksi wacana pascakolonialitas, *Shakespeare Carnivora* mengarahkan subjeknya untuk mencari identitas politik, baik Hamlet, Dayang Sumbi, maupun Tumang, Meskipun Hamlet hampir menjadi subjek yang psikotik/ infantil (masa kanak-kanak yang diperpanjang) karena akhirnya Hamlet harus kembali merasakan tetek ibunya, Hamlet dalam *Shakespeare Carnivora* adalah subjek yang melampaui identitas stereotipnya setelah membunuh Dayang Sumbi. Tapi akhirnya dia tetap menjadi subjek yang mati dan dijejalkan di dalam lubang buaya, di bawah peluru dari pistol Tumang, sang paman yang telah mempunyai identitas politik sebagai pemberontak atas kekuasaan Dayang

Sumbi (Wali Kota), dan kemerdekaan Hamlet atas hasrat kenikmatan 'incest' pada ibunya. Sementara Dayang Sumbi merupakan subjek yang telah mempunyai identitas politik di bawah kuasa residen rembang sebagai walikota.

Dalam ranah teater Indonesia, SC memberikan kontribusi wacana Pascakolonial. Dengan mengeksplorasi wacana pascakolonialitas mengenai bangsa, identitas pribadi dan identitas kultural yaitu memproduksi narasi ketidak- Wselesaian, atau tidak stabil dan plural

yang dialami setiap identitas atau subjek di dalam suatu kondisi pascakolonial untuk menandingi narasi dari sejarah resmi yang diciptakan oleh negara. Atau dengan kata lain bila merujuk Indonesia sebagai negara, SC merekomendasikan bahwa Indonesia sebagai sebuah negara, atau sebuah bangsa ada dalam suatu kondisi yang belum selesai, tidak stabil, tidak tunggal atau bahkan tidak ada. Dan seluruh elemen wacana itu terutama dibebankan pada presentasi subjek Pascakolonial.

Daftar Pustaka

- Althusser, Louis, 2015, *Ideologi dan Aparatus Ideologi Negara*. Jakarta: Indoprogres
- Bhabha, Homi.K, 1994, *The Location of Culture*. New York, Routledge
- Boal, Augusto, 2013, *Teater Kaum Tertindas*. Jakarta, Yayasan Kelola
- Engels, Frederick dan Marx, Karl, 1995, *The German Ideology*. New York: Penguin
- Engels, Frederick dan Marx, Karl, 2013, *Ideologi Jerman* (terj). Yogayakarta: Pustaka Nusantara
- Bill Ashcroft ,Graham Griffiths , Frances M. Ashcroft , Gareth Griffiths , Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Psychology Press , 2002
- Chatman, Seymour. 1990. *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca, NY [i.a.]: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour. 1993 [1978]. *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. 6. print. Ithaca [i.a.]: Cornell University Press.
- Lukman, Lisa, 2018, *Proses Pembentukan Subjek*. Yogyakarta: Kanisius
- McLellan, David, 2014, *Ideologi tanpa Akhir*, Yogyakarta: Kreasi Wacana
- Nazarudin, Kahfie, *Pengantar Semiotika*, Yogyakarta: Graha Ilmu
- Piliang, Yasraf, 2003, *Semiotika dan Hipersemiotika*. Bandung, Jalasutra
- Sarup, Madam, 2008, *Postrukturalisme dan Posmodernisme*. Yogyakarta, Jalasutra
- Takwin, Bagus, 2004, *Akar-akar Ideologi*. Yogyakarta: Jalasutra
- Yohannes, Beny, *Kritik Teater*, 2017, Yogyakarta, Kalabuku
- Scum Sekam, 2018, Yogyakarta: Kalabuku