

ARNEZ/MÜLLER

DAS THEATER SIND WIR.
AUSGEWÄHLTE THEATERSTÜCKE VON GOENAWAN MOHAMAD UND
ISWADI PRATAMA

Band 6

Hamburger Südostasienstudien

Herausgegeben von

Jan Van der Putten, Jörg Thomas Engelbert,

Volker Grabowsky und Monika Arnez

MONIKA ARNEZ UND SABINE MÜLLER
(HRSG.)

Das Theater sind wir.
Ausgewählte Theaterstücke von
Goenawan Mohamad und Iswadi Pratama

Impressum

Hamburger Südostasienstudien

Herausgegeben von der Südostasien-Abteilung der Universität Hamburg

ISSN 1866-3982

Herausgeber: Jan Van der Putten, Jörg Thomas Engelbert, Volker Grabowksy und Monika Arnez

Redaktion: Jörg Thomas Engelbert und Monika Arnez

Satz und Umschlag von Julia Karlina Lubis

© 2013 Hamburger Südostasienstudien

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, Vervielfältigung und die Einspeicherung oder Verarbeitung in elektronische Systeme sind nur mit schriftlicher Genehmigung der Herausgeber zulässig.

Universität Hamburg · Asien-Afrika-Institut · Abteilung für Sprachen und Kulturen Südasiens
· Hamburger Südostasienstudien · Edmund-Siemers-Allee 1 / Ostflügel · D – 20146 Hamburg ·
Tel.: +49-(0)40-428 38 26 91 · Fax: +49-(0)40-428 38 79 49 · E-Mail: thai-vietnam@uni-hamburg.de

Inhalt

Vorwort	VII
Monika Arnez	
Pengantar	XIII
Monika Arnez	
Theater Kaleidoskop 2011. Ich. Du. Unser Wir.....	I
Afrizal Malna	
Kaleidoskop Teater 2011. Semua aku dan semua kamu dari kita	21
Afrizal Malna	
Iswadi Pratama und die Urbanisierung der Seele	39
Svann Langguth	
Iswadi Pratama dan Urbanisasi Jiwa	44
Svann Langguth	
Nostalgie einer Stadt – Erinnerungen an Tanjungkarang	49
Iswadi Pratama	
Nostalgia Sebuah Kota – Kenangan tentang Tanjungkarang ..	66
Iswadi Pratama	
Zum Stück <i>Surti dan Tiga Sawunggaling</i> von Goenawan Mohamad	80
Lisda Liyanti	
<i>Surti dan Tiga Sawunggaling</i> dari Goenawan Mohamad	85
Lisda Liyanti	
Surti und die drei Sawunggaling Vögel. Ein Monolog.....	90
Goenawan Mohamad	
Surti dan tiga Sawunggaling. Sebuah monolog	110
Goenawan Mohamad	
Kurzbiographien	129
Biografi-biografi singkat	131

Vorwort

Monika Arnez

Der vorliegende Band gibt anhand ausgewählter indonesischer Werke, ihrer deutschen Übersetzung sowie kritisch reflektierender Essays einen Einblick in kontemporäre indonesische Theaterstücke. Das Stück *Nostalgia Sebuab Kota – Kenangan tentang Tanjungkarang* (*Nostalgie einer Stadt – Erinnerungen an Tanjungkarang*, 2003 – 2006) wurde von Iswadi Pratama verfasst, und Goenawan Mohamad schrieb *Surti dan Tiga Sawunggaling. Sebuab Monolog* (*Surti und die drei Sawunggaling-Vögel. Ein Monolog*, 2008). Die jeweiligen indonesischen Originale übersetzte Sabine Müller ins Deutsche.

Die beiden Theaterstücke stammen aus einer Zeit, in der die Periode der *Orba* (*Orde Baru*/Neue Ordnung) unter Präsident Suharto einige Jahre zurücklag und Kunst- und Kulturschaffende durch den Wegfall der Zensur mehr Handlungsspielräume hatten. Dennoch sind beide Dramatiker deutlich von der Neuen Ordnung geprägt, in der Zensur und Repression das Schaffen vieler Künstler einschränkte. Wie Michael Bodden in seinem Werk *Resistance on the National Stage. Theater and Politics in Late New Order Indonesia* (2010) hervorhebt, waren viele Theaterstücke der späten Neuen Ordnung von Bruchlinien und dem Wunsch gekennzeichnet, sich gegen die Politik der Neuen Ordnung abzugrenzen. In Folge der Verbote von *Sukses* und *Opera Keco* des Teater Koma in den späten 1990er Jahren sowie *Satu Merah Panggung* (Eine rote Bühne) von Ratna Sarumpaet im Jahre 1997 fühlten sich viele Dramatiker dazu veranlasst, politische Elemente in ihren Theaterstücken aufzugreifen und ihre Ausdrucksfreiheit zu behaupten. In modernem nationalem indonesischen Theater, so Bodden, taten sich Verbindungen zwischen Mitgliedern verschiedener Klassen auf und somit sind neue mutige Inszenierungen entstanden.¹

Den Rahmen für diese Sammlung steckt Afrizal Malna mit seinem Essay „Kaleidoskop Teater 2011. Semua Aku dan Semua Kamu dari Kita“ („Theater Kaleidoskop 2011. Ich. Du. Unser Wir“), indem er verschiedene Theater sowie ihre Produktionen des Jahres 2011 schlaglichtartig beleuchtet. Von seiner Feststellung „das Theater ist Wir“ ist der Titel dieses Bandes abgeleitet. Afrizal Malna verdeutlicht hiermit die Vermittlerrolle des Theaters zwischen dem Drama und dem Zuschauer, über die Grenzen von Raum und Zeit hinweg. Zudem weist er darauf hin, dass im Theater auch ein Teil von uns steckt, von unserer Lebenswirklichkeit der Vergangenheit wie auch der Gegenwart.

¹ Bodden, Michael. 2010. *Resistance on the National Stage. Theater and Politics in Late New Order Indonesia*. Ohio: Ohio University Press, S. 2.

Mit seiner Zuordnung der gegenwärtigen indonesischen Theaterszene zu zwei ‚Vehikeln‘ zeigt er zwei verschiedene Richtungen im Theater auf, die durch unterschiedliche Schwerpunktsetzungen gekennzeichnet sind: während sich manche Theatergruppen stärker auf die Inszenierung ihrer Werke fokussieren, legen andere mehr Wert auf den schauspielerischen Drang des Entdeckens, Erforschens und Explorierens. Des Weiteren argumentiert Afrizal Malna, dass es für die Entwicklung einer Theatergruppe von besonderer Bedeutung ist, sich in der Stadt zu positionieren, und es auch ein wichtiges Anliegen der Stadt ist, das Theater als Mittel zur Selbstdarstellung zu nutzen. Er zeigt auf, wie die Städteplanung auch die Nutzung der Räume beeinflusst, die für das Theater zur Verfügung stehen, häufig zum Nachteil der Produktionen. Die Räumung des Teater Arena sowie des Teater Tertutup im Kulturzentrum *Taman Ismail Marzuki* in Jakarta und den gleichzeitigen Bau neuer Gebäude wie das Teater Besar, deren Miete die Produktionskosten in den meisten Fällen weit übersteigt, identifiziert er beispielsweise als Maßnahmen, die zur Marginalisierung des Theaters beigetragen haben. Man mag es als Schritt gegen diese Marginalisierung deuten, dass Afrizal Malna anlässlich des 40. Theater-Festivals vom 26. November bis 13. Dezember 2012 im Foyer des Teater Kecil im Taman Ismail Marzuki in Jakarta eine Ausstellung über die Geschichte des Festivals seit 1973 zeigte und auch die Gelegenheit nutzte, im Anschluss an jede Theatervorführung eine Diskussion des jeweiligen Stückes zu leiten.

Der folgende Essay von Svann Langguth dient der Einordnung des Theaterstückes *Nostalgia Sebuah Kota – Kenangan tentang Tanjungkarang* von Iswadi Pratama, ein bekannter Dramatiker, der am 08. April 1971 in Tanjungkarang, Süd-Sumatra, geboren wurde. Er studierte an der Fakultät für Sozial- und Politikwissenschaften an der Universität Lampung und machte seinen Abschluss 1996. Auch journalistisch war er zeitweilig aktiv; er arbeitete für die *Lampung Post* und war Mitgründer der *Sumatera Post*. Im Zuge der Beobachtung, dass Iswadi Pratamas Wurzeln in der Endphase der Neuen Ordnung liegen, geht Svann Langguth auf die Regierungszeit Präsident Suhartos ein und stellt die Schwierigkeiten heraus, mit denen sich Kulturschaffende konfrontiert sahen, insbesondere die Gefahr durch regime-kritische oder linksorientierte Werke inhaftiert oder verschleppt zu werden.

Das für diese Sammlung ausgewählte Theaterstück *Nostalgia Sebuah Kota – Kenangan tentang Tanjungkarang*, eine Kooperation zwischen Tänzern, Pantomime- und Theaterdarstellern sowie Autoren, wurde im Jahre 2003 vom Kunstrat Jakarta mit dem *Gedung Kesenian Jakarta Award* für das beste Drehbuch ausgezeichnet. Im Jahre 2010 wurde es durch die Unterstützung von Sabine Müller in Deutschland aufgeführt. Das Stück spielt im Heimatort

Iswadi Pratamas; und natürlich sind es heimat-bezogene Probleme, die in diesem Stück thematisiert werden. Denn die weitgehend anonym bleibenden handelnden Figuren fühlen sich heimatlos, sind entfremdet von ihren Wurzeln, haben das Gefühl, nicht nach Hause zurückkehren zu können. Die Wege, welche die anonymen Figuren beschreiten, führen ins Leere, in die Einsamkeit. Dieses Stück ist von einer absurden Weltsicht gekennzeichnet, welche die Sinnlosigkeit und innere Leere des Menschen fokussiert. In diesem Kontext kann auf Eugène Ionesco rekuriert werden, der das Konzept des Absurden folgendermaßen beschreibt:

“Absurd is that which is devoid of purpose. [...] Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless.”²

Ein Leitmotiv des Stückes sind Schirme, denen in Süd-Sumatra verschiedene Bedeutungen zugeschrieben werden. Zu erwähnen ist hier beispielsweise, dass der gelbe Schirm, der auch auf dem Wappen der Provinz Lampung abgebildet ist, die Republik Indonesien und die Provinz Lampung symbolisiert, welche seine Bürger beschützen.

Svann Langguth demonstriert im Hinblick auf Iswadi Pratamas Theaterstück, dass sich die Gesellschaft in Tanjungkarang in Betrachtungen in eine Vergangenheit ergeht, die in der Gegenwart durch starke Verluste und Unmenschlichkeit einer urbanisierten Umwelt geprägt ist. In seiner Skizzierung des Stückes verweist er auch auf seine abstrakte Natur sowie das surreale Moment der meisten Szenen und geht auf die Bedeutung des Kinos für das Verständnis des Stückes ein. Als ein weiteres Element nimmt er die Rezeption des Stückes in den Blick und betrachtet hierbei besonders das nicht-indonesische Publikum. Er argumentiert, dass Iswadi Pratama, trotz der in seinem Stück verwendeten kulturspezifischen Charakteristika, nicht nur einem speziell indonesischen Publikum verständlich ist, sondern auch einem nicht-indonesischen Publikum Bezugspunkte bietet.

Die Theatergruppe, die Iswadi Pratama am 18. Oktober 1996 gründete, hat in Indonesien eine hohe Reputation. Dieses Theater, das Afrizal Malna dem zweiten ‚Vehikel‘ zuordnet, der Inszenierung, wurde von der namhaften Wochenzeitschrift *Tempo* im Jahre 2008 als beste Theatergruppe bezeichnet, nachdem es das Stück *Perempuan di Titik Nol* (Eine Frau am Nullpunkt) auf dem Salihara Festival aufgeführt hatte. Diese Inszenierung basiert auf Sitok Srengenges Adaptation des gleichnamigen Romans von Nawal El Saadawi,

² Eugène Ionesco, “Dans les armes de la ville”, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, Paris, no.20, October 1957.

einer bekannten ägyptischen Schriftstellerin, aus dem Jahre 1975. Der Roman, auf der die Inszenierung fußt, handelt von einer Prostituierten, die einen Mann umgebracht hat und kurz vor ihrer Exekution einer anderen Frau ihre Lebensgeschichte erzählt. Das Salihara Festival wird seit 2008 alle zwei Jahre in Jakarta abgehalten und zeigt Werke verschiedener Theatergruppen aus Indonesien, Australien und verschiedenen europäischen Ländern. Getragen wird das Festival von der *Komunitas Salibara*, ein von mehreren Schriftstellern, Journalisten und Kunstliebhabern ins Leben gerufenes alternatives Kulturzentrum, das den Kulturschaffenden Raum zum Experimentieren gibt und dezidiert innovative Kunstformen fördert.

Der anschließende Beitrag von Lisda Liyanti beginnt mit einer Kurzbiographie Goenawan Mohamads, dem Dramatiker des zweiten für diese Sammlung ausgewählten Stückes *Surti dan tiga Sawunggaling. Sebuah Monolog*. Insbesondere geht sie hierbei auf seine kritische und liberale Haltung ein, die sich in den bisherigen zahlreichen Aktivitäten des 1941 geborenen Schriftstellers, Journalisten und Essayisten reflektieren. So führt sie beispielsweise an, dass Goenawan Mohamad das Kulturmanifest (*Manifes Kebudayaan*) von 1963 mit unterzeichnet hat. In dem Manifest hatten sich Schriftsteller (u.a. Goenawan Mohamad, Taufiq Ismail, Mochtar Lubis) und in geringerem Maße auch Künstler zusammengeschlossen, die sich insbesondere gegen die Gruppierung *Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat; Institution für die Kultur des Volkes)* wendeten, welche einen sozialen Realismus vertrat. Auf diese Weise wollte die *Manikebu* ihre Werke von bestimmten politischen Interessen befreien. Dies schlug jedoch fehl, da Sukarno sie schon wenig später verbieten ließ. Ferner geht Lisda Liyanti auf den Einfluss Goenawan Mohamads in der Wochenzeitschrift *Tempo* ein, den er durch seine prominente Rolle als Gründer der Zeitschrift und seine *Catatan Pinggir* (Randnotizen) geltend macht, die er seit 1976 verfasst. Besonders in der Regierungszeit der Neuen Ordnung thematisierte Goenawan Mohamad den Widerstand Einzelner gegen die Übermacht des Staates in den Randnotizen, und so machte er Opfer zu Helden.³

Widerstand gegen etablierte Ordnungen macht der Autor auch zum Gegenstand des Stückes *Surti dan tiga Sawunggaling. Sebuah Monolog*, das in der Zeit der niederländischen Kolonialherrschaft spielt. Die Inszenierung des Stückes von Sitok Srengenge, das im November 2010 im Salihara Theater in Pasar Minggu in Jakarta aufgeführt wurde, basiert auf einem gleichnamigen Werk von Goenawan Mohamad. Lisda Liyanti beschreibt in ihrem Beitrag, dass der Ehemann der Hauptfigur, Jen, ein Guerillakämpfer war, der im Kampf gegen die Kolonialmacht getötet wurde. Er wird als ein seltsamer Charakter ge-

3 Steele, Janet. 2003. "Representations of 'the Nation' in *Tempo* Magazine". In: *Indonesia* 76: 142.

schildert, der sich immer wieder auf die Suche nach Träumen macht. Nach dem Tod ihres Mannes gibt sich Surti, die einsame Hauptfigur, dem Batiken hin, ein zentrales Element des Stückes. Das dem Stück zugrunde liegende Batik-Motiv, *Sawunggaling Lereng Manggar Merab*, stammt ursprünglich aus Nord-Java und wurde von Hardjonegoro, auch als Go Tik Swan bekannt, modifiziert. Go Tik Swan ist ein renommierter Batik-Künstler, der 1955 von Präsident Sukarno gebeten wurde, eine speziell indonesische Batik zu kreieren, die unterschiedliche Elemente der Batik aus Solo, Yogyakarta und der Nordküste Javas miteinander kombinieren sollte.

Das Batiken hat in Indonesien eine jahrhundertelange Tradition und ihm kommt eine besondere Bedeutung zu. Auch international erfreuen sich Batik-Textilien großer Beliebtheit. Zudem hat die UNESCO die handgemachte Batik am 2. Oktober 2009 zum „lebendigen Weltkulturerbe“ der UNESCO erklärt. Besonders bekannt für ihre Batik-Zentren sind die javanischen Städte Yogyakarta, Solo, Cirebon und Pekalongan. Das in dem Theaterstück beschriebene Batik-Verfahren ist *batik tulis*, handgemalte Batik. Hier wird das Wachs mit einem Kupferkännchen per Hand aufgetragen, das Gießröhrchen mit verschiedenen Durchmessern hat. Somit können sehr komplizierte Muster aufgetragen werden, und es kann mehrere Monate dauern, bis ein einziges Stück fertiggestellt ist.

Lisda Liyanti geht in ihrem Essay auf die spirituelle, ästhetische sowie philosophische Schönheit dieser Tätigkeit sowie die speziellen Anforderungen wie Geduld und Fleiß ein, die an die Batikerin gestellt werden. Für Surti beinhaltet das Batiken die Möglichkeit, ihre unterschiedlichen, oftmals auch widerstreitenden Gefühle zwischen Sorge, Verlustangst und Eifersucht in ihre Tätigkeit einfließen zu lassen. Die Einsamkeit Surtis und ihre konzentrierte Beschäftigung mit der Batik, so kann man argumentieren, führen dazu, dass ihre Gedanken verschiedene Formen annehmen und sich als Sawunggaling-Vögel manifestieren. Somit verschwimmen die Grenzen zwischen Phantasie und Realität für Surti immer mehr. Denn eine Besonderheit der drei Sawunggaling-Vögel Anjani, Baira und Cawir, die auf ihrer Batik erkennbar sind, besteht darin, dass sie sich nachts von ihrem Tuch lösen und eigene Reisen antreten können, von denen sie Surti berichten. Sie erzählen ihr von der Zeit, bevor ihr Mann verstarb, und von seinen heimlichen Treffen, auch mit einer fremden Frau.

Die surrealistische Geschichte bewegt sich stets zwischen Traum und Realität, und Sitok Srengenge hat dieser Tatsache in seiner Inszenierung Rechnung getragen. Hier spielt das Element des Tanzes eine wichtige Rolle, da die Choreographin Hartati spezielle Tanzbewegungen für die jeweiligen Sawunggaling-Vögel kreiert hat. Sicherlich wäre dieses Theaterstück im Sinne

Afrizal Malnas dem ‚Vehikel‘ Inszenierung zuzurechnen, mit Hilfe dessen eine Brücke zwischen Darsteller und Zuschauer sowie zwischen Realität und Phantasie geschlagen wird.

Weitingen, 19. Januar 2013

Pengantar

Monika Arnez

Edisi dwibahasa (Jerman dan Indonesia) ini – melalui pilihan karya-karya drama Indonesia, terjemahannya, juga esai yang merefleksikannya secara kritis – memberi sebuah pemahaman atas karya drama Indonesia kini. Naskah drama yang dipilih untuk kumpulan tulisan ini adalah *Nostalgia Sebuah Kota – Kenangan tentang Tanjungkarang* (2003 – 2006) karya Iswadi Pratama dan *Surti dan Tiga Sawunggaling. Sebuah Monolog* (2008) karya Goenawan Mohamad. Terjemahan kedua naskah (dari bahasa Indonesia ke bahasa Jerman) dibuat oleh Sabine Müller.

Kedua naskah drama tersebut dibuat beberapa tahun setelah berakhirnya masa Orde Baru dan para pelaku seni dan budaya mempunyai ruang gerak yang lebih luas setelah ditiadakannya sensor. Meskipun demikian, kedua penulis drama ini jelas masih terpengaruh oleh masa Orde Baru yang dengan sensor dan represinya membatasi banyak seniman dalam berkarya. Seperti yang dikemukakan oleh Michael Bodden dalam bukunya yang berjudul *Resistance on the National Stage. Theater and Politics in Late New Order Indonesia* (2010), banyak karya drama pada masa-masa akhir Orde Baru menunjukkan keterputusan dan keinginan untuk tidak bersinggungan dengan politik Orde Baru. Pelarangan atas *Suksesi* dan *Opera Kecoa* dari Teater Koma pada akhir 1990-an, juga pelarangan atas kelompok *Satu Merab Panggung* yang disutradarai Ratna Sarumpaet pada 1997, membuat banyak pelaku teater memasukkan kembali elemen-elemen politis dalam karya-karya teater mereka dan menyelamatkan kebebasan berekspresi mereka. Di dalam teater Indonesia modern, menurut Bodden, relasi di antara para anggotanya, yang berasal dari berbagai kelas itu, mempunyai sifat terbuka dan dengan demikian bermunculan berbagai pertunjukan baru yang berani.¹

Kerangka kumpulan tulisan ini terdapat dalam esai berjudul „Kaleidoskop Teater 2011. Semua Aku dan Semua dari Kita“ yang ditulis oleh Afrizal Malna. Dalam esai itu, secara sekaligus Afrizal Malna menyoroti berbagai kelompok dan produksi teater selama 2011. Judul edisi ini diambil dari pernyataannya: „Teater adalah Kita“. Afrizal Malna dengan demikian mempertegas peran mediasi dari teater yang berada di antara drama dan penonton, melampaui batasan ruang dan waktu. Selain itu dia pun memperlihatkan, bahwa di teater terdapat juga sebagian dari kita, kenyataan hidup kita, baik dari masa lalu

¹ Bodden, Michael. 2010. *Resistance on the National Stage. Theater and Politics in Late New Order Indonesia*. Ohio: Ohio University Press, hal. 2.

maupun masa kini. Dengan pengelompokan yang dilakukannya atas lanskap teater Indonesia kini ke dalam dua „tubuh“, dia menunjukkan dua arah dalam dunia teater yang ditandai oleh berbagai macam penekanan: sementara beberapa kelompok teater berkonsentrasi lebih keras pada pemanggungan karya mereka, kelompok yang lainnya lebih menghargai dorongan pencarian, riset dan eksplorasi keaktoran. Lebih jauh lagi Afrizal Malna berargumentasi, bahwa untuk perkembangan sebuah kelompok teater sangatlah penting untuk memosisikan diri di kota, dan sebaliknya, untuk kota adalah penting untuk memanfaatkan teater sebagai alat ekspresi dirinya. Dia juga menekankan persoalan perencanaan tata kota yang sering berpengaruh pada pemanfaatan ruang-ruang yang tersedia untuk teater dan membawa dampak yang merugikan produksi-produksi teater. Pembongkaran Teater Arena dan Teater Tertutup di Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki dan pembangunan sebuah gedung baru, Teater Besar, yang harga sewanya sering kali membuat ongkos produksi naik berlipat-lipat, disebutnya sebagai langkah-langkah yang menyumbang pada proses termarginalkannya teater. Ketika pada 26 November – 13 Desember 2013 dilaksanakan Festival Teater Jakarta (FTJ) ke-40, Afrizal Malna memamerkan sejarah FTJ yang telah berlangsung sejak 1973 dan juga memanfaatkan kesempatan untuk berdiskusi pada akhir setiap pertunjukan teater, hal tersebut bisa saja dipahami sebagai langkah yang menolak marginalisasi tersebut.

Esai selanjutnya dari Svann Langguth berfungsi mengungkap berbagai makna dalam naskah drama *Nostalgia Sebuah Kota – Kenangan tentang Tanjungkarang* karya Iswadi Pratama, seorang dramawan yang dilahirkan pada 8 April 1971 di Tanjungkarang, Sumatera bagian selatan. Iswadi Pratama kuliah di Fakultas Ilmu Sosial dan Politik di Universitas Lampung dan menyelesaikan studinya pada 1996. Dia juga aktif dalam dunia jurnalistik, bekerja untuk *Lampung Post* dan merupakan salah seorang pendiri *Sumatera Post*. Dalam rangka observasinya, yakni bahwa akar Iswadi Pratama ada pada akhir masa Orde Baru, Svann Langguth mencermati masa pemerintahan Presiden Suharto dan mengemukakan kesulitan yang dihadapi para pelaku budaya, terutama bahaya diculik atau ditangkap dikarenakan karya-karya mereka yang mengkritisi rezim atau yang berhaluan kiri.

Karya drama *Nostalgia Sebuah Kota – Kenangan tentang Tanjungkarang* yang dipilih untuk kumpulan tulisan ini merupakan sebuah kolaborasi antara penari, pemain pantomim, penulis teater dan sastra. Karya ini pada 2003 mendapat Gedung Kesenian Jakarta Award sebagai naskah drama terbaik. Pada 2010, berkat dukungan Sabine Müller, naskah ini dapat dipentaskan di Jerman. Latar belakang tempat dari drama ini adalah kota kelahiran Iswadi Pratama; dan

memang soal kota kelahiranlah yang dijadikan tema dalam naskah ini. Karena tokoh-tokohnya – yang kebanyakan tetap anonim – merasa tidak mempunyai tempat kelahiran, terasing dari akar mereka, merasa tidak dapat pulang. Jalan yang ditempuh tokoh-tokoh anonim itu mengantar kita pada kekosongan, pada rasa sepi. Naskah ini mempunyai karakter sebuah cara pandang yang absurd yang berfokus pada kesia-siaan dan kekosongan batin manusia. Dalam konteks ini, kita dapat mengacu pada Eugène Ionesco yang menggambarkan konsep absurditas sebagai berikut:

„Absurd is that which is devoid of purpose. [...] Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless.“²

Benangmerah naskah drama ini adalah payung, yang mana mempunyai berbagai makna di Sumatera selatan. Patut disinggung di sini, bahwa payung berwarna kuning, yang juga merupakan simbol resmi Provinsi Lampung, merepresentasikan Republik Indonesia dan Provinsi Lampung yang melindungi warganya.

Pengamatan Svann Langguth atas karya drama Iswadi Pratama memperlihatkan bagaimana masyarakat di Tanjungkarang masuk ke dalam perenungan atas masa lalu, sementara kekinian mereka dipengaruhi oleh lingkungan urban yang dipenuhi rasa kehilangan dan ketidakmanusiawian. Dalam adegan-adegannya dia mengacu pada alam abstraknya, juga pada momen surealis dari kebanyakan adegan dan berangkat dari makna *an sich* bioskop untuk pemahaman karyanya. Sebagai elemen selanjutnya dia mengamati resepsi karya dan terutama pada penonton yang bukan berasal dari Indonesia. Dia berargumentasi, bahwa Iswadi Pratama, meskipun di dalam karyanya menggunakan karakteristik yang spesifik untuk budayanya, hal itu tidak saja dapat dimengerti oleh publik khusus Indonesia, tetapi juga memberi ruang pemahaman untuk publik yang bukan Indonesia.

Kelompok teater yang didirikan oleh Iswadi Pratama pada 18 Oktober 1996 ini telah mendapat reputasi yang baik di Indonesia. Kelompok yang oleh Afrizal Malna diklasifikasikan ke dalam „tubuh kedua“ ini, pada 2008, setelah pementasan *Perempuan di Titik Nol* di Festival Salihara, mereka mendapat penghargaan sebagai kelompok teater terbaik dari Majalah Mingguan *Tempo* yang bergengsi itu. Pementasan tersebut berbasiskan adaptasi yang dibuat oleh Sitok Srengenge dari roman yang berjudul sama karya seorang penulis asal Mesir yang terkenal, Nawal El Saadawi, yang ditulis pada 1975. Roman yang menjadi

2 Eugène Ionesco, ‘Dans les armes de la ville’, Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, Paris, no. 20, Oktober 1957.

pijakan pementasan ini berkisah tentang pelacur yang membunuh seorang lelaki dan beberapa saat sebelum pelacur ini dieksekusi, dia menceritakan kisah kehidupannya kepada seorang perempuan lain. Sejak 2008 Festival Salihara dilaksanakan per dua tahun dan menampilkan karya-karya dari berbagai kelompok teater Indonesia, Australia dan Eropa. Festival ini diselenggarakan oleh Komunitas Salihara, sebuah pusat kesenian alternatif yang didirikan oleh beberapa penulis, jurnalis dan pencinta budaya. Pusat kesenian ini memberi ruang bagi para pencipta seni budaya untuk bereksperimen dan secara khusus mendukung bentuk-bentuk kesenian inovatif.

Tulisan berikutnya adalah dari Lisda Liyanti, diawali dengan sebuah biografi pendek Goenawan Mohamad, penulis naskah drama kedua untuk kumpulan tulisan ini. Naskahnya berjudul *Surti dan Tiga Sawunggaling. Sebuah Monolog*. Di sini dia menyoroti sikap liberal dan kritis Goenawan Mohamad yang terefleksikan dalam banyak aktivitas penulis, jurnalis dan esais kelahiran 1941 yang dilakukannya sampai sekarang. Sebagai contoh, Lisda menggambarkan bahwa Goenawan Mohamad ikut menandatangani Manifes Kebudayaan pada 1963. Dalam manifes tersebut banyak penulis (di antaranya Goenawan Mohamad, Taufiq Ismail, Mochtar Lubis) dan beberapa seniman bersatu dan menyerukan perlawanan terutama terhadap Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat) yang menganut pandangan realisme sosial. Dengan demikian Manikebu ingin agar karya mereka dibebaskan dari kepentingan politik tertentu. Tapi hal tersebut kemudian gagal, karena Sukarno tak lama kemudian melarangnya. Lebih jauh lagi, Lisda Liyanti menggarisbawahi pengaruh Goenawan Mohamad di Majalah Mingguan *Tempo* yang dibangunnya melalui peran pentingnya sebagai pendiri majalah tersebut dan melalui Catatan Pinggirnya yang ditulisnya sejak 1976. Terutama dalam masa pemerintahan Orde Baru, dalam Catatan Pinggirnya itu, Goenawan Mohamad sering mengangkat tema perlawanan individu terhadap kekuasaan negara yang berlebihan, dan dengan demikian dia mengangkat korban jadi pahlawan.³

Perlawanan atas sistem politik yang mapan dijadikan tema oleh sang penulis di dalam drama *Surti dan Tiga Sawunggaling. Sebuah Monolog* yang berlatar belakang masa penjajahan Belanda. Pementasan yang disutradarai oleh Sitok Srengenge ini dilaksanakan pada bulan November 2010 di Teater Salihara di Pasar Minggu, berdasarkan sebuah karya yang berjudul sama yang ditulis Goenawan Mohamad. Dalam tulisannya, Lisda Liyanti menggambarkan, bahwa suami dari tokoh utama, bernama Jen, adalah seorang pejuang gerilya yang meninggal dalam perlawanan terhadap penguasa kolonial. Sang suami digambarkan sebagai seseorang yang berkarakter aneh yang selalu mencari

3 Steele, Janet. 2003. "Representations of 'the Nation' in *Tempo Magazine*". Di dalam: *Indonesia* 76: 142.

mimpi-mimpinya. Setelah kematian suaminya, Surti, tokoh utama yang kesepian itu, mengabdikan diri pada pembuatan batik, elemen sentral dalam pertunjukan tersebut. Motif batik yang menjadi dasar dalam naskah ini, Sawunggaling Lereng Manggar Merah, berasal dari utara Jawa dan dimodifikasi oleh Hardjonegoro, atau dikenal sebagai Go Tik Swan. Go Tik Swan adalah seorang seniman batik terkenal yang pada 1955 diminta oleh Sukarno untuk membuat motif batik khas Indonesia yang mencampurkan berbagai elemen batik dari Solo, Yogyakarta dan pantai utara Jawa.

Batik telah menjadi tradisi Indonesia sejak ratusan tahun lalu dan mengambil peran yang penting. Juga secara internasional, tekstil batik menemukan banyak pencintanya. Selain itu, pada 2 Oktober 2009, UNESCO telah menyatakan batik tulis sebagai salah satu „warisan budaya dunia yang hidup“. Daerah yang terkenal sebagai pusat batik adalah kota-kota di Jawa: Yogyakarta, Solo, Cirebon dan Pekalongan. Proses pembuatan batik yang digambarkan dalam pertunjukan teater tersebut adalah batik tulis. Dalam proses pembuatannya malam cair ditorehkan dengan tangan menggunakan sebuah canting tembaga yang corongnya mempunyai berbagai ukuran. Dengan canting itu berbagai pola yang rumit dapat ditutup. Proses pembuatan batik dapat berlangsung beberapa bulan, sampai selebar kain dapat diselesaikan.

Dalam esainya, Lida Liyanti menggambarkan keindahan filosofis, estetis dan spiritual dari pekerjaan ini, juga tuntutan-tuntutan khusus seperti kesabaran dan kemengaliran yang harus dipunyai seorang pembatik. Untuk Surti, dalam proses membuat batik terdapat kemungkinan untuk mengalirkan berbagai perasaannya yang juga sering saling berkonflik, antara khawatir, takut kehilangan dan cemburu. Bisa ditafsirkan, kesepian Surti dan kesibukannya yang terkonsentrasi pada batik membuat khayalan dan pikiran-pikirannya berubah menjadi berbagai bentuk dan mewujudkan menjadi burung Sawunggaling. Dengan demikian, untuk Surti, batas antara fantasi dan realitas semakin menjadi tak jelas. Karena ketiga burung Sawunggaling pada batiknya itu ternyata mempunyai kekhususan tertentu, yakni dapat melepaskan diri dari kain di mana mereka tergambarkan dan dapat melakukan perjalanan pada malam hari. Ketiga burung yang bernama Anjani, Baira dan Cawir itu kemudian menceritakan pengalaman perjalanan mereka kepada Surti. Mereka bercerita tentang masa-masa sebelum suaminya meninggal, mengenai pertemuan-pertemuan rahasia sang suami, juga tentang seorang perempuan lain.

Kisah surealis tersebut terus bergerak antara impian dan realitas, dan Sitok Srengenge dalam pemanggungnya telah memperhitungkan hal itu. Di sini elemen tari juga mengambil peran penting, karena koreografer Hartati, telah membuat gerak tari khusus untuk setiap burung Sawunggaling. Tentunya drama ini dapat dikategorikan ke dalam „tubuh“ pemanggungan seperti yang

maksud oleh Afrizal Malna, dengan bantuan pertunjukan tersebut terbentang sebuah jembatan antara pemeran dan penonton, juga antara realitas dan fantasi.

Weitingen, 19 Januari 2013.

Diterjemahkan oleh Dewi Noviami.

Theater Kaleidoskop 2011. Ich. Du. Unser Wir.

Afrizal Malna

Wo ist der Berg, wo das Stück Land, die Höhle, der Ort, wo die reine Seele sich verstecken könnte? Die reine Seele wird letzten Endes von der unnachgiebigen – der menschlichen – Zivilisation vertrieben, die offenbar keinen Platz mehr für sie hat. Zu Hause ist die Seele zunächst im Körper des Lenny Small, der körperlich und geistig behinderten Hauptfigur des Romans bzw. Theaterstücks *Von Mäusen und Menschen* (engl. *Of Mice and Men*; indon. *Tikus dan Manusia*) von John Steinbeck.

Lenny Small kann zu einem Zeitpunkt jeweils nur einen Gedanken fassen, er verfügt über kein komplexes Denkvermögen. Einen seiner Gedanken bildet der Spruch „Du besitzt mich und ich besitze dich“, den er häufig seinem Freund gegenüber äußert und der aus dem Morast der menschlichen Zivilisation zu kommen scheint. Der Spruch lässt sich nicht in zwei Sätze trennen und der eine Teil negiert den jeweils anderen.

Die Theatergruppe Amoeba führte das Stück im Rahmen des Theater-Festivals Jakarta (*Festival Teater Jakarta, FTJ*) am 13. Dezember 2011 im *Gedung Kesenian Jakarta* auf. Unter der Regie von Joind Bayuwinda inszenierte Teater Amoeba *Von Mäusen und Menschen* als eine großflächige Leinwand, auf der „die Seele, die sich der menschlichen Zivilisation verweigert“, in der Gestalt des Lenny dargestellt wird. Es ist beunruhigend, ja nahezu lähmend zu erleben, wie sich hier die Seele darum bemüht, ihr eigenes Handeln zu verstehen. Schließlich muss sie ausgelöscht werden, da die menschliche Zivilisation tatsächlich keinen Platz mehr für eine Seele hat, wie sie in Lenny innewohnt. Lenny wird am Ende von seinem eigenen Freund erschossen. Die Höhle, in der Lenny den Rest seines Lebens hätte in Frieden verbringen können, hat nie existiert.

Die Inszenierung von Teater Amoeba zeigt uns wieder einmal die Bedeutung des Theaters als ‚zweites Theater‘ und dass wir unser eigenes Leben als ‚erstes Theater‘ betrachten können. Beide Theater sind untrennbar. Beide Theater sind Auslegungen. Beide Theater sind Seelen, die es der Zivilisation erlauben, als Kultur lebendig zu sein. Dewi Noviami vom Theater-Komitee des *Dewan Kesenian Jakarta*, des Kunstrates Jakarta, bezeichnet es in ihrer Rede während der Abschlussveranstaltung des Theater-Festivals Jakarta als: die Auslegung von „alles, was ich bin“, die Auslegung von „alles, was du bist“ vor dem Hintergrund, dass „wir“ existieren, weil andere ebenso existieren müssen.

Zwei Vehikel des Theaters

Schaut man sich an, was sich während des einen Jahres, 2011, in der Theaterszene getan hat, dann scheint allein dieses eine Jahr unendlich lange gedauert zu haben: Ein Jahr wie zehn, wie zwanzig, wie viele weitere vergangene Jahre. Anfang dieses Jahres, am 5. Januar 2011, verstarb der Schauspieler Amak Baljun von Teater Kecil im Alter von 68 Jahren. Seit Anfang der 70er Jahre war der Theaterschauspieler für seine überströmende Energie beim Spielen bekannt: ein Jahr von 40 vergangenen. Oder Teater Mandiri (Putu Wijaya), das im Jahr 2011 seinen 40. Geburtstag feierte: ebenfalls ein Jahr von 40 vergangenen. Ein Jahr von vielen Jahren voller Erinnerungen an vergangene Zeiten.

Die Feststellung „das Theater ist Wir“ umspannt Raum und Zeit. Es ist das Theater, das eine Brücke baut zwischen der Zeit dort und der Zeit hier, zwischen dem Raum dort und dem Raum hier. Will man sich einen Eindruck vom Leben in einer bestimmten Stadt verschaffen, dann muss man sich nur eine beliebige, in dieser Stadt ansässige Theatergruppe anschauen. Das Gleiche gilt auch umgekehrt: will man sich die ästhetischen Leistungen des Theaters einer Stadt ansehen, dann muss man nur eine Theaterinszenierung mit der Entwicklung dieser Stadt, in der sich dieses Theater befindet, vergleichen.

Eine der Regionen, deren Eigenständigkeit bereits früher bedroht war und wo dies auch momentan der Fall ist, ist Pantura. Die Regionalkultur entlang der Küste Nordjawas sieht sich gegenwärtig einer ganzen Reihe von Veränderungsprozessen gegenüber. Dieser Region nähert sich Teater Garasi mittels einer Recherche an, die sich vor allem auf den Landkreis Indramayu konzentriert. Diese Recherche liefert das Hauptmaterial für die Inszenierung *Tubub Ketiga* (Der dritte Körper) (Ort: *Taman Budaya* Yogyakarta, 12. und 13. März 2011). Die Inszenierung nimmt den Zuschauer in ein „Wir“ auf, das gemeinsam in diesem „dritten Körper“ existiert. Der Körper ist bereits durch die zahlreichen Angriffe auf seine Eigenständigkeit zerstört; die Angriffe erfolgen von außen und sind das Ergebnis einer historischen Konstruktion der lokalen Identität und der Dritten Welt. Es ist der „dritte Körper“ einer sich entwickelnden Welt, oder vielmehr einer Welt, die im Zuge der historischen Konstruktion zerstört bzw. durch den gegenwärtig stattfindenden Globalisierungsprozess zum Stillstand geführt wird. Eine solche Geschichtskonstruktion erlaubt es der Religion, die Traditionen für verboten zu erklären, die das kulturelle Gedächtnis bewahren, das uns wiederum beim Verständnis unserer Vergangenheit hilft.

Tubub Ketiga, unter der Regie von Ahmad Yudhi Tajudin, stellt eine essayistische Inszenierung des Körper-Chaos dar: Bei einem für Indramayu

typischen Maskentanz wird die Maske durch eine Spielzeugmaske aus Plastik ersetzt; das Haus als Hort, wo Kultur entsteht, wandelt sich zu einer neuen Realität: „das Haus existiert nur, wenn wir das Geld haben, um es zu kaufen.“ Daher sind alle Stützpfiler und Gefüge des im Bau befindlichen Hauses durch Geldstapel ersetzt, und eine Frau schläft unter einer Decke, die ebenfalls aus Geldstapeln besteht. Die durchaus politische Auseinandersetzung mit der Identität zeigt, dass javanische Bezeichnungen zunehmend in nicht-javanische abgewandelt werden. Wir sind uns nicht darüber bewusst, dass wir mehr und mehr zu einem anderen Wir mutieren. Musik ist Geräusch, ist Noise, in all der Klangverschmutzung, aus der der zerstörte Körper hervorgeht.

Neben Teater Koma gehört Teater Garasi zu jenen Theatergruppen, die ein starkes Bewusstsein für die äußere Form oder die Gestaltung ihrer Inszenierungen haben. Die Gestaltung bestimmt letzten Endes den Rahmen, in dem der Zuschauer die Theaterinszenierung genießt. Allerdings kann sie auch dazu eingesetzt werden, dramaturgische Probleme bzw. unüberwindbare Mängel zu verdecken oder sogar zu manipulieren.

Der Gestaltung einer Inszenierung haftete früher das Stigma an, ein Import aus der Kitsch-Kultur, eine Art Verpackung, zu sein; heute ist es umgekehrt: Eine Inszenierung bereitet kaum mehr Freude ohne eine starke Verpackung, die ihr einen entsprechenden Rahmen verleiht. Diese Überzeugung verstärkte sich mit der Entwicklung audiovisueller Medien, die die Gestaltung stützen (vom Licht bis zu digitalen Medien), und stellt heute ein neues Phänomen im Theater dar: das erste Vehikel im Theater.

Neben Teater Koma, das sich von Anfang an der Bedeutung der Gestaltung einer Inszenierung bewusst war, sind folgende Theatergruppen zu nennen: Teater Payung Hitam (Bandung), Teater Garasi (Yogyakarta), Teater Satu Lampung, Teater Studio (Bandung), Saturday Acting Club (Yogyakarta) oder die Stage Corner Community, die kürzlich *Ken Dedes Techno* (Jakarta) inszenierte. Das innewohnende Phänomen, nämlich das der Gestaltung, betrifft auch Theatergruppen, die Lokales verwenden, angefangen von Kostümen, über Tanz, Musik, Gesang bis hin zu Geschichten, die mit gegenwärtigen Fragestellungen versetzt werden. Beispiele dafür geben etwa Teater Petapuang (Makassar) oder Teater Andhika (Bandung).

Aber woher wissen wir, ob das Maß der gestalterischen Verpackung nicht schon den eigentlichen Inhalt einer Inszenierung übersteigt? Die Frage fasst ein altes Problem in der Kunst zusammen, dass „die Form den Inhalt verschlingt“ oder gar „die Form den Inhalt verrät“. Putu Wijaya beschreibt es bei einer der Diskussionsveranstaltungen auf dem 39. Theater-Festival Jakarta als „auf die intellektuellen Rechte jener Inhalte treten“, die zum Thema der Inszenierung erklärt werden; daraufhin würden unsere persönlichen Erfahrungen zerstört,

denn sie würden nie in Wissen überführt werden. Tatsächlich verfügt die Gestaltung oder das gestalterische Konzept über eine gewisse Elastizität, die dem Theater eine entsprechende Nachfrage auf dem Markt beschern kann. Doch ebenso gut ließe sich diese Elastizität so einsetzen, dass das Theater auf dem Markt „verpfändet“ wird. Die Lesart des Diskurses ist hier von Bedeutung und bezieht die übergeordnete Rolle der Kunst als Theater-kuratorische Arbeit mit ein sowie die Kritik und die Anerkennung der Theaterkunst, damit das Theater nicht zu einer Billigkunst verkommt.

Das erste Vehikel des Theaters kann auf das Niveau einer ‘fast food’-Theaterproduktion fallen, wenn die Gestaltung abgewertet und als nichts weiter als eine schematische Arbeit behandelt wird. Und eine Inszenierung wird noch weiter gestutzt, wenn es lediglich um die Frage geht, wie dieses Schema gefüllt wird. Dieser schematischen Arbeit fallen zuallererst die Schauspieler zum Opfer. Der einzelne Schauspieler erlebt hier nicht den organischen Prozess beim Eintreten in seine Rolle. Die Rolle ist nur noch ein Name oder ein Kostüm. Und der Schauspieler schlüpft in die Rolle, so wie er in die Kleidung steigt, die entsprechend des Stereotyps der von ihm zu spielenden Rolle vorgesehen ist. Das Spielen wird zur Schauspiel-Fashion.

Die Theatergruppen, die zu diesem ersten Theatervehikel gehören – in dem Sinn, dass die Gestaltung für die äußere Wirkung einer Inszenierung ausschlaggebend ist – können auch anders vorgehen: nämlich indem sie die Gestaltung in einen größeren Kontext stellen. Dies geschieht im Allgemeinen so, dass die realisierte Inszenierung mit Fragestellungen verknüpft wird, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt die öffentliche Meinung bestimmen. Die theatralische Gestaltung erfährt eine Erweiterung, indem sie sozusagen auf eine öffentliche Gestaltung ausgedehnt wird. Theater wird als ein Segment dieser öffentlichen Gestaltung auf die Bühne gebracht: Theater wird zu einer Deutungsinstanz im Prozess der Geschichtskonstruktion betrachtet, der um das Theater herum geschieht.

Für die Theatergruppen, die unter dieser Prämisse inszenieren, stehen vor allem sozialpolitische Themen bei der Wahl der Gestaltungsmittel im Vordergrund. Zu den Theatergruppen, die bis heute die Gestaltung im Hinblick darauf einsetzen, gehören Teater Koma und Teater Gandrik. Außerdem zählen dazu: Teater Kosong (*Republik Reptil*), Dapoer Seni Yogya (*Negara Sedang Demam*), Komunitas CCL Bandung (*Tanab, Ode Kampung Kami*), Teater Pe Pe I Yogyakarta (*Rapat Dedemit*) und Teater Ilalang Purworejo (*Maling*).

Es entsteht der Eindruck, dass sich die bevorzugt aufgegriffenen sozialpolitischen Themen vor allem um Korruption und Ungerechtigkeit oder um Probleme der armen, an den Rand der Gesellschaft gedrängten Bevölkerungsgruppen drehen. Das Echo ist heute, verglichen mit der

Zeit der *Orde Baru*, weniger stark. Während der Orde Baru wurden die Stimmen, die sich zu Fragen der Gerechtigkeit erhoben, abgedämpft oder gar zum Schweigen gebracht. Hinsichtlich der notwendigen Dauer, um in der öffentlichen Auseinandersetzung zu bestehen, scheinen die Themen mit den Fernsehnachrichten zu konkurrieren und zu wetteifern. Fernsehnachrichten haben ein weniger begrenztes Raum- und Zeitgefüge für das Aufgreifen oder das Wechseln von Themen innerhalb der Zeit, über die sie entsprechend ihrer journalistischen Strategie verfügen. Die sozialpolitischen Themen überführen das Theater in eine Deutungsinstanz hinsichtlich des laufenden Prozesses der historischen Konstruktion. Hier verfügt das Theater über einen Raum, der es ihm erlaubt, alle Schauspieler, die an einer Debatte beteiligt sind, auf ein und derselben Bühne zu versammeln. Raum und Zeit des Fernsehens hingegen sind zerstückelt und lassen sich nur in einer Berichterstattung nach längerer Recherche im Vorfeld zusammenbringen. Das Bengkel Teater Rendra trat mit seiner Inszenierung *Mastodon dan Burung Kondor* (Ort: Graha Bakhti Budaya, TIM, August 2011) unter der Regie von Ken Zuraida wieder in Erscheinung und zeigt uns noch einmal, wie sehr das Theater nach wie vor um seine politische Position im öffentlichen Leben ringt.

Folgende Inszenierungen, die Themen mit historischem Hintergrund aufgreifen, setzen im ersten Vehikel Akzente: *Opera Tan Malaka* (Goenawan Mohamad, Tony Prabowo), *Surti dan Tiga Sawunggaling* (Goenawan Mohamad, Sitok Srengenge) sowie Teater (dur: 90") mit ihrer Inszenierung *Mereka Memanggilku Nyai Ontosoroh* (Sie nennen mich Nyai Ontosoroh), die auf dem Roman *Bumi Manusia* (Garten der Menschheit) von Pramoedya Ananta Toer (unter der Regie von Wawan Sofyan) basiert.

Das zweite Vehikel des Theaters scheint sich nach wie vor dem Sog zu widersetzen und sich dem Druck eines insbesondere in den Großstädten zunehmenden Pragmatismus und Professionalismus entgegenzustellen. Unter diesem Druck wird das Theater nicht mehr über das Engagement der Mitglieder einer Theatergruppe gemessen, sondern über Arbeitsverträge, deren Rahmen und Gewinne klar kalkuliert sind, sowie über berufliche Verbindungen, die nicht zwangsläufig mit der Gruppe organisch übereinstimmen müssen. Bei einem solchen Professionalismus wird die Theaterarbeit auf Grundlage des Bedarfs und des unbeirrbaren Glaubens an die Sachkenntnis durchgeführt und nicht auf Grundlage der Zugehörigkeit. Eine solche Haltung sät die Vorstellung, dass Theater nicht kostenlos ist. Und Engagement gilt als romantisch.

Das zweite Vehikel galt früher einmal als das Herz des Theaters; es sorgte dafür, dass die Mitglieder einer Theatergruppe einen gewissen Kampfgeist für das Theater besaßen. Heute scheint das Vehikel es sich selbst schwer zu machen. Es findet im Allgemeinen bei Theatergruppen Ausdruck, die dem Anspruch ihres Engagements gerecht bleiben wollen und ihre Erfahrungen und Erkenntnisse auf organische – nicht auf ‘fast food’-Weise sammeln. Die Schauspieler sollen aus dem Explorationsprozess heraus wachsen und nicht aus der äußeren Form heraus.

Einige der Theatergruppen, die typischerweise dem zweiten Vehikel des Theaters zugerechnet werden, sind: Teater Kubur (Jakarta), Teater Ruang (Solo), Teater Kami (Jakarta), Teater Kita (Makassar), Teater Ragil und Teater Api (Surabaya) sowie das frühere Teater Mandiri. Sie gestalten Theater über ihr Engagement, ihre organische Exploration, sie besitzen eine hohe Probendisziplin und setzen sich stark für den Erhalt der Gruppe ein.

Das bedeutet nicht, dass die Theatergruppen des ersten Vehikels keine hohe Probendisziplin hätten. Es sind vielmehr Gruppen darunter, wie etwa Teater Garasi, die ein sehr strikt bemessenes Arbeitsmodell anwenden. Diesem liegen Ideen zugrunde, die auf das gesamte Team einer Inszenierung zurückgehen: Am Anfang steht dabei die Exploration im Rahmen von Workshops. Alle Beteiligten einer Inszenierung erstellen Skizzen der Ideen, bis diese in internen Workshops konkret erarbeitet werden. Der Unterschied zum ersten Vehikel liegt mehr in der Haltung, insofern, dass die organische Exploration wichtiger ist als die Gestaltung oder das Schema einer Inszenierung, das wiederum von Theatergruppen des zweiten Vehikels bei der Realisierung einer Inszenierung in Angriff genommen wird.

Das erste Vehikel (Gestaltung) und das zweite Vehikel (organischer Prozess) im Theater zeigen jeweils auf ihre Art den Gemütszustand des Theaters bei der Suche nach einem Arbeitsmodell im Sinne eines messbaren Fortschritts. Einem Arbeitsmodell, das offen für wirtschaftliche und kreative Erwägungen ist sowie für die Auseinandersetzung mit weiteren Diskursen. Einem Arbeitsmodell, bei dem der Explorationsprozess für Interventionen von außen nicht verschlossen bleibt.

Die beiden genannten Vehikel zeigen das Bestehen eines Theater-Dreiecks auf, wobei die drei Eckpunkte vom jeweiligen Hintergrund der Akteure bestimmt werden, die entweder einer Gemeinschaft, einem professionellen Zusammenschluss oder einer studentischen Gruppe angehören. Anhand dieser Zugehörigkeiten zeigt sich, dass das Theater nicht allein eine Angelegenheit der Kunst ist. Die Diskussion unten wird zeigen, wie seine Existenz vielmehr dadurch bestimmt wird, wie sich eine Theatergruppe in der Entwicklung und im Wachstum der Stadt als ihrem Aufenthaltsort positioniert. Und wie

umgekehrt die Stadt das Theater als öffentliches Auge positioniert, um die Prozesse der Theatralisierung zu verstehen, die im Zusammenhang mit der Identitätspolitik der Stadt ablaufen.

Theater und Stadtplanung

Hinter dem Theater zeigt sich das Gesicht wie eine Stadt verwaltet wird. Nach dem Besuch einer Theatervorstellung befinden wir uns gleich in einem anderen Theater. Es ist das pulsierende Theater der Stadt mit all ihren unterschiedlichen Vorkommnissen. Während der Regierungszeit des Gouverneurs Ali Sadikin, zu Beginn der Orde Baru, wurde Jakarta wie folgt entwickelt: in der Stadtplanung wurden Businesszentren, Wohnsiedlungen, Bürokomplexe, Stadtparks, Naturschutzgebiete ebenso wie Stätten der Kunst berücksichtigt. Letztere wurden nacheinander im Rahmen der Infrastrukturmaßnahmen realisiert, dazu gehören: *Gelanggang Remaja Jakarta*, *LPKJ (Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta)*, dem heutigen *IKJ (Institut Kesenian Jakarta)*, und *Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki (PKJ-TIM)*. Strukturell übergeordnet sind der Dewan Kesenian Jakarta und die *Akademi Kesenian Jakarta*. *Gelanggang Remaja*, *LPKJ* und *PKJ-TIM* werden als Labore künstlerischen Schaffens betrieben und dienen als Ateliers, Räumlichkeiten für Lehre, für Werkstätten sowie für Präsentationen künstlerischer Arbeiten.

Der Dewan Kesenian Jakarta kuratiert künstlerische Leistungen aus den verschiedenen Regionen für unterschiedliche Programme, die die Bereiche Theater, Literatur, Bildende Kunst, Tanz, Musik und Film abdecken. Die kuratorische Arbeit gipfelt in der Biennale, die einen öffentlichen Rechenschaftsbericht über die künstlerischen Leistungen Indonesiens gibt. Die Leistungen werden der Öffentlichkeit über die Publikation der monatlich erscheinenden Zeitschrift *Budaya Jaya* präsentiert. Daneben existieren weitere jährliche Publikationen, die ebenfalls als Berichte über die kuratorische Arbeit selbst sowie der bislang kuratierten Werke dienen; dazu gehört auch die Entwicklung künstlerischer Diskurse, die die Deutungen der Werke befördern. Die Akademi Jakarta erstellt des Weiteren eine Art Bericht der aktuellen kulturellen Phänomene, der in der Form eines Kulturvortrags am Ende eines jeden Jahres gehalten wird. Darüber hinaus gehört die Akademi Jakarta zu den Institutionen, deren Stimme von der Stadtregierung wahrgenommen wird. Mitglieder der Akademi Jakarta – Kulturschaffende mit einer lebenslang verliehenen Mitgliedschaft – organisieren regelmäßige Treffen mit dem Gouverneur.

Einige der Programme finden auch heute noch statt, in zum Teil sogar größerem Umfang. Daneben sind etliche der Programme verschwunden, vor

allem solche, die als Brücke zwischen der jungen Generation und den Künsten dienten, unter anderem: *Pekan Komponis Muda* (Die Woche junger Komponisten), *Temu Penyair Muda* (Treffen junger Dichter), *Temu Penata Tari Muda* (Treffen junger Choreographen) und andere. Das Verschwinden der Programme ist auf das in der Kunst vorherrschende Gefälle im Senior-Junior-Verhältnis zurückzuführen, das man ablegen wollte. Doch zu ersetzen sind diese Programme nicht, wenn es darum geht, den augenfälligen Phänomenen, bei denen Kunst und die junge Generation eng miteinander verbunden sind, einen Raum zu geben.

Auf der anderen Seite mangelt es den heute entstehenden Kunstprogrammen zunehmend an eigenen thematischen und strukturierten Anknüpfungspunkten, auch in ihrer Verbindung mit Institutionen der Infrastruktur und Suprastruktur, die zwar vorhanden, aber deren Rolle noch sehr begrenzt sind. Auch das TIM, das sich besonders stark für den Bestand des Theaters einsetzte (dann das Gedung Kesenian Jakarta, Teater Utan Kayu, und später Komunitas Salihara), hat sich bereits verändert. Es findet eine Abflachung statt, die zwar kaum wahrnehmbar ist, die jedoch einen beachtlichen Teil jener Veränderung darstellt im Zuge derer das Theater „marginalisiert“ wird.

Einst betrachteten die in Jakarta ansässigen Theatergemeinschaften die beiden Gebäude Teater Tertutup (überdachtes Theater) und Teater Arena (Freilichttheater) als „ihre Theaterhäuser“. Die beiden Spielstätten befanden sich ursprünglich am Standort TIM. Sie spielten eine enorm wichtige Rolle für das Aufkommen einiger Innovationen im Theater und ließen mutige Diskussionen und Ideen entstehen. Seinerzeit stellte das TIM eine Oase der Freiheit des Denkens und des kreativen Ausdrucks dar, die sich der Herrschaft der Orde Baru widersetzte. Für viele Theatergruppen in Indonesien waren die beiden Räume feierlicher Ausdruck der kreativen Freiheit, die sie durch ihre Inszenierungen würdigten und pflegten. Das kreative Feld weitete sich auf zahlreiche regionale fruchtbare Böden aus und erfasste die jeweils aktuellen Diskurse sowie den Einsatz von Medientechnologien, die sich seinerzeit entwickelten. Verschiedene Inszenierungen kamen Ohrfeigen ins Gesicht der Herrschenden gleich – waren es aber auch für uns selbst. Produktionen von Arifin C. Noer oder auch von Putu Wijaya hatten ihren Auftakt häufig in diesen beiden wichtigen Stätten.

Der Abstand zwischen Bühne und Zuschauerraum war in beiden Spielstätten relativ gering und erlaubte dadurch eine größere Intimität mit der Inszenierung. Die Zuschauerkapazität betrug lediglich etwa 300 Personen. Das bedeutete, dass sich der organisatorische und finanzielle Aufwand, um eine Inszenierung zu realisieren, im Rahmen hielt. Doch dann kam es zur Räumung des Teater

Arena, der benachbarten Ausstellungsräume und des Teater Tertutup. Die Stadtregierung versprach bessere Gebäude.

Zunächst folgte auf die Räumung der Bau einer größeren Spielstätte mit einer Kapazität von 1000 Zuschauerplätzen: das Graha Bakhti Budaya. Und damit begann der Verdrängungsprozess des Theaters. Was Organisation, Management und die zur Verfügung stehende Finanzierung einer Inszenierung angeht, machte die geplante Nutzung des Gebäudes für die Theatergemeinschaften immer schwierig. Tatsächlich war der Bedarf nach mehr als 300 Zuschauern im Rahmen ihrer Inszenierungskonzepte meist nicht gegeben, vielmehr strebten sie nach einer intimeren Begegnung von Zuschauern und Inszenierung.

Der Verdrängungsprozess des Theaters wurde mit dem Bau des Teater Kecil und des Teater Besar (Teater Jakarta) noch deutlicher. Die Tagesmiete des Teater Besar inklusive weiterer Leistungen beispielsweise kann bis zu 80 Mio. Rupiah (umgerechnet etwa 6.300,- Euro) betragen, eine Summe, die in den meisten Fällen das zwei- bis dreifache der Produktionskosten jener Theatergruppen übersteigt, deren Managementansprüche nicht so hoch sind.

Die Veränderungen führen dazu, dass das Theater sein Hauptmerkmal verliert, nämlich die Verknüpfung seiner Existenz mit dem Wachstum der Stadt. Heute ist genau das Gegenteil der Fall: Das Wachstum der Stadt verdrängt mehr und mehr die Existenz des Theaters. Die Verdrängung erfolgt parallel zu den Veränderungsprozessen der Stadt Jakarta. Seit die Autonomie der Regionen ausgerufen wurde, entwickelt sich Jakarta eher wie eine Provinzstadt anstatt wie eine Hauptstadt. Die Programme des Dewan Kesenian Jakarta, in denen die Künste der Stadt besonders großes Gewicht haben, verschärfen noch den Eindruck Jakartas als einer Provinzstadt. Zudem nehmen sie der Kunst den Raum, in dem eine Auseinandersetzung oder ein Dialog zum Gefüge Kunst-Stadt auf der nationalen Ebene stattfinden könnte. Andererseits könnte der Wandel der Stadt Jakarta positiv sein, trüge er dazu bei, die Zentralisierung künstlerischer Standards aufzuweichen. Doch gleichzeitig verengt sich der Bereich der Kunst weiter, der sich mit einem größeren, landesweiten Kontext auseinandersetzt.

Ob sich die Erscheinungen eines marginalisierten Theaters aufgrund der Tatsache verändern, dass die Theateraktivisten, die das Theater unterstützen, eigentlich auch Teil der marginalisierten Gesellschaft in der Stadt sind? Tatsächlich existiert noch keine Studie darüber. Doch anhand des Theater-Festivals Jakarta, das bereits seit 39 Jahren stattfindet und das älteste Theaterfestival in Indonesien darstellt, lässt sich zumindest erkennen, dass sowohl die Mehrheit der Unterstützer als auch die der Zuschauer aus den engen *Kampungs* Jakartas stammen. Die *Orang Betawi* als die Alteingesessenen der Stadt wurden durch die Entwicklung Jakartas als Regierungs- und

Wirtschaftsmetropole am weitesten verdrängt. Sie sind inzwischen zu einem kulturellen Symbol geworden, das imstande wäre, alle Erscheinungen derer, „die marginalisiert wurden“, zu vertreten. Dieser Prozess gleicht dem Strom der Verdrängung, der auch die Vorstellungen der Gemeinschaft in die Richtung aller Dinge zieht, die in Jakarta marginalisiert werden und dann zum Symbol der städtischen Marginalisierung werden. Dieses Symbol konzentriert und verstärkt sich im Kreis der einkommensschwachen Kampungs in Jakarta. Hier befindet sich der informelle Wirtschaftssektor, der von der ärmeren Bevölkerung und der Gemeinschaft der Orang Betawi betrieben wird, die gleichermaßen durch die Entwicklung der Stadt weiter marginalisiert werden. Umgekehrt werden die Orang Betawi zum Symbol für diese Verdrängung.

Wenn die Verdrängung eine immer deutlicher werdende Inszenierungsästhetik hervorbringt, die ebenfalls marginalisiert wird, und damit auch zunehmend die Möglichkeit schwindet, sich gemeinsam mit der Kunst im Umfeld zu entwickeln oder mit der Stadt, dann sollte man sich die Zielsetzung des Theater-Festivals Jakarta zweifelsohne noch einmal ansehen. Wird das Festival wirklich mit der Absicht durchgeführt, die ästhetischen Leistungen aus dem Kreis der jungen Künstler, die sich im und für das Theater abmühen, zu betrachten? Oder dient es vielmehr wieder der Bildung der Jugend, um sich mithilfe des Theaters mit der Kunst oder dem kreativen Prozess auseinandersetzen zu können? Das zweite Stichwort differenziert zwischen der Position der Künstler und der Jugend, um die Ziele des Theater-Festivals Jakarta klarer zu umreißen.

Einige der ausgewählten Stücke, die aufgeführt wurden, tragen den Ausdruck der marginalisierten Stadtbevölkerung. Teater Sketsa mit der Inszenierung von *Malam Jabanam* (Die verdammte Nacht) von Montingo Busje, Teater Anam mit *Roman* (Roman), Teater Popcorn mit *Bongkar* (Zerlegen) von Diding B. Zetta, Study Teater 24 mit *Hab* von Putu Wijaya, Teater Nonton mit *Te(n)tangga(n)g* von Dicky Sumarno oder Teater Ghanta mit *Pesta Sampah* (Müllfest). Ihre Themenwahl lässt sich von zwei entgegengesetzten Richtungen lesen: als Ausdruck einer Realität, die sie ohne Bewusstsein der politischen Position erfahren, oder als Reaktion auf die Politik der Stadt, die sie zu Opfern der Unterdrückung macht.

Ein Teil der Inszenierungen bedient sich dem Realismus, gerade um die eigene soziale Klasse zu zerstören. Die Inszenierungen zeigen nicht das ideologische Bewusstsein der marginalisierten Unterschicht; sie zerreiben sich gegenseitig in internen Konflikten. Ihre Inszenierungen sind tatsächlich nicht besonders aussagekräftig, in dem Sinne, dass sich jene am Rande der Gesellschaft am Ende gegenseitig auffressen. Komunitas Teater Koin (*Tumirah Sang Mucikari*; Tumirah, die Kupplerin) und Teater SAPU (*Kisah Manusia Seribu Tangan*; Die Geschichte vom tausend-händigen Menschen), beide aus Yogyakarta, grei-

fen ebenfalls die marginalisierte Gesellschaft auf. Oder Teater Ciliwung mit ihrer Aufführung *Selamat Jalan Anak Kufur* (Auf Wiedersehen, Ungläubiger) von Utuy Tatang Sontani und Teater Amoeba mit der Inszenierung *Tikus dan Manusia* (Von Mäusen und Menschen).

Die Wiederverinnerlichung des Theaters und der Darstellenden Kunst

Dass sich der Diskurs des realistischen Theaters wieder mit Diskussionen belebt, sollte eigentlich auch die politische Auseinandersetzung im Theater anstecken. Wie lassen sich die sozial-politischen Themen im Theaterleben der Gegenwart neu betrachten, während sich um uns herum die Verhältnisse der politischen Macht, der Produktionsmittel und des Marktes verschieben? Das von Salihara durchgeführte *Forum Teater Realis* leistet einen Beitrag zur Diskussion darüber, wie sich der politische Diskurs im Theater neu deuten ließe. Zu den Theatergruppen, die mit ihren Inszenierungen zum Forum Teater Realis im Salihara beisteuern, gehören: Teater Satu mit *Visa* von Goenawan Mohamad, Regie: Iswadi Pratama, 3. – 4. Juni 2011; Teater Ciliwung mit *Selamat Jalan Anak Kufur* von Utuy Tatang Sontani, Regie: Irwan Soesilo, 10. – 11. Juni 2011; Saturday Acting Club (SAC) mit *Lithuania* von Rupert Brooke, Regie: Rukman Rosadi, 17. – 18. Juni 2011; Sakti Aktor Studio (SAS) mit *Bang Bang You're Dead* von William Mastrosimone, Regie: Eka D. Sitorus, 24. – 25. Juni 2011; Oyag Forum mit *Pertja*, Text/Regie Benny Yohanes, 29. – 30. Juni 2011. Dass das Forum existiert, bedeutet nicht sogleich, dass es wie eine Zugschraube die beiden gegenüberliegenden Pole „Kunst um der Kunst willen“ und „Kunst für die Gesellschaft“ näher aneinander zieht. Die enorme Veränderung der Ideologien auf internationaler Ebene lässt diese Spannung nicht mehr eindeutig als sich gegenüberstehende Pole erkennen. Vielmehr werden beide als Vielfalt im Theater wahrgenommen.

Die Auseinandersetzung mit dem realistischen Theater ist wichtig, um eine Vielfalt über die Art des Sehens anzustoßen: Das realistische Theater definiert sich über sich selbst und über die Fähigkeit der Zuschauer, seine Form zu erkennen und dabei mitzuhelfen, das Theater vor der ästhetischen Willkür formaler Möglichkeiten zu bewahren. Das realistische Theater ist darüber hinaus nicht nur ein Labor für die Analyse von sozial-politischen Themen, sondern auch eine Kampfarena für die Schauspieler, in der diese sich mit der Schauspielkunst auseinandersetzen. Hier kann das Theater die Bedürfnisse der Zuschauer hinsichtlich einer Geschichte und ihrer Darbietung als Ereignis im Rahmen einer Inszenierung erfüllen. Mithilfe einer als Ereignis präsentierten Geschichte soll

der Zuschauer eine Personifizierung vollziehen; er soll die Politik der Identität analysieren, die zwischen der erlebten Realität und der bewusst wahrgenommenen Deutung, zwischen der Historie und dem Gedächtnis, zwischen der Doktrin und dem Bewusstsein lokalisiert ist.

Mit dem realistischen Theater erfährt die Vielfalt des Theaters eine Art Wiederverinnerlichung. In dieser Hinsicht wird das realistische Theater eher als Form anstatt als Ideologie wahrgenommen. Die Wiederverinnerlichung der Form entsteht auch über Inszenierungen, die das Etikett ‚Musical‘ oder ‚Oper‘ tragen; andererseits beleben auch die Formen des *Ludruk* (ostjavanisches Volkstheater), *Ketoprak* (javanisches Volkstheater), *Wayang Orang* (Schattentheater mit Schauspielern), *Drama Sunda Miss Tjitjih* (sundanesisches Theater von Miss Tjijih) oder *Lenong* (Volkstheater in Jakarta) die Szene der Darstellenden Kunst. Einige dieser Formen zeigen die Wiederverinnerlichung der Tradition über die Darstellende Kunst. Vor allem anhand der Darbietungen von *Wayang Kampung Tetangga Sebelah* mit dem Puppenspieler Litheng Suparman; *Wayang Suket* mit Slamet Gundono (beide aus Solo), *Wayang Bocor* (Eko Nugroho und Freunde), und einiger anderer Formen des Wayang, die sich überall, vor allem aber in Yogyakarta und Solo, zunehmend ausbreiten. Musik und Bildende Kunst sind die Hauptelemente bei der Wiederverinnerlichung dieser Formen des Wayang.

Die Musical-Inszenierung des *Ludruk Kartolo Mbalelo* bringt die neue Jubelstimmung in der Darstellenden Kunst zum Ausdruck, ebenso wie die *Ketoprak*-Inszenierungen von *Wartawan Ceria (Gonjang-Ganjing Kabar Miring)*, *Ringkes Tjap Tjontbong*, *Sinuwun Pungkasan*, *Kelas Beras Tjap Lemoe*, *Reuni Ketoprak Humor*, und von *Puspo Budoyo*. Kennzeichnend sowohl für *Ludruk* als auch für *Ketoprak* ist, dass in der Mehrzahl der Inszenierungen Humor als Mittel eingesetzt wird, um sich kritisch mit sozial-politischen Problemen im Umfeld auseinanderzusetzen. Beide Formen repräsentieren die soziale Vorstellungskraft in der informellen Kultur. Jede kulturelle Standardisierung wird hier wieder zerstört.

Dass diese Formen existieren, kann als Teil der Deutung von den Verschiebungen der Produktionsmittel, des Marktes und der politischen Macht betrachtet werden. Das Theater *Drama Sunda Miss Tjitjih* verfügt heute über eine angemessene eigene Spielstätte im Stadtteil Cempaka Putih, in der Innenstadt Jakartas, es muss sich aber nun weiter anstrengen, um mit der Gruppe *Wayang Orang Bharata* mithalten zu können, die ebenfalls noch besteht und unlängst sogar ein Stück in Australien aufführte. Ein weiteres Beispiel aus der reichen Welt der Puppenspieler bringt Ki Enthus mit seiner Inszenierung *Cheng Ho* (Teater Lesbumi BPNU). In der Inszenierung *Arjuna Poligami* öffnet das Schattentheater, das Wayang, einen Raum für eine neue

Art der Auseinandersetzung für Künstler, Beamte und Unternehmer gleichermaßen. Die Gruppen Paguyuban Kusuma Hendrawina (*Sengkuni Kembar Tiga*), Wayang II Dalang (im Rahmen der Gedenkfeier 500 Jahre Sunan Kali Jaga), Saddy Budaya Bangsa, Panca Budaya und Yayasan Swargaloka zeigen, dass sich das Wayang um eine neue Lesart bemüht. Dass es weiter fortbesteht, zeigt sich schon anhand der Gedenkfeier zum 101. Geburtstag des Wayang Orang Sriwedari in Solo. Allerdings wurde das Ereignis von einer Bedrohung bzw. einem Verbot überschattet, das eine Gruppe im Namen der Religion gegenüber der Inszenierung des Wayang Kampung Tetangga Sebelah in Solo anstrebte.

Auch die Inszenierung der Betawi-Komödie *Kwik Tang Kiam* der Theatergruppe Abang None, die sich der Form des Lenong bedient, gehört zu den Phänomenen, die Folgendes zeigen: Der Markt der Darstellenden Kunst ist heute weit geöffnet und lässt diesmal die Politik der Identität durch Anlagewerte erscheinen: Durch die Aggression des Marktes vollzieht sich eine Kommerzialisierung; die Werte der Geschichte wandeln sich in Werte der Wirtschaftsgüter.

Die Frage nach dem realistischen Theater stellt sich gleichzeitig mit dem Erscheinen von Dramenformen, die die Szene der Darstellenden Kunst neu beleben. Dazu gehören Musicals und Opern sowie verschiedene Dramenformen, die auf traditionellen Künsten basieren. Diese Wiederverinnerlichung findet ausgerechnet bei einer Reihe von Inszenierungen, bei denen lokale Inhalte verwendet werden, nicht statt. Eine unzulängliche Recherche und schwache methodische Kenntnisse bei der Annäherung an lokale Inhalte führen dazu, dass einige Inszenierungen wirken, als ob darin die Fahne der Identität auf unbearbeitetem Feld geschwenkt würde. Die lokale Identität wird auf eine Weise gedeutet, die den Raum für die Entwicklung der eigenen Kultur verengt. Beispiele dafür geben einige Theatergruppen beim *Festival Teater Rendra*, das im vergangenen Jahr in Surabaya stattfand (Ort: Taman Budaya Cak Durasim). Einige Theatergruppen aus Ostjava und Kalimantan vermischten lokale Identitäten zu einem Durcheinander der Identitätspolitik. Die Figur der Mutter der *Pandawa* (ihrer Kinder) beispielsweise trug ein islamisches Kopftuch. Die Politik der Identität schien hier ganz außerhalb der Geschichtsauslegung stattzufinden. Sie wirkte wie ein Museum, das auf die Bühne gebracht wurde; die Kostüme der Rollen ließen sich wechseln - ohne Recherche oder Überarbeitung des Inszenierungskonzepts.

Ähnliches ereignete sich auch während des Theaterfestivals Padang, das vom 12. – 16. November 2011 im *Taman Budaya Padang* stattfand. Die Suche nach der Identität der Minang schuf geradezu widerstreitende, sich gegenseitig verleumdende Beziehungen. In einigen Inszenierungen wurde an der Figur des Malin Kundang herumgezerrt, um ihn am Ende wieder versteinern zu las-

sen. Alle Festivalteilnehmer führten Werke von Wisran Hadi auf. Offen gesagt schienen manche Inszenierungen damit beschäftigt zu sein, die Politik der lokalen Identität zu verengen. Tradition wurde immer so verstanden, dass in den Aufführungen traditionelle Kostüme, traditionelle Tänze und Musik vorkommen mussten. Es gab keinen Körper der Tradition, kein Wasser und keine Luft der Tradition. Hinter dem Körper, der in den traditionellen Kleidern steckte, lebte noch immer der Körper der Gegenwart.

Theater und öffentlicher Raum

Die oben genannten Erscheinungen verkehren sich bei Teater Cassanova in Bandung in ihr Gegenteil. Die Gruppe nimmt sich alles, was sie für ihre Inszenierungen verwenden kann. Sie existiert als Kollektiv, das vorzugsweise im Freien inszeniert, sie setzt Autos, Motorräder oder verschiedene Instrumente ein, und es kommt schon einmal vor, dass bis zu drei Bands gleichzeitig in ihren Inszenierungen spielen. Teater Cassanova tritt auf offenem Feld auf, dort wo kulturelle Elemente aufeinanderprallen oder Synergien miteinander eingehen. Teater Seni Teku in Yogyakarta wählt ebenfalls den Raum im Freien für ihre Inszenierungen, wann immer dieser auf organische Weise oder als integraler Bestandteil ins Konzept der dargebotenen Inszenierung passt. Häufig setzen sie visuelle Elemente ein, die den bildhaften Darstellungen des Wayang oder denen hinduistisch-balinesischer Rituale ähneln; sie bedienen sich einer Art Re-Visualisierung in Richtung einer visuellen Kultur der Gegenwart.

Auf der Grundlage von Recherchen lokaler Kulturen (unter anderem der Darstellenden Kunst des *Ubruk*, die es in der Region Banten gibt) setzt die Gruppe Teater Studio Indonesia in Serang ebenfalls viele ihrer Inszenierungen im öffentlichen Raum um. Die Mitglieder von Teater Studio Indonesia verwandeln ihren Explorationsraum in ein Laboratorium, in dem die Körper der Schauspieler über Materialien und Objekte, die den Bereich der Inszenierung ausmachen, als Körper-Kultur eingebunden werden. Bei ihren Explorationen verwenden sie häufig die Elemente Erde, Bambus oder Wasser. In ihrer Inszenierung auf dem Vorplatz der Nationalgalerie Indonesien (*Bio-Narasi, Tubub Terbelab*, am 16. Dezember 2011) nutzten sie die Elastizität und Widerstandsfähigkeit von Bambus, um am Ende das zu erzielen, was sie als „Bio-Erzählung“ bezeichnen. Die Gruppe verwendet Bambus gleichzeitig für Kostüme und für Konstruktions- bzw. Architekturelemente. Man kann sagen, dass der Gruppe mit ihrer Inszenierung eine „Körper-Bambus-Gemeinschaft“ gelang, die die Magie des Bambus mit seiner Elastizität und Widerstandsfähigkeit zeigte. Sie brachte etwas Archaisches zurück, das als

Anziehungskraft zwischen Natur und Kultur im öffentlichen Raum wirkte.

Das Monolog-Festival im *Ruang Publik* (10. – 15. Juli 2011), das von der *Federasi Teater Indonesia* organisiert wurde, stellt einen Versuch dar, das Theater direkt mit der Öffentlichkeit zusammentreffen zu lassen, die es sich auswählt. Die Öffentlichkeit wird nicht mehr zum Theaterschauen in die Spielstätte eingeladen.

„Ich döse schon fünf Jahre lang.“ -- „Warum dösen Sie?“ --
„Die viel zu vielen klugen Leute in diesem Land machen es schwierig.“

Dieser Dialog entstand während des Monologs von Dendi Madiya, als dieser begann, auf einen Mann zu reagieren, der im Radius seines Monologs saß. Im Anschluss umarmte Dendi den älteren Herrn und bewegte sich schließlich weiter mit langsamen Schritten und dem Blick völliger Konzentration. Ein Monolog im öffentlichen Raum lässt den Schauspieler, der den Monolog präsentiert, auf einen unvorhergesehenen Text treffen, so wie es Dendi erlebte. Es kann ein organischer Text in diesem Raum entstehen, wenn der Schauspieler beginnt, mit den Zuschauern zu interagieren. Und dieser organische Text ist nicht nur von gesprochener Natur. Er ist auch von visueller Gestalt oder kommt in der Gestalt eines unvorhergesehenen Charakters.

Fürchte dich nicht. Im öffentlichen Raum sind wir niemand anderes. Im öffentlichen Raum können wir eine persönliche oder eine gemeinsame Einsamkeit schaffen. Fürchte dich nicht. Im öffentlichen Raum sind wir niemand anderes, doch können wir wachsen und jemand sein, der die Aufmerksamkeit der anderen auf sich zieht. Wir können als ein Verrückter betrachtet werden, oder als jemand, von dem die Sicherheitsbeamten fürchten, dass er die Öffentliche Ruhe stört.

An der Kreuzung von Kramat Senen, unter der Überführung: Dedies umwickelt sein Gesicht und seinen Körper mit einem Seil. Er bewegt sich, während er in ein rundes Kissen beißt. Er bewegt sich, baut seine eigene Einsamkeit auf, und sein Körper birgt eine namenlose Wunde in sich. Er reagiert nicht auf Menschen, sondern er reagiert auf den Raum. Er vollführt ein Ausgleichen zwischen den Empfindungen der Bewegung und denen des Raumes an dieser Kreuzung. Durch dieses Ausgleichen wirkt Dedies Monolog wie ein Teil der Realität, die in diesem öffentlichen Raum lebt. Seine Anwesenheit stört den Verkehr scheinbar nicht; dieser fließt weiter oder kommt zum Stehen, wenn die Ampel rot aufleuchtet.

Anwari aus Surabaya eröffnet seinen Monolog im Gestrüpp am Ufer des Flusses Ciliwung. In den Diskussionen, die täglich jeweils nach der letzten

Vorstellung während des Festivals stattfanden, kam unter anderem die folgende Frage auf: Ist derjenige, der einen Monolog aufführt, ein Schauspieler? Falls er ein Schauspieler ist, wer oder wo ist der Regisseur? Anwari überwindet diese Frage; er bemüht sich nicht, als Schauspieler aufzutreten. Er bringt vielmehr sich selbst mit seiner ganzen Person in eine Performance ein. Wenn er das ‚Spielfeld‘ betritt, tritt er praktisch in sich selbst ein. Das Gleiche geschieht auch dann, wenn er auf einen Gegenstand im Radius seines Monologs trifft. Anwar behandelt den Gegenstand wie ein Geschöpf, integriert ihn dann in seinen Körper und wandelt ihn in seinen eigenen Körper um. Ein solches „Überschreiten der Verkörperung“ lässt den Raum mehr sein als nur einen Ort für den aufgeführten Monolog. Der Raum wird zu einem Teil desjenigen, der den Monolog präsentiert. Die Installation einer solchen Beziehung bringt ein neues Textgebäude hervor, und dann wiederum wandelt sich der Text in eine Metapher. Alles, was Anwari tut, ist die Antwort darauf, dass der Monolog-Performer nicht nur ein Schauspieler ist. Vielmehr ist es er selbst, der sich mit seiner ganzen Person in jeden erlebten Moment der Aufführung einbringt.

Warum betrachten die Leute einen Monolog im öffentlichen Raum häufig wie eine schräge Gestalt? Hendra Setiawan, Monolog-Teilnehmer im vergangenen Jahr, sagt: „Ein Monolog-Performer muss im öffentlichen Raum bescheiden sein. Sei kein smarterer Schauspieler!“ Das Theater lebt tatsächlich noch mit dem Stigma schmutzig, beängstigend oder wie ein Irrer zu sein. Das muss auch von den Monolog-Performern, die im öffentlichen Raum agieren, erlebt werden. Dieses Stigma entspricht eigentlich der Lebensqualität unseres öffentlichen Raumes; hier wird die Einzigartigkeit eines jeden Individuums nicht als ein Bestandteil des Demokratisierungsprozesses im Leben des öffentlichen Raumes geschätzt.

Die Erklärung Hendras, dass „ein Monolog-Performer im öffentlichen Raum bescheiden sein muss“, weist darauf hin, dass dort tatsächlich eine andere Moral und andere Bedingungen herrschen. Dieser Moral und diesen Bedingungen muss sich der Monolog-Performer bzw. die Theatergruppe vor einer Aufführung mit einer umfassenden Recherche stellen. Die Recherche entscheidet darüber, ob die Aufführung im öffentlichen Raum mit eigener Perspektive lebt. Eine Aufführung im öffentlichen Raum lässt die Stadt wieder mit ihren eigenen sozialen Vorstellungskräften zusammentreffen. Sie erlaubt eine andere Sicht auf die Stadt in dem Sinne, wie diese innerhalb der Grenzen ihrer Kapazitäten – von der Bevölkerung bis hin zu Gebäuden – errichtet wurde. Sie macht die Stadt zu einem Raum für gemeinsame Visionen.

Der Monolog im öffentlichen Raum erlebt heute auch in Bandung eine neue Blütezeit. Die Tradition der Pantomime im öffentlichen Raum, der sich Jemek Suparti (Yogyakarta) bereits früher häufig bedient hat, führt dieser bis heute fort.

Festivals und die Position des Theaters in der Stadt

Anhand der verschiedenen oben besprochenen Festivals (Theater-Festival Jakarta, Festival Monolog im Öffentlichen Raum, Festival Teater Rendra und das Festival Teater Wisran Hadi) zeigt sich die bedeutende Rolle der Festivals als übergeordnete Institution innerhalb der Kunst, um das Theater weiterhin in der Stadt bzw. in der Mitte der Gesellschaft zu positionieren.

Die Theatergruppen, die sich ihrer sozial-politischen Position im Wandel der Stadt bewusst sind, verfolgen unterschiedliche Strategien, um fortzubestehen. Ein Beispiel ist die Gruppe Teater Garasi mit ihrer Veranstaltung *Togya Broadway*. Sie bedient sich den gestalterischen Merkmalen des *Mooi Indie*, um einheimische Touristen während der Schulferien oder ausländische Touristen in den Sommerferien anzusprechen. Die Inszenierung von Bengkel Mime Teater stellt das verbindende Herzstück dieser Veranstaltung dar. Daneben gibt es Musik, Diskussionen, Videoaufführungen sowie eine Fotoausstellung. Unterdessen treten Erscheinungen des ökonomischen Wandels und anderer Angebote in der Kunst in Gestalt von Opern oder Musical-Dramen in Jakarta zutage. Darunter sind folgende Akteure: Goenawan Mohamad, Tony Prabowo und Garin Nugroho (*Opera Jawa Modern*), Sardono W. Kusumo (*Opera Diponegoro*), Riri Reza (*Laskar Pelangi*), Djaduk Ferianto (*Laskar Dagelan, From Republic Togya With Love*), Ari Tulang (*Ali Topan The Musical*), Faiza Marzoeki (*Rumab Boneka*, eine Adaption des Dramas *The Dollhouse* von Hendrik Ibsen), Teater Shima (*Orkestra Rumab Sakit*), Teater SIM (*Opera Melayu Kisab Anak Rantau*), Akar Melayu (*Mak Jogi*), Kutukan Kudungga (*Raja Salab Raja Disembah*) und Teater Bejana (*Zonder Lentera*).

Dass sich eine Theatergruppe ihrer sozial-politischen Position im Wandel der Stadt bewusst ist, entscheidet umgekehrt darüber, wie sie ihr Arbeits- und Organisationsmodell sowie ihre Netzwerkarbeit neu konzipiert; und das gilt ebenso für ihre ästhetischen Leistungen, die sie bieten will. Ohne das Bewusstsein ihrer Position wird nicht nur die Gruppe verdrängt, sondern ihre Stücke werden dann nicht in den Rahmen einer entsprechenden Auslegung durch ihre Zuschauer gestellt. Aufführungen, die kein Theater hervorbringen, bringen letztendlich auch keine Theaterzuschauer hervor.

So steht es ebenfalls mit der Stadtplanung: Wenn die Stadt das Theater nicht als einen integralen Bestandteil städtischer Programme berücksichtigt,

wird sie ein Medium für die Darstellung, für das Gedächtnis der Stadt, für die Identitätspolitik und für die Entwicklung des qualitativen Prozesses des öffentlichen Lebens verlieren. Denn das Theater ist das einzige Kunst-Genre, das seinen eigenen Körper als Medium einsetzt und unmittelbar seinem Publikum gegenübersteht. In Indonesien bildet das Theater die Speerspitze, wenn es darum gehen soll, eine Begegnung der Öffentlichkeit mit den Künsten und eine Begegnung der unterschiedlichen Kunstdiskurse, die innerhalb des Theaters geführt werden können, zu schaffen.

Das Theater steht und fällt mit den Theater-Festivals. Diese Tatsache zeigt, dass sich die Wertschätzung des Theaters nicht derart entwickelt, dass es den Weg für eine wachsende allgemeine Lebensqualität in der Stadt ebnet würde. Die Gruppe Road Teater tritt mit ihrer Inszenierung *Macbeth* nach langer Zeit wieder in Erscheinung, ebenso Bengkel Teater Rendra, Teater Kyai Kanjeng, Teater Api, Teater Aristokrat oder Dapur Seni Teater Yogya, die Theaterkünstler der früheren Generation erneut zusammenbringt.

Einige Theaterschaffende und Theatergruppen aus dem studentischen Umfeld des IKJ, wie Eka D. Sitorus oder Teater Universitas Indonesia, tauchen ebenfalls wieder auf. Außerdem fanden Aufführungen in einer, im Vergleich zu anderen Städten, hohen Zahl in Bandung statt, wie etwa von Teater STB, Laskar Teater Bandung, CCL oder Teater Casanova.

Mimbar Teater Indonesia aus Solo traten in diesem Jahr nicht auf. Einige große Festivals wie das *Festival Seni Surabaya* finden später im Jahr statt, ebenso einige Studenten- oder Schüler-Theaterfestivals. Theater, das im Umfeld von Schulen oder Hochschulen existiert, ist tatsächlich in einigen großen Städten, unter anderem in Semarang, Bandung, Makassar und Padang, ein wachsendes Phänomen. Während es die unabhängigen Theatergruppen heute besonders schwer haben, neue Mitglieder zu finden, haben es solche im Umfeld von Schulen, Hochschulen oder Vereinigungen leichter.

Diskurse und Errungenschaften der Darstellenden Kunst

Zum Thema Darstellende Kunst sind im Jahr 2011 einige Buchtitel erschienen, unter anderem: *Hiburan Masa Lalu dan Tradisi Lokal* (Unterhaltung der Vergangenheit und lokale Tradition) von Fandy Hutari; *Kitab Teater* (Buch des Theaters) von N. Riantiarno. Regelmäßig erscheinen außerdem *Scana*, *Kala Drama* und *Indonesia Kita*. Darüber hinaus wurde das Programm *Kala Sumatera* von Teater Satu Lampung (Iswadi Pratama) ins Leben gerufen. Es verspricht die Stärkung des Theaters in Sumatra, vor allem des Frauentheaters. Für die Sache der Frau im Theater kämpfen in der Tat nur wenigen Regisseurinnen.

Aus dem Kreis der Frauen ist allen voran Ratna Sarumpaet zu nennen, dann Naomi Srikandi, die unlängst *Goyang Penasaran* inszenierte (14. – 16. Dezember 2011, Yogyakarta); Kurniasih Zaitun, die gemeinsam mit der Komunitas Seni Hitam Putih ihr Stück *Sebatas Kita* (Unsere Grenzen) (Padang, 15. November 2011) inszenierte, und Della Nasution (*Menimbang Lapuk*, 17. Dezember 2011, in Payakumbuh) – beide aus West-Sumatra; Ria Ellysa Mifelsa von Studi Teater Bandung (STB) und Maria Tri Sulistyani (Regisseurin von *Teater Boneka*, die erst kürzlich *Secangkir Kopi dari Playa* inszenierte, 16. – 22. Dezember 2011, in Yogyakarta). Das Programm Kala Sumatera umfasst die Probenarbeiten, eine Buchveröffentlichung und die Theaterinszenierungen. Daneben gab es im Laufe des Jahres einige Veranstaltungen, die zeitgleich mit Programmen der *Kelola* Stiftung in den Bereichen Theater und Tanz stattfanden. Sie wurden außerhalb der Einrichtungen wie Komunitas Salihara, Dewan Kesenian oder Taman Budaya realisiert und verbreiteten sich in einigen Großstädten, die selbst noch nicht über eine solche Programmreihe verfügen.

Die Notwendigkeit einer vielfältigeren Auseinandersetzung mit Diskursen innerhalb der Darstellenden Kunst ist nach wie vor die größte Herausforderung, gerade zu Zeiten, in denen eine neue Form der Auseinandersetzung aufkommt, die viele Elemente der regionalen Künste einbezieht. Diese Elemente bereichern heute zunehmend unsere Bühnen. In diesem Zusammenhang fällt die Oper.

Die Oper wird in der westlichen Tradition als ein Zusammenspiel von Errungenschaften der Darstellenden Kunst und der Lyrik verstanden. Der Begriff Oper bedeutet wortwörtlich ‚Arbeit‘ oder ‚arbeiten‘ und weist auf das Zusammenspiel einiger Disziplinen der Darstellenden Kunst und ihren als bedeutend erachteten Errungenschaften hin. Die Oper ist nicht nur der Widerschein des Lichts von den Gipfeln der Künste, das ausgeht von der Lyrik, der Musik, dem Tanz, dem Gesang – dessen Höhe ein Glas zerspringen lassen kann – von den schönen und teuren Kostümen, der Dekoration und von der Liebe.

Die Oper spiegelt auch wider, wie eine Gesellschaft mit der Geschichte ihrer Vergangenheit umgeht, mit ihrer Mythologie, und zwar mittels der ökonomischen Errungenschaften, die ihr zur gegebenen Zeit zur Verfügung stehen. Diese Fragestellung tauchte in der Diskussion um die Oper auf, die von Ninok Loksono im Rahmen des Theater-Festivals Jakarta organisiert wurde. Richard Wagner überführte die Kunst der Oper mit seiner Arbeit in eine der ambitioniertesten des künstlerischen Schaffens. Wagner, der von Hitler bewunderte Künstler, konzipierte sogar sein eigenes Opernhaus als Spielstätte für die von ihm geschaffenen Opern-Inszenierungen; denn die seinerzeit vorhandenen Operngebäude galten als unzureichend für seine Werke. Wagner wollte „eine Unendliche Melodie“ in der Opernkunst weitergeben. Gleichzeitig ver-

folgte er eine Vollkommenheit, die mit der Opernkunst zu erreichen sei. Von Indonesien lässt sich sagen, dass es nicht über ein repräsentatives Gebäude für Operninszenierungen verfügt, obgleich es bereits das Theatergebäude Jakarta auf dem Gelände des PKJ TIM gibt.

Die Möglichkeit, künstlerische Errungenschaften in Form einer Oper zu präsentieren, wird mit der Inszenierung *Opera Tan Malaka* (Goenawan Mohamad und Tony Prabowo) realisiert, und zwar als ein Zusammenspiel von Lyrik und Musik; eingesetzt werden die Elemente Orchestermusik, Theater, Tanz, Bildende Kunst und Architektur. Der Versuch, die Opernkunst wieder als eine Form der Auseinandersetzung mit den Errungenschaften der Darstellenden Kunst herzustellen, ist von besonderer Wichtigkeit, wenn man bedenkt, dass der Begriff der Oper meist nur unter dem Blickwinkel ihres Unterhaltungswerts verstanden wird und vor allem die Hervorhebung der Elemente des Tanzes, des Gesanges und der Komik zählt.

Das Kaleidoskop des Theaters 2011 hat nicht den Anspruch, eine vollständige Dokumentation der Theaterinszenierungen und anderer Darstellenden Künste Indonesiens im Jahr 2011 zu sein. Es erzählt von Künstlern, deren Tod wir betrauern. *Selamat jalan* – Auf Wiedersehen, Freunde: Amak Baljun, selamat jalan AGS Arya Dwipayana (als Regisseur von Teater Tetas, Jakarta), selamat jalan Wisran Hadi (als Regisseur von Teater Bumi Padang), selamat jalan Adang Ismet (als Regisseur von Teater Studio, Bandung), selamat jalan Mang Essek von Miss Tjitjih (Jakarta), selamat jalan Heru Kesawa Murti (Teater Gandrik), selamat jalan Ki Timbul.***

Aus dem Indonesischen von Sabine Müller, August 2012.

Kaleidoskop Teater 2011. Semua aku dan semua kamu dari kita

Afrizal Malna

Adakah sebuah gunung, tempat untuk bersembunyi bagi jiwa yang murni? Adakah sepetak tanah, sebuah gua untuk persembunyiannya? Jiwa yang akhirnya terusir dari peradaban yang keras. Peradaban manusia yang ternyata tidak lagi memiliki ruang tersisa bagi jiwa yang murni itu. Jiwa yang bersemayam dalam tubuh cacat Lennie Small, tokoh utama dalam pertunjukan *Tikus dan Manusia*, karya John Steinbeck.

Tokoh yang hanya bisa mengingat satu hal, tidak memiliki pikiran bercabang. Di antara satu hal yang diingatnya itu adalah ungkapan: „Engkau memiliki aku dan aku memiliki engkau“, yang sering diucapkannya kepada sahabatnya. Ungkapan yang seperti keluar dari lumpur peradaban manusia. Ungkapan yang tidak bisa dipisah menjadi dua kalimat dan meniadakan bagian sebaliknya.

Pertunjukan itu dilakukan Teater Amoeba dalam Festival Teater Jakarta, 13 Desember 2011, di Gedung Kesenian Jakarta. Teater Amoeba yang disutradarai Joind Bayuwinda menjadikan pertunjukannya sebagai sebuah kanvas besar untuk menghadirkan „jiwa yang telah menolak peradaban manusia“ yang dibawa tokoh Lennie itu. Jiwa yang mengharukan, bahkan terlumpuhkan untuk bisa mengerti apa yang telah dilakukannya sendiri. Jiwa yang akhirnya harus disingkirkan, karena memang peradaban yang dibangun manusia tidak lagi menyisakan ruang untuk jiwa seperti yang dibawa Lennie. Lennie akhirnya ditembak mati oleh sahabatnya sendiri. Gua itu, untuk Lennie bisa menikmati sisa hidupnya, tidak pernah ada.

Pertunjukan Teater Amoeba itu mengingatkan kembali bagaimana teater harus ada bersama kita sebagai ,teater kedua‘, dan bagaimana kita melihat hidup kita sendiri sebagai ,teater pertama‘. Keduanya tidak bisa dipisahkan. Keduanya adalah pembacaan. Keduanya adalah jiwa yang membuat peradaban bisa berdenyut sebagai kebudayaan. Dewi Noviami dari Komite Teater Dewan Kesenian Jakarta, dalam penutupan Festival Teater Jakarta menyebutnya sebagai: pembacaan dari „semua aku“, pembacaan dari „semua kamu“ tentang bagaimana „kita“ ada karena yang lain juga harus ada.

Dua kendaraan teater

Melihat apa yang terjadi dengan teater sepanjang tahun ini, 2011, satu tahun saja, bisa menjadi durasi yang tak terbatas: 1 tahun sebagai 10 tahun ke belakang, 1 tahun sebagai 20 tahun ke belakang dan seterusnya. Dari 1 tahun itu ada seorang aktor teater, katakanlah Amak Baljun dari Teater Kecil, meninggal 5 Januari 2011 dalam usia 68 tahun. Aktor yang sangat dikenal memiliki energi yang meluap dalam aktingnya sejak awal tahun 70-an: 1 tahun dari 40 tahun ke belakang. Atau Teater Mandiri (Putu Wijaya) yang tahun 2011 merayakan ulang tahunnya yang ke 40: juga 1 tahun dari 40 tahun ke belakang. Satu tahun dari kumpulan memori waktu di belakangnya.

„Teater adalah kita“ merupakan pernyataan yang memang melibatkan ruang dan waktu. Teaterlah yang membuat jembatan antara waktu di sana dengan waktu di sini, antara ruang di sana dengan ruang di sini. Cara yang paling dekat untuk melihat kehidupan sebuah kota, adalah menonton salah satu kelompok teater yang hidup di kota itu. Juga sebaliknya, cara dekat untuk melihat pencapaian estetika teater, adalah dengan membandingkan pertunjukan sebuah teater dengan perkembangan kota tempat teater itu berada.

Kawasan yang kini sedang dan telah menjadi medan agresi nilai berlangsung di kawasan Pantura. Budaya pesisir di sepanjang Pantai Utara Jawa ini menghadapi berbagai perubahan yang sedang berlangsung. Kawasan ini pula yang didekati Teater Garasi dengan basis penelitian yang lebih memusat di Indramayu, dan menjadi bahan utama pertunjukan mereka *Tubuh Ketiga* (Taman Budaya Yogyakarta, 12 – 13 Maret 2011). Pertunjukan memasukkan penonton sebagai „kita“ yang bersama berada dalam „tubuh ketiga“ itu. Tubuh yang compang-camping oleh berbagai agresi nilai yang datang dari luar, maupun hasil konstruksi sejarah untuk identitas lokal dan dunia ketiga. „Tubuh ketiga“ dari dunia yang sedang berkembang, atau sebaliknya dari dunia yang sedang dihancurkan dalam konstruksi sejarah yang dipasifkan dari proses globalisasi yang berlangsung. Konstruksi sejarah dimana agama bisa mengharamkan tradisi yang menyimpan memori kultur untuk memahami masalah kita sendiri.

Tubuh Ketiga yang disutradarai Ahmad Yudhi Tajudin ini, merupakan sebuah pertunjukan esei tentang tubuh-kheos dalam representasi: tarian topeng Indramayu yang diganti dengan topeng plastik mainan anak-anak, rumah sebagai tiang tempat kebudayaan dibangun, berganti dengan realitas baru: „rumah hanya ada kalau kita punya uang untuk membelinya.“ Maka seluruh tiang dan kerangka bangunan rumah diganti dengan susunan uang, dan perempuan tidur di bawah selimut yang dirangkai dari susunan uang. Medan politik identitas yang memperlihatkan bagaimana nama-nama Jawa kian

berubah menjadi nama-nama yang tidak lagi Jawa. Kita yang tak tersadari terus bermutasi ke kita yang lain. Musik adalah noise untuk seluruh polusi suara yang menciptakan tubuh compang-camping itu.

Setelah Teater Koma, Teater Garasi adalah fenomena dari kelompok teater yang memiliki kesadaran terhadap disain yang kuat dalam pertunjukan-pertunjukan mereka. Disain menjadi penentu akhir bagaimana sebuah pertunjukan teater mendapatkan bingkainya untuk dinikmati penontonnya. Tetapi juga disain bisa digunakan untuk menutupi, bahkan memanipulasi persoalan-persoalan dramaturgi maupun cacat-cacat yang tak bisa diatasinya.

Disain pertunjukan, yang sebelumnya mendapatkan stigma sebagai datang dari budaya kitsch, kemas, kini sebaliknya: pertunjukan tidak bisa dinikmati tanpa kemas yang kuat untuk membingkainya. Kepercayaan ini menguat bersama dengan tumbuhnya berbagai media audio-visual yang bisa menopangnya (dari lighting hingga media digital), kini menjadi fenomena baru dalam teater, menjadi kendaraan pertama dalam teater.

Di samping Teater Koma yang sejak awal menyadari pentingnya disain pertunjukan, kemudian Teater Payung Hitam (Bandung), Teater Garasi (Yogyakarta), Teater Satu Lampung, Teater Studio (Bandung), Saturday Acting Club (Yogyakarta) atau Stage Corner Community yang baru saja mementaskan *Ken Dedes Techno* (Jakarta). Fenomena yang di dalamnya juga melibatkan teater-teater yang menggunakan materi lokal dari kostum, tarian, musik, nyanyian maupun narasi yang dicampur dengan isu-isu masakini, seperti yang dilakukan Teater Petapuang (Makassar), atau Teater Andhika (Bandung).

Tetapi bagaimanakah kita tahu kalau kemas yang dirancang, takarannya telah melebihi substansi pertunjukan yang diangkatnya? Hal ini mengingatkan kembali problem klasik dalam seni dimana „bentuk memakan isi“, atau bahkan „bentuk menghianati isi“. Putu Wijaya dalam diskusinya di Festival Teater Jakarta ke 39 menyebutnya sebagai „menginjak-injak hak-hak intelektual“ dari materi isi yang dijadikan tema pertunjukan, dan pada gilirannya menghancurkan pengalaman kita sendiri sebagai pengalaman yang tidak pernah menjadi pengetahuan. Disain atau rancangan memang memiliki kelenturan dan agrasifitas untuk teater mendapatkan pasar, tetapi hal yang sama juga bisa digunakan untuk „menggadaikan“ teater ke pasar. Pembacaan wacana di sini menjadi penting, dan kembali melibatkan peran suprastruktur seni sebagai kerja kurasi teater, kritik maupun penghargaan terhadap seni teater agar teater tidak menjadi seni murahan.

Kendaraan pertama teater dalam fenomena di atas bisa jatuh ke tingkat produksi teater yang instan, ketika disain diturunkan atau diperlakukan tidak lebih hanya sebagai kerja skematik. Dan sebuah pertunjukan menjadi

kerja yang lebih ringkas lagi hanya sebagai bagaimana skema itu diisi. Yang paling dikorbankan dalam kerja skematik ini adalah aktor. Aktor tidak akan mengalami proses organiknya dalam memasuki peran yang akan dimainkan. Peran hanya diperlakukan sebagai nama dan pakaian. Dan aktor memasuki peran seperti memasuki pakaian yang dirancang sesuai dengan stereotip peran yang dimainkannya. Aktor menjadi fashion pemeranan.

Kelompok-kelompok teater yang menjadi bagian dari kereta pertama ini, dalam arti disain sangat vital dalam mengemas sebuah pertunjukan, juga bisa dilakukan dengan cara lain. Yaitu dengan meletakkan disain dalam ruang yang lebih lebar. Kerja ini umumnya dilakukan dengan cara mengaitkan antara pertunjukan yang akan dilakukan dengan isu yang sedang membentuk opini publik. Perluasan disain teater di sini dilakukan dengan melebarkannya menjadi disain publik. Teater dipentaskan dari disain publik sebagai segmen: teater dilihat sebagai lembaga pembacaan dalam proses konstruksi sejarah yang berlangsung di sekitarnya.

Tema-tema sosial-politik lebih banyak menjadi tujuan utama dalam disain publik untuk kelompok-kelompok teater yang membuat pertunjukan seperti ini. Teater Koma maupun Teater Gandrik hingga kini termasuk kelompok Teater yang banyak menggunakan disain dari sudut pandang seperti ini. Kemudian Teater Kosong (*Republik Reptil*), Dapoer Seni Yogya (*Negara Sedang Demam*), Komunitas CCL Bandung (*Tanab, Ode Kampung Kami*), Teater Pe Pe I Yogyakarta (*Rapat Dedemit*) atau Teater Ilalang Purworejo (*Maling*).

Ada kesan bahwa tema-tema sosial-politik yang mereka angkat ini, yang umumnya berkisar di sekitar tema korupsi dan ketidak-adilan, atau masalah rakyat miskin yang terpinggirkan, gaungnya tidak lagi sekuat bila dibandingkan dengan masa Orde Baru yang membatasi, bahkan membungkam suara-suara yang menyatakan masalah-masalah keadilan. Durasi dari tema-tema ini untuk bisa bertahan sebagai isu publik, seperti bersaing dan kejar-kejaran dengan berita-berita TV yang memiliki ruang dan waktu lebih tak terbatas dalam mengangkat atau mengganti isu dalam durasi yang mereka kelola sesuai politik jurnalisme yang mereka jalankan. Tema-tema sosial-politik yang membawa teater sebagai lembaga pembacaan terhadap proses konstruksi sejarah yang berlangsung. Dalam hal ini teater memiliki ruang lebih memungkinkan untuk mengumpulkan seluruh aktor yang terlibat dalam sebuah isu untuk berada di atas panggung yang sama; dibandingkan dengan TV yang ruang dan waktunya terpecah, dan hanya bisa disatukan dalam pemberitaan dengan investigasi yang lebih panjang. Munculnya kembali Bengkel Teater Rendra yang mementaskan *Mastodon dan Burung Kondor* (Grahadi Bakhti Budaya, TIM, Agustus 2011), disutradarai Ken Zuraida, mengingatkan kembali bagaimana teater terus bergulat untuk mendapatkan posisi politiknya dalam kehidupan

publik.

Tema-tema dengan latar belakang sejarah, mewarnai kendaraan pertama ini melalui pertunjukan *Opera Tan Malaka* (Goenawan Mohamad, Tony Prabowo), *Surti dan Sawunggaling* (Goenawan Mohamad, Sitok Srengene), maupun Teater (dur: 90”) yang mementaskan *Mereka Memanggilku Nyai Ontosorob*, berangkat dari novel *Bumi Manusia* karya Pramoedya Ananta Toer (disutradarai Wawan Sofyan).

Kendaraan kedua untuk teater, seperti bertahan melawan arus menghadapi tekanan pragmatisme maupun profesionalisme yang kian signifikan, terutama di kota-kota besar. Tekanan dimana teater diukur tidak lagi dari komitmen anggota-anggotanya dalam sebuah kelompok teater, melainkan melalui hubungan kerja yang terukur batas-batas dan perolehannya, maupun hubungan profesional yang tidak harus organik dengan kelompok. Dalam profesionalisme ini kerja teater dilakukan berdasarkan kepentingan, kesadaran akan keahlian, dan bukan keanggotaan. Sikap yang menanamkan etik bahwa teater tidak gratis. Dan komitmen dianggap romantik.

Kendaraan kedua untuk teater, yang sebelumnya dianggap sebagai jantung kehidupan teater dan membuat anggota-anggota dalam kelompok teater memiliki militansi untuk memperjuangkan teater, kini cenderung dianggap merepotkan diri sendiri. Kendaraan kedua ini umumnya dilakukan oleh kelompok-kelompok teater yang menjaga ikatannya dengan komitmen, dan menjalankan eksplorasi yang organik, bukan instan. Aktor harus tumbuh dari eksplorasi dan bukan dari disain.

Teater Kubur (Jakarta), Teater Ruang (Solo), Teater Kami (Jakarta), Teater Kita (Makassar), Teater Ragil dan Teater Api (Surabaya), atau Teater Mandiri sebelumnya, tipikal merupakan kelompok-kelompok teater yang berada dalam kendaraan kedua dalam teater ini. Mereka membentuk teater melalui komitmen, eksplorasi yang organik, memiliki disiplin latihan yang lebih keras, dan militan untuk mempertahankan kelompok mereka.

Hal ini tidak berarti kelompok-kelompok teater yang berada pada kendaraan pertama tidak memiliki disiplin yang tinggi dalam latihan. Bahkan dalam kendaraan pertama, seperti Teater Garasi, menggunakan model kerja yang lebih terukur dengan gagasan-gagasan yang bisa lebih terdistribusi ke seluruh tim pertunjukan, dengan mengawali eksplorasi yang mereka lakukan melalui workshop. Seluruh elemen pertunjukan membuat rancangan dari gagasan sampai bagaimana gagasan itu diturunkan melalui workshop internal yang mereka lakukan. Perbedaannya lebih terletak pada sikap bahwa eksplorasi organik lebih penting daripada disain maupun skema pertunjukan yang ditempuh kendaraan kedua dalam mewujudkan pertunjukan.

Kendaraan pertama (disain) dan kendaraan kedua (organik) dalam teater, pada gilirannya memperlihatkan gejala internal teater dalam pencarian model kerja untuk progres yang lebih terukur. Model kerja yang terbuka ke perhitungan-perhitungan industri dan kreatifitas, juga pergaulan wacana-wacana yang lebih luas. Model kerja dimana proses eksplorasi teater bukanlah sesuatu yang tertutup untuk diintervensi dari luar.

Kedua kendaraan di atas memperlihatkan segitiga pergaulan teater antara teater yang berbasis komunitas, profesi dan kampus. Basis yang memperlihatkan bahwa teater tidak semata-mata urusan seni. Pembicaraan di bawah ini akan memperlihatkan bagaimana keberadaannya ditentukan oleh bagaimana sebuah kelompok teater memosisikan dirinya di tengah perkembangan maupun pertumbuhan kota, tempatnya berada. Dan sebaliknya bagaimana kota memosisikan teater sebagai mata-publik bagi pembacaan proses-proses teaterikalisasi yang berlangsung dalam politik identitas kota.

Teater dan Tata Kota

Di balik teater ada wajah bagaimana sebuah kota dikelola. Ketika kita keluar dari sebuah pertunjukan teater yang baru saja kita tonton, kita menghadapi teater yang lain. Teater yang terus berdenyut dengan berbagai peristiwa di dalam kota. Dalam pemerintahan Gubernur Ali Sadikin pada masa awal Orde Baru, Jakarta dirancang sedemikian rupa antara pusat-pusat bisnis, pemukiman, perkantoran, taman kota, ruang konservasi, termasuk ruang kesenian dalam tata kota ini. Ruang kesenian diwujudkan melalui mata rantai infrastruktur dari Gelanggang Remaja Jakarta, LPKJ (Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta) kini IKJ (Institut Kesenian Jakarta), Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki (PKJ-TIM), dan suprastrukturnya dijalankan oleh Dewan Kesenian Jakarta dan Akademi Kesenian Jakarta. Gelanggang Remaja, LPKJ dan PKJ-TIM dijalankan sebagai lab kerja kesenian, studio, pendidikan, workshop hingga presentasi kesenian.

Dewan Kesenian Jakarta mengkurasi pencapaian-pencapaian kesenian dari berbagai daerah dengan berbagai program yang meliputi teater, sastra, seni-rupa, tari, musik dan film. Program ini sampai pada puncak kurasi melalui peristiwa Biennal sebagai laporan publik atas pencapaian-pencapaian kesenian yang terjadi di Indonesia. Pencapaian ini dikembalikan ke publik melalui terbitan majalah *Budaya Jaya* yang terbit setiap bulan, di samping terbitan-terbitan lain setiap tahun sebagai laporan seluruh kurasi dan karya yang telah dikurasi, termasuk pengembangan wacana-wacana kesenian untuk menompang pembacaan atas karya-karya seni. Akademi Jakarta kemudian membuat semacam

laporan dari fenomena budaya yang berlangsung dalam bentuk pidato kebudayaan yang dilakukan setiap akhir tahun, di samping mereka juga berperan sebagai salah satu lembaga yang suaranya didengar oleh pemerintah kota melalui pertemuan-pertemuan berkala antara gubernur dan anggota Akademi Jakarta (budayawan yang diangkat sebagai anggota seumur hidup dalam lembaga ini) yang mereka lakukan.

Kini, beberapa program itu masih berlangsung bahkan lebih besar, di samping sekian banyak program yang menghilang; terutama program yang menghubungkan antara generasi muda dengan kesenian, antara lain: *Pekan Komponis Muda*, *Temu Penyair Muda*, *Temu Penata Tari Muda* dan seterusnya. Penghilangan program ini pada awalnya datang dari penolakan berlakunya hirarki senior-yunior dalam kesenian. Tetapi program ini memang tidak tergantikan untuk mewadahi fenomena yang memang kuat dimana kesenian dengan generasi muda hampir tidak terpisahkan.

Pada sisi lain, program-program kesenian yang muncul kini kian kehilangan mata rantainya sendiri sebagai tematik, segmentik, maupun dalam kaitannya dengan lembaga-lembaga infrastruktur dan suprastruktur yang ada dan masih sangat terbatas itu perannya. TIM yang paling vokal menyuarakan keberadaan teater (kemudian Gedung Kesenian Jakarta, Teater Utan Kayu, lalu Komunitas Salihara), juga telah berubah dalam gradasi yang hampir tak terbaca, tetapi sangat signifikan sebagai bagian dari perubahan yang „meminggirkan“ teater.

Komunitas-komunitas teater di Jakarta, sebelumnya melihat gedung Teater Tertutup dan Teater Arena sebagai „rumah teater“ mereka. Dua gedung pertunjukan ini sebelumnya berada dalam lokasi TIM. Perannya sangat penting dalam melahirkan berbagai pembaruan dalam teater, juga melahirkan diskusi maupun pikiran-pikiran yang berani. Pada masanya, TIM merupakan oase dari kebebasan berpikir dan kebebasan kreatif yang melawan kekuasaan Orde Baru. Sekian banyak grup-grup teater dari berbagai kota di Indonesia melihat kedua gedung ini sebagai perayaan atas kebebasan kreatif yang mereka usung dan mereka pelihara lewat pertunjukan-pertunjukan mereka. Medan kreatif merambah ke berbagai potensi-potensi lokal hingga ke wacana-wacana mutakhir maupun media teknologi yang berkembang pada masanya. Beberapa pertunjukan seperti sebuah tamparan kepada penguasa maupun kepada diri kita sendiri. Pertunjukan-pertunjukan Arifin C. Noer maupun Putu Wijaya lebih banyak lahir melalui dua gedung penting ini.

Kedua gedung pertunjukan ini membuat penonton lebih intim dengan pertunjukan, karena jarak yang tidak terlalu besar. Kapasitas penonton hanya sekitar 300 orang. Artinya, sebuah pertunjukan tidak terlalu memerlukan manajemen dan dana yang besar untuk pentas di dua gedung teater ini. Tetapi Teater Arena dan Teater Tertutup, kemudian Galeri pameran di

samping Teater Arena, tiba-tiba digusur dan pemerintahan kota menjanjikan gedung yang lebih baik.

Pengusuran ini awalnya menghasilkan gedung pertunjukan yang lebih besar, dengan kapasitas 1000 kursi penonton, yaitu Graha Bakhti Budaya. Inilah awal proses peminggiran teater. Komunitas-komunitas teater dari sudut organisasi, manajemen maupun dana yang bisa mereka akses, selalu gagap untuk bisa menggunakan gedung ini. Mencari penonton lebih dari 300 orang, kadang memang tidak diperlukan untuk konsep pertunjukan mereka yang mengejar hubungan yang intim antara penonton dan pertunjukan. Proses peminggiran atas teater ini kian lebih signifikan dengan dibuatnya Teater Kecil dan Teater Besar (Teater Jakarta). Teater Besar, misalnya, biaya sewanya sehari bersama dengan fasilitas lainnya (bisa mencapai 80 juta Rupiah) bisa untuk biaya 2 sampai 3 kali produksi pada umumnya untuk grup-grup teater yang tuntutan manajemennya belum terlalu besar.

Perubahan ini membuat teater kehilangan ikon utamanya yang pernah mengaitkan kehadiran mereka dengan pertumbuhan kota. Dan kini yang terjadi justru sebaliknya: pertumbuhan kota kian meminggirkan keberadaan teater. Peminggiran ini berlangsung bersama proses perubahan Jakarta. Sejak otonomi daerah, Jakarta kian tumbuh sebagai kota provinsi daripada sebagai ibu kota. Program-program Dewan Kesenian Jakarta, yang lebih memprioritaskan kesenian-kesenian di Jakarta, ikut menajamkan Jakarta sebagai kota provinsi, dan membuat kesenian kehilangan medan untuk terjadinya pergaulan maupun dialog seni lintas kota dalam skala nasional. Pada sisi lainnya, perubahan kota Jakarta ini bisa positif sebagai bagian untuk mencairkan sentralisasi standart-standart kesenian. Tetapi bersama dengan itu juga berlangsung proses menyempitnya medan kesenian untuk bisa bergaul dalam ruang nasional yang lebih besar.

Apakah fenomena dari teater yang terpinggirkan ini juga merambat pada kemungkinan bahwa para aktifis teater yang mendukungnya sebenarnya juga merupakan bagian dari masyarakat yang terpinggirkan di kota? Memang belum ada penelitian tentang itu. Tetapi dari Festival Teater Jakarta, yang telah berlangsung selama 39 tahun sebagai festival teater tertua di Indonesia, sedikit banyaknya bisa dilihat bahwa para pendukung maupun penontonnya memperlihatkan mayoritas datang dari kampung-kampung padat di Jakarta. Dan Betawi sebagai penduduk lokal yang paling banyak tersingkirkan oleh perkembangan Jakarta sebagai kota pemerintahan dan bisnis, menjadi ikon budaya yang cukup mampu mewakili seluruh fenomena dari „mereka-yang-tersingkirkan“ ini. Proses ini mirip dengan arus peminggiran yang ikut menyeret imaji-imaji komunitas ke arah semua hal yang terpinggirkan di Jakarta, kemudian menjadi bagian dari ikon marginalisasi kota. Ikon ini terpusat dan menguat

ke lingkaran kampung-kampung miskin di Jakarta, ekonomi informal yang dijalankan rakyat miskin, dan komunitas Betawi yang ikut tersingkirkan oleh perkembangan kota. Pada gilirannya, Betawi menjadi ikon utama untuk peminggiran ini.

Ketika fenomena peminggiran ini kian signifikan menghasilkan estetika pertunjukan yang juga terpinggirkan, kian kehilangan akses untuk ikut berkembang bersama dengan perkembangan kesenian di sekitarnya, atau perkembangan kotanya sendiri, secara defenitif, visi Festival Teater Jakarta harus dilihat kembali. Apakah festival ini memang dimaksudkan untuk melihat pencapaian estetika teater di kalangan seniman-seniman muda yang bergulat dalam teater, atau lebih segmentik lagi sebagai pendidikan kaum muda untuk memasuki pergaulan kesenian atau proses kreatif melalui teater? Kata kunci keduanya dibedakan pada posisi seniman dan kaum muda untuk membuat visi Festival Teater Jakarta yang lebih defenitif.

Sebagian dari pilihan-pilihan naskah yang mereka pentaskan, memperlihatkan ekspresi dari rakyat yang terpinggirkan di kota. Teater Sketsa yang mementaskan *Malam Fabanam* karya Montingo Busje, Teater Anam yang mementaskan *Roman*, Teater Popcorn yang mementaskan *Bongkar* karya Diding B. Zetta, Study Teater 24 yang mementaskan *Hab* karya Putu Wijaya, Teater Nonton yang mementaskan *Te(n)tangga(ng)* karya Dicky Sumarno atau Teater Ghanta yang mementaskan *Pesta Sampab*. Pilihan tema yang bisa dibaca dari arah berlawanan: sebagai ekspresi dari realitas yang dialami tanpa kesadaran posisi politik, atau sebagai reaksi atas politik kota yang menjadikan mereka sebagai korban penindasan.

Sebagian pertunjukan mereka menggunakan realisme justru untuk menghancurkan kelas sosial mereka sendiri. Pertunjukan yang tidak memiliki kesadaran ideologis atas masyarakat kelas bawah yang terpinggirkan, dan saling menghancurkan satu sama lainnya melalui konflik-konflik internal sesama mereka. Pertunjukan mereka memang tidak cukup signifikan untuk dibaca: bahwa mereka yang telah terpinggirkan akhirnya akan saling memakan dirinya sendiri. Komunitas Teater Koin (*Tumirab Sang Mucikari*), Teater SAPU (*Kisah Manusia Seribu Tangan*), keduanya dari Yogyakarta, juga mengangkat masyarakat yang terpinggirkan ini. Atau Teater Ciliwung yang mementaskan *Selamat Jalan Anak Kufur* karya Utuy Tatang Sontani, *Tikus dan Manusia* dalam pertunjukan Teater Amoeba.

Reinteriorisasi Teater dan Seni Pertunjukan

Munculnya kembali pembicaraan di sekitar wacana teater realis, seharusnya ikut membawa pergaulan politik wacana dalam teater: bagaimana membaca kembali tema-tema sosial politik antara kehidupan teater masakini dengan pergeseran kekuasaan politik, modal maupun pergeseran pasar yang berlangsung di sekitar kita. Forum Teater Realis yang diselenggarakan Salihara merupakan bagian dari bagaimana politik wacana dalam teater dibaca kembali. Teater Satu mementaskan *Visa* karya Goenawan Mohamad, sutradara Iswadi Pratama, 3 – 4 Juni 2011; Teater Ciliwung mementaskan *Selamat Jalan Anak Kufur* karya Utuy Tatang Sontani, sutradara Irwan Soesilo, 10 – 11 Juni 2011; Saturday Acting Club (SAC) mementaskan *Lithuania* karya Rupert Brooke, sutradara Rukman Rosadi, 17 – 18 Juni 2011; Sakti Aktor Studio (SAS) mementaskan *Bang Bang You're Dead* karya William Mastrosimone, sutradara Eka D. Sitorus, 24 – 25 Juni 2011; Oyag Forum mementaskan *Pertja*, naskah/sutradara Benny Yohanes, 29 – 30 Juni 2011, di antara kelompok teater yang ikut mengisi pertunjukan Forum Teater Realis di Salihara ini. Hadirnya forum ini tidak lantas dibaca sebagai penegangnya kembali tarik-menarik dua kutub yang saling berseberangan antara „seni untuk seni“ dan „seni untuk masyarakat“. Perubahan ideologi-ideologi besar di tingkat internasional membuat ketegangan ini tidak lagi signifikan dilihat sebagai berseberangan satu sama lainnya. Keduanya kini cenderung lebih dilihat sebagai keberagaman teater.

Isu teater realis signifikan untuk mendorong terjadinya keberagaman melalui cara melihat: teater realis dibatasi oleh dirinya dan kemampuan penonton untuk mengenali bentuknya, ikut menjaga teater dari kesewenang-wenangan estetika dalam pencapaian bentuk. Teater realis juga merupakan laboratorium tidak hanya untuk tema-tema sosial-politik yang diangkatnya, tetapi juga merupakan kancah pergulatan aktor dalam pencapaian seni akting. Di sini teater bisa memenuhi kebutuhan penonton terhadap kisah, dan bagaimana kisah itu diperistiwakan dalam sebuah pertunjukan. Melalui kisah yang diperistiwakan dalam pertunjukan, penonton diharapkan bisa melakukan personifikasi, dan mengurai kembali politik identitas antara realitas yang dialami dengan pembacaan yang disadari, antara sejarah dengan memori, antara doktrin dengan kesadaran.

Keberagaman teater mengalami semacam reinteriorisasi melalui teater realis. Dalam hal ini, teater realis memang cenderung dilihat sebagai bentuk daripada sebagai ideologi. Reinteriorisasi bentuk juga muncul melalui pertunjukan-pertunjukan yang menggunakan label ‚drama musikal‘ atau ‚opera‘; di sisi lain Ludruk, Ketoprak, Wayang Orang, Drama Sunda Miss Tjitjih atau

Lenong kembali mewarnai berbagai pemberitaan di sekitar seni pertunjukan. Sebagian dari kehadiran mereka, memperlihatkan berlangsungnya reinteriorisasi atas tradisi melalui seni pertunjukan. Terutama yang dilakukan Wayang Kampung Tetangga Sebelah dengan dalang Litheng Suparman, Wayang Suket Slamet Gundono (keduanya dari Solo), sebelum munculnya Wayang Bocor (Eko Nugroho dkk), dan berbagai bentuk wayang lainnya yang merebak di mana-mana, terutama di Yogyakarta dan Solo. Musik dan senirupa menjadi unsur utama dalam reinteriorisasi bentuk wayang ini.

Pertunjukan Musikal Ludruk *Kartolo Mbalelo*, merupakan bagian dari suasana perayaan baru dalam seni pertunjukan bersama dengan pertunjukan-pertunjukan Ketoprak seperti Ketoprak *Wartawan Ceria (Gonjang-Ganjing Kabar Miring)*, Ketoprak *Ringkes Tjap Tjontbong*, Ketoprak *Sinuwun Pungkasan*, Ketoprak *Kelas Beras Tjap Lemoe*, *Reuni Ketoprak Humor*, maupun Ketoprak *Puspo Budoyo*. Di balik pertunjukan mereka yang rata-rata menggunakan humor sebagai cara mengkritisi masalah-masalah sosial-politik di sekitar kita, Ludruk maupun Ketoprak merupakan representasi dari kekuatan imajinasi sosial dari budaya informal. Semua pembakuan budaya di sini kembali dihancurkan.

Kehadiran mereka bisa dilihat sebagai bagian pembacaan dari adanya pergeseran-pergeseran modal, pasar maupun kekuatan politik. Drama Sunda Miss Tjitjih, yang kini memiliki gedung pertunjukan sendiri yang layak di daerah Cempaka Putih, Jakarta Pusat, mulai menggeliat kembali, di tengah kehadiran Wayang Orang Bharata yang terus bertahan hingga kini, bahkan mulai membuat pertunjukan di Australia. Ki Enthus dari dunia dalang membawa fenomena lain dari khasanah ini melalui pertunjukannya *Cheng Ho* (Teater Lesbumi BPNU). Wayang menjadi ruang untuk terjadinya pergaulan baru dalam pertunjukan *Arjuna Poligami* yang di dalamnya terdapat seniman, pejabat dan pengusaha. Paguyuban Kusuma Hendrawina (*Sengkuni Kembar Tiga*), Wayang II Dalang dalam rangka peringatan 500 tahun Sunan Kali Jaga, Saddy Budaya Bangsa, Panca Budaya dan Yayasan Swargaloka, memperlihatkan bagaimana wayang berusaha untuk mendapatkan pembacaan baru. Eksistensi wayang untuk tetap bertahan terlihat pada peringatan ulang tahun ke 101 Wayang Orang Sriwedari di Solo. Tetapi fenomena ini juga berlangsung pada ancaman dan pelarangan yang dilakukan pihak-pihak yang mengatas-namakan agama terhadap pertunjukan Wayang Kampung Tetangga Sebelah dari Solo.

Pertunjukan Teater Abang None yang menggunakan bentuk Lenong, Komedi Betawi *Kwik Tang Kiam*, semua ini merupakan fenomena dimana pasar untuk seni pertunjukan kian terbuka untuk kita baca kembali sebagai politik identitas melalui investasi nilai: bagaimana agresi pasar melakukan komersialisasi dalam transformasi nilai sejarah menjadi nilai komoditi.

Isu teater realis memang muncul bersamaan dengan fenomena munculnya bentuk-bentuk drama musikal, opera, dan berbagai jenis seni peruntunjukan berbasis seni tradisi yang kembali mewarnai kehidupan seni pertunjukan. Reinteriorisasi ini justru tidak terjadi pada sebagian pertunjukan teater yang menggunakan muatan lokal. Riset yang terbatas, tidak adanya kemampuan metodologis dalam melacak kembali muatan lokal, cenderung membuat pertunjukan mereka seperti mengibarkan bendera identitas di atas bubur mentah. Identitas lokal dibaca justru untuk menyempitkan ruang pertumbuhan budaya mereka sendiri. Hal ini terjadi misalnya pada beberapa kelompok teater dalam Festival Teater Rendra yang berlangsung di Surabaya (Taman Budaya Cak Durasim) tahun lalu. Beberapa kelompok teater dari Jawa Timur dan Kalimantan menggunakan identitas lokal dalam politik identitas yang bermacam-aduk. Tokoh Ibu untuk Pandawa (anak-anaknya), misalnya, menggunakan jilbab. Politik identitas seperti berlangsung di luar pembacaan sejarah. Dia seperti museum yang dipentaskan, dan kostum peran-perannya bisa diganti tanpa investigasi maupun negosiasi baru atas konsep pertunjukan.

Hal yang sama juga terjadi pada Festival Teater Padang yang baru saja berlangsung (12 – 16 November 2011), di Taman Budaya Padang. Pencarian terhadap identitas Minang justru menciptakan hubungan yang rumit, saling menghujat. Malin Kundang diseret kesana-kemari dalam beberapa pertunjukan untuk dibatukan kembali. Semuanya mementaskan karya-karya Wisran Hadi dalam festival ini. Sebagian dari pertunjukan mereka bisa dikatakan sibuk dalam penyempitan politik identitas lokal ini. Tradisi berarti selalu dipahami sebagai menggunakan kostum tradisi, tari dan musik tradisi dalam pertunjukan mereka. Tidak ada tubuh tradisi, air dan udara tradisi. Di balik tubuh yang terbungkus pakaian tradisi itu, tetap hidup tubuh masakini.

Teater dan Ruang Publik

Fenomena di atas jadi sebaliknya dengan Teater Cassanova di Bandung, yang mengambil apa pun yang bisa mereka gunakan untuk pertunjukan mereka. Mereka hadir seperti komunitas yang cenderung membuat pertunjukan massal di *out-door*, menggunakan mobil, motor, berbagai peralatan, hingga 3 kelompok band yang sekaligus pentas dalam pertunjukan mereka. Mereka mentas di lapangan terbuka dimana unsur-unsur budaya saling bertempur satu sama lainnya atau bersinergi. Teater Seni Teku di Yogyakarta, juga memilih *out-door* sebagai ruang pertunjukan mereka, dimana pilihan ruang digunakan secara organik atau integral dengan konsep pertunjukan yang mereka tawarkan. Unsur-unsur visual yang mirip wayang atau mirip elemen-elemen

visual dari ritual Hindu-Bali, banyak mereka dilakukan dengan cara semacam revisualisasi ke arah budaya visual masakini.

Dengan berbasiskan riset-riset atas budaya-budaya lokal (di antaranya seni pertunjukan Ubruk yang terdapat di Banten), Teater Studio Indonesia di Serang, juga banyak menempuh pertunjukan-pertunjukan di ruang publik. Teater Studio Indonesia menjadikan ruang eksplorasinya sebagai laboratorium dimana tubuh aktor dilibatkan sebagai tubuh-kultur melalui materi maupun objek yang dirancang sebagai medan pertunjukan mereka. Unsur tanah, bambu atau air sering mereka gunakan dalam eksplorasi mereka. Dalam pertunjukan mereka di halaman Galeri Nasional Indonesia (*Bio-Narasi, Tubuh Terbelah*, 16 Desember 2011), mereka menggunakan kelenturan dan kealotan bambu untuk menghasilkan apa yang mereka sebut sebagai 'bio-narasi'. Bambu mereka gunakan sebagai kostum, konstruksi dan arsitektur sekaligus. Pertunjukan mereka bisa dikatakan menghasilkan „tubuh-bambu-komunal“ yang memperlihatkan sihir kelenturan dan kealotan bambu. Membawa kembali sesuatu yang arkhais sebagai gravitasi antara alam dan kebudayaan di ruang terbuka.

Festival Monolog di Ruang Publik (10 – 15 Juli 2011) yang diselenggarakan Federasi Teater Indonesia, merupakan usaha untuk membawa teater bertemu langsung dengan publik yang dipilihnya. Publik tidak lagi diundang ke gedung pertunjukan untuk menonton teater.

„Saya sudah melamun selama 5 tahun.“ -- „Kenapa bapak melamun?“ -- „Karena terlalu banyak orang pintar di negeri ini yang bikin susah.“

Dialog itu terjadi dalam monolog Dendi Madiya, ketika dia mulai merespon seorang bapak yang sedang duduk di wilayah monolog yang dilakukan Dendi. Lalu Dendi memeluk orang tua itu. Dan kembali bergerak dengan langkah lamban, tatapan mata yang berdiam dalam satu konsentrasi bulat. Monolog di ruang publik membawa seorang monologer bertemu dengan teks tidak terduga, seperti dialami Dendi di atas. Teks organik yang bisa muncul di lapangan ketika seorang monologer mulai melakukan interaksi dengan penonton. Dan teks organik itu tidak semata-mata kelisanan sifatnya. Tetapi juga dalam bentuk visual, atau hadirnya tokoh tidak terduga.

Jangan takut. Di ruang publik, kita bukan siapa pun. Di ruang publik, kita bisa membangun kesunyian sendiri atau kesunyian bersama. Jangan takut. Di ruang publik, kita bukan siapa-siapa, tetapi kita juga bisa tumbuh menjadi seseorang yang menarik perhatian orang lain. Dianggap orang gila atau dikhawatirkan akan mengganggu keamanan oleh petugas keamanan.

Dedies di perempatan jalan Kramat Senen, di bawah kolong jalan layang, membalut wajah dan tubuhnya dengan tambang. Bergerak sambil menggigit sebuah bantal berbentuk bola. Dia bergerak membangun kesunyiannya sendiri, dan tubuh yang seperti menyimpan luka tak bernama. Dia tidak merespon orang, melainkan merespon ruang. Dia melakukan penyeimbangan antara emosi gerak dengan emosi ruang di perempatan itu. Dengan penyeimbangan ini, monolog Dedies seperti menjadi bagian dari realitas yang hidup di ruang publik itu. Kehadirannya seperti tidak mengganggu lalu-lintas yang terus bergerak, atau berhenti saat lampu merah menyala.

Anwari dari Surabaya, membuka pertunjukan monolognya dengan bergerak dalam semak-semak di sekitar sungai Ciliwung. Pertunjukan Anwari mengatasi pertanyaan yang muncul dalam diskusi-diskusi yang dilakukan setelah pertunjukan terakhir setiap hari dalam festival ini. Yaitu: apakah seorang monologer adalah seorang aktor? Kalau seorang aktor, siapa dan dimanakah sutradaranya? Anwari tidak berusaha tampil sebagai seorang aktor. Dia lebih memberikan dirinya sendiri untuk monolog yang dilakukannya. Setiap karakter ruang yang dimasukinya, sama seperti memasuki dirinya sendiri. Hal yang sama juga dilakukannya setiap bertemu dengan benda di sekitar ruang monolognya. Benda itu akan diperlakukannya sebagai makhluk, kemudian dilibatkan ke tubuhnya dan berubah menjadi tubuhnya sendiri. „Penyebrangan personifikasi“ seperti ini membuat ruang tidak lagi semata-mata menjadi tempat pertunjukan untuk monolog yang dilakukannya. Ruang menjadi bagian dari diri seorang monologer itu sendiri. Intalasi dari hubungan seperti ini melahirkan sebuah bangunan teks baru, dan pada gilirannya teks itu menjelma sebuah metafor. Seluruh yang dilakukan Anwari merupakan jawaban bahwa seorang monologer tidak semata-mata seorang aktor. Lebih dari itu dia adalah dirinya sendiri yang memberikan dirinya ke dalam momen pertunjukan yang sedang dialaminya.

Kenapa pertunjukan monolog di ruang publik cenderung dianggap sebagai orang sinting oleh masyarakat? Hendra Setiawan, peserta monolog tahun lalu mengatakan: „Seorang monologer harus rendah hati di ruang publik. Jangan menjadi aktor pintar.“ Teater memang masih hidup dalam stigma bahwa teater itu kumuh, menakutkan, seperti orang gila. Hal ini juga harus dialami para monologer yang melakukan pertunjukan di ruang publik. Stigma ini sebenarnya berjalan paralel dengan kualitas kehidupan ruang publik kita yang cenderung tidak menghormati keunikan setiap individu sebagai bagian dari proses demokrasi dalam kehidupan ruang publik.

Pernyataan Hendra tentang „seorang monologer harus rendah hati di ruang publik,“ memperlihatkan bahwa memang ada moral dan kondisi lain di ruang publik. Moral dan kondisi itu harus dihadapi dengan riset cukup komprehen-

sif yang dilakukan seorang monologer maupun kelompok teater sebelum pertunjukan dilakukan. Riset ini akan menentukan bahwa pertunjukan di ruang publik hidup dengan wacananya sendiri. Pertunjukan di ruang publik seperti mempertemukan kembali kota dengan imajinasi-imajinasi sosialnya sendiri. Membawa kota ke dalam pembacaan lain tentang bagaimana sebenarnya kota dibangun dalam batas-batas kapasitasnya sendiri dari populasi penduduk hingga bangunan. Membawa kota sebagai rumah untuk imajinasi bersama.

Monolog di ruang publik juga kian marak terjadi di Bandung. Tradisi mime di ruang publik yang sebelumnya banyak dilakukan oleh Jemek Supardi (Yogyakarta), dan hingga kini terus dijalaninya.

Festival dan Posisi Teater di Kota

Dari beberapa festival yang dibicarakan di atas (Festival Teater Jakarta, Festival Monolog di Ruang Publik, Festival Teater Rendra dan Festival Teater Wisran Hadi), memperlihatkan peran penting bagaimana festival merupakan lembaga suprastruktur dalam kesenian, untuk memposisikan terus-menerus peran teater di kota atau di tengah-tengah masyarakatnya.

Kelompok-kelompok teater yang menyadari posisi sosial-politik mereka di tengah perubahan kota, memiliki berbagai strategi untuk tetap eksis. Di antaranya Teater Garasi yang menggunakan kemasan *mooi indie* untuk menyambut turis domestik yang datang pada musim liburan sekolah atau turis luar pada liburan musim panas dengan menyelenggarakan *Yogya Broadway*. Pertunjukan Bengkel Mime Teater menjadi pusat yang membuat mata rantai utama dalam acara ini, di samping pertunjukan musik, diskusi, pemutaran video maupun pameran foto. Sementara itu fenomena perubahan ekonomi dan penawaran-penawaran lain dalam kesenian, muncul melalui berbagai opera atau drama musikal yang berlangsung di Jakarta. Di antaranya yang dilakukan Goenawan Mohammad dan Tony Prabowo, Garin Nugroho (*Opera Jawa Modern*), Sardono W. Kusumo (*Opera Diponegoro*) Riri Reza (*Laskar Pelangi*), Djaduk Ferianto (*Laskar Dagelan, From Republic Yogya With Love*), Ari Tulang (*Ali Topan The Musical*) Faiza Marzoeki (*Rumah Boneka*, adaptasi karya Hendrik Ibsen), Teater Shima (*Orkestra Rumah Sakit*), Teater SIM (*Opera Melayu Kisab Anak Rantau*), Akar Melayu (*Mak Jogi*), Kutukan Kudungga (*Raja Salab Raja Disembah*) atau Teater Bejana (*Zonder Lentera*).

Kesadaran kelompok teater pada posisi sosial-politiknya di tengah perubahan kota, pada gilirannya memang menjadi sangat fatal untuk bagaimana sebuah kelompok teater merancang kembali model kerja mereka, model pengorganisasian, *networking* hingga pencapaian estetika yang mau mereka tawarkan. Tanpa kesadaran posisi, tidak hanya kelompok mereka yang akan

tersingkirkan, tetapi pertunjukan mereka juga menjadi pertunjukan yang tidak mendapatkan kerangka politik pembacaan oleh penontonnya sendiri. Pertunjukan yang pada akhirnya tidak melahirkan teater juga tidak melahirkan penonton teater.

Begitu juga halnya dengan perencanaan kota: kota yang tidak melibatkan teater sebagai bagian integral dari program-program kota, akan kehilangan media untuk pengelolaan imaj, memori kota, politik identitas dan pengembangan proses kualitatif kehidupan publik. Karena, teater satu-satunya genre kesenian yang menggunakan tubuhnya sendiri sebagai media dan berhadapan langsung dengan publiknya. Di Indonesia, teater merupakan ujung tombak dalam menciptakan pergaulan publik dengan kesenian, dan pergaulan berbagai wacana kesenian yang bisa dikelola dalam teater.

Realitas jatuh banggunya teater beriring bersamaan dengan jatuh-bangunnya festival teater, memperlihatkan apresiasi yang tidak berkembang untuk menjadikan teater sebagai bagian penting bagaimana kualitas kehidupan publik mendapatkan ruangnya untuk tumbuh di kota. Road Teater yang telah lama tidak pentas, muncul kembali dengan pertunjukan mereka *Macbeth*. Hal yang sama terjadi pada Bengkel Teater Rendra, Teater Kyai Kanjeng, Teater Api, Teater Aristokrat atau Dapur Seni Teater Yogya yang mengumpulkan kembali seniman-seniman teater dari generasi sebelumnya. Beberapa seniman teater maupun kelompok teater yang berbasiskan kampus dari IKJ seperti Eka D. Sitorus atau Teater Universitas Indonesia, muncul kembali. Di samping pertunjukan dengan kuantitas pertunjukan yang tinggi di Bandung seperti yang dilakukan Teater STB, Laskar Teater Bandung, CCL atau Teater Casanova, dibandingkan dengan kota-kota lainnya.

Mimbar Teater Indonesia di Solo tahun ini tidak muncul. Beberapa festival besar seperti Festival Seni Surabaya masih berlangsung, bersama dengan berbagai Festival Teater Kampus maupun Festival Teater Pelajar. Teater yang berbasiskan sekolah atau kampus, kini memang menjadi fenomena yang tumbuh di berbagai kota besar, Semarang, Bandung, Makassar, Padang dan kota-kota lainnya. Ini juga merupakan bagian dari fenomena kian sulitnya kelompok-kelompok teater independen dalam rekrutmen anggota, kecuali yang berbasiskan sekolah, kampus maupun komunitas.

Wacana dan Pencapaian Seni Pertunjukan

Beberapa terbitan buku di sekitar seni pertunjukan terbit tahun 2011, antara lain bisa disebut *Hiburan Masa Lalu dan Tradisi Lokal* karya Fandy Hutari; *Kitab Teater* karya N. Riantiaro, di samping terbitan berkala seperti, *Scana*, *Kala*

Drama dan Indonesia Kita. Di samping itu muncul program *Kala Sumatera* yang diprakarsai Teater Satu Lampung (Iswadi Pratama). Program yang menjanjikan untuk pemberdayaan teater di Sumatera, terutama untuk teater perempuan. Isu perempuan dalam teater memang masih berkuat dengan sedikitnya sutradara dari kalangan perempuan setelah Ratna Sarumpaet, dan kini Naomi Srikandi yang baru saja mementaskan *Goyang Penasaran* (14 – 16 Desember 2011, Yogyakarta); Kurniasih Zaitun yang baru saja mementaskan *Sebatas Kita* bersama Komunitas Seni Hitam Putih (Padang, 15 November 2011) dan Della Nasution (Menimbang Lapuk, 17 Desember 2011, Payakumbuh), keduanya dari Sumatra Barat; Ria Ellysa Mifelsa dari STB Bandung, dan Maria Tri Sulistyani (sutradara Teater Boneka, baru saja mementaskan *Secangkir Kopi dari Playa*, 16 – 22 Desember 2011, Yogyakarta). Program *Kala Sumatera* ini meliputi pelatihan, penerbitan buku dan menyelenggarakan pertunjukan teater. Program yang berlangsung bersama dengan berbagai program di sekitar teater dan tari yang dilakukan Yayasan Kelola hingga kini, di luar lembaga seperti Komunitas Salihara, Dewan Kesenian maupun Taman Budaya yang tersebar di beberapa kota besar yang belum memiliki mata rantai program satu sama lainnya.

Kebutuhan pergaulan wacana yang lebih beragam dalam seni pertunjukan, masih merupakan persoalan utama di tengah munculnya pergaulan baru yang melibatkan banyak unsur seni lokal yang kini merayakan panggung seni pertunjukan kita. Dalam perayaan ini, terdapat opera.

Opera dalam tradisi Barat dipahami sebagai pertemuan dari berbagai pencapaian seni pertunjukan dan puisi. Opera, yang harafiah berarti ‚kerja‘ atau ‚bekerja‘, memperlihatkan pertemuan dari berbagai disiplin seni pertunjukan dalam pencapaian yang dianggap signifikan. Opera tidak hanya pantulan cahaya dari puncak-puncak kesenian yang dialiri puisi, musik, tari, suara penyanyi yang ketinggianya bisa memecahkan sebuah gelas, kostum yang indah dan mahal, dekorasi, dan cinta. Ia memantulkan kembali bagaimana sebuah masyarakat mengelola kembali sejarah masalahnya, mitologi melalui pencapaian ekonomi yang dialaminya pada masanya. Hal ini muncul dalam diskusi di sekitar Opera yang dilakukan Ninok Loksono dalam rangkaian Festival Teater Jakarta. Richard Wagner membawa seni opera menjadi sebuah kerja kesenian yang paling ambisius. Seniman yang dikagumi Hitler ini, bahkan merancang gedung operanya sendiri untuk menghadirkan pertunjukan opera yang dibuatnya. Karena gedung opera yang ada dianggap tidak memadai untuk mengangkat karyanya. Wagner ingin menyampaikan „melodi yang tak ada ujungnya“ dalam seni opera, sekaligus memperlihatkan ambisi atas kesempurnaan yang mau dicapai melalui seni opera. Kita bisa dikatakan tidak memiliki gedung yang representatif untuk pertunjukan seni opera, walau di PKJ TIM kini sudah berdiri gedung Teater Jakarta).

Tradisi pencapaian seni dalam opera, berusaha diwujudkan dalam pertunjukan *Opera Tan Malaka* (Goenawan Mohamad dan Tony Prabowo), sebagai pertemuan antara puisi dan musik yang menggunakan orkestra, teater, tari, senirupa dan arsitektur. Usaha untuk mengembalikan seni opera sebagai pergaulan dalam pencapaian seni pertunjukan, menjadi penting di tengah bagaimana istilah opera cenderung dibaca hanya dari aspek hiburannya semata dengan memperbesar unsur tarian, nyanyian dan banyol.

Kaleidoskop teater sepanjang 2011, yang tidak cukup untuk bisa menjadi catatan lengkap pertunjukan teater dan seni pertunjukan lainnya di Indonesia sepanjang tahun 2011, harus menerima melankoli atas kematian seniman-seniman pertunjukan yang terjadi di sepanjang tahun ini: Selamat jalan sahabat-sahabat kami: Amak Baljun, selamat jalan AGS Arya Dwipayana (sutradara teater Tetas, Jakarta), selamat jalan Wisran Hadi (sutradara Teater Bumi Padang), selamat jalan Adang Ismet (sutradara Teater Studio, Bandung), selamat jalan Mang Essek dari Miss Tjitjih (Jakarta), selamat jalan Heru Kesawa Murti (Teater Gandrik), selamat jalan Ki Timbul.***

Iswadi Pratama und die Urbanisierung der Seele

Svann Langguth

Mit *Nostalgia Sebuab Kota – Nostalgie einer Stadt* legt Iswadi Pratama ein hoch poetisches auf eine postdramatische Inszenierung ausgelegtes Stück vor, welches vielschichtig die Untiefen einer sich stetig beschleunigenden „modernen“ städtischen Gesellschaft auslotet. Diese Gesellschaft wird über Betrachtungen in eine Vergangenheit definiert, die im Jetzt schmerzhaft Lücken aufreißt, auf Mängel und Verluste hindeutet und das Unmenschliche des heutigen Zusammenlebens in einer urbanisierten Umwelt offen legt.

Das Stück ist abstrakt gehalten, die Szenen zumeist surreal, durchbrochen von verschiedenen Bedeutungsebenen und getragen von mannigfaltigen Textsorten. Gedichte, Mantras, (mehrere) Monologe und ein Märchen sind ohne direkte Zuordnung zu einer Figur in das Stück eingefügt. Die Figuren werden von Iswadi fast archetypisch angelegt. So bilden der ‚fremde Mann‘ und das Paar ‚Bayang‘ und ‚Silam‘ zusammen mit Gruppen von Frauen, Gruppen von Männern und ganz am Ende einer Gruppe von *Gamelan*-Sängerinnen die agierenden Personen, aber auch Stille wird über Sprache personifiziert. Formal ist das Stück in fünf Erinnerungen gegliedert, welche weiter in kleinere Abschnitte oder Szenen unterteilt sind.

Einzigster realer Anhaltspunkt in dem Stück ist die Stadt Tanjungkarang in Süd-Sumatra/Indonesien. Der Ort, in dem der Autor Iswadi Pratama 1971 geboren wurde und in welchem er seit 1996 mit dem Theaterkollektiv Teater Satu regelmäßig Stücke auf die Bühne bringt (inszeniert). Aber außer dem Namen Tanjungkarang fehlen weitere direkte örtliche Bezüge; die Stadt im Stück steht somit auch beispielhaft für die sich radikal wandelnden städtischen Lebensräume in Indonesien, Asien und anderswo auf der Welt. Der Name dieser realen Stadt soll möglicherweise einen Bezugspunkt für die Zuschauer in Süd-Sumatra schaffen, um das Geschehen auf der Bühne mit dem eigenen Leben in Verbindung zu bringen. Für ein außer-indonesisches Publikum könnte er Ferne und vielleicht auch Exotik erschaffen; aber die Art der Darstellung und die Beschreibungsweise im Stück verorten Tanjungkarang eben nicht konkret, sondern stellen die Stadt beispielhaft in einen globalen Kontext.

Epigontum und Avantgarde

Iswadi Pratama gehört zu einer Generation von Dichtern und Dramatikern, deren Wurzeln noch in der Endphase der *Orba* (*Orde Baru*/Neue Ordnung) liegen, einer Zeit, in der Indonesien durch das restriktive und repressive Suharto-Regime geprägt war. Nach den blutigen antikommunistischen Ausschreitungen der Jahre 1965/66, denen geschätzt 100.000 bis zu einer Millionen Menschen zum Opfer fielen, war das kulturelle Leben geprägt von einer Doktrin des Einheitsstaates. Dieser zufolge bestand die Kultur Indonesiens aus einem Mosaik traditioneller Kulturleistungen der Regionen (*puncak-puncak kebudayaan daerah*) in Kombination mit einer „neuen und modernen“ überregionalen Nationalkultur. Zur Evaluation und Förderung der traditionellen Kultur- und Kunstformen wurden zahlreiche staatliche Forschungsprojekte durchgeführt, deren Ergebnisse die Grundlage für die Curricula sowohl der Schul- als auch Kunstakademien bildeten. Die Entwicklung der nationalen Kultur war dagegen eher negativ definiert: Alles, was im Ruf des Kommunismus stand, war tabu; ebenso führte direkte Kritik an der Regierungspolitik oder an sozialen Missständen zu Berufs- und Aufführungsverboten oder zu Inhaftierung und Verschleppung in Internierungslager. Die Folge war ein zunehmender Einfluss westlich bzw. US-amerikanisch geprägter Pop-Kultur auf die Entwicklung der indonesischen Nationalkultur. Eine weitere Möglichkeit sich dem Vorwurf der Regierungsfeindlichkeit und damit einer anti-indonesischen Haltung zu entziehen, war die Verwendung von „klassischen“ Kunstformen und mythologischen Topoi, welche ja offensichtlich aus der eigenen ursprünglichen Kultur entsprangen und damit national-konform waren. Lyrik und Drama entwickelten in dieser Zeit formal zwar moderne Formen, inhaltlich blieben sie in der Mehrzahl aber entweder vage bzw. verschleiern kritisch oder befassten sich mit dem „unpolitischen“ menschlichen Seelenleben: Liebesnot ist per se erst einmal keine Regimekritik, kann sie aber dennoch verkörpern.

Natürlich gab es auch zahlreiche Gegenbeispiele indonesischer Künstler, die aufgrund expliziter kritischer Gedichte, Romane und Theaterstücke direkten Repressalien ausgesetzt gewesen waren.

Die Flucht in die Ästhetik soll hier nicht als negatives Argument verwendet werden, sondern stellt eine allzu verständliche Reaktion dar; sie offenbart eher die formale Macht des Staates zu Zeiten der *Orba*. Äußerlich war diese Diktatur des Staates erfolgreich. Doch nur weil Kritik nicht (offen) ausgesprochen wurde, heißt das nicht, dass Missstände nicht wahrgenommen wurden, dass nicht kritisch gedacht wurde; so umfassend gelang die Indoktrination nicht. Nach dem Ende der Suharto-Diktatur 1998 und dem Beginn der soge-

nannten *Reformasi* brachen die Dämme der Repression, und zugleich drängte medial eine globalisierte Welt in das bis dahin weitgehend durch Zensur abgeschottete Land. Das kulturelle Leben erweiterte sich entsprechend exponentiell, vieles scheint seitdem möglich.

Dualismen

Dennoch sind viele der aktuellen Probleme Indonesiens alt: die proklamierte Einheit des Vielvölkerstaats fußt auf unsicherem Boden, die schiere Ausdehnung des Archipels geht einher mit extremen Unterschieden in der wirtschaftlichen Entwicklung der Regionen; besonders fällt hier die Diskrepanz zwischen Java (als Zentrum) und den anderen Inseln (die sogenannten Außeninseln oder Peripherie) ins Auge.

Ein weiterer Dualismus Indonesiens ist das starke Gefälle zwischen Stadt und Land, welches im Extremfall der Megalopolis Jakarta gipfelt.

In den Städten findet zurzeit die radikalste Umgestaltung der Gesellschaft statt. Es scheint, als ob der städtische Raum – ganz im neoliberalen Geiste – Investoren und Spekulanten zur freien Verfügung gestellt wird, welche den Raum mit einem dichten Netz von Supermärkten, Malls, Kondominiums, Apartmentkomplexen und Bürohochhäusern überziehen. Der Lebensraum wird ökonomisiert und rationalisiert. Dem stehen Bürgerinitiativen entgegen, welche nach dem sozialen Sinn einer Stadt fragen und für die Menschen lebenswerte Räume fordern.

Die Verdachtsmomente der interkulturellen Rezeption

Ein postdramatisches Stück ist nicht per se universell. So tief die Thematik von *Nostalgia Sebuab Kota* auch in der menschlichen Seele verankert sein mag, so global die Globalisierung und die aktuellen Auswüchse der Verstädterung auch sein mögen, Iswadi hat in sein Stück auch kulturspezifische Symboliken und regionale Phänomene mit eingebunden, die einem nicht-indonesischen Zuschauer undeutbar, fremd oder exotisch erscheinen können.

Neben dem schon erwähnten Städtenamen Tanjungkarang trifft dies vor allem auf religiöse Aspekte zu, so der muslimische Ruf zum Gebet, aber auch die Rolle der Gamelan-Sängerin. Beides wird außerhalb Indonesiens gleichermaßen als fremd (oder nicht vertraut oder alltäglich) identifiziert. Für einen Zuschauer aus Tanjungkarang in Lampung ist der Gebetsruf Alltag, der Klang einer Gamelan-Sängerin aber kann durchaus auch als fremd empfunden

werden. Je nach Art des Gamelan-Gesanges kann damit auf Java verwiesen werden und nicht auf die eigene Region Süd-Sumatra. Auch könnte die komplexe Symbolik und Funktion, die Schirme in der Kultur Süd-Sumatras besitzen, einen Einfluss auf das Verständnis und die Assoziationen der lokalen Zuschauer haben, dennoch bietet deren Verwendung im Stück auch ohne diese Regionalkenntnisse ausreichend Anknüpfungspunkte.

In diesem Zusammenhang sticht auch die „zweite Erinnerung“ heraus. Iswadi verwendet hier in einem Monolog zu Beginn die englische Sprache. Es kann angenommen werden, dass dieses Mittel eine andere Wirkung auf ein indonesisches Publikum hervorruft als z.B. auf ein deutsches. Aber auch hier gilt, dass die Wirkung durchaus einen adäquaten Sinn im jeweiligen Kontext macht, dass es nicht grundlegend von Nöten ist, die kulturspezifische Bedeutung zu kennen.

Der zweite Teil der zweiten Erinnerung besteht aus sieben kurzen Grotesken. Sie bilden eine Textkollage aus expliziter Alltagssprache und erinnern an ein willkürliches Umschalten der Fernsehprogramme. Es ergibt sich ein starker Kontrast zur Sprache der vorherigen und anschließenden Teile des Stückes. Damit erinnert dieses Interludium in seiner Funktion an den Auftritt der ‚Clowns‘ (Semar und seine Freunde) im javanischen *Wayang*, auch wenn diese Deutung womöglich dem interkulturellen Blickwinkel entspringt und nicht dem vom Autor intendierten.

Cinematography

Das Kino steht am Anfang und am Ende der Bilderfolge Iswadis.

„Ich bin zum Kino gegangen, dachte, du seist dort, aber nur die Bilder auf den Filmplakaten stellen die verschlissenen Geschichten zur Schau.

Ich gehe in Shoppingmalls, Supermärkte, Cafés, Buden am Straßenrand, Buchläden, Bibliotheken, Museen, in den Busbahnhof, den Bahnhof, den Markt - als ob alles sich gerade herausputzen würde, um die Enttäuschung und das Gefühl versagt zu haben zu verbergen.“ (Erste Erinnerung)

„Lade mich ins Kino ein, rei mich fort von diesem Ort hier!
Kss mich, umarme mich, liebe mich, denn ich kann nicht
mehr lieben. Berhre meine Schulter, berühre meine Schulter,
alles andere überlasse mir ...“ (Fünfte Erinnerung)

Das Innere des Kinos wird zu einem Ort der Flucht, zu einem Raum der Nostalgie. Das äußere des Kinos wird als modernes städtisches Element dargestellt, denn es gehört zu dem, was täuscht, was den Verlust verschleiert, was die sexuelle Begierde, das Verlangen nach Körperlichkeit und Berührung auf einen selbstzerstörerischen Weg führt, der in Zerfleischung und Tod enden wird. Aber auch die Stadt selbst wird zu einem Körper, der sich erinnert, der sich zerfleischt in seinem Verlangen ein Raum der ursprünglichen Nähe, des Mensch-Seins zu sein.

Iswadi Pratama schafft in *Nostalgia Sebuab Kota – Nostalgie einer Stadt* durch meisterhafte Verbindung von Poesie und Post-Dramatik ein eindringliches zeitgenössisches Stück um Zerrissenheit, Verlassenheit und Einsamkeit der Menschen im zwangsmodernisierten urbanen Lebensraum.

Iswadi Pratama dan Urbanisasi Jiwa

Svann Langguth

Dengan *Nostalgia Sebuah Kota*, Iswadi Pratama menyampaikan sebuah naskah teater yang sangat puitis dan yang bertujuan pada pementasan yang postdramatis. Karya ini mengupas tajam dan secara berlapis-lapis dalamnya masyarakat „modern“ perkotaan (urban) yang senantiasa berpacu. Masyarakat didefinisikan berdasarkan pengamatan di masa lalu yang kini menimbulkan jurang-jurang yang menyakitkan dan menunjukkan kekurangan dan kehilangan serta membeberkan ketidakmanusiawian kehidupan bermasyarakat saat ini di lingkungan urban.

Karya ini dipertahankan abstrak, adegan-adegan kebanyakan surreal, diwarnai berbagai ranah makna dan disajikan dalam bermacam-macam jenis teks. Sajak-sajak, mantra-mantra, beberapa monolog dan sebuah dongeng dimasukkan ke dalam karya itu tanpa konkretisasi pada sebuah tokoh secara langsung. Tokoh-tokoh ditampilkan Iswadi hampir seperti *archetypisch*, yaitu kepada dasar sifat masing-masing. Tidak hanya si pria asing dan pasangan Bayang dan Silam bersama kelompok-kelompok perempuan, kelompok-kelompok laki-laki, dan di akhir, sebuah kelompok sinden, menjadi tokoh yang bertindak, tetapi juga kesunyian dipersonifikasikan dengan bahasa. Secara bentuk, karya ini disusun dalam lima „Kenangan“ yang dibagi lagi menjadi babak-babak atau adegan-adegan yang lebih singkat.

Satu-satunya hal nyata dalam karya itu adalah kota Tanjungkarang di Provinsi Lampung, Sumatera bagian selatan, Indonesia. Kota ini adalah tempat dilahirkannya pengarang, Iswadi Pratama, pada tahun 1971. Di kota ini juga, beliau bersama kelompok teater Teater Satu secara teratur mementaskan berbagai karya sejak tahun 1996. Selain nama Tanjungkarang tidak ada nama-nama tempat nyata lain yang disebutkan dalam karya ini. Dengan demikian, kota dalam karya ini menjadi contoh ruang hidup perkotaan Indonesia, Asia dan di belahan lain dunia, yang berubah secara radikal. Nama kota yang nyata barangkali dimaksudkan untuk menjadi sebuah penghubung bagi penonton di Lampung supaya mereka bisa mengaitkan kejadian yang ditampilkan di panggung dengan kehidupan mereka sendiri. Bagi penonton dari luar Indonesia, nama Tanjungkarang bisa memunculkan nuansa yang asing dan juga eksotis. Namun, cara pendeskripsian dan penggambaran Tanjungkarang dalam karya ini memang tidak konkret, melainkan menempatkan kota ini sebagai contoh dalam sebuah konteks global.

Epigonisme dan Avantgarde

Iswadi Pratama termasuk dalam generasi penyair dan dramawan yang tumbuh besar di masa akhir Orde Baru, sebuah masa di Indonesia ketika berada di bawah rezim Soeharto yang restriktif dan represif. Setelah kerusuhan-kerusuhan antikomunis berdarah tahun 1965/66 yang diperkirakan menelan 100.000 hingga satu juta korban jiwa, kehidupan kultural berada di bawah doktrin bentuk negara kesatuan. Menurut doktrin itu, kebudayaan Indonesia adalah sebuah mosaik yang terbentuk dari puncak-puncak kebudayaan daerah yang berkombinasi dengan kebudayaan nasional lintas wilayah yang sifatnya „baru dan modern“. Untuk mengevaluasi dan memajukan bentuk-bentuk kebudayaan dan kesenian tradisonal, negara banyak membuat proyek penelitian yang hasilnya mendasari kurikulum baik di sekolah maupun di akademi seni. Sebaliknya, perkembangan kebudayaan nasional malah cenderung didefinisikan negatif: apa saja yang berbau komunisme dianggap tabu. Kritik langsung pada politik pemerintahan dan kebobokrokan sosial juga bisa menyebabkan pelarangan bekerja dan pentas, atau bahkan bisa berupa penangkapan dan diasingkan ke kamp tahanan politik. Hal ini mengakibatkan budaya pop Amerika Serikat dan Barat punya pengaruh yang semakin besar terhadap perkembangan budaya nasional Indonesia. Cara lain untuk menghindari dari tuduhan bersikap makar dan antiindonesia adalah penggunaan bentuk-bentuk kesenian „klasik“ dan penggunaan topik-topik mitologi yang dianggap berakar pada kebudayaan lokal, sehingga sesuai dengan kebudayaan nasional. Secara bentuk saja, lirik dan drama di masa ini mengembangkan bentuk-bentuk yang modern. Namun, secara isi, mayoritas lirik dan drama ini tetap tidak terang-terangan kritis atau secara tidak implisit atau mereka mengangkat tema-tema kejiwaan manusia yang terkesan tidak politis: masalah percintaan sendiri memang bukan kritik terhadap rezim, tetapi bisa tersirat mewakilinya.

Sebaliknya, ada banyak juga seniman Indonesia yang menentang secara eksplisit dengan sajak-sajak, roman dan karya-karya teater yang kritis sehingga mereka terkena tindakan represif langsung rezim penguasa. Pelarian ke estetika seharusnya tidak digunakan sebagai argumen negatif, melainkan menggambarkan sebuah reaksi yang bisa dipahami. Reaksi ini lebih membeberkan kekuasaan formal negara di masa Orba.

Secara kasatmata, kediktatoran negara terlihat berhasil. Meskipun demikian, jika kritik tidak dilontarkan (secara terang-terangan) itu tidak berarti bahwa kebobokrokan-kebobokrokan tidak disadari, atau bahwa tidak ada pikiran kritis; indoktrinasi tidak sepenuhnya berhasil. Setelah berakhirnya rezim diktatur Soeharto tahun 1998 dan setelah dimulainya reformasi, hancurlah cara-cara represi. Bersamaan dengan itu, masuklah arus globalisasi

melalui media ke dalam negeri yang hingga saat itu masih terkekang oleh sensor. Kehidupan kultural berkembang semakin pesat sejak saat itu, seperti halnya semua pun jadi mungkin.

Dualisme-dualisme

Meskipun demikian, masalah-masalah aktual di Indonesia sebenarnya masalah lama: negara kesatuan yang diproklamirkan terdiri dari berbagai suku bangsa ini berdiri di atas tanah yang labil. Pemekaran wilayah semata beriringan dengan ekstremnya tingkat ketimpangan pertumbuhan ekonomi antar wilayah, terutama ketimpangan antara Jawa (sebagai pusat) dengan pulau-pulau lainnya (sebagai wilayah pinggiran).

Dualisme lainnya di Indonesia adalah ketimpangan antara kota dan desa, yang puncak ekstremnya adalah Megalopolis Jakarta.

Saat ini, perubahan paling radikal masyarakat terjadi di kota-kota. Ada kesan, seakan ruang di kota-kota dengan sikap neoliberalisme diberikan begitu saja ke para investor dan spekulan. Mereka menjejali ruang urban dengan padatnya jaringan supermarket, mall, kondominium, kompleks apartemen dan gedung-gedung perkantoran. Ruang hidup juga diekonomisasi dan dirasionalisasi. Inilah yang dihadapi oleh gerakan-gerakan masyarakat yang mempertanyakan makna sosial sebuah kota dan menuntut ruang hidup yang manusiawi bagi masyarakat.

Momentum mencurigakan persepsi lintas budaya

Sebuah karya teater postdramatis sendiri tidak seharusnya universal. Begitu dalamnya tematik Nostalgia Sebuah Kota tertanam dalam jiwa manusia, begitu global juga globalisasi dan pemekaran urbanisasi. Dalam karyanya, Iswadi juga memasukkan unsur-unsur simbolik yang kultur-spesifik dan fenomena-fenomena regional yang bagi penonton non-indonesia tidak bisa dipahami, atau terasa asing dan eksotis.

Selain penggunaan nama kota Tanjungkarang yang sudah disebutkan, hal ini sesuai terutama dengan aspek-aspek religius, misalnya azan atau juga dengan peran sinden. Bagi penonton non-indonesia, keduanya diidentifikasi sebagai sesuatu yang asing atau tidak dijumpai dalam kehidupan sehari-hari. Bagi seorang penonton asal Tanjungkarang di Lampung, azan adalah bagian

dari kehidupan sehari-hari. Namun, suara sinden bisa terdengar asing baginya. Jenis lagu sindennya bisa saja menunjuk Jawa, bukan dari wilayah sendiri, yakni Lampung. Demikian juga, simbolik dan fungsi kompleks yang dimiliki payung-payung di kebudayaan Lampung dapat mempengaruhi pemahaman dan asosiasi penonton lokal. Meskipun begitu, penggunaan payung dalam karya ini memberikan cukup referensi bagi penonton tanpa pengetahuan regional.

Sehubungan dengan ini, kenangan kedua tampak menonjol. Di sini, Iswadi awalnya menggunakan bahasa Inggris dalam sebuah monolog. Bisa dianggap, bahwa cara ini memunculkan efek lain pada penonton Indonesia dibandingkan, misalnya, pada penonton Jerman. Namun, penggunaan bahasa Inggris ini punya pengaruh/dampak yang memunculkan makna yang sesuai dengan masing-masing konteks, sehingga tidak terlalu penting lagi kebutuhan untuk mengenal makna yang kultur-spesifik.

Bagian kedua kenangan kedua terdiri dari tujuh keanehan (grotesk) singkat. Keanehan ini membentuk rangkaian teks yang terbentuk dari bahasa sehari-hari yang eksplisit dan mengingatkan pada saluran televisi yang diganti-ganti sesuka hati. Terciptalah sebuah kontras yang jelas antara bahasa dari bagian sebelumnya dengan bagian sesudahnya dari karya ini. Dengan intermeso ini, penonton diingatkan pada kemunculan tokoh-tokoh Punakawan (Semar dan kawan-kawannya) dalam cerita wayang Jawa, meskipun penafsiran ini mungkin muncul dari sudut pandang interkultural, bukan dari yang dimaksudkan si pengarang.

Cinematografi

Bioskop muncul di awal dan di akhir pada rangkaian gambar Iswadi.

„Aku pergi ke bioskop, mengira kamu ada di sana, nyatanya hanya gambar-gambar dari poster film yang melulu memamerkan cerita usang. Aku masuki mall, supermarket, kafe-kafe, kedai di pinggir jalan, toko buku, perpustakaan, museum,

terminal, stasiun, pasar, semuanya seakan-akan tengah ber-
dandan menyembunyikan rasa frustrasi dan kegagalan.“
(Kenangan pertama)

„Ajak aku ke bioskop, seret aku dari tempat ini. Cium aku,
peluk aku, cintailah aku, karena aku tak bisa lagi mencintai.
Sentuhlah bahu, sentuhlah bahu, selebihnya biar kusele-
saikan sendiri...“ (Kenangan kelima)

Ruang dalam gedung bioskop menjadi tempat pelarian, menjadi ruang nos-
talgia. Bagian luar bioskop digambarkan sebagai element kota yang modern
karena menjadi bagian dari hal yang menipu, yang menutup-nutupi kehilangan,
yang menimbulkan hasrat seksual, keinginan untuk bersentuhan dan sentuhan
menjadi sesuatu yang menghancurkan diri sendiri. Di akhir jalan ini menanti
kehancuran diri sendiri dan kematian. Namun, kota sendiri menjelma menjadi
raga yang mengingat, yang menghancurkan diri sendiri dalam hasrat pada se-
buah ruang kedekatan hakiki untuk menjadi seorang insan manusia.

Dalam *Nostalgia Sebuah Kota* yang menyajikan penggabungan puisi dan post-
dramatik yang mencengangkan, Iswadi Pratama menciptakan sebuah karya
sastra aktual yang mengesankan, yang mengangkat tema tentang kehancuran,
kehampaan dan kesendirian manusia dalam ruang hidup urban yang tenggelam
dalam arus modernisasi.

Penerjemahan oleh Raden Muhammad Arie Andhiko Ajie.

Nostalgie einer Stadt – Erinnerungen an Tanjungkarang Iswadi Pratama

Erste Erinnerung

I

Die Bühne: Ein Park, die Schauspieler sind darin weiße Skulpturen; sie bringen ihre Erinnerungen an jemanden zum Ausdruck, der sich früher einmal in diesem Park aufgehalten hat. Diese Person hinterließ ein schmerzliches Gefühl und eine nicht endende, nicht zu stillende Sehnsucht.

II

Die Schauspieler verlassen auf jeweils individuelle Weise nacheinander die Bühne.

Stille. Die Bühne: Leere.

Nach wenigen Augenblicken tritt eine Person auf die Bühne, überquert sie. Aus der entgegengesetzten Richtung kommt eine weitere Person und tut das Gleiche. Dies wiederholt sich mehrmals. Zu Beginn gehen die Personen langsam, dann schneller und schneller, schließlich laufen sie.

Personen mit unterschiedlichen Charakteren gehen auf und ab, treten auf die Bühne und wieder ab.

Die Geschäftigkeit einer Stadt. Dann Stille. Fade out.

III

Fade in: Auf der Bühne befinden sich ein „fremder Mann“ und eine Frau. Sie liegen ausgestreckt nebeneinander in entgegengesetzter Körperausrichtung. Dann umarmen sie sich, bleiben dabei auf dem Boden liegen. Der „fremde Mann“ ist blass, zugleich schön und zart. Er umarmt die Frau, sie ist ebenfalls blass.

Der fremde Mann:

Tanjungkarang ist zu ruhig für eine rastlose Seele. Diese Stadt schläft zu schnell ein für Gedanken und Sinne, die immerzu umherstreifen wollen. Warum gibt es hier keinen einzigen Ort, der Raum bieten könnte, um zu schweigen, nachzudenken, zu schauen und um sein Inneres neu zu ordnen. Es gibt keinen Park,

es gibt auch keinen Freund, mit dem man einen Tag verstreichen lassen, mit dem man sich aus der Tretmühle der Überdrüssigkeit und des Alltags befreien könnte.

Ich bin zum Kino gegangen, dachte, du seist dort, aber nur die Bilder auf den Filmplakaten stellen die verschlissenen Geschichten zur Schau.

Ich gehe in Shoppingmalls, Supermärkte, Cafés, Buden am Straßenrand, Buchläden, Bibliotheken, Museen, in den Busbahnhof, den Bahnhof, den Markt – als ob alles sich gerade herausputzen würde, um die Enttäuschung und das Gefühl versagt zu haben zu verbergen.

Ah... ich sehe Gruppen von Demonstranten entlang den Straßen kriechen. Straßen, die jetzt immer häufiger verstopft sind. Ich höre Rufe, Sprüche, rieche Schweiß, spüre eine Leidenschaft. Aber Politik und Macht haben auch dort schon für Stumpfheit gesorgt.

An einer Kreuzung: Die Augen eines Jungen verfolgen mich mit Blicken, die ich nicht deuten kann. Der Junge umklammert einen Sack, der von seinen mutlosen Schultern hängt. Der helllichte Tag scheint schwermütig. Die Augen des Jungen blitzen wie Messerschneiden. In ihnen liegen Wut und das Gefühl der Ohnmacht. Der Junge macht sich nichts vor ...

Fade out: *Während er die Frau umarmt, spricht der fremde Mann undeutlich weiter.*

IV

Personen kommen aus unterschiedlichen Richtungen, sprechen mit gedämpfter Stimme, sagen Mantras auf. Die Mantras werden Regen. Die Personen sind durchnässt und zittern im Regen.

An einem anderen Ort, in einer Kammer, erfreut sich jemand an den Regentropfen, die von undichten Dachziegeln herab in sein Zimmer fallen. Das Geräusch der Regentropfen vermischt sich mit dem des Regens, der auf die Straßen prasselt, auf die Stadt, auf Hausdächer, Gebäude.

Das Geräusch der Regentropfen klingt wie Einsamkeit, die sich behaupten will.

Mit dem Regen fallen unablässig Erinnerungen berab. Sie benetzen alle Menschen, die sich in der Stadt bewegen.

Frau unter Regenschirm:

In den Straßen Tanjungkarangs fällt der Januar als Regen. Funkelnde Lichter auf dem Markt; Glanz auf den Wangen der Frauen. Mein Kerl hat hier das Ziel verfehlt; jedes Telephonläuten, Postkarten, verfllossene Geliebte – es gibt keinen Ort zum Verweilen.

Wie viel Zeit wohl schon vergangen ist, ich habe keinen Anhaltspunkt außer dem Schmerz von den Schlägen am Rost.

Meine Schultern sind kalt, angegriffen vom scharfen Wind und der unaufhörlich gleißenden Sonne - speerspitzen gleich, tosend.

In den Straßen Tanjungkarangs: prasselnder Regen, donnernder Januar. Ich ziehe Mantel und Hemdkragen enger. Die Menschen ordnen sich neu, treten ein in die Vergangenheit, in meinem Kopf wächst sie weiter an.

Frau in Eile:

Ich hätte dich nicht verlassen sollen. Es ist niemand in dieser Stadt, nur die anderen. Die Stadt, sie geht nun in mich ein, versucht sich von den Erinnerungen der Menschen zu befreien.

Ein Spatz, vielleicht Ikarus, friert im Stadtpark. Er flattert noch einmal auf und stirbt dann.

Kein Geräusch, nur das Klopfen meines Herzens. Ich will laufen, die Schulter eines jeden Menschen berühren, ich will Kirchenglocken läuten, und ich will den Gebetsruf widerhallen lassen. Aber Tod und Leben sind nur mehr etwas Gewöhnliches. Es gibt keine Feierlichkeit mehr.

Die Frauen wirken blass unter den Schirmen. Ein Mann läuft. Ein anderer geht und trägt einen Dolch. Menschen bewegen sich weiter. Nebel. Glocken.

Bayang und Silam geben langsam durch die Menge.

Frauen mit Schirmen:

Wir könnten zum Beispiel den Morgen begehen, an einem Tag, der nicht verzeichnet ist. Dichter Nebel. Ich würde dir von Erinnerungen an Arme erzählen, die zitternd eine unerfüllte Umarmung in sich tragen. Arme, die du allzu gut kennst und doch nicht finden kannst.

Manchmal will ich einfach nur Regentropfen sein in der tiefen Senke deiner Augen, dir den Blick öffnen auf das schöne Morgen. Schösslinge wachsen im Hof, das Ende der Traurigkeit...

Du aber bist ein Fluss, der von Erinnerungen erzählt. Darin versinken meine Füße, lautlos und zitternd...

Meine Füße können nicht nach Hause gehen. Sie kennen sämtliche Landkarten, alte Geschichten, den Grundriss der Stadt. Nun sind sie von Heide bewachsen, den Stammbäumen der Abenteurer...

Du bist ein Fluss, der von Traurigkeit erzählt. Im Januar, unruhig und frisch wegen des Regens... Deine Strömungswellen sind wie die Verheißung eines jugendlichen Liebesaktes, wie die zitternde Stille der Erektion, Opiumbitter die Brustwarze...

Wir könnten zum Beispiel den Morgen begehen, an einem Tag, der voller unmöglichen Wollens ist.

VI

Bayang lässt Silam zurück. Silam jagt Bayang. Dann jagen sie sich gegenseitig, laufen sich gegenseitig hinterher, verschwinden voreinander.

Bayang:

Silam, wohin du auch gehst, ich werde dich aufspüren. Lauf nicht zu schnell! Meine Beine schmerzen und können nicht weiter. Bleib stehen, Silam! Ich friere. Diese Stadt macht mich mehr und mehr vergessen. Zu viele Namen von Straßen und Gebäuden, die immerfort geboren werden wie unsere Kinder, die niemals existierten. Ich habe mich hier verirrt, Silam... Ich habe mich verirrt...!

Silam:

Du jammerst zu viel und konntest noch nie allein sein. Ich wandle gerade durch Stille. Stör mich nicht! Ich will für einen Moment allein sein. Ich will auf Pilgerfahrt gehen, ich will beten, ich will erleben, wie diese Stadt meinen Stammbaum zerfetzt hat. Geh, Bayang, stör mich nicht...!

VII

Silam und Bayang geben auf die Stadt zu, geben durch den Regen, geben durch die Stille. Sind abgeschlagen und müde. Menschen geben vorüber.

Bayang: Silam, ich bin erschöpft.

Silam: Ich bin auch erschöpft.

Bayang: Mein Bauch ist vom Hunger zernagt.

Silam: Ich bin einsam.

Bayang: Wir sind verlassen.

Silam: Wir sind denen egal.

Silam und Bayang am äußersten Rand der Stille. Außerhalb der Zeit.

Bayang: Einsam...

Silam: Leer...

Bayang: Der Regen lässt nach, der Geruch von Erde düftet aus.

Silam: Ich mag den Geruch von Erde lieber als deinen Geruch.

Bayang: Der Geruch von Erde und mein Geruch sind eins.

Silam: Besser du bist eins mit mir.

Bayang: Besser ich bin Aas.

Silam: Besser ich bin ein Hund, damit ich dein Aas verspeisen kann.

Silam und Bayang heulen. Machen jeweils einen Satz aufeinander zu.

Bayang: Fresse mich, Silam! Vernichte mich! Ich bin Aas für dich.

Silam und Bayang schlafen miteinander auf der Hauptstraße. Außerhalb der Zeit.

Frauen in Eile:

Entschuldigung, ich muss mich beeilen. Du und dieses Zimmer seid zu drückend, jämmerlich und voller Flüche. Ich werde nach Tanjungkarang gehen, vielleicht essen, Kleider anschauen, oder mit Bekannten schlafen. Sind wir uns nicht einig, uns gegenseitig zu verraten? Nicht nötig, dass du anrufst. Ich werde spät nach Hause kommen. Wisch den Staub von den Büchern! Hinterlass'

eine Notiz, wenn du gehst! Ah, ja, deine Schuhe sind voller Dreck und du hast das Radio seit gestern Abend nicht ausgemacht.

Atme das Insektengift nicht ein, ich will dich nicht begraben! Ich liebe dich, aber ich habe kein Herz....

VIII

Die Straßen der Stadt liegen voller Kadaver. Fliegen. Silam und Bayang tanzen in der Wolke der umberschwirrenden Fliegen. Sie verwandeln sich und werden selbst zu Fliegen.

Fliegen. Kadaver. Bayang lässt Silam zurück. Silam summt weiter, bis er sich in einen Vogel verwandelt.

Silam:

Bayang... bist du da? Im Himmel, den das Weinen ausgelöscht hat? Im Summen der Fliegen, im schwebenden Staub?

Wenn du tot bist, Bayang, wie sende ich dann meine Gebete...?

Der Himmel hat uns abgewiesen...

Zweite Erinnerung

I

Fade out/Fade in: *Der fremde Mann geht vorüber.*

While I entered the town, the rain calmed down, coldness crept between acacia stalks, sniffed at leaves, wet branches, crawled through window cracks, a door opened half way. Embracing pale clothes, I had never found the time to make neat. Caressing arm, cheek, neck and shoulder. Coldness crept into the air, too, formed remembrances along daytime....

Loneliness on tiptoe among sombre shadows. Loneliness, we know all too good. Loneliness, at all times arrogant, never willing to leave its throne in our hearts. Loneliness that once had guided our feet to enter the garden of dreams, and then left us there without a sign where we should step on.

Loneliness too urged me, one night; I embraced you with all longing and frightened of losing...

Fade out

II

Dann reden alle. Sagen, was auch immer gesagt oder nicht gesagt werden kann, verkaufen, was auch immer verkauft / nicht verkauft werden kann, beschimpfen, was auch immer beschimpft / nicht beschimpft werden kann, beweinen, was auch immer beweint / nicht beweint werden kann, lachen aus, was immer ausgelacht / nicht ausgelacht werden kann, werden zu was auch immer, was werden / nicht werden kann.

1. Entschuldigt, Freunde. Es gibt nichts mehr, was ich von mir verkaufen könnte. Es ist schon alles weg, alles vorbei. Bitte, drängt mich nicht, please...

Was? Ihr wollt meine Biografie schreiben? (*Lacht*).

Entschuldigung, tausendmal Entschuldigung, Freunde, die ist auch schon geschrieben sowohl von Hunderten von berühmten Erzählern als auch von Debütanten, mein Werdegang von meiner Kindheit bis heute, da ich zu einer public figure geworden bin, alles ist schon gründlich aufgeschrieben worden. Außerdem kommt in Kürze sogar ein Buch heraus mit der Geschichte über die Zeit, als ich noch im Mutterleib war. What? Die Lebensgeschichte meiner Eltern? Nur zu eurer Information, Bücher über das Leben meiner Vorfahren sind auch schon zum wiederholten Male gedruckt worden. Also, noch einmal, Entschuldigung, Freunde, ich bitte euch tausendmal um Entschuldigung...

2. Politik, Freunde, es gibt keine vielversprechendere Investition für eure Zukunft als Politik zu betreiben. Politik ist Lebensart. Politik ist eine schnelle und leichte Methode, um zum Erfolg zu kommen. Um in diesem Land Politik zu betreiben, müsst ihr keine schwierigen Voraussetzungen erfüllen. Wenn ihr zu den Besitzlosen gehört, braucht ihr nur eine lange Zunge, einen verachtenswerteren Charakter als jeder andere und die gewiegte Fertigkeit des Betrügens. Also, worauf wartet ihr? Macht mit...! Bündelt all eure bösen Gedanken und Ideen, die ihr jemals im Leben gefasst habt! Gemeinsam vereinigen wir unsere Kräfte und betrügen das Volk!!!

3. Wenn Sie zu den Menschen gehören, die ihr Glück nur schwer finden, dann kommen Sie in unseren Schönheitssalon! Unser Salon ist ausgestattet mit der neuesten Technologie. Vor allem zur Vergrößerung, von was auch immer Sie vergrößert haben möchten. Sie können Ihre Augäpfel vergrößern lassen, Ihre Lippen, Nase, Zähne, Zunge, Ohren, Brüste, Geschlechtsteil, Hüften...

Sie können sogar Ihre Poren vergrößern lassen, Ihre Nasenlöcher und Ihr Arschloch. Wir werden Sie bedienen zu den niedrigsten Preisen, aber mit dem höchsten Standard garantierter Sicherheit. Außerdem sind wir in der Lage, ein Duplikat Ihres Geschlechtsteils herzustellen und es zu vervielfältigen. Alles für Ihre Zufriedenheit und Ihr Glück...

4. Ich bring dich um! Ich schlachte dich ab! Ich verbrenne dich! Ich fall über dich her! Ich mach dich alle! Ich mach dich zu Hackfleisch! Du Arsch! Du Schwein! Du Hund! Du Satan! Du Teufel! Du Dämon! Du Affenlaus! Du gottloser Lügner! Du Kriecher! ... Gibt es ein Wort, das hier fehlt...? Du faulendes Fleisch, du Aas! Wurmscheiße... . Gibt es ein Wort, das...

5. Oi... geh heim oi... dein Mann hat die Kündigung, dein Haus ist abgerissen, dein Vater abgeschlachtet... deine Frau ist Putze, oi...geh heim oi... dein Mann ist im Gefängnis... dein Haus wurde niedergebrannt ...dein Vater ist am Abgrund... deine Frau wurde verkauft.... oi...geh heim... oi.....was soll aus dir werden...oi...geh heim oi...

6. Freunde, ich werde euch auf eine Abenteuerreise in die Zukunft mitnehmen. Ich werde euch das jüngste Ergebnis aus der Entwicklung der Spezies mit dem Namen Mensch vorstellen. Es ist ein Meisterwerk, das während Hunderten von Jahren von den gewissenhaftesten Forschern der Erde erarbeitet wurde. Was diese Menschengestalt der Zukunft angeht, sie stellt die Vereinigung dar aus allen Menschenarten, die jemals existiert haben, sowie aus sämtlichen Tierarten, Pflanzen und allen Geistervölkern. Dies ist das letzte Ergebnis der körperlichen und geistigen Entwicklung des Menschen der Zukunft.

7. Religion... Religion... Religion...! Ich biete eine neue Religion für Ihre Seelen, die rastlos sind und sich nach Ruhe sehnen. Sobald Sie dieser Religion folgen, erhalten Sie einige Vorzüge und Vergünstigungen. Sie erhalten auch Kreditkarten, einen gratis Einkaufsservice in allen vollständig ausgestatteten Supermärkten, frei von Roaming und Gebühren... Und der exklusivste Service für Sie: In dieser neuen Religion gibt es keine Hölle!

III

Die Menschen auf dem Markt sind ekstatisch. Besessen.

Dritte Erinnerung

I

Bad im Fluss

Gedicht: Ai...ai...ai
Wasch deinen Körper, wasch Seele und Gedanken
Im ruhigen Fluss, im klaren Fluss
Im Fluss, der das Licht zurückwirft
Der zum Meer fließt, zum Ozean
Zu Mantras wird, zu Gebeten
Ai...ai...ai
Tief im Herzen, tief im Innern
Bewahre, bewahre den Schmerz
Ai...ai...ai
Klar die Augen, klar das Herz
Das Licht des Himmels strahlt
Thront im Reich der Götter

II

Unablässig Musik, Gesang, Tanz, Tanz, Tanz! Volksfest. Immer mehr Menschen begrüßen die Ankunft der Neuankömmlinge. Sie berichten von Traurigem, aber auf sehr fröhliche Weise.

1. Hei...! Ich habe dich in der Stadt gesehen!
2. Ich habe dich gesehen, wie du dich in Schatten verwandeltest
zwischen den emporragenden Gebäuden.
3. Ho... ho... ho... ho...seht, hier sind wir Hunde!
4. Yei...yei...yei... Ich fühle, dass du da bist, hier, zwischen den
Trümmern, Verwesungsgestank und Staub...
5. Ich will nach Hause in die Dörfer, in meine Heimat, aber dort
finde ich keine meiner Erinnerungen ...ha... ha... ha... .

Alle tanzen weiter, tanzen, singen. Sind dann erschöpft, stürzen nieder, wie niedergestreckt.

Fade out.

Vierte Erinnerung

I

Märchen der Bäume

Eines Tages, vielleicht an einem hölzernen Morgen oder Nachmittag. Du wirst erschreckt werden, nicht vom Lärm des Regens oder von herab fallenden Körpern, sondern von den Schatten der Bäume, dunkel und länger werdend, aus dem Garten hinter dem Haus, den du vor langer Zeit verlassen hast. Die Schatten der Bäume werden dir ins Mark kriechen. Sind ein Wald, in dem die Stammbäume der Wurzeln, Stämme, Blätter und Früchte sich verlieren im Vergangenen.

In diesem Wald reißen die Flüsse beharrlich das Licht mit sich fort. Sie spiegeln die Körper deiner Vorfahren, die in Jahrhunderten sich verflüssigten, sie schicken Stürme, schaffen Land, Träume, auch Namen, nicht alle lassen sich entziffern. Dort beginne die Wanderschaft, ohne Landkarte, geh den Strom an, der ohne Unterlauf, ohne Oberlauf ist.

Dann an einer Mündung: deine Eltern sind der Stamm eines großen Baumes. Du kannst der Erschöpfung nachgeben, oder eine Nachricht hinterlassen an Kinder, die dich später vielleicht einmal Vater nennen werden. Doch darfst du dort noch nicht einschlafen. Denn jeder weitere Traum ist eine neu gesponnene Wurzelfaser des Waldes, die dich einschließt in dunkle Höhlen, wo sich die Ruhestätten der Jins und der Fäulnis atmenden Geister befinden. Du musst den Mut haben alles was du liebst zurückzulassen, denn der Anbruch des Tages wird sich an einem eigenen Horizont zeigen. So fälle den großen Baum und mache ein Boot!

Eines Tages wirst du erschreckt werden, nicht durch den Wald oder die länger werdenden Schatten der Bäume, sondern durch ein wehes Schluchzen. Und du weinst, weil du endlich weinst. Und deine Tränen sind Schlamm unter deinen Schuhen, hinterlassen Spuren auf dem magischen Rücken der Zeit.

Die Bäume verändern ihre Farben, Abertausend Formen wechseln ihre Gestalt. Arrogante Stille und die hochmütige Geschichte erwarten dich mit Messerklingen aus Ästen des Waru-Baums am Rand des Weges, wo du die ersten Schritte wagst.

Wo du die ersten Schritte wagst, sind Bäume, Flüsse und die Zeit Ahnen, die seit Jahrhunderten schlafen.

Dann, eines Nachts, und vielleicht ist das schon häufig geschehen, wirst du am Tisch sitzen, lesen, oder etwas schreiben, ganz im Verborgenen. Oder dich deines Angesichts rückversichern vor dem Spiegel und beten, dich immer wieder an sämtliche Ereignisse erinnern, wirst ungeduldig warten auf den Traum, der dir schon lange nicht mehr im Schlaf erschienen ist...

Dann spürst du, dass du schon alles, was im Leben von Bedeutung ist, getan hast, derweil du die Märchen vergangener Zeiten nochmals liest. Und plötzlich möchtest du hinaus, alte Freunde treffen, Orte aufsuchen, die schon lange keine Anschrift mehr haben, noch einmal alles versuchen, was war oder schon vorüber ist. Doch, was du vorfindest, sind nur braune Tage, dunkle Gassen, Spuren rostiger Stille. Unterdessen ist das Leben auf der anderen Seite, fest verschlossen und du kannst nicht hinein.

Fade out.

Fade in. *Der fremde Mann schreckt aus seinem Schlaf.*

Ein Weg, als sei ich ihn einmal entlanggegangen - wer weiß wann -, führt mich plötzlich an die Grenze am äußersten Rand der Stille. Hier hallen all meine Schritte wider. Träume, die sich nicht erfüllten, treiben die Blüten von Traurigkeit und Hoffnung. Ich will ein Weg sein; dich zu einem Ort tragen, den es vielleicht gibt, vielleicht auch nicht. Ein anderer Weg in Tanjungkarang...

Fade out.

II

Fade in. *Silam läuft in der Stadt herum, jagt Bayang. Ambulanz. Bayang liegt im Sterben. Menschen winden sich vor Schmerz in den Straßen. Die Stadt, ein Raum in der Notaufnahme.*

Silam: (Chorus)

Bayang...! Ich gehe durch Stille. Ich besuche noch einmal diese Stadt. Ich betrete den Markt, den Bahnhof, Supermarkt, Kino, Museum, Hafen. Ich klopfe an die Haustür eines jeden Bewohners. Ich betrete die Moschee, die Kirche, den chinesischen Tempel, Höhlen der Andacht, dachte, du seist dort, aber offenbar bist du es nicht.

Bayang... ob das Licht dich verbrannt hat? Ich sehne mich nach dem sauren Geruch deines Körpers, mich verlangt nach deinem Mund, der nach Fäulnis riecht von Durst und Hunger. Ich stelle mir vor, wie mich deine messerscharfe Wut ersticht...

Bayang:

Silam.....! Ich liege in endlosem Sterben. Jede Sekunde vergeht ohne Hoffnung. Der Krebs kriecht in meinem Körper. Der Hunger hat viele Farben. Mir ist nicht mehr gestattet zu träumen.

Alles Schöne ist fortgerissen aus meinem Leben. Ich gehe weiter auf den Bürgersteigen der Stadt, ich werde nie wieder schlafen. Ich sehne mich nach dir, Silam. Aber auch du bist fortgerissen. Du gehörst dir selbst nicht mehr. Diese Stadt verstößt mich, meine Erinnerungen gibt es hier nicht mehr. Alles hat sich zu einem Geschwür verwandelt. Ich liege in endlosem Sterben, Silam.... Bitte suche mein faulendes Fleisch! Sei ein Hund, verschlinge mich, vernichte mich...!

Mantra:

Ich grabe mein Grab flach mein Tod ist tot wie ein trockener Ast mein Schmerz schmerzhafter als die Stichwunden meiner Qual qualvoller als zerstückelt tot bitter Tod zerstört Körper...

III

Die Männer zerren an den Frauen.

Mann:

Ich habe dir immer gesagt, wenn wir durch die Stadt gingen; es gibt etwas, das strahlt am morgigen Tag. Hinter dem Nebel, Sonnenblumen. Aber dieser Weg führt uns nirgendwohin, nur unsere Schatten entlang der Straße, Einsamkeit. Aber ich habe dir immer gesagt, es gibt etwas, das strahlt am morgigen Tag. Geh nach Hause und schlafe! An einem Ort – vielleicht im Traum – werde ich lächelnd dich wieder ansprechen...

Frau:

Aber ich kann nicht mehr schlafen. Wir haben keinen Ort für eine Rückkehr. Die Eltern habe ich längst im Garten hinter dem Haus begraben. Der Stammbaum der Angst ist zu Ende...

Auf zum Meer! Lass uns am Strand entlanggehen vor der Ebbe, die verirrt
Möwen aufscheuchen, die Schiffe vor Anker zählen, lass uns umarmen im
glimmenden Licht des Leuchtturms...!

Oder wir gehen ins Museum, tun so als seien wir Büsten, Stupas, das Gemälde
einer Braut samt Tracht und Brautpreis... Wir verwandeln uns in unsere kon-
servierten Vorfahren. Na los...! Ich sehne mich nach der Kälte deines Fingers,
der dem Relief im Gemäuer meines Körpers nachgeht ...

*Die Männer werfen die Frauen zu Boden. Sie sind Clowns, reißen ihre Kleider vom
Körper.*

Mann: Ich habe mich doch gesehen, Tag für Tag, weiter und weiter, verschwin-
den...

*Die Frauen weinen. Reißen ihre Brüste aus, ihre Gebärmutter, ihr Geschlecht, ihre
Augen...*

Frau:

Den Nebel habe ich schon zur Seite geschoben. Dir bleibt, das Messer hier zu
versenken. Bitte, bewahre nichts auf! Ich bin nicht aus Erinnerungen geboren.
Ich habe meine Geschichte geschrieben zusammen mit allem, was einmal war.
Zerstöre, was du zerstören willst!

Und wir brauchen es nicht noch einmal aufzubauen ...

IV

*Sie zerfetzen ihre Körper. Dann beult alles (Maschinen) auf, was Getöse machen kann.
Dann erklingen Mantras. Ihre Seelen lösen sich voneinander, fliegen in der Leere, verei-
nigen sich wieder, tanzen wie Vögel am leeren Himmel. Müde Vögel, tragen Stille auf
ihren Schultern. Nur der rubelose Wind zwischen den Blättern. Engelsflügel zerrissen
und verstaubt.*

Gedicht: Alle Gedichte habe ich gesungen
 Alle Pantun habe ich dargebracht
 Alle Sätze habe ich ausgesprochen

Alles Schweigen habe ich gebrochen
Ich kann nichts mehr bewahren

Unentwegt wird der Wind geblasen
Unaufhörlich werden Körper geschlagen
Unendlich wird der Himmel gedeutet
Ungezählt wird Leidvolles erzählt
Seid still, still, still Körper, Seele, seid still Gedanken
Schlaf ein, schlaft, Schlaf der Berge, Schlaf der Erde

Schritte sind gemacht, die Augen sind geöffnet
Wacht auf, wacht auf, alle Geheimnisse
Geheimnisse der Erde, Geheimnisse des Ozeans,
Geheimnisse des Lichts
Meine Seele eine Hand voll Staub, zerrieben von der
Zeit

Fliege Vogel, oi, fliege
Vogel der Seele, der nicht aufgeben will
Trägt Einsamkeit und ein Messer unter dem Flügel
Geht durch die Zeit, der Stille entgegen

Stille:

In jener Nacht erlebte ich deinen Körper wie eine Woge, die ohne Meer nicht sein kann. In der Angst, der Enttäuschung, auch der Hoffnung, wir im Rausch. Ich umschlang deine Seele, verschlang deine Lippen. Wir waren gefangen von einer Kraft, gegen die wir machtlos waren. Mit einem Mal fühlte ich deinen Körper weißes Licht ausstrahlen und leuchten. Ich wollte alle Sehnsüchte in deinem weißen Licht versenken. Ich sog den Duft deines Körpers mit all meinen Sinnen ein. Dein Körper war ein Altar, auf dem ich mein Ich und mein Leben opferte.

Ich will dich greifen, dich mitnehmen an einen Ort, dessen Schönheit selbst im Traum nicht existiert. An diesem Ort währt alle Liebe ewig.

Ah, Dunkelheit senkt sich. Der späte Nachmittagswind lässt die letzten Regentropfen von den Blättern der Akazie herab fallen. Gleich wird es Nacht sein. Der Mond scheint blass zu dieser Jahreszeit. Die Liebe birgt Hoffnung und Freude ebenso, wie sie Traurigkeit und Furcht in sich trägt...

Vögel lösen sich in der Luft voneinander und hinterlassen Leere.

Fünfte Erinnerung

Sämtliche Geschichten von Erinnerungen treiben herum, stoßen aneinander, ergreifen die Gedanken der Menschen, werden von den Gedanken ausgeworfen, liegen verstreut auf den Straßen. Die Erinnerungen versuchen sich zu ordnen.

Erinnerungen werden buchstabiert wie Namen, wie Zeichen. Erinnerungen lassen sich nicht aussprechen. Erinnerungen wollen sich weiter selbst ausdrücken. Aber es gibt niemanden, der sie hören oder sie aufbewahren würde.

Frau unter Schirm:

Immerzu denke ich an Tanjungkarang. Frische Regenschauer, junge Frauen singen. Am Morgen, Tau an den Fensterscheiben, junger Himmel und chronische Einsamkeit. Die Stadt meiner Erinnerung trägt bunte Schirme. Und die Menschen, die Feiern und Feste lieben, errichten den Abenteurern eine Heimat.

Etwas erinnert mich immer an Tanjungkarang. Frische Regenschauer, Frauen summen eine Melodie, bunte Schirme, belanglose Gespräche, Leben, scheinbar voller Lust, müde und schwach immerzu die Stille feiernd.

Jemand in nassem Mantel:

Du hast an jenem Morgen nicht die Zeitung gelesen. Der Kaffee schon kalt in deiner Tasse. Der Regen war über uns hergefallen in der Nacht zuvor. Dein Körper roch sauer, nach altem Schweiß. Die Decke zerwühlt auf dem Bett. Wir rangen in Schmerz. Die Liebe erlischt, die Sünde abgefallen. Tausendfaches Schlangenzischeln, ein Bruchstück der Bitte um Vergebung. Dein Haar verbrannt, mein Herz ein Dickicht. Selbst als ich den Geruch von Gras an deinem Hals vernahm, deine Stirn faltig, dein Gesicht undeutlich, deine Augen wie nasse Kakteen im Hof des Hauses. Wir, Verlorene, sind nicht imstande zu glauben, dass es Dinge jenseits der Traurigkeit gibt.

Bayang im endlosen Sterben auf einer Babre:

Silam, wie kann ich dich wiederfinden? Dein Stammbaum ist ein Wald, aus dem Verderben widerhallt. Mutterseelenallein folge ich den Flüssen der Legende, in ihnen treiben Kadaver von Menschen mehrerer Jahrhunderte. Du hast mir nicht das geringste Zeichen hinterlassen, nur eine alte Landkarte, die ich immer wieder als Heimat gedeutet habe, Städte der Vergangenheit, Häfen, doch

seit einer unbestimmten Zeit zeichnet sie nur Vorübergegangenes auf. Ich bin eine Waise in diesem Abenteuer. Ich habe mich nie mehr nach dem Duft der Mutterbrust gesehnt oder nach der Bitternis, eingeschrieben auf Vaters Stirn. Ich werde nochmals in diesen Wald gehen. Ich fälle jeden Baum, den du jemals zu pflanzen gefordert hast, mir jedoch nicht erlaubtest, ihm einen Namen zu geben. Ich kann nicht so geduldig sein wie die Ahnen, komme immer wieder vom Weg ab, weil die ganze Geschichte sich einmischt. Oh... Silam... wie kann ich dich wiederfinden zwischen all dem Zersplitterten...?

Zwei Männer, die eine Glocke tragen:

Letzte Nacht hörte ich dein Husten unter den warmen Kleidern und den Regen im Wartezimmer. Das Wetter hatte die blasseste Farbe ausgeschüttet über der Stadt und über die Menschen, die kommen und gehen. Aber der Laut deines Hustens in dieser Nacht schickte Segelschiffe in meinen Kopf, mit denen alle Bewohner der Stadt, und wir, und der Müll, gemeinsam untergingen im Namen der Liebe.

Stille:

Lade mich ins Kino ein, rei mich fort von diesem Ort hier! Kss mich, umarme mich, liebe mich, denn ich kann nicht mehr lieben. Berhre meine Schulter, berühre meine Schulter, alles andere überlasse mir... Fade out.

Sängerinnen eines Gamelan-Orchesters:

Nachmittag: auf dich warten und du kommst und kommst nicht. Die Flügel des Windes lassen die Langeweile der langen Bänke verfliegen. Tote Schmetterlinge, die Erinnerung wird stärker am Ende der Straße. Ich kann nirgends hin. Im Zimmer, bleiche Hemden und eine Menge unbeantworteter Briefe. Einige Ereignisse schaffen es nicht, zu Vergangenheit zu werden.

Ich, vielleicht auch du, befinde mich in einer anderen Gegend, vom üblichen Anschwellen der Stadt entfernt. Zitternd wie Pollenblten im Geäst des Rambutan-Baums. Ich kann nirgends hin, der Regen ergießt den Tumult immer stärker. Lieder im Radio, Kinderlachen draußen, betrunkene Männer im Regen, die Wirklichkeiten erstarren zu schnell.

Iswadi Pratama, Tanjungkarang, Oktober 2003 bis Mai 2006.

Aus dem Indonesischen von Sabine Müller, Köln, April 2008.

Begriffs-Erklärungen:

- Jin: Geistwesen
- Pantun: Traditionelle Form der Dichtung. Jeder Vers besteht aus zwei Paaren, wobei der erste mit dem zweiten über den Klang oder andere Gleichartigkeiten assoziiert ist.
Häufig in Wettstreit von Mann und Frau gesungen.

Nostalgia Sebuah Kota – Kenangan tentang Tanjungkarang

Iswadi Pratama

Kenangan Pertama

I

Panggung adalah sebuah taman di mana patung-patung putih berusaha mengucapkan diri dan kenangannya tentang seseorang. Seseorang yang pernah duduk di taman itu dan meninggalkan semacam rasa perih dan kerinduan yang tak bisa berbenti, tak terobati.

II

Satu per satu pemain meninggalkan panggung — dengan caranya sendiri-sendiri. Sunyi. Panggung adalah kekosongan. Beberapa saat kemudian seseorang menyusup, melintasi panggung. Dari arah yang berlawanan, seorang lainnya melakukan hal serupa. Hal ini terjadi susul menyusul. Mulanya mereka hanya berjalan perlahan. Kemudian bertambah cepat, makin cepat, akhirnya berlari. Orang-orang dengan berbagai karakter itu bilir mudik, susup-menyusup. Kesibukan sebuah kota. Lalu sunyi. Fade out.

III

Fade in: Di panggung hanya seorang „laki-laki yang asing“ dan perempuan terbujur bersisian dengan arah berlawanan. Lalu mereka berpeluk dengan tubuh yang tetap melekat pada lantai. „Laki-laki yang asing“ itu tampak pucat, namun cantik dan lembut. Ia mendekati si perempuan yang juga tampak pucat.

Laki-laki yang asing:

Tanjungkarang terlalu tenang untuk jiwa yang gelisah. Kota ini terlalu cepat tidur untuk pikiran dan panca indera yang ingin terus mengembara. Tapi entah mengapa, seakan tak ada tempat di sini yang bisa memberi sekadar ruang untuk seseorang berdiam, bercermin, melihat, dan menata kembali nilai-nilai dalam dirinya. Tak ada taman juga teman untuk melewati sebuah hari, meloloskan diri dari perangkap kejemuhan dan hidup yang telah menjadi rutin.

Aku pergi ke bioskop, mengira kamu ada di sana, nyatanya hanya gambar-gambar dari poster film yang melulu memamerkan cerita usang. Aku masuki mall, supermarket, kafe-kafe, kedai di pinggir jalan, toko buku, perpustakaan, museum, terminal, stasiun, pasar, semuanya seakan-akan tengah berdandan menyembunyikan rasa frustrasi dan kegagalan.

Ah...aku melihat iring-iringan demonstran merayapi jalan-jalan yang mulai sering mampat. Aku mendengar teriakan, slogan-slogan, mencium bau keringat, merasakan sebuah semangat. Tapi nun di sana, politik dan kekuasaan telah menjelma sebuah lapisan yang majal.

Di sebuah simpang jalan, sepasang mata bocah mencegatku dengan tatapan yang sulit kutafsirkan. Sebelah lengannya menggenggam ujung karung yang menggelayut di bahunya yang mutung. Siang terasa murung. Mata bocah itu seperti kilatan belati. Ia menyimpan kemarahan juga rasa tak berdaya. Tapi ia lebih jujur terhadap hidupnya sendiri....

Fade out: Si lelaki yang asing terus bergumam sambil memeluk perempuannya.

IV

Orang-orang berdatangan dari berbagai arab, bergumam, membaca mantra-mantra. Mantra-mantra menjadi hujan. Orang-orang kuyub dan menggigil di bawah hujan. Pada sebuah tempat, di bilik, seseorang menikmati tetesan hujan yang jatuh dari genting yang bocor di kamarnya. Suara tetesan hujan itu berbaur dengan hujan yang mengguyur jalan-jalan, kota, atap-atap rumah, gedung. Tapi suara tetesan hujan itu terdengar seperti sebuah kesendirian yang bendak menegaskan dirinya.

V

Hujan tak henti menggugurkan kenangan. Memerangkap setiap orang yang melintas di kota itu.

Perempuan di bawah payung:

Di sepanjang jalan Tanjungkarang, Januari gugur seperti hujan. Kemilau pasar; cahaya di pipi perempuan. Lelakiku kesasar di sini; dalam setiap dering telepon, kartu pos, dan pacar lama; tak ada tempat singgah.

Entah berapa kalender lalu sudah, tak bisa kutandai, selain nyeri sobekan kulir pada karat besi.

Bahuku dingin, disergap angin yang runcing dan matahari yang berkali-kali jatuh, berlembing-lembing, mendesing.

Di sepanjang jalan Tanjungkarang, hujan gugur, Januari mengguntur. Aku merapatkan mantel dan kerah kemeja. Orang-orang menyusun kembali dirinya, memasuki masa lalu yang terus tumbuh dalam otakku.

Perempuan yang bergegas:

Seharusnya aku tak meninggalkanmu. Tak ada siapa pun di kota ini, hanya orang lain. Kota, yang kini berjalan memasuki diriku, berusaha melepaskan dirinya dari kenangan semua orang. Seekor burung gereja, mungkin ikarus, kedinginan di taman kota. Menggelepar, lalu mati. Tak ada suara, tapi berdegap di jantungku.

Aku ingin berlari, menepak bahu setiap orang, mendentangkan lonceng gereja, menggemakan azan. Tapi kematian dan kehidupan hanyalah hal biasa. Tak ada lagi upacara.

Perempuan-perempuan tampak pucat di bawah payung. Seorang laki-laki berlari. Seorang lainnya berjalan membawa belati. Orang-orang terus berlintasan. Kabut-kabut. Lonceng, Bayang dan Silam melangkah pelan di antara kerumunan.

Para perempuan berpayang:

Misalnya kita bisa menempuh pagi, pada sebuah hari yang tak tercatat, kabut yang padat, akan kuceritakan kenangan tentang sepasang lengan yang terus menerus gemeteran menyimpan belai tak sampai. Sepasang lengan yang sudah terlalu kau kenal namun tak dapat kau temukan.

Acap mau saja aku menjelma menjadi hujan di ceruk matamu yang dalam, menyampaikan semua mimpimu tentang esok yang indah, benih-benih tumbuh di halaman, akhir kesedihan...

Tetapi engkau adalah sungai yang meriwayatkan kenangan. Di situ kakiku terbenam, senyap dan menggetarkan...

Kaki yang tak bisa pulang dan menyimpan seluruh peta, cerita-cerita lama, denah kota. Kaki yang kini ditumbuhi ilalang, silsilah petualang...

Engkau adalah sungai yang meriwayatkan kesedihan. Sepanjang Januari yang resah dan muda karena hujan... riak arusmu seperti awal senggama di pangkal usia, serupa sepi bergetar di batang zakar, pahit candu di puting susu...

Misalnya kita bisa menempuh pagi, pada sebuah hari, yang penuh ingin, yang tak mungkin.

VI

Bayang meninggalkan Silam. Silam mengejar Bayang. Lalu keduanya saling buru, saling kejar, saling bilang.

Bayang:

Silam, ke mana pun kau pergi akan kuburu. Jangan terlalu cepat larimu. Kakiku mulai linu dan rapuh. Berhenti Silam. Aku kedinginan. Kota ini makin membuatku amnesia, terlalu banyak nama jalan dan gedung-gedung yang terus menerus lahir seperti bayi-bayi kita yang tak pernah ada. Aku kesasar di sini Silam...aku kesasar....!

Silam:

Kau terlalu cengeng dan tak pernah sabar sendirian. Aku lagi mengarungi sunyi. Jangan ganggu aku. Aku ingin sejenak bersama diriku sendiri. Aku ingin berziarah, aku ingin berdoa, aku ingin menyaksikan bagaimana kota ini telah mencabik-cabik seluruh silsilahku. Pergilah Bayang, jangan ganggu aku...

VII

Silam dan Bayang menempub kota, menembus bujan, mengarungi sunyi. Menjadi renta dan lelab. Orang-orang berlalu.

Bayang: Silam, aku capek.

Silam: Aku juga capek.

Bayang: Perutku koyak karena lapar.

Silam: Aku kesepian.

Bayang: Kita telah ditinggalkan.

Silam: Mereka tak peduli pada kita.

Silam dan Bayang di batas paling tepi dari sepi. Di luar waktu.

Bayang: Lengah...

Silam: Kosong...

Bayang: Hujan sudah reda, menguapkan bau tanah.

Silam: Aku lebih suka bau tanah daripada baumu.

Bayang: Bau tanah dan bauku sudah menyatu.

Silam: Lebih baik kau menyatu denganku.

Bayang: Lebih baik aku jadi bangkai.

Silam: Lebih baik aku jadi anjing agar bisa menyantap bangkaimu.

Silam dan Bayang melolong. Saling terkam.

Bayang: Santap aku Silam. Habisi aku. Aku bangkai untukmu.

Silam dan Bayang senggama di tengah jalan raya. Di luar waktu.

Para perempuan yang bergegas:

Maaf, aku harus bergegas. Kau dan kamar itu terlalu sesak, cengeng dan penuh umpat. Aku akan ke Tanjungkarang, mungkin makan, melihat-lihat pakaian, atau tidur dengan kenalan. Bukankah kita sudah sepakat untuk saling meng-hianati? Tak usah kau telepon. Aku akan pulang larut malam. Bersihkanlah buku-buku dari debu. Tinggalkan catatan jika pergi. Ah, ya, sepatumu penuh lumpur dan radio belum kau matikan sejak semalam.

Jangan kau hisap racun serangga itu, aku tak mau menguburkanmu. Aku mencintaimu, tapi aku tak punya hati....

VIII

Jalan-jalan kota dipenuhi bangkai, lalat-lalat. Silam dan Bayang menari di antara kerumunan lalat. Bahkan keduanya menjelma menjadi lalat.

Lalat-lalat. Bangkai-bangkai. Bayang meninggalkan Silam. Silam terus berdengung hingga ber-metamorfosis menjadi burung.

Silam:

Bayang...adakah engkau di situ? Di langit yang pupus oleh tangisan. Di dengung lalat dan debu melayang?

Kalau kau mati Bayang, bagaimana aku mengirimkan doa...?

Langit telah menampik kita.....

Kenangan Kedua

I

Fade out/Fade in: Lelaki yang asing melintas

While I entered the town, the rain calmed down, coldness crept between acacia stalks, sniffed at leaves, wet branches, crawled through window cracks, a door opened half way. Embracing pale clothes I had never found the time to make neat. Caressing arm, cheek, neck and shoulder. Coldness crept into the air, too, formed remembrances along daytime....

Loneliness on tiptoe among sombre shadows. Loneliness, we know all too good. Loneliness, at all times arrogant, never willing to leave its throne in our hearts. Loneliness that once had guided our feet to enter the gardens of dreams, and then left us there without a sign where we should step on.

Loneliness too urged me, at one night, I embraced you with all longing and frightened of losing...

Fade out.

II

Lalu semua berbicara. Mengatakan apa pun yang bisa atau tak bisa dikatakan, menjual apa pun yang bisa / tak bisa dijual, memaki apa pun yang bisa / tak bisa dimaki, menangisi apa pun yang bisa / tak bisa ditangisi, menertawai apa pun yang bisa / tak bisa ditertawai, menjadi apa pun yang bisa / tak bisa menjadi.

1. Maaf saudara-saudara. Tidak ada lagi yang bisa saya jual dari diri saya. Semuanya sudah habis, sudah selesai. Tolong, jangan desak saya, please.... Apa? Anda mau menulis biografi saya? (*Tertama*).

Maaf beribu maaf saudara, itu pun sudah ditulis oleh ratusan pengarang terkenal dan yang debutan, riwayat sejak saya kecil hingga saya menjadi *public figure* saat ini, sudah tuntas dituliskan. Bahkan, sebentar lagi akan terbit sebuah buku yang mengungkap kisah saya saat dalam kandungan. *What?* Kisah hidup orang tua saya? Sekadar untuk saudara ketahui, buku tentang riwayat nenek moyang saya pun sudah dicetak berulang-ulang. Jadi, sekali lagi, maaf beribu maaf saudara-saudara....

2. Politik saudara-saudara, tidak ada investasi paling menjamin bagi masa depan Anda selain ber-politik. Politik adalah gaya hidup. Politik adalah cara cepat dan mudah untuk meraih sukses. Untuk ber-politik di negeri ini, Anda tidak memerlukan persyaratan yang rumit-rumit. Jika Anda tergolong tidak bermodal, Anda hanya membutuhkan lidah yang panjang, perasaan yang lebih keji dari siapa pun, dan seni menipu yang paling ulung. Jadi, tunggu apa lagi, marilah bergabung...kumpulkan semua pikiran dan niat jahat yang pernah ada dalam hidup Anda, bersama-sama kita satu padukan kekuatan untuk menipu rakyat!!!

3. Jika Anda termasuk orang yang sulit berbahagia, datanglah ke salon kecantikan kami. Salon kami dilengkapi teknologi baru; khusus memperbesar apa pun yang ingin Anda perbesar. Anda bisa memperbesar bola mata Anda, bibir Anda, hidung, gigi, lidah, telinga, payudara, kelamin, pinggul... Bahkan Anda juga bisa memperbesar pori-pori, lubang hidung, dan lubang pantat Anda.

Kami akan melayani Anda dengan biaya paling murah dan jaminan keamanan tingkat tinggi. Selain itu, kami juga mampu membuat duplikat dan menggandakan kelamin Anda. Semuanya demi kepuasan dan kebahagiaan Anda....

4. Gua bunuh lu! Gua bantai lu! Gua bakar lu! Gua serbu lu! Gua habisi lu! Gua cincang lu! Burit lu! Babi lu! Anjing lu! Setan lu! Iblis lu! Hantu belang lu! Kutu monyet lu! Dajjal lu! Penjilat lu!.... Adakah kosa kata yang hilang di sana...? Busuk lu, bangke' lu! Taik cacing... Adakah kosa kata yang....

5. Oi....pulang oi....suami lu di-PHK, rumah lu digusur, bapak lu dibantai... bini lu jadi babu, oi....pulang oi....suami lu dipenjara...rumah lu dibakar... bapak lu masuk jurang... bini lu dijual.... oi... pulang..oi..... mau jadi apa lu...oi.... pulang oi....

6. Saudara-saudara, saya akan mengajak Anda berpetualang ke masa depan. Saya akan memperkenalkan hasil akhir dari pertumbuhan spesies bernama manusia. Ini merupakan maha-karya yang selama beratus-ratus tahun dikerjakan oleh para peneliti paling handal di dunia ini. Adapun sosok manusia masa depan itu merupakan perpaduan dari seluruh ras manusia yang pernah ada dengan semua jenis hewan, tumbuh-tumbuhan, dan semua bangsa jin. Inilah hasil akhir dari perkembangan fisik dan mental manusia masa depan.

7. Agama...agama...agama...! Saya menawarkan agama baru bagi jiwa-jiwa Anda yang gelisah dan rindu akan ketenangan. Dengan mengikuti agama ini, Anda akan mendapat berbagai macam fasilitas dan kemudahan. Anda juga akan mendapat credit card, layanan belanja gratis di seluruh supermarket yang lengkap, bebas roaming dan bebas pulsa....dan layanan paling istimewa bagi Anda; dalam agama baru ini neraka tidak ada!

III

Orang-orang ekstase di tengah pasar. Kesurupan.

Kenangan Ketiga

I

Mandi di sungai.

Syair: Ai...ai...ai
Mandilah badan, mandilah sukma dan pikiran
Di sungai yang tenang, sungai yang bening,
Sungai yang memantulkan cahaya

Mengalir menuju laut, menuju samudera
Jadi mantra-mantra, jadi doa-doa
Ai...ai...ai
Di relung hati, di lubuk dalam jiwa
Simpanlah simpan rasa sakit
Ai...ai...ai
Beningnya mata, beningnya hati
Cahaya langit berkilau-kilau
Bertahta di kerajaan para Diwa

II

Musik bertalu-talu, nyanyian, joget, joget, joget! Pesta rakyat; mereka meluap-luap menyambut kedatangan diri mereka yang lain, mengabarkan semua kesedihan dengan cara yang amat riang.

1. Hei....! Aku melihat kamu dirimu, di sepanjang kota ini!
2. Aku melihatmu menjelma bayang-bayang di antara gedung yang menjulang.
3. Ho..ho...ho...lihatlah, kita jadi anjing di sini.
4. Yei...yei...yei...aku merasakan kehadiranmu, di sini, di antara puing-puing, bau bangkai, dan debu....
5. Aku ingin pulang ke desa-desa, ke kampung halamanku tapi tak ada kenanganku di sana...ha..ha.ha....

Mereka terus berjoget, menari, bernyanyi. Lalu lelab, lalu rebab, lalu kalab.
Fade out.

Kenangan Keempat

I

Dongeng pepohonan

Suatu ketika, mungkin pada sebuah pagi atau sore yang trembesi. Kau akan dikejutkan bukan oleh gaduh hujan atau tubuh yang luruh, melainkan bayang-bayang pohonan, gelap dan memanjang dari kebun belakang rumah yang lama kau tinggalkan. Bayang-bayang pohonan itu akan menyelinap ke dalam benak. Menjadi hutan, di mana semua silsilah akar, batang, daun, dan buah, lesap ke dalam silam. Di hutan itu, sungai-sungai tak henti menghanyutkan cahaya. Memantulkan tubuh-tubuh leluhurmu yang berabad-abad mencair,

mengirimkan badai, mencipta daratan, impian, juga nama-nama yang tak semuanya terbaca. Lalu, kau mulailah pengembaraan itu, tanpa peta, menem-puh arus tak berhilir, tak berhulu. Maka, di sebuah delta, ibu bapakmu adalah sebatang pohon besar. Kau bisa melepas lelah, atau meninggalkan semacam pesan untuk anak-anak yang kelak mungkin memanggilmu bapak. Tapi kau tetap tak boleh lelap di situ. Sebab, setiap impian baru adalah kelindan akar hutan yang akan menjebakmu ke dalam goa-goa gelap tempat semayam para jin dan hantu-hantu bernafas bacin. Kau harus berani meninggalkan segala yang kau cintai, karena ufuk hari akan terbit di batas sendiri. Maka, tebanglah pohon besar itu dan bikinlah perahu.

Suatu ketika, kau akan dikejutkan, bukan oleh hutan atau bayang-bayang po-hon yang memanjang, melainkan isak yang sesak. Dan kau menangis karena akhirnya kau menangis. Lalu air matamu menjadi lumpur di ujung sepatu, meninggalkan jejak di gigir sihir waktu.

Pohon-pohonan berubah warna, selaksa bentuk bertukar rupa. Sepi congkak dan sejarah yang tinggi hati menantimu dengan pisau dari ranting-ranting po-hon waru di tepi jalan itu, di pangkal sesalmu. Di pangkal sesalmu, pohonan, sungai, waktu, adalah leluhur yang berabad-abad tertidur.

Lalu, suatu malam, dan mungkin ini sudah terlalu sering terjadi, kau akan duduk di depan meja, membaca, atau menuliskan sesuatu dengan amat raha-sia. Atau memastikan kembali wajahmu di depan kaca dan berdoa, mengingat-ingat segala peristiwa, menanti-nanti impian yang sudah lama tak muncul dalam tidur...

Lalu kau merasakan telah melakukan semua yang sangat berharga, sepanjang hidup, sambil membaca lagi dongeng dari masa silam. Dan, tiba-tiba kau ingin sekali keluar, menemui kawan-kawan lama, mencari tempat-tempat yang su-dah tak beralamat, mencoba lagi segala yang sempat atau terlewat. Tetapi yang kau dapati hanya hari-hari coklat, lorong-lorong gelap, bekas-bekas sunyi berkarat. Sementara hidup ada di sisi lain, rapat terkunci dan tak bisa kau masuki. Fade out.

Fade in. Lelaki yang asing tersentak dari tidurnya.

Sebuah jalanan yang seakan pernah kulalui – entah kapan – tiba-tiba menyam-paikanku ke batas paling tepi dari sepi. Di sini seluruh langkahku menggema kembali, impian yang tak sempat diwujudkan memekarkan kesedihan dan harapan. Aku ingin sekali menjadi jalanan; membawamu ke sebuah tempat yang mungkin ada, mungkin pula tak ada. Sebuah jalan lain di sepanjang Tan-jungkarang.... Fade out.

II

Fade in: Silam berlari di sepanjang kota, memburu Bayang. Ambulance. Bayang dalam sekarat. Orang-orang berkelojotan di jalan-jalan. Kota sebuah ruang gawat-darurat.

Silam: (Chorus)

Bayang....! Aku arungi sunyi. Aku tempuh lagi kota ini. Aku masuki pasar, terminal, supermarket, bioskop, museum, pelabuhan. Aku ketuk pintu rumah setiap orang. Aku masuki masjid, gereja, kelenteng, goa-goa peribadatan, mengira kamu ada di sana, nyatanya kamu tidak ada. Bayang...apakah cahaya telah membakarmu. Aku rindukan bau amis tubuhmu, aku hasratkan mulutmu yang selalu bacin karena dahaga dan lapar. Aku angankan runcing pisau amarahmu menikamku...

Bayang:

Silam.....! Aku dalam sekarat panjang. Setiap detik lewat tanpa harapan. Kanker terus menjalar dalam tubuhku. Kelaparan sudah menjadi pelangi. Aku tidak diperkenankan lagi bermimpi. Semua yang indah telah dirampas dari hidupku. Aku terus berjalan di trotoar kota, aku tak pernah tidur lagi. Aku merindukan kamu, Silam. Tapi kamu juga sudah dirampas. Bahkan kamu sudah tidak lagi memiliki dirimu sendiri. Kota ini menampikku, tak ada lagi kenanganku di sini. Semua hal sudah menjelma menjadi tumor. Aku dalam sekarat panjang, Silam....tolong cari bangkaiku. Jadilah anjing, santap aku, sudahi aku...

Mantra-Mantra:

Kugali-gali kuburku dangkal matiku mati bagai ranting kering sakitku lebih sakit dari tikam perihku lebih perih dari sayatan mati getir mati hancur badan....

III

Para lelaki menyeret perempuannya.

Lelaki:

Selalu kukatakan padamu, ketika melewati kota ini; ada sesuatu yang berseri esok hari. Di balik kabut, bunga-bunga matahari. Tetapi jalanan ini tak membawa kita ke mana-mana, hanya bayang-bayang kita sepanjang jalan, kesepi-an.

Tetapi selalu kukatakan padamu, ada sesuatu yang berseri esok hari. Pulang, dan tidurlah, di suatu tempat — mungkin di dalam mimpi, aku akan tersenyum menyapamu lagi...

Perempuan:

Tetapi aku tidak bisa tidur lagi. Kita tak punya tempat untuk kembali. Ibubapak sudah kukubur di kebun belakang rumah; silsilah penuh kecemasan itu sudah selesai...

Ayolah ke laut, menyusur batas pantai sebelum surut larut, menggertak camar-camar sasaran, menghitung kapal-kapal sandar, berpeluk di pendar cahaya mercusuar...

Atau kita ke museum, berpura-pura jadi arca, stupa, lukisan pengantin dengan pakaian adat dan mas kawin... menjadi nenek moyang yang diawetkan. Ayolah...aku hasratkan dingin jarimu menjelelah lekuk relief pada dinding tubuhku...

Para lelaki melemparkan perempuannya. Menjadi badut yang menanggalkan seluruh pakaiannya.

Lelaki: Aku melihat diriku di sini, hari demi hari, terus menerus, menjadi tiada...

Para perempuan menangis. Menanggalkan payudaranya, rahimnya, kelaminnya, matanya...

Perempuan:

Kabut itu telah kusingkap. Kau tinggal benamkan pisau di sini. Tolong, jangan ada apapun yang kau simpan. Aku tidak lahir dari kenangan. Aku telah melukiskan kisahku bersama semua yang pernah ada. Hancurkan apa yang mau kau hancurkan.

Dan kita tak perlu membangunnya kembali...

IV

Mereka mencabik-cabik tubuhnya. Lalu semua yang bernama mesin menderu, mendesing. Lalu mantra-mantra. Sukma mereka berlepasan, terbang dalam kebeningan, bersenggama, menari seperti burung di langit yang kosong. Burung-burung yang lelab, mengusung sepi di babunya. Angin gelisah sendirian di antara dedaunan, sayap-sayap malaikat koyak dan berdebu.

Syair :

Semua syair sudah kunyanyikan
Semua pantun sudah kusampaikan
Semua kalimat sudah kuucapkan
Semua diam sudah kupecahkan
Aku tidak bisa lagi menyimpan

Tak habis angin ditiupkan
Tak usai badan dihantamkan
Tak akhir langit ditafsirkan
Tak terbilang nyeri dituturkan
Sepilah sepi, sepi badan, jiwa, dan pikiran
Tidurlah tidur, tidurnya gunung, tidurnya bumi

Kaki sudah melangkah, mata sudah dibuka
Bangunlah bangun segala rahasia
Rahasia tanah, rahasia samudera, rahasia cahaya
Jiwaku segenggam debu, diserpih waktu

Terbanglah burung, oi, terbanglah
Burung jiwa yang tak mau kalah
Membawa sepi dan pisau di sayapnya
Mengarungi waktu, menempuh sunyi

Sunyi:

Malam itu, aku menghayati tubuhmu sebagaimana ombak yang tak mungkin tanpa lautan. Di tengah kecemasan, rasa putus asa, juga harapan; kita bergelora. Sukmamu kudekap, bibirmu kukerkap. Kita disergap sebuah tenaga yang tak bisa kita tolak. Aku merasakan tubuhmu tiba-tiba memancarkan cahaya putih dan berkilau. Ingin kutenggelamkan seluruh hasrat di pancaran cahayamu. Aku menghirup aroma tubuhmu dengan segenap panca inderaku. Tubuhmu menjadi altar, di mana kupersembahkan seluruh diri dan hidupku.

Aku ingin sekali merebutmu, membawamu pergi ke suatu tempat yang indahnyanya bahkan tak ada dalam mimpi. Di tempat itu, semua cinta menjadi abadi.

Ah, gelap mulai mengendap. Sisa hujan di daun-daun akasia digugurkan angin sore terakhir. Sebentar kan malam. Bulan musim ini tampak pucat. Cinta menyimpan harapan dan kegembiraan sebesar ia menyimpan kesedihan dan kecemasan...

Burung-burung berlepasan di udara meninggalkan kekosongan.

Kenangan Kelima

Semua cerita tentang kenangan berlintasan, bertabrakan, merebut benak setiap orang, dicampakkan dari setiap benak, tercecer di jalan-jalan. Kenangan berusaha menyusun dirinya sendiri.

Kenangan dieja seperti nama-nama, seperti tanda-tanda. Kenangan gagal diucapkan. Kenangan ingin terus menyatakan dirinya. Tapi tak satu pun yang sempat mendengar dan menyimpannya.

Perempuan di bawah payung:

Selalu kuingat Tanjungkarang; hujan-hujan yang sejuk, perempuan-perempuan muda bernyanyi. Pagi hari, kaca-kaca jendela berembun, langit hijau dan sepi menahun. Kota, dalam kenangan, berpayung warna-warni. Dan orang-orang yang gemar perayaan dan pesta membangun kampung halaman bagi para petualang.

Ada yang selalu kuingat tentang Tanjungkarang; hujan-hujan yang sejuk, senandung perempuan; payung warna-warni, percakapan-percakapan tak berarti, kehidupan yang tampak penuh gairah; dalam jemu dan lelah selalu merayakan kesunyian.

Seseorang dengan mantel yang basah:

Kau tak membaca koran pagi itu. Kopi telah dingin di cangkirmu. Hujan menyergap kita semalaman. Tubuhmu bau asam, bekas keringat. Selimut kusut di atas ranjang. Kita bergelut dalam perih yang akut. Cinta telah padam, dosa melebam. Seribu desis ular, sepatih istighfar. Rambutmu terbakar, hatiku semak belukar. Bahkan saat kuserup bau rumput di lehermu, keringmu berkerut, mukamu sayup, matamu seperti kaktus basah di halaman rumah. Kita, bangsat yang tak bisa percaya, ada ihwal selain kesedihan.

Bayang sekarat panjang dalam usungan:

Silam, bagaimana aku dapat menemukanmu kembali, seluruh silsilahmu telah menjadi hutan yang menggemakan kehilangan. Tanpa ibu, aku menyusuri sungai-sungai riwayat yang penuh bangkai manusia dari berbagai zaman. Engkau tak sedikit pun menyisakan tanda dalam diriku, hanya peta lama yang berulang kali kutafsirkan sebagai kampung halaman, kota-kota masa lalu atau pelabuhan, yang entah sejak kapan hanya mencatat sesuatu yang cuma sempat lewat. Aku telah yatim piatu dalam petualangan ini. Tak pernah lagi kurindukan aroma puting susu ibu atau prasasti kegetiran di kening bapak. Aku akan masuki kembali hutan itu. Menebang setiap pohonan yang pernah

kau pinta menanamnya, namun, tak kau perkenankan aku menamainya. Aku memang tak bisa sesabar lelebur, terus menerus nyasar karena seluruh sejarah ikut campur. O...Silam...bagaimana aku dapat menemukan kau lagi di antara segala yang sudah menyerpih...

Dua laki-laki pembawa lonceng:

Malam ini, aku mendengar suara batuk-batukmu di antara baju hangat dan hujan di ruang tunggu. Cuaca telah menyiramkan cat paling pucat bagi kota dan orang-orang yang hanya datang dan pergi. Tapi suara batuk-batukmu malam ini, mengirimkan perahu-perahu layar ke dalam benakku, membawa seluruh penghuni kota, dan kita, dan sampah, tenggelam bersama atas nama cinta.

Sunyi:

Ajak aku ke bioskop, seret aku dari tempat ini. Cium aku, peluk aku, cintailah aku, karena aku tak bisa lagi mencintai. Sentuhlah bahuku, sentuhlah bahuku, selebihnya biar kuselesaikan sendiri...Fade out.

Perempuan Penembang:

Sore hari, menantikanmu dan tak datang-datang. Sayap-sayap angin menerbangkan kebosanan bangku-bangku panjang. Kupu-kupu mati, kenangan mengeras di ujung jalan. Aku tak bisa ke mana-mana. Di dalam kamar; kemeja pucat, dan sejumlah surat tak terbalas. Sejumlah peristiwa gagal menjadi masa lalu.

Aku, mungkin juga kamu, berada di wilayah lain dari pertumbuhan kota yang rutin. Menggigil seperti putik-putik sari di dahan rambutan. Aku tak bisa ke mana-mana, hujan makin deras mengucurkan kegaduhan. Lagu-lagu dalam radio, tawa kanak-kanak di luar, laki-laki mabuk di bawah hujan, kenyataan-kenyataan terlalu cepat membeku.

Tanjungkarang, Oktober 2003 s/d 4 Mei 2006.

Zum Stück *Surti dan Tiga Sawunggaling* von Goenawan Mohamad

Lisda Liyanti

Goenawan Mohamad Biografisches

Goenawan Mohamad, 1941 geboren, ist Literat, Kulturschaffender, Journalist, Kolumnist und Essayist. In seinem Heimatland Indonesien ist er für seine kritische und liberale Haltung sowie für sein umfangreiches Wissen bekannt. Mit 17 Jahren begann er bereits zu schreiben. Er war Mitunterzeichner des *Manifesto Kebudayaan* (Kulturmanifest) von 1963. Das Manifesto Kebudayaan war Ausdruck einer Bewegung von Schriftstellern in den 60er Jahren, die sich gegen eine linke Propaganda richtete, die in der „Politik den Befehlshaber des kulturellen Schaffens“ sah. Goenawan Mohamad engagiert sich bis heute für die Freiheit des Denkens und der Meinungsäußerung. In seinen Werken greift er häufig Themen auf, die sich mit sozial-politischen Fragen, mit Fragen der Menschlichkeit, der Geschichte und der Kultur beschäftigen.

Goenawan oder Goen, wie er meist genannt wird, studierte Psychologie an der Universitas Indonesia und Politikwissenschaft in Belgien. Als Nieman Fellow besuchte er die Universität Harvard, USA. Goen beschäftigt sich darüber hinaus intensiv mit der Philosophie, von der er sagt, dass sie die Literatur auf die schönste Weise beeinflusst. Ihm zufolge müsse er „tiefer in die Philosophie eintauchen“, um sich „eine hinreichende Ausrüstung für das Tauchen im Ozean der Literatur anzueignen“. Aufgrund seines Wissens und Wirkens wird Goen zu unterschiedlichsten Veranstaltungen im In- und Ausland eingeladen.

Im Jahr 1971 gründeten Goenawan und einige seiner Kollegen und Kolleginnen die Wochenzeitschrift *Tempo*, die sozial-politische Missstände in Indonesien kritisch diskutierte. Die kritische Haltung der Zeitschrift galt in den Augen des Soeharto-Regimes als gefährlich, sodass die Regierung das Erscheinen von *Tempo* im Jahr 1994 verbot. Nach dem Verbot der Zeitschrift *Tempo* gründete Goen gemeinsam mit Kolleginnen und Kollegen der *Aliansi Jurnalis Independen (AJI)* (Verband unabhängiger Journalisten) und einer Gruppe von Intellektuellen, die für die Ausdrucksfreiheit kämpften, das *ISAI (Institut Studi Arus Informasi)*. In der Straße Utan Kayu 68H in Jakarta veröffentlichte ISAI im Geheimen eine Reihe von Schriften und Büchern, die

sich gegen die *Orde Baru* (Neue Ordnung; i.e. Die Herrschaftsordnung unter Soeharto) richteten. Hier bildete sich außerdem ein starkes Netzwerk von Künstlern, demokratischen Aktivisten und Intellektuellen, die schließlich eine Dachorganisation für den Kampf für die Ausdrucks- und Meinungsfreiheit schufen. Teater Utan Kayu, Radio 68H, Galeri Lontar, Kedai Tempo, Jaringan Islam Liberal (Netzwerk Liberaler Islam) sind einige der Gruppen, die sich unter dem Namen *Komunitas Utan Kayu* bilden konnten und über die Stadt hinaus bekannt wurden. Nach dem Sturz des Soeharto-Regimes im Jahr 1998 konnte die Zeitschrift *Tempo* erneut erscheinen.

Neben seiner Eigenschaft als einer der Gründer von *Tempo* schreibt Goen regelmäßig die sogenannten *Catatan Pinggir* (Randnotizen) oder kurz *CaPing*, eine Kolumne, die am Rand der letzten Seite der Zeitschrift *Tempo* erscheint. Goens *CaPing* sind sehr populär, da sie auf intelligente Weise Kritik an aktuell diskutierten Problemen üben. Neben den *Catatan Pinggir* schreibt Goen eine Kolumne für die japanische Tageszeitung *Mainichi Shimbun* (Tokyo). Eine Sammlung der *CaPing* sowie eine Auswahl von Goens Texten in Form von Gedichten, Theaterstücken und Essays finden sich auf seiner offiziellen Webseite (goenawanmohamad.com). In diesem virtuellen Medium veröffentlicht Goen seine Arbeiten und diskutiert mit den Lesern.

Goens Wirken im Bereich der Kunst, der Kultur und der Literatur ist unbestritten. Zahlreiche seiner Inszenierungen von Opern, Dramen und Schattenspielen, die er in Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Partnern erarbeitete, wurden bereits im In- und Ausland aufgeführt. Goen erhielt einige internationale Auszeichnungen. Im Jahr 1997 wurde ihm beispielsweise der *Louis Lyons Award* der *Nieman Foundation* in der Kategorie "Conscience in Journalism" verliehen. 2005 erhielt er den Wertheim-Preis für seinen Beitrag im Kampf für demokratische Rechte, für die Unabhängigkeit der Presse sowie für die Freiheit der Meinungsäußerung und der Arbeit in Indonesien. Im Bereich der Literatur erhielt er im Jahr 2006 den Dan David Literaturpreis.

Kulturelle Aspekte im Theaterstück *Surti dan Tiga Sawunggaling*

Im Theaterstück *Surti dan Tiga Sawunggaling* werden zahlreiche kulturelle Aspekte dargestellt. In diesem Text liegt der Schwerpunkt der Diskussion in erster Linie auf der Batik als dem vorherrschenden Aspekt.

In seinem Stück lässt Goen einen Monolog zeitlich vor dem Hintergrund der niederländischen Kolonialherrschaft in Indonesien stattfinden. Es ist die

Zeit, in der sich der Kampf für die Unabhängigkeit von der Kolonialherrschaft verschärft. Jede Widerstandsbewegung, sei sie religiöser, nationalistischer oder auch sozialistisch-kommunistischer Richtung, wird durch die Regierung Niederländisch-Indiens niedergeschlagen.

In dem Monolog verbindet eine Frau mit dem Namen Surti ihre Erzählungen über alltägliches Geschehen mit ihrer Vorstellungswelt. Jen, Surtis Ehemann – so erfahren wir – war ein Mann der Widerstandsbewegung, der sich häufig merkwürdig verhielt und sich bisweilen angeblich auf die Suche nach Träumen machte. Im Jahr 1939 wurde er bereits einmal zu vier Jahren Gefängnis wegen Aufwiegelung von Eisenbahnarbeitern verurteilt. Die Guerillabewegung der Gruppe um den Kommunisten Jen wird fortgeführt, bis dieser schließlich von Niederländischen Soldaten erschossen wird. Seit dem Tod ihres Mannes bringt Surti ihre Tage mit Batiken.

Auch wenn der Ort, an dem das Stück spielt, nicht genannt wird, ist deutlich, dass dieser stark von der javanischen Kultur geprägt ist. Auf Java stellt das Batiken ein kulturell bedeutsames Erbe dar, das die drei grundlegenden Bedeutungen von Schönheit beinhaltet; die spirituelle, die ästhetische und die philosophische Schönheit. Das Batiken verlangt den vollen Einsatz der Eigenschaften Geduld, Fleiß, Klarheit beim Handeln und Genauigkeit. Jede Phase des Batikens fordert die völlige Verschmelzung der genannten Eigenschaften. Die Zeichnungen und Muster, die auf eine spezielle, *Mori* genannte, Stoffbahn aus weißem, ungemusterten Stoff aufgebracht werden, beschreiben und repräsentieren ebenfalls jeweils eigene Bedeutungen. Für traditionsbewusste Javaner lässt sich mit der Batik die Gesamtheit des Lebens abbilden: angefangen von der Zeremonie zum „Siebten Monat“ (das heißt zum siebten Schwangerschaftsmonat) und zur Geburt des Kindes, über die Zeremonie für den Zeitpunkt, zu dem das Kind „auf die Erde tritt“ (das heißt, wenn es die ersten Schritte gehen kann), oder zur Hochzeit und bis hin zum Tod. Bei jeder einzelnen der genannten Zeremonien wird eine Batik mit einem speziellen Motiv oder Muster verwendet, das die jeweilige Vorstellung und Bedeutung des Ereignisses repräsentiert. Ein Beispiel: das Motiv des *Parang rusak* – des beschädigten Messers – das zur Zeremonie der Geburt verwendet wird, hat die Bedeutung hoher und edler Herkunft. Während bei der Zeremonie zum Tod die folgenden Muster zu den bevorzugten Batikmotiven gehören: die geometrischen, sich kreuzenden Linien *Kawung* (Blätter der Zuckerpalme), *Semen Rama* (samen: Saatbeet; rama oder *romo*: Pater), *Sido mulyo* (sido oder *sida*: Fortführung; mulyo: erhaben, edel), das dunkle symmetrische Muster *Sido mukti* (sido: Fortführung; mukti: glücklich, keinen Mangel habend) oder *Sido lubur* (sido: Fortführung, luhur: hohe, edle Herkunft), die die Rückkehr ins Jenseits mit innerer Größe und Erhabenheit versinnbildlichen. Ein weiteres,

im Falle des Todes wichtiges Motiv ist *Buket Pakis* (ein Bündel Farn), das von der niederländischen Kultur beeinflusst ist und von den Kondolierenden als Ausdruck ihrer Anteilnahme getragen wird.

Bereits hier ist deutlich, mit welcher Ausdrucksstärke das verwendete Motiv oder die Zeichnung einer Batik eine bestimmte Bedeutung oder Botschaft übermittelt. Goen setzt dieses Mittel im Stück *Surti dan Tiga Sawunggaling* gezielt ein. Eines der Motive, die Surti auf ihre Batik bringt, stammt aus Cirebon und stellt drei Sawunggaling-Vögel dar, denen Surti die Namen Anjani, Baira und Cawir gibt (damit sie leicht zu merken sind: A-B-C). Diese Sawunggaling-Vögel sind besondere mythologische Geschöpfe. Der Großmutter Surtis zufolge stammt der Sawunggaling-Vogel von einem gespaltenen Kontinent. Im Spalt zwischen den beiden Hälften befindet sich Lava, die sich jeweils gegen Morgen erhärtet. Die Lava wird so zu einem Spiegel. Der Sawunggaling-Vogel ist daher ein Geschöpf des Spiegels. Sobald wir ihn betrachten, spiegelt er unser Gesicht, unsere Bewegungen und Worte wider.

Im Drama begleiten die drei Sawunggaling-Vögel Surti seit dem gewaltsamen Tod ihres Mannes. Die Spiegel-Geschöpfe fliegen jeden Abend aus dem Mori-Stoff heraus und kehren vor Tagesanbruch zurück, um sich wieder in Zeichnungen zu verwandeln. Über sie erinnert sich Surti an ihren Mann. Das Gefühl der Fremdheit gegenüber ihrem Mann, ihre Eifersucht und der Verlust aufgrund seines Todes verstärken Surtis Gemütsbewegungen. Die implizite Bedeutung des Lebens und der Trauer wird über Surtis Zeichnungen auf der Batik in der Form des „beschädigten Messer“ und der „Farnblätter“ dargestellt.

Etwas anderes fällt im Stück auf: die Verwendung des Musikinstruments *kecrek*, einer handtellergroßen Metallscheibe, die von einem *Dalang* (Puppenspieler) gespielt wird. Sie fungiert im Monolog als Zeichen für den Wechsel des Themas. Im Hinblick auf die darstellenden Künste Indonesiens wird das *kecrek* im Allgemeinen beim Puppen- oder Schattenspiel als Zeichen für das Einsetzen einer Musikbegleitung oder der Bewegung einer *Wayang*-Figur (Schattenspielfigur) verwendet. Im Monolog entsteht so der Eindruck, als sei Surti eine *Wayang*-Figur, die über das Erklingen des *kecrek* aufgefordert wird, die Rolle (als Anjani, Baira oder Cawir) oder das Thema (weiterhin als Surti) zu wechseln.

Zum Schluss soll noch kurz auf ein Sinnbild eingegangen werden. Im Stück ist, neben den Sawunggaling-Vögeln als den Spiegelgeschöpfen, die Darstellung von Träumen sehr wichtig. Einige zentrale Ereignisse sind mit nacherzählten Traumgehalten verknüpft. Surti selbst sagt an einer Stelle, dass der Schlaf ein weißer Mori-Stoff ist, der alles Geschehen ohne ein festgelegtes Muster auf-

nimmt. Wir aber versuchen eine Geschichte zu erzählen – und unsere Worte formen, beschneiden, verbergen, vergessen Teile davon. Die Sprache ist nicht in der Lage, die Realität wiederzugeben, sodass eine Geschichte niemals vollständig erzählt werden kann. Sie wird durch Worte reduziert. Sie erscheint im Widerschein des Spiegels in der Geschichte von den drei Sawunggaling-Vögeln.

Aus dem Indonesischen von Sabine Müller.

Literaturangaben

Batik dalam budaya orang Jawa: www.mbatikyuuk.com. (Besucht am 10. März 2013).

Ensiklopedi Tokoh Indonesia: www.tokohindonesia.com. (Besucht am 10. März 2013).

Ensiklopedi Nasional Indonesia. 2004. Bekasi: Delta Pamungkas.

Nian S. Djoemena. Ungkapan Sehelai Batik, Its Mystery and Meaning. Penerbit Djambatan:1990.

Diskussion mit Nanny Sri Lestari, S.S.,M.Hum, Lektorin an der Javanische Abteilung, Fakultas Ilmu Pengetahuan, Universitas Indonesia.

Webseite Goenawan Mohamad: www.goenawanmohamad.com.

Surti dan Tiga Sawunggaling dari
Goenawan Mohamad

Lisda Liyanti

Goenawan Mohamad
Biografi

Goenawan Mohamad (1941 – sekarang) merupakan sastrawan, budayawan, wartawan, kolumnis dan essais Indonesia yang terkenal sangat kritis, liberal dan berwawasan luas. Mulai menulis pada usia 17 tahun, Goenawan Mohamad ikut terlibat dan menandatangani Manifesto Kebudayaan tahun 1963, sebuah gerakan menolak propaganda golongan kiri yang menempatkan politik sebagai panglima dalam ber-kebudayaan. Ia dikenal sebagai pejuang kebebasan berfikir dan berpendapat. Berbagai tema seperti sosial politik, kemanusiaan, sejarah dan budaya banyak ia angkat dalam tulisan-tulisannya.

Goenawan atau biasa dipanggil Goen mempelajari psikologi di Universitas Indonesia dan ilmu politik di Belgia. Ia pun pernah menjadi *Nieman Fellow* di *Harvard University*, Amerika Serikat. Goen juga mendalami filsafat yang diakuinya sebagai dampak kecintaannya pada kesusatraan. Ia merasa harus „menukik lebih dalam“ pada bidang filsafat untuk memberinya perlengkapan yang memadai dalam menyelami samudra kesusatraan. Keluasan cakrawala Goen membawanya aktif diundang dalam berbagai seminar di dalam dan luar negeri.

Pada tahun 1971, Goenawan dan rekan-rekannya mendirikan Majalah Mingguan *Tempo* yang sangat kritis membahas permasalahan sosial politik yang ada di Indonesia. Kekritisan majalah ini dianggap berbahaya oleh rezim Soeharto sehingga pada 1994, *Tempo* dilarang terbit. Setelah pelarangan majalah *Tempo*, Goen mendirikan ISAI (Institut Studi Arus Informasi) bersama rekan-rekan dari Aliansi Jurnalis Independen dan sejumlah cendekiawan yang memperjuangkan kebebasan berekspresi. Di Jalan Utan Kayu 68H, ISAI secara sembunyi-sembunyi menerbitkan serangkaian media dan buku perlawanan terhadap Orde Baru. Di sini terbentuk pula jaringan kuat berbagai elemen seperti seniman, aktifis pro demokrasi, dan cendekiawan yang melahirkan wadah perjuangan kebebasan berekspresi dan berpendapat. Teater Utan Kayu, Radio 68H, Galeri Lontar, Kedai Tempo, Jaringan Islam Liberal adalah beberapa kelompok yang berhasil dibentuk dan dikenal juga dengan sebutan

Komunitas Utan Kayu. Di tahun 1998, setelah rezim Soeharto lengser, Majalah *Tempo* dapat kembali terbit.

Selain sebagai pendiri *Tempo*, Goen juga secara teratur menulis Catatan Pinggir atau yang sering disebut CaPing karena catatan ini berada di bagian pinggir (halaman akhir) majalah. CaPing Goen sangat populer karena sangat cerdas mengkritisi isu utama yang diangkat saat itu. Selain menulis kolom Catatan Pinggir, ia juga menulis kolom untuk harian *Mainichi Shimbun* (Tokyo). Kumpulan CaPing dan tulisan-tulisan Goen berupa sajak, naskah-naskah dan essay dapat dilihat di website resmi (goenawanmohamad.com). Pada media ini Goen kini aktif menulis serta berdiskusi dengan para pembacanya.

Kiprah Goen dalam bidang seni, budaya dan sastra tidak perlu diragukan lagi. Berbagai pertunjukan opera, drama, seni wayang yang dikerjakan bekerjasama dengan berbagai pihak dipentaskan di dalam maupun luar negeri. Goen juga banyak menerima penghargaan internasional. Pada tahun 1997 ia menerima *Louis Lyons Award* dari *Nieman Foundation* untuk kategori “*Conscience in Journalism*”. Di tahun 2005 ia mendapat *Wertheim Award* atas perannya dalam memperjuangkan hak-hak demokrasi, kemerdekaan pers serta kemerdekaan berpendapat, berkarya di Indonesia. Sedangkan di bidang sastra Goen mendapat anugerah sastra *Dan David Prize* di tahun 2006.

Latar Budaya Lakon *Surti dan tiga Sawunggaling*

Dalam lakon *Surti dan tiga Sawunggaling* ini banyak aspek-aspek budaya yang ditampilkan, namun untuk kali ini, pembahasan difokuskan terutama pada batik sebagai aspek yang paling dominan dalam karya ini.

Dalam lakon ini Goen menampilkan sebuah kisah monolog yang berlatar belakang waktu saat Indonesia masih berada dalam penjajahan Belanda. Pada masa ini, perjuangan untuk memerdekakan diri dari penjajahan semakin kuat terjadi. Setiap pergerakan perlawanan baik itu termasuk yang berhaluan religius nasionalis maupun sosialis-komunis ditumpaskan oleh pemerintah Hindia Belanda.

Monolog ini menggabungkan kisah sehari-hari dengan lakon imajinasi seorang perempuan bernama Surti. Jen, suami surti adalah seorang pergerakan yang misterius dan sering mencari mimpi. Pada tahun 1930, Suami Surti pernah ditahan selama empat tahun karena dituduh menghasut buruh-buruh kereta api. Gerakan gerilya kelompok Jen ini tidak berhenti hingga suaminya yang seorang komunis dan ditembak mati oleh serdadu Belanda. Sepeninggal

suaminya, Surti menghabiskan hari-harinya dengan membatik.

Meskipun latar tempat dalam monolog ini tidak disebutkan, namun jelas terlihat bahwa lakon ini dipengaruhi kental budaya Jawa. Dalam budaya Jawa, membatik merupakan warisan budaya yang mengandung tiga makna utama keindahan; keindahan spiritual, estetis serta filosofis. Membatik menuntut totalitas kesabaran, ketekunan, kejernihan bertindak serta kecermatan. Setiap tahapan proses membatik membutuhkan paduan sempurna totalitas tersebut. Goresan dan corak yang digambarkan pada sehelai kain mori (kain putih polos untuk membuat batik) juga menggambarkan dan mewakili makna tersendiri. Bagi orang Jawa yang kuat memegang tradisi, batik melingkupi keseluruhan hidupnya. Mulai dari upacara tujuh bulanan (ketika bayi masih didalam kandungan berusia tujuh bulan), prosesi kelahiran, upacara bayi menginjak tanah (pertama kali bisa berjalan), menikah, sampai meninggal dunia. Masing-masing upacara tersebut menggunakan batik dengan motif dan corak tersendiri, yang mewakili rasa dan makna kejadian tersebut. Sebagai contoh, motif parang rusak yang digunakan dalam upacara kelahiran bayi mempunyai makna keluhuran dan kebangsawanan. Sedangkan dalam upacara kematian, motif batik yang digunakan hendaknya berpola Kawung (garis silang geometris), Semen Rama (semen: pesemaian; rama: romo), Sido mulyo (sido atau sida: kesinambungan; mulyo: mulia), Sido mukti (sido: kesinambungan; mukti: bahagia, berkecukupan), Sido luhur (sido: berkesinambungan; luhur: luhur) adalah batik yang menggunakan motif sayap dan menggambarkan adanya keseimbangan. Perbedaan masing-masing terletak pada penyusunan sayap, warna, dan gambar isi tengah motif. Karena memiliki makna dan harapan yang sangat baik, motif-motif batik ini juga sering digunakan untuk upacara pernikahan., yang bermakna kembali ke alam baka dengan keluhuran dan kemulyaan. Motif lain yang penting dalam prosesi kematian adalah motif Buket Pakis yang dipengaruhi budaya Belanda dan digunakan oleh para pelayat sebagai pernyataan ikut berbelas sungkawa.

Dari sini jelas terlihat bahwa motif dan gambar yang ada pada sebuah batik sangat kuat menyampaikan suatu makna atau pesan. Hal ini dimanfaatkan pula oleh Goen dalam lakon *Surti dan Tiga Sawunggaling*. Dalam lakon ini, salah satu batik yang sedang dibuat Surti adalah batik motif Cirebonan bergambar tiga burung Sawunggaling yang diberi nama Anjani, Baira, dan Cawir (supaya mudah diingat A-B-C). Burung Sawunggaling ini adalah makhluk mitos yang istimewa. Menurut Surti, burung Sawunggaling datang dari sebuah benua yang terbelah. Dalam belahan itu ada lahar yang tiap pagi mengeras. Lahar pun menjadi cermin. Dengan demikian, burung Sawunggaling adalah makhluk cermin. Tiap kali kita memandangnya, wajah, gerak, dan kata-kata kita dipantulkannya kembali.

Dalam lakon imajis ini tiga burung Sawunggaling yang menemani Surti sejak suaminya ditembak mati. Sang makhluk cermin ini terbang keluar dari kain mori setiap malam dan kembali menjadi gambar pada kain di subuh hari. Melalui mereka, Surti mengenang suaminya. Rasa asing Surti terhadap suaminya, cemburu, juga kehilangan atas kematiannya ditampilkan sebagai penguat gejala perasaan Surti.

Seiring dengan cerita ini, makna tersirat akan keluhuran hidup dan rasa duka ditampilkan melalui lukisan batik Surti berupa parang rusak dan daun pakis.

Hal lain yang cukup menonjol dalam lakon ini adalah penggunaan alat musik kecek sebagai tanda pergantian suatu tema. Dalam budaya pertunjukan Indonesia, kecek umum digunakan pada seni pendalangan yang menggunakan kecek sebagai isyarat perintah iringan ataupun sikap gerak wayang. Sehingga dalam lakon monolog ini terkesan Surti adalah wayang yang melalui bunyi kecek ini diperintahkan berganti peran (menjadi Anjani, Baira, atau Cawir) atau hanya sekedar berganti tema (tetap sebagai Surti).

Sebagai penutup mungkin menarik jika kembali pada pembahasan metafora. Dalam lakon ini, selain burung Sawunggaling, sang makhluk cermin, kisah mengenai mimpi juga sangat penting. Beberapa kejadian central berkaitan dengan mimpi-mimpi yang dikisahkan. Surti sendiri mengatakan bahwa tidur adalah kain mori putih yang menampung semuanya tanpa pola. Tapi kita coba menceritakannya - dan kata-kata kita pun membentuk, memotong-motong, menyembunyikan, melupakan sebagian-sebagian. Bahasa tidak mampu menceritakan realitas sehingga tak pernah ada kisah yang terceritakan dengan sempurna. Ia tereduksi oleh kata-kata dan terbias dari pantulan cermin lakon burung Sawunggaling.

Sumber

Batik dalam budaya orang Jawa: www.mbatikyuu.com. (Diakses pada 10 Maret 2013).

Ensiklopedi Tokoh Indonesia: www.tokohindonesia.com. (Diakses pada 10 Maret 2013).

Ensiklopedi Nasional Indonesia. 2004. Bekasi: Delta Pamungkas.

Nian S. Djoemena. Ungkapan Sehelai Batik, Its Mystery and Meaning. Penerbit Djambatan: 1990.

Diskusi dengan Ibu Nanny Sri Lestari, S.S., M.Hum, Lektor Program Studi Sastra Jawa, Fakultas Ilmu Pengetahuan Universitas Indonesia.

Situs Web Goenawan Mohamad: www.goenawanmohamad.com.

Surti und die drei Sawunggaling Vögel. Ein Monolog

Goenawan Mohamad

Ein Raum auf zwei Ebenen.

Oben: Erkennbar ein Schlafpodest, mit einem Stoff verhangen.

Unten: Ein Holzrahmen zum Spannen eines Batikstoffes mit einem Gewicht, eine weiße Stoffbahn; zwei Taschentücher, die jeweils zu einem Teil gebatikt sind, ein Hocker, ein Wok auf einer Feuerstelle, ein Wandschirm aus Bambus. Ein Tischtuch. Einige Wachskännchen. Eine Bank.

Für den Hintergrund gegebenenfalls zu ergänzen: Eine Leinwand als Projektionsfläche für Bilder oder schwarz-weiß-Fotos aus den Jahren um 1945. Oder: Nichts.

Eine Frau, sie ist 33 Jahre alt. Ihr Name ist Surti.

Sie ist alleine.

Das Geräusch eines Kecrek.

Ich möchte ausführlich erzählen. Das kann ich nur tun, wenn ich alleine bin, so wie jetzt, wenn das Haus leer ist.

Ich möchte über eine Sache sprechen, über die ich bislang nicht offen reden konnte. Ich weiß nie wo ihr Anfang ist, wo ihr Ende. Vielleicht müssen alle Geschichten so sein; aber ich weiß, ich muss mich entscheiden. Das ist nicht leicht. Das ist nicht leicht.

Vielleicht ist es am Besten, wenn ich mit diesen drei Vögeln beginne. Drei Sawunggaling. Seht, sie sind schon auf den weißen Stoff gezeichnet, die Zeichnung lehnt sich an ein Motiv aus Cirebon an, aber es ist noch nicht fertig.

Ich habe die Batik gemacht. Der erste Vogel heißt Anjani, der zweite Baira und der dritte Cawir. Das ist leicht zu merken. Wie im Alphabet: A – B – C.

Es sind die drei Vögel, die mir Gesellschaft leisten. Jeden Abend sitzen sie in den Ästen des Asam-Baums, den ich vor einer Woche auf den Stoff skizziert habe. Ja, hier. Seht! Sie sitzen geduldig in meiner Nähe, seit vor vier Tagen mein Mann erschossen wurde.

Ich bin nicht sicher, ob sie das tun, weil sie sich schuldig fühlen. Warum sollten sie sich mir gegenüber auch schuldig fühlen? Unnötig. Ganz unnötig. Ich bin keine Batikerin. Ich tue das nur, weil ich mir an Tagen wie diesem die Zeit vertreiben muss. Ich lege bloß die Tülle des Wachskännchens auf den Stoff, folge dem Muster. Vielleicht hat das Wachskännchen sie hierher geholt. Nicht ich.

Aber das ist ganz gleich. Kurz, die drei Vögel leisten mir Gesellschaft, wie ich vorhin gesagt habe. Das ist sehr schön. An Abenden wie diesem braucht jeder einen Freund. Letzten Donnerstag gab es eine Schießerei nördlich des Marktes, und die Leute fürchten sich davor verhaftet zu werden. Schon zwölf Tage lang halten die feindlichen Truppen die Stadt besetzt, schon zwölf Tage lang versuchen die Guerillatruppen sie zu vertreiben, und die Leute ziehen es vor zu Hause zu bleiben.

Ich habe Glück. Ich habe Glück, weil diese Vögel bei mir sind.

Ich denke, Anjani und seine beiden Freunde wissen, dass sie nicht mehr nur einfach Striche und Punkte sind, die aus dem Wachskännchen kommen – stumme Bilder. Und ich danke Gott dafür, dass sie sich nicht fremd fühlen.

Anjani versprach ich die Farbe des roten Hibiscus. Baira die Farbe Blau des Indischen Ozeans, und Cawir vielleicht lila. Ich mag sie.

Ich weiß, jeden Morgen um drei Uhr – die Zeit, zu der ich auf dem Diwan eingeschlafen bin – sammeln sie ihre Kräfte, lösen sich von dem weißen Stoff und fliegen nach draußen.

Ich habe dann immer das Gefühl, als hörte ich wie das Fenster vorsichtig geöffnet würde, und wie ihre Flügel schlagen, aber ich wache nie ganz auf. Oft bin ich zu erschöpft und kann nicht mehr unterscheiden was Traum ist und was nicht. Außerdem möchte ich sie nicht verlegen machen; jedes Geschöpf, auch eines solches, das aus diesem kleinen Wachskännchen geboren wurde, hat das Recht sich frei zu bewegen.

Ich weiß, dass sie vor Sonnenaufgang wieder nach Hause kommen.

Darauf vertraue ich. Oder besser gesagt, ich würde es von ganzem Herzen akzeptieren können, wenn sie einmal nicht mehr zurückkehren wollten.

Falls das geschehen sollte, so glaube ich, werde ich doch immer noch batiken können. Ich weiß nicht, wann dieser Stoff fertig sein wird. Ich möchte keinen Zeitpunkt festlegen. Wozu auch? Batiken bedeutet Geduld zu haben. Ähnlich wie das Erzählen – es ist nicht immer eindeutig, wo der Anfang ist, wo das

Ende. Batiken heißt, allen Dingen ihren Lauf zu lassen. Lasst die Blätter erscheinen, lasst die Vögel kommen und die Linien ihrem Schicksal entgegen gehen, lasst sie sich von selbst formen und zu einem Blatt der Zuckerpalme werden oder zu einem beschädigten Messer, oder zur Abbildung eines *Pakis-Blattes*.

Anjani habe ich bereits versprochen, dass ich diesen Stoff nicht verkaufen werde. Ich werde ihn selbst tragen, und später werde ich ihn Nanik vererben, meinem einzigen Kind. Dieser Stoff wird jenen alten Stoff ersetzen, den wir dazu benutzt haben, den Kopf des Leichnams vom Blut zu säubern.

Vielleicht solltet ihr wissen, dass der Leichnam meines Mannes nicht gebadet wurde. Es sei nicht nötig, sagten die alten Leute. Das noch feuchte Blut auf seiner Schläfe wurde lediglich abgewischt, so dass es nicht sein Gesicht bedeckte. Das Loch, das von der Kugel geschlagen wurde, solle so bleiben, sagten sie. Es würde Zeuge sein.

Was sagst du, Baira? Zeuge vor wem? Ja, ja, das weiß ich auch nicht. Sie sagen, vor Gott, aber ich bin nicht sicher, ob Gott einen Zeugen braucht. Und warum auch sollte sich der Allmächtige solche Umstände machen? Eines Abends wird ein Mensch von einer Gruppe Soldaten erschossen, die ihn zuvor als Feind im Krieg gestellt haben – das ist ganz und gar nichts Besonderes. In tausenden von Jahren ist das bereits Millionen von Menschen widerfahren. Für Gott ist das nichts Außergewöhnliches.

Und das ist traurig. Ich kann nicht sagen, dass der Tod meines Mannes etwas Besonderes ist.

Surti sitzt auf dem Hocker.

Vogelzwitzchern ist zu hören, nur einen Augenblick lang.

Du hast recht, Cawir, du hast recht, Baira, es ist an der Zeit, dass ich ein wenig über meinen Mann spreche. Auch wenn ich mir nicht sicher bin, ob ich mich kurz fassen kann.

Die Frau bläst ins Wachskännchen.

Das Licht wird schwächer.

Eine Truppe von marschierenden Soldaten ist zu hören, nach einer Zeit entfernen sich die Geräusche. Eventuell zu ergänzen: Befehlsrufe, kaum hörbar.

Das Geräusch eines Kecrek.

Vier Tage bevor mein Mann auf dem Feld in der Nähe des Hauptquartiers erschossen wurde, ging er aus dem Haus, zur Hintertür hinaus.

Er trug ein schwarzes chinesisches Hemd und einen weiten Hut aus Bambus wie ihn Gänsehirtinnen tragen. Mit seinen alten Sandalen, die er in Semarang gekauft hatte, ging er hüpfend über die Wasserpfützen hinweg. Am Nachmittag zuvor hatte es geregnet.

„Ich werde einen Traum suchen.“ Das waren seine Worte, als er sich verabschiedete.

Er machte das tatsächlich von Zeit zu Zeit: einen Traum suchen. Er sagte, Träume hätten ihm Zeichen von zukünftigen Ereignissen gegeben, sie hätten ihm Anweisungen für das, was zu tun sei, gegeben – falls er es hätte tun können.

Um einen Traum zu suchen, verschwand er mitten in der Nacht aus dem Zimmer, ging in einen bestimmten Winkel des Gartens, unter den *Randu*-Baum, und dort legte er sich auf eine Bambusmatte. Er schlief für ein zwei Stunden, manchmal auch länger, und in dieser Zeit würde der Traum kommen, so sagte er es mir.

Er erzählte mir ganz selten, was ein solcher Traum ihm offenbarte. So scherte ich mich auch nicht darum, als er in jener Nacht das Zimmer verließ.

Ein Nachbar sah, wie er südlich über die schmale Fußbrücke ging. Sie ist aus dem Stamm eines Kokosnussbaums gemacht und ihre steile Flucht macht einem Angst, denn es sind dort Geister – es erscheint immer etwas, hängend in den Ästen des *Lengkeng*-Baums, wie das Gesicht einer Frau im Schmerz. Aber mein Mann hatte keine Angst davor, von einem Geistergeschöpf behelligt zu werden. Er sagte einmal, sein Großvater habe die *Gendruwo* besiegt.

Ich wusste nicht, was passierte, nachdem er bis an die Fußbrücke gelangt war. Aber Cawir wusste es; er flog in dieser Nacht als Erster hinaus. Ich lag zu dem Zeitpunkt mit Fieber im Bett. Cawir berichtete es mir dann, genau fünfzehn Stunden nachdem mein Mann erschossen worden war. Wie folgt:

Cawir:

Aus einer Höhe von etwa 500 Metern sah ich deinen Mann. Er überquerte die Fußbrücke. Als sie ihn sah, bedeckte die Geisterfrau ihr Furcht einflößendes

Gesicht. Mit Blättern. Ich fragte, warum sie das täte. Sie antwortete: „Weil dieser Mensch noch vor Samstag sterben wird.“

Der Mond schien niedrig zu stehen. In der Nähe des Hügels. Dein Mann sah ihn bestimmt nicht. Der weite Bambushut verdeckte ihm die Sicht nach oben. Zudem ging er mit dem Blick nach unten gerichtet. Als suchte er eine Spur.

Zwei Biegungen nach dem großen Rasamala-Baum blieb er stehen. Dann ging er nach links. Es gibt viele Büsche und Gräser dort. Jemand erwartete ihn dort bereits. Ich hörte wie er deinen Mann fragte: „Herr Jen? Ich bin Kusno, der Schlüsselwart des Friedhofes.“

„Ah, warten Sie schon lange?“, grüßte dein Mann.

„Nein. Herr Jen, Ihnen geht es doch gut? Na dann, folgen Sie mir! Das Grab ist nicht weit von hier entfernt.“

Sie gingen gemeinsam entlang eines Grabens. Der schmale Weg führte schließlich an ein niedriges eisernes Tor.

Hinter diesem Tor sah ich eine Reihe von rissigen, bemoosten Grabsteinen. Westlich davon befand sich ein Grab, das im Vergleich zu den anderen deutlich größer war. Es lag in einem Pavillon mit einem mit Ziegeln gedeckten Dach. Der hohe Grabstein war mit arabischen Buchstaben beschriftet. Eine Art steifer, zerhackter Kalligraphie.

Die Seiten des Grabsockels bestanden aus Marmor. Von dem Platz aus, wo ich saß, sah diese Fläche frei aus. Genau dort legte Kusno, der Schlüsselwart, eine *Pandan*-Matte aus.

Dann hockten sich die beiden Männer nieder. Ihre Köpfe gesenkt. Aus der Höhe konnte ich nicht sehen, ob sie ihre Augen geschlossen hatten. Ich weiß nicht, ob sie beteten oder meditierten. Ich weiß nicht, wie lange sie dort so saßen.

Ich sah nur, dass sich am Himmel der Mond schon weit vom Hügel entfernt hatte, als der Schlüsselwart deinen Mann allein zurück ließ.

Nun machte sich dein Mann bereit. Er legte sich mit der Matte auf die Marmorfläche. Die Nacht wirkte immer finsterer.

Das Geräusch eines Kecrek.

Surti: Wie war der Name des Grabes? *Pekuncen Sunan Jero?*

Cawir: Ich weiß es nicht. Ich glaube, dein Mann wusste es auch nicht.

Surti: Aber er ging dorthin, Cawir, er wollte einen Traum suchen.

Cawir: Ich bin mir nicht sicher. Was hatte er von einem Traum?

Surti:

Ja, was hatte mein Mann von einem Traum? Tagelang fragte ich mich immer wieder, ob ich mir Cawirs Frage anhören musste. War ich sicher, dass mein Mann einen Traum suchte?

Offen gestanden, ich kannte diesen Mann nicht wirklich, meinen Mann. Wir heirateten kurze Zeit nachdem er aus dem Gefängnis in Tegal entlassen worden war. Das war im Jahr 1934, als ich schon 20 Jahre alt war und er war 27. Wir wurden in einem ganz schlichten Rahmen getraut, und doch war der Tag bedeutungsvoll für mich. Er war zu vier Jahren verurteilt worden, weil er der Aufwiegelung von Eisenbahnarbeitern angeklagt gewesen war. Ich erinnere mich, er kam aus dem Gefängnis heraus und am nächsten Tag kam er zu meinen Eltern: Sein großer Körper wirkte schmal, doch seine Augen blickten scharf.

Er war eigentlich ein Freund meines Vaters, trotz ihres Altersunterschieds von einem viertel Jahrhundert. Ich weiß nicht, wann sie sich kennen lernten. Ich kannte ihn nur die wenigen Wochen seitdem er wieder auf freiem Fuß und häufig zu Gast in unserem Haus war. Mein Vater mochte ihn. Er wurde immer „Jen“ gerufen, aber eigentlich hieß er Marwoto. „Er ist ein guter Mann der Bewegung“, sagte mein Vater über meinen Mann.

Schon vor mehr als zehn Jahren hatte mein Vater aufgehört als Vorarbeiter in der Zuckerfabrik Pajarakan zu arbeiten. Schon lange ist er der Büroleiter des Fischmarktes. Aber er erzählt immer noch gerne über seinen Widerstand gegen die Niederländischen Plantagenbetreiber, die, meinem Vater zufolge, den Bauern das Wasser für die Bewässerung stahlen. Vielleicht kann er mit seinen Kindern nur über Politik sprechen, vor allem seit Mutter tot ist.

Mas Jen war anders. Er verstand, dass ich mich nicht für die Angelegenheiten der Bewegung interessierte. Aber vielleicht dachte er auch, dass ich es nicht verstehen würde – obwohl ich die *HIS* absolviert hatte und er nicht.

Ob ich ihn dann wirklich kennen gelernt habe, nach unserer Hochzeit? Ich weiß es nicht. Er sprach nicht viel. Jetzt erinnere ich mich: er hat mich nie seinen Eltern vorgestellt. Er sagte nur, dass sein Vater und seine Mutter noch lebten, aber weit entfernt in Sumenep. Als wir heirateten, war nur ein Mann anwesend, den er als seinen älteren Bruder bezeichnete und der ihn begleitete. Später erfuhr ich, dass dieser Mann gar nicht sein Bruder war. Anscheinend wussten mein Vater und meine Mutter, dass ihr Schwiegersohn nicht die Wahrheit sagte. Und aus irgendeinem Grund schwiegen sie.

Aber er war ein verantwortungsvoller Ehemann. Er vernachlässigte weder seine Frau noch sein Kind. Er arbeitete als Verwaltungsangestellter einer Schule in der Nähe des Büros des Gemeindevorstehers. Auch als die Japaner kamen. Als wir Nanik bekamen. Als wir die rot-weiße Fahne vor unserem Haus hissen konnten.

Aber dann kamen die niederländischen Truppen ein weiteres Mal und unsere Stadt wurde besetzt.

Seit dieser Zeit kam mein Mann häufig nicht nach Hause. Ich batikte mit mehr Fleiß. Zwei Batikhandwerker vom Frühmarkt kamen nur noch selten, aber ich freute mich, dass Nyai Oei mir nach wie vor mit den bearbeiteten Stoffen helfen wollte. Ich war ihr dankbar, dass sie mir die Batiken abkaufen würde. Von der Schule bekam mein Mann schon kein Gehalt mehr.

Er suche einen Traum, sagte er.

Cawir glaubte nicht, dass es das war. Ach, sei‘ s drum.

*Surti setzt sich, bedeckt ihren Schoß mit dem Tischtuch.
Sie nimmt das Wachskännchen und taucht es in das Wachs.*

Heute Nacht werde ich die Punkte für die Flügel von Cawir ergänzen, und ich mache einen Ast für ihn, auf dem er später sitzen kann. Das geschmolzene Wachs ist heute Abend nicht besonders gut. Das Sieb ist defekt. Aber ich möchte batiken – ich fürchte mich vor etwas, weiß aber nicht, was es ist.

Das Licht wird schwächer.

*Als es langsam wieder hell wird steht Surti in der Mitte der Bühne.
Das Geräusch eines Kecrek.*

Surti gab mir den Namen Anjani. Der erste Sawunggaling, der Vogel, der später die Farbe des roten Hibiscus haben wird. Nachts mag ich eigentlich nicht fliegen – ich mag viel lieber die Wärme im Wind. Aber sobald Mitternacht vorüber ist, fühle ich mich nicht mehr wohl, auf dem Stoff im Holzrahmen zu haften. Die Stärke im Stoff ist noch steif, beklemmend. Der letzte Tropfen im Wachskännchen sticht.

Immer um vier Uhr morgens fliege ich hierher. Cawir und Baira fliegen für gewöhnlich schon früher fort, wer weiß wohin. In der Krone des Mahagoni sind die gebogenen Äste besonders schön.

Und ich kann allerhand sehen.

Von hier aus sah ich auch neulich Nacht Menschen, wie sie sich einer nach dem anderen vorwärts bewegten. Vielleicht fünf, vielleicht sechs. Das war nicht deutlich zu erkennen. Sie überquerten den Fluss aus der Richtung der Fischersiedlung im Nordosten, sie trugen dunkelbraun eingefärbte Hemden. Aber ich weiß, dass es keine Fischer waren. Ich flog näher heran, setzte mich auf einen *Nyamplung*-Baum. Von dort aus erkannte ich, dass sie – einer nach dem anderen tauchten sie am westlichen Ufer am Rand des Dorfes Milingan auf – zu sechst waren. Eine Frau war unter ihnen. Nur sie und ein Mann mit Stahlhelm trugen keine Waffe.

Sie sprachen nicht. Hinter den Karren, mit denen die Teakholzbalken transportiert werden und die nun auf dem Platz der ehemaligen Zuckerfabrik standen, tauchten drei Menschen auf, die sich auf dem Boden schleichend in Richtung des Schulgebäudes mit dem großen Hof bewegten: Dort waren sich einige Männer mit heller Hautfarbe, in Soldatenuniform und bewaffnet, damit beschäftigt einen Biwak zu errichten. Die meisten von ihnen schliefen unter freiem Himmel.

Andere saßen und spielten Karten oder lasen. Jemand piff ein Lied, leise.

Einige Minuten später explodierte eine Granate. Dann noch eine. Für einige Augenblicke war es still, dann waren Schmerzensschreie zu hören, und Befehle in einer Sprache, die ich nicht verstand. Sicher gab es viele Opfer auf diesem Militärposten, aber ich wollte nicht hinschauen. Was ich sah, war das Leuchten

von Munitionsfeuer aus Gewehrläufen: Schüsse in Panik, in Wut, als sollten sie nie wieder aufhören, in unbestimmte Richtungen.

Währenddessen tauchten die drei Guerillakämpfer aus ihrer Deckung auf, sie bewegten sich zurück von den Sträuchern, etwa fünf Meter von den beiden Seiten des Biwaks entfernt. Dieses Mal krochen sie nicht. Sie liefen gebückt, nach Süden und nach Osten.

Aber sie kamen nicht weit. Sie hatten offenbar nicht die fünf niederländischen Soldaten gesehen, die zwischen den dichten Bambusbüschen etwa vier Meter außerhalb des Schulhofes Wache gehalten hatten. Die Soldaten schossen. Dieses Mal klangen die abgefeuerten Schüsse gezielter. Einer nach dem anderen stürzten die drei Guerillakämpfer nieder.

Ich war aufgeregt, ich zitterte, ich flog schnell nach Hause und setzte mich in die Äste des Mango-Baums nahe der Küche. Ich versuchte meinen Atem zu beruhigen, bevor ich durch das Fenster ins Haus kam und mich wieder auf den Stoff fügte. Ich wollte schlafen.

Das Geräusch eines Kecrek.

Surti: Hast du meinen Mann dort nicht gesehen, Anjani?

Anjani: Ich habe ihn nicht gesehen.

Surti: Vielleicht weiß es Cawir.

Anjani: Immer vertraust du ihm, Surti.

Das Geräusch eines Kecrek.

Surti: Warum sollte ich Cawir nicht vertrauen können?

Warum sollte ich nicht vertrauen können? Vier Stunden nachdem Anjani zurückkehrte, tauchte Cawir auf, schnell ließ er sich auf dem Holzrahmen nieder. „Ich habe deinen Mann gesehen,“ sagte er.

Ich wollte ihm weitere Fragen stellen. Doch der Morgen brach an. Das Sonnenlicht war blass, so wie immer, obwohl es jetzt so schien, als würde der Sonnenstrahl in den leerer werdenden Himmel dringen. Cawir verschwand aus

diesem Raum. Er kehrte zurück ins Bild.

Und ich verschlief. Bis zum Mittag.

Am Abend saß ich in der Nähe des Holzrahmens, wartete. Cawir aber wollte einfach nicht erzählen. Ich versuchte ihn zu überreden. Er blieb stumm. Ich gab auf.

Ich tat so, als sei es mir gleichgültig, setzte meine Batikarbeiten fort bis es fast Punkt 12 Uhr war. Ich stellte einen sehr komplizierten *isen-isen*-Teil fertig, bis meine Augen zu schwach wurden. Ich war müde. Ich blickte Cawir an. Und als ich einen Tropfen Wachs nahe seines Schnabels abkratzte, hörte ich wie er Atem holte. Er begann zu sprechen. Dies ist seine Geschichte:

Das Geräusch eines Kecrek.

Cawir:

Als Jen, dein Mann, in der folgenden Nacht wieder zum Friedhof kam, saß ich bereits in der Krone des Kambodja-Baumes, der das Grab des Wali beschützt, das Grab war geschmückt mit der zerhackten Kalligraphie. Ich weiß nicht, von woher er kam, wenn er nicht aus diesem Haus kam, Surti.

Dieses Mal begleitete ihn der Schlüsselwart nicht. Er trug eine langärmelige gewebte Jacke mit dunklen Streifen, und er legte sich ausgestreckt mit geschlossenen Augen hin. Seine rechte Hand umfasste einen Keris, der noch in der Scheide steckte. Unter seinem Körper lag keine Pandan-Matte. Er hatte lediglich ein Bündel als Kissen – es konnten mehrere Bücher übereinander gestapelt oder vielleicht auch Kleidung gewesen sein –, das den oberen Teil seines Nackens stützte, so dass sein Kopf halb aufgerichtet war.

Ich weiß nicht warum, doch dieses Mal fühlte ich, es würde etwas passieren.

Und tatsächlich. Kurze Zeit darauf sah ich, wie eine Frau aus der Dunkelheit auftauchte, plötzlich und ohne dass ich bemerkt hätte, ob sie von der linken oder von der rechten Seite der Gräber gekommen war. Sie stand neben Jen, deinem Mann. Sie beugte sich hinunter zu ihm und schaute ihn an als wollte sie etwas sagen.

Ob diese Frau ein Traum war? Ich glaube nicht, Surti. Aber ich weiß es nicht sicher. Sie wirkte schmal mit ihrem geflochtenen langen Haar. Ihre Haut war

hellbraun. Sie trug einen Jlamprang-Stoff von einer dunkel wirkenden Farbe.

Das Geräusch eines Kecrek.

Surti: Wer war sie?

Cawir: Ich habe sie noch nie gesehen.

Surti: Sagte sie etwas?

Cawir:

Ich weiß es nicht. Aber dein Mann öffnete die Augen, blickte scharf, augenscheinlich zum Gesicht der Frau gewandt, und er sagte mit schwerer Stimme: „In dieser Gegend ist es überall gefährlich.“

Und in diesem Moment schien sich ihr Körper vom Erdboden empor zu heben. Ich hörte ihre Stimme, deutlich, dennoch zart: „Ich kann mich nicht mehr fürchten.“

Das Geräusch eines Kecrek.

Surti: Das war ihre Antwort?

Cawir: Vielleicht. Oder es war nur eine Feststellung, die nichts beantwortete.

Es war merkwürdig – aber die ganze Nacht war ungewöhnlich. Cawir sprach weiter, mein Mann richtete sich von seiner liegenden Position auf und setzte sich halb angelehnt an den Grabstein. Auch die Frau setzte sich mit den Beinen zu einer Seite gewinkelt vor ihn hin. Sie öffnete ihre Pandan-Tasche, die sie zuvor über ihren Schultern getragen hatte, und entnahm ihr eine Pistole und eine Taschenuhr. „Dies ließ er für dich zurück“, sagte sie, während sie die beiden Gegenstände in Jens Hände legte.

„Das war seine Nachricht gestern Nacht bevor er ging, um bei dem Anschlag mitzumachen. Als hätte er gewusst, dass er erschossen werden würde,“ sprach sie weiter.

Ganz leise fügte sie hinzu: „Tatam fiel einen Tag nach seinem 23. Geburtstag.“

„Und niemand kann seine Leiche bergen?“, fragte Jen.

„Niemand weiß, wo sich seine Leiche befindet“, antwortete die Frau. „Die Anwohner in der Nähe des Ufers fanden nur die Leichen von Widi und Jumhana in der Flussmündung treibend, sie hatten mehrere Schussverletzungen an Kopf und Hals. Die niederländischen Soldaten hatten sie in den Fluss geworfen.“

Jen schwieg.

„Willst du wissen, was Tatam auf dem Weg zum Nachtquartier der Niederländer gesagt hat?“

Jen schwieg nur.

„Er sagte, du seist der Mensch, den er am meisten hasste.“

Jen schwieg.

„Du seist schon altersschwach und hättest ihm die Frau, die er liebte, die Frau, die er sich gewünscht hatte, weggenommen, obwohl du schon eine Frau und ein Kind hast. Du seist gierig und ungerecht.“

Jen schwieg.

„Tatam fiel mit gebrochenem Herzen.“

Die Frau bedeckte ihr Gesicht mit ihren Händen.

„Ich kann mir nicht verzeihen“, sagte sie schluchzend. „Ich bin schuld, ich verliebte den Jungen, der alles opfern wollte, ich wählte dich, einen alten Mann, der tot sein sollte, einen Mann, der von niemandem mehr beschützt werden sollte, einen Mann, der verhindern hätte müssen, dass das Leben von Tatam und den anderen jungen Männern zur Heldengeschichte wird. Ich kann mir nicht verzeihen, dir habe ich immer verziehen. Ich habe immer einen Beweggrund in deinem Verhalten gesehen, immer gab es ein Ziel. Vielleicht ist es das, was dich unglücklich macht: immer gibt es einen Beweggrund, immer gibt es ein Ziel. Ich weiß nicht warum ich von deinem Unglücklichsein angezogen war. Ich erinnere mich, als du das erste Mal deinen Körper an meinen Körper schmiegtest, sagtest du: „Ich bin ein Pessimist, ich bin nicht frei, ich muss uns zum Sieg führen.“ Und ich war sehr traurig. Ich war hingerissen. Du bist ein sonderbarer

Guerillakommandant, und ich fühlte, dass ich niemanden sonst mehr hatte. Diese Einsamkeit war möglicherweise auch Verlangen.“

Das Geräusch eines Kecrek.

Surti: Wer war diese Frau?

Cawir: Ich weiß es nicht, Surti.

Surti: Weinte sie?

Cawir: Das war nicht deutlich, Surti.

Sie legte ihren Kopf auf Jens Knie und Jen streichelte ihr Haar. Eine ganze Weile sprach dein Mann kein weiteres Wort mehr. Dann hörte ich erneut seine Stimme: „Tatam gab dir die Pistole und diese Uhr, wozu? Um daran zu erinnern, dass auch ich sterben muss? Ich werde sie nicht aufbewahren. Diese Gegend ist gefährlich. Ich werde nicht fortgehen können.“

In diesem Moment hörte ich ein Schluchzen – vielleicht kam es von der Frau, aber vielleicht auch nicht, denn mir war, als hörte ich es aus der Richtung der anderen Grabsteine, die den Friedhof füllten.

Dann sah ich wie dein Mann den Keris zog, den er in seiner Hand gehalten hatte. Seltsam, der Mond verschwand. Die Gräber wurden zu einem Teil weiß, zum anderen Teil schwarz-blau. Ich konnte nichts mehr sehen, selbst die Krone des Kambodja-Baums zu meinen Füßen sah ich nicht mehr. Die Umgebung wirkte teilweise wie ein weißer Stoff, der noch unfertig mit Bleistiftzeichnungen versehen ist. Ein anderer Teil wirkte als sei er in Indigo getaucht – tief dunkel.

Das Geräusch eines Kecrek.

Surti: Und du hast sie beide nicht noch einmal gesehen.

Cawir: Ja. Ich habe sie nicht noch einmal gesehen.

Lass mich schlafen, Cawir! Ich möchte schlafen.

Das Licht wird schwächer.

Als das Licht langsam wieder hell wird sitzt Surti neben der Bank, vom Holzrahmen entfernt.

Das Geräusch eines Kecrek.

Was sagst du, Baira? „Der, der einen Traum findet, wird einen Traum bilden.“

Du hast Recht.

Du sagst weiter, Träume seien wie das Umherziehen. Der Schlaf sei ein weißes Tuch, das alles das, was kein Muster hat, auffängt: komplexe Linien; ein hin- und herschwingender Drachenschwanz. Doch wir versuchen davon zu erzählen – und auch unsere Worte formen, beschneiden, verbergen, vergessen Bruchstücke.

Seltsam, dass wir uns trotz allem sicher sind, dass sich der Traum nicht verändert.

Das Licht wird schwächer.

Das Geräusch eines Kecrek.

Das Licht wird wieder hell.

Am dritten Freitag bevor er erschossen wurde, kam mein Mann von einer seiner nächtlichen Reisen nach Hause. Im Bett bemerkte ich einen ungewöhnlichen Geruch an seinem Körper. Doch ich wollte nicht danach fragen. Ich wusste, ich würde keine Antwort bekommen, die mich hätte beruhigen können; woher kam der Geruch, mit welcher Frau hatte er vorhin erst geschlafen, oder hatte er in Blütenwasser gebadet, so wie er es manchmal in der Nähe des Flusses tat.

Sein Gesicht war blass.

„Ich habe auf dem Grab eines Wali geschlafen“, sagte er ohne dass ich gefragt hatte. „Und der Traum kam. Furchterregend.“

„Warum furchterregend? Warum ist der Traum wichtig?“

„Wir werden verlieren.“

„Wer ist ‚wir‘?“

„Die Guerilla.“

Doch er wollte nicht mehr darüber sagen.

Ich lag schweigend neben ihm. Ich konnte nicht schlafen, bis zum frühen Morgen. Tief in mir fühlte ich Wut. Den Mann neben mir, meinen Mann, kannte ich immer weniger. Ich fühlte mich nicht in die Gruppe eingeschlossen, von der er mit ‚wir‘ sprach.

Aber war er im Unrecht? Ich begann nachzudenken. Es würden in diesem Krieg wenige Menschen sterben für viele, die lebten. Die, die starben, standen auf der anderen Seite – und dort war ich nicht.

Vielleicht war Jen nicht im Unrecht. Aber mein Herz schmerzte. Ich stieg aus dem Bett, ging zum Holzrahmen. Ich musste batiken.

Am frühen Morgen begann ich wieder mit Farbe nachzuzeichnen. Füllte das Muster aus Punkten als nähmen sie kein Ende. Es war anstrengend. Als der Morgen dämmerte, war ich derart müde. Ich schlief auf der Liege vor dem Zimmer ein.

Dann war mir als würde ich weit weg an einen Strand gehen. Es gab dort eine Bucht. Das Meer war stürmisch, es regnete stark. Ich fror. Plötzlich tauchte hinter der Bucht eine lange Dschunke auf. Sie wurde von etwa zwanzig Menschen gerudert. Unter dem ersten Mast, im sehr hohen Ausguck, sah ich einen alten Mann in dunkelvioletter Robe, der in meine Richtung winkte.

Ich lief in Richtung der Wellen und rief „Hallo, hallo, hallo“, oder etwas Ähnliches. Die Dschunke näherte sich dem Strand, doch nur sehr langsam, und der alte Mann rief „Knie nieder!“

Ich kniete nieder. Der alte Mann sprach wieder, „Ich werde dir drei Stücke süßer *Nangka* geben und du musst sie essen.“

Plötzlich flogen aus seinen Handflächen drei Mandar-Vögel. An ihren Beinen glänzten gelbe Stücke der Nangka, gleißend. Ich stand auf, bereit sie anzunehmen. Doch plötzlich fiel ich zu Boden. Etwas hatte meinen Körper

getroffen – als ich aufblickte, sah ich Baira, mit weiten Schwingen, neben mir auftauchen. Seine Farben glühten. „Beweg dich nicht“, rief er.

Noch während er sprach, sprang er auf, griff an, stieß auf die herannahenden Mandar-Vögel.

„Baira!“, schrie ich. „Was tust du?“

Baira antwortete nicht. Er kämpfte in den Lüften. Ich sah dann wie die drei Mandar-Vögel herab fielen – aber bald darauf sah ich auch wie Baira stürzte. Etwas hatte seinen Flügel verletzt. Ich schrie. Ich lief auf ihn zu, konnte aber nicht zu ihm gelangen.

Der Regen wurde dichter. Die Wellen höher. Ich sah, wie die Dschunke sich entfernte, aufs Meer hinaus, und der alte Mann in seiner violetten Robe winkte und winkte. Aber ich verstand nicht was er sagte.

Ich umarmte Baira. Das Blut lief von seiner Schulter. Seine Augen trübten sich. „Ich bin Jatayu, der Vogel, der Sita rettete“, hörte man ihn sagen. „Sie sandten drei Kugeln, um dich zu töten. Aber ich hinderte sie daran.“

Ich weinte. Ich umarmte den verletzten Sawunggaling und wachte auf.

Das Geräusch eines Kecrek.

Seltsam. Ich traf Jen in der Zimmertür stehend an. Traurig sein Gesichtsausdruck. Er berührte meine Hand, und ich werde nie vergessen, was er in diesem Augenblick sagte: „Du brachtest mir drei Stücke einer sehr süßen Nangka. Ich mochte sie nicht. Aber ich spürte, du wolltest, dass ich sie esse. Ich muss gehen.“

Das Licht wird schwächer.

Das Geräusch eines näherkommenden Lasters, dann ist es still.

Das Licht wird wieder hell.

Am 14. Tag des Fastenmonats wurde mein Mann erschossen.

Eine Woche zuvor war drei Mal ein Mann erschienen; ich sah ihn vor dem Hof

unseres Hauses stehen und dieses Zimmer beobachten. Er trug eine Maske: sein Kopf war verhüllt mit einem Kissenüberzug mit zwei Löchern darin für die Augen. Ich hatte Angst.

Als ich es meinem Mann erzählte, sagte er nur: „Die Stadt hat Angst. Alle fühlen sich von feindlichen Spionen beobachtet. Es wird immer jemand dort stehen und dein Zimmer beobachten, jemand, der eine Maske trägt, um nicht erkannt zu werden und damit du weißt, dass er nicht erkannt werden will, und sie streunen um dich herum. Masken sind Terror, Surti, und Terror sind Masken.“

Aber ich sah keine bloße Erscheinung.

Ich sah diesen Mann wirklich wie er dieses Zimmer beobachtete: sein Körper war dünn, groß, die Maske weiß, er bewegte sich kaum. Ich könnte es schwören: er tauchte nochmals für einen Augenblick auf, nur eine Minute, vor der Tür, an dem Tag, als mein Mann gefasst wurde. Um genau zu sein, am 14. Tag des Fastenmonats.

An jenem Morgen öffnete ich die vordere Tür, um den Hof zu fegen. Da sah ich in der Dunkelheit zwei niederländische Soldaten mit ihren Waffen im Anschlag an der Hofumzäunung unseres Hauses stehen.

Am Abend zuvor hatte ich bereits gespürt, dass etwas Ungewöhnliches geschehen würde. Vom Schlafzimmer aus hörte ich Schritte von Schuhen mit Gummisohlen auf der schmalen Straße unweit unseres Hauses.

Mein Mann hörte sie bestimmt. Nach Mitternacht schliefen wir ein letztes Mal miteinander. Ich umarmte seinen Körper – er schwitzte. Er schien nicht aufhören zu wollen bis ich vor Lust aufschrie – und er flüsterte: „Der Feind ist in der Nähe unseres Hauses.“

Am Morgen vor dem Haus, hinter der Umzäunung des Hofes, sah ich den Mann mit der Maske stehen, dann verschwand er.

Um Punkt 7.00 Uhr kamen die niederländischen Soldaten. Sie brachen die Zimmertür auf, traten die Tür zur Küche ein, schlugen die Tür des Raumes auf, in den sich mein Mann zurückzog – ein Zimmer mit einem Bild von Bung Karno und Büchern. Aber sie fanden meinen Mann nicht. Ich wusste selbst nicht wie er hatte fliehen können. Eine halbe Stunde lang suchten sie, durch-

suchten, öffneten alle Schränke, vergeblich, bis schließlich der Mann mit der Maske wieder auftauchte – dieses Mal im Haus – er zeigte in den Garten.

Unter dem alten Tamarinden-Baum fanden sie Jen, er saß dort auf der Bank, so als ob gar nichts Außergewöhnliches um ihn herum geschehen würde. Fünf Soldaten zerrten ihn auf die Beine, drei Soldaten fesselten seine Hände. Ich weinte. Ich sah ihn, wie er mich betrachtete, mit einem bedauernden Blick, dass ich weinte.

Er war leichenblass, sein Kiefer angespannt.

Er wurde auf einen Laster verfrachtet, er kam nicht mehr zurück. Wer allerdings ins Haus zurückkehrte, waren einige Niederländer und ein Mann schwarzer Hautfarbe; sie durchsuchten das Haus und nahmen die Bücher mit. Sie zerstörten das Bild Bung Karnos mit einem Bajonett.

„Ihr Mann ist Kommunist“, sagte der Dunkelhäutige.

Am Morgen kam jemand, jemand, der sich nicht vorstellen wollte und nur sagte, dass er soeben aus Indramayu gekommen sei. Er flüsterte: „Kamerad Jen, Ihr Mann, Schwester Surti, wurde gestern Nacht erschossen. Das alles wird geheim gehalten.“

Dann ging der Mann wieder.

Ich wusste nicht, wer etwas geheim hielt und wem gegenüber der Tod meines Mannes geheim gehalten werden musste. Vielleicht war das alles unnötig. In der Dämmerung kamen drei Männer mit einem Pferdekarren, sie brachten die Leiche meines Mannes nach Hause. Ich kannte sie nicht, aber ich spürte, dass der eine von ihnen, er war groß und dünn, der Mann mit der Maske war, und der in dem Moment auftauchte als mein Mann festgenommen wurde. Jetzt konnte ich seine Augen sehen: seine Augen waren schön, mit recht dichten Augenbrauen. Ich sah ihn scharf an, er aber erwiderte meinen Blick nicht. Er verbeugte sich, dann zeigte er auf den blutigen Leichnam: „Es sind drei Einschüsse in seinem Kopf; es waren drei Kugeln, die ihn töteten.“

Drei Kugeln! Plötzlich erinnerte ich mich an meinen Traum.

Das Geräusch eines Kecrek.

Das Licht wird schwächer. Im Halbdunkel ist Surti zu sehen, wie sie die Tülle des Wachskännchens mit einer Palmfaser säubert; die Glut in der Feuerstelle entfacht, damit

das Wachs im Wok wieder flüssig wird.

Sowie die Glut entfacht, wird das Licht heller.

Seht, Bairas Flügel ist verletzt. Seine Federn sind angeschlagen. Er steht gebeugt auf dem Muster, als wolle er sich unauffindbar verstecken zwischen den Linien des Messers, das nicht mehr zu gebrauchen ist. Ich habe Angst, dass er von dem Stoff verschwinden wird.

Meine Großmutter meinte, die Sawunggaling-Vögel stammen von einem gespaltenen Kontinent. In diesem Spalt befindet sich Lava, die sich jeden Morgen aufs Neue härtet. Die Lava wird zu einem Spiegel. Der Sawunggaling-Vogel ist ein Geschöpf dieses Spiegels. Jedes Mal wenn wir ihn anschauen, werden unser Gesicht, unsere Bewegungen und unsere Worte von ihm gespiegelt. Vielleicht ist das der Grund, warum ich auf der Hut sein muss.

Ihr seht es doch, dass Baira angeschlagen ist? Ich muss ihn ausbessern. Das A-B-C muss vollständig sein. Ich werde das Wachs-Sieb reinigen, ich werde das geeignetste Wachskännchen nehmen. Ich muss es zu Ende bringen.

Ich muss es zu Ende bringen.

Das Licht wird schwächer.

Hinter dem Schlafpodest taucht die Gestalt eines Mannes auf, weiß, mit einem duftenden Öl eingerieben, nackt oder fast nackt. Er geht von den Zuschauern abgewandt hinter die Bühne.

Vogelgezwitscher ist zu hören.

Das Licht erlischt.

Jakarta, 4. August 2008.

Aus dem Indonesischen von Sabine Müller.

Anmerkungen:

Bung Karno:	Gemeint ist Sukarno, der erste Präsident Indonesiens.
Gendruwo:	Böse männliche Geister.
HIS:	Hollandsch Inlandsche School.
Isen-isen (auch isian):	Eine Zeichnung oder ein Muster einer Batik mit einem bestimmten Motiv oder Farbe füllen.
Jero:	Pekuncen (javanisch) ist eine alte Grabstätte; Sunan Jero ist der Name eines islamischen Gelehrten auf Java.
Jlamprang-Stoff:	Bezeichnung für eine Art von Stoff oder auch Batikmotiv.
Kambodja-Baum:	Plumiera acuminata (Frangipani / Tempelbaum).
Kecrek:	Handtellergröße Metallscheibe, die vom Dalang (Puppenspieler) beim Wayang (Schattenspiel) gespielt/geschlagen wird.
Keris:	Kris, Dolch.
Mandar-Vogel:	Sultanshuhn, Schnarchralle.
Mas Jen:	Mas ist eine Anrede für einen Mann etwa gleichen Alters.
Nyai Oei:	Nyai ist eine Anrede für eine ältere Frau.
Nyamplung- Baum:	<i>Calophyllum inophyllum</i> .
Pakis-Blatt:	Blatt des essbaren Pakis-Farnes, hier Batik-Motiv.
Pandan-Tasche:	Tasche aus geflochtenen Blättern des Pandanusbaums.
Pekuncen Sunan	
Randu-Baum:	<i>Ceiba pentandra</i> (Wollbaum).
Wali:	Islamischer Heiliger Indonesiens.

„Ich fühlte mich nicht in die Gruppe eingeschlossen, von der er mit ‚wir‘ sprach“: Im Originaltext wird ‚kami‘, das exklusive ‚wir‘ verwendet, das den Gesprächspartner nicht miteinschließt.

„Ich bin Jatayu, der Vogel, der Sita rettete“: Bezug zu Sita aus dem Ramayana.

Surti dan tiga Sawunggaling. Sebuah monolog

Goenawan Mohamad

Sebuah ruang dengan dua permukaan.

Di atas tampak sebuah katil tertutup kain.

Di bawah: Sebuah gawangan dengan bandul, selembor mori dua kacu yang sudah sebagian batik, sebuah dingklik, sebuah wajan di atas anglo, sebuah tepas. Selembor taplak. Beberapa canting. Sebuah bangku.

Di latar belakang bisa ditambahkan layar, tempat diproyeksikan satu atau beberapa foto hitam-putih, dari tahun 1945-an. Atau tak perlu apa-apa.

Perempuan itu 33 tahun. Namanya Surti.

Sendiri.

Bunyi kecrek.

Saya ingin bercerita panjang. Saya hanya bisa melakukannya jika saya sendirian, seperti sekarang, ketika rumah kosong.

Saya ingin mengatakan tentang satu hal yang tak pernah bisa saya katakan dengan lurus. Saya selalu bingung di mana awalnya, di mana akhirnya. Barangkali semua cerita seharusnya demikian, tapi saya tahu saya harus memilih. Tidak gampang. Tidak gampang.

Tapi mungkin lebih baik saya mulai dengan tiga ekor burung ini. Tiga sawunggaling. Lihat, mereka sudah terlukis pada kain mori itu, selembor tiruan corak Cirebonan, meskipun belum juga selesai.

Sayalah yang membatiknya. Yang satu bernama Anjani, yang kedua bernama Baira dan yang ketiga Cawir. Supaya mudah diingat. Seperti dalam alfabet: A – B – C.

Mereka-lah yang menemaniku selama ini. Tiap malam mereka hinggap di dahan pohon asam yang saya goreskan pada lembar mori ini seminggu sebelumnya. Ya, di sini. Lihat. Mereka hinggap sabar di dekatku, sejak empat hari sebelum suamiku ditembak mati.

Saya tak yakin apakah mereka melakukan itu karena merasa berutang budi. Mengapa pula mereka harus berutang budi kepada saya? Tak perlu. Tidak perlu. Saya bukan pembatik. Ini semua saya kerjakan karena saya harus mengisi waktu, di hari-hari seperti ini. Saya cuma meletakkan cucuk canting ke kain, mengikuti pola. Mungkin canting itu yang mendatangkan mereka. Bukan saya.

Tapi sudahlah. Pendeknya ketiga ekor burung itu, seperti saya katakan tadi, menemaniku. Amat menyenangkan. Malam seperti ini siapapun membutuhkan teman. Kamis yang lalu ada tembak menembak di utara pasar, dan orang takut ditangkap. Sudah dua belas hari lamanya tentara musuh menduduki kota ini, sudah dua belas hari lamanya pasukan gerilya mencoba menghalau mereka, dan orang merasa lebih baik tinggal di rumah.

Saya beruntung. Saya beruntung karena burung-burung ini ada di sini.

Saya kira Anjani dan kedua temannya tahu, mereka bukan lagi sekedar garis dan titik yang keluar dari canting – gambar-gambar yang diam. Dan saya bersyukur, mereka tak merasa asing.

Kepada Anjani saya janjikan warna merah kembang sepatu. Kepada Baira warna biru Laut Selatan, dan Cawir mungkin ungu. Saya menyukai mereka.

Saya tahu, tiap jam tiga pagi – saat saya tertidur di dipan itu – mereka mengerahkan tenaga, melepaskan diri dari kain mori, dan terbang ke luar. Saya selalu merasa mendengar jendela dibuka hati-hati, dan sayap mereka berkebas, tapi saya tak sepenuhnya bangun. Sering saya terlalu capek dan tak bisa membedakan mana yang mimpi dan mana yang tidak. Lagipula, saya tak ingin membuat mereka merasa sungkan; tiap makhluk, juga yang lahir dari canting kecil ini, punya hak berjalan-jalan.

Saya tahu mereka akan pulang sebelum matahari terbit.

Saya percaya itu. Atau lebih baik saya katakan, saya ikhlas, kalau pun mereka tak mau kembali lagi.

Jika itu terjadi, saya kira saya toh masih bisa membatik lagi. Saya tidak tahu kapan kain ini akan selesai. Saya tidak mau menentukan waktu. Buat apa? Membatik itu kesabaran. Seperti bercerita – tak jelas mana yang seharusnya awal, mana yang akhir. Membatik itu membiarkan semuanya berjalan sendiri. Membiarkan daun-daun muncul, burung datang, dan baris-baris menjalani nasibnya, membentuk diri jadi kawung atau parang rusak, atau jadi sebuah gambar daun pakis.

Sudah saya janjikan pada Anjani, kain ini tak akan saya jual. Ia akan saya pakai sendiri, dan kelak saya akan mewariskannya ke Nanik, anak saya satu-satunya. Ia akan jadi pengganti kain lama yang dipakai membersihkan darah dari kepala jenazah.

Mungkin kalian perlu tahu, jenazah suami saya tak dimandikan. Tidak perlu, kata orang-orang tua. Darah yang masih basah di pelipisnya itu hanya diusap agar tidak menutupi muka. Lobang yang diterobos peluru itu biar saja begitu, kata mereka. Itu yang jadi saksi.

Apa kau bilang, Baira? Saksi di hadapan siapa? Ya, ya, saya juga tidak tahu. Mereka bilang Tuhan, tapi saya tak yakin Tuhan perlu saksi. Dan mengapa pula Gusti Allah harus repot? Pada suatu malam seorang ditembak mati oleh seregu serdadu, yang menangkapnya sebagai musuh dalam perang – itu hal yang sama sekali tidak istimewa. Selama beribu-ribu tahun berjuta-juta orang sudah mengalaminya. Bagi Tuhan tak ada yang luar biasa.

Dan itulah yang menyedihkan. Saya tidak bisa mengatakan, kematian suami saya sesuatu yang spesial.

Surti duduk di dingklik.

Bunyi kicau burung, sebentar.

Benar, Cawir, benar Baira, sudah saatnya saya perlu bicara sedikit tentang suami saya. Meskipun saya tak begitu yakin saya bisa menyimpulkan.

Perempuan itu meniup canting.

Cahaya meredup.

Suara derap sepatu pasukan berbaris, makin lama makin menjaub. Bisa ditambahkan suara aba-aba, lamat-lamat.

Bunyi kecrek.

Empat hari sebelum suaminya ditembak mati di lapangan dekat markas itu, ia tampak berjalan ke luar rumah, dari pintu belakang.

Ia mengenakan baju cina hitam dan sebuah capping gembala bebek yang lebar. Dengan kasutnya yang tua, yang dibelinya di Semarang, ia berjalan melompati genangan air. Sore tadi hari hujan.

„Aku akan mencari mimpi“, begitu katanya, berpamitan.

Ia memang kadang-kadang melakukan itu: mencari mimpi. Ia bilang mimpi selalu memberinya isyarat tentang sesuatu yang akan datang, memberinya arah apa yang harus dilakukannya – jika ada yang dapat dilakukannya.

Untuk mencari mimpi, menjelang tengah malam ia akan menghilang dari kamar, pergi ke sebuah sudut di kebun, di bawah pohon randu itu, dan berbaring di sana di atas sehelai lampit. Ia akan tertidur satu dua jam, terkadang lebih, dan di saat itulah mimpi datang, begitulah yang dikatakannya.

Ia jarang sekali bercerita kepada saya apa yang terungkap dari mimpinya. Maka saya tak begitu peduli ketika malam itu ia keluar rumah.

Ada tetangga yang melihatnya melewati titian dari batang nyiur di selatan itu, yang tebingnya menakutkan, sebab selalu ada hantu – selalu ada sesuatu yang seperti wajah perempuan kesakitan bergantung-gantung di sebatang dahan pohon lengkung. Tapi suami saya tak pernah takut diganggu makhluk halus. Ia pernah mengatakan, kakeknya telah menaklukkan para gendruwo.

Saya tak tahu apa yang terjadi setelah ia sampai di titian itu. Tapi malam itu Cawir terbang lebih awal. Ketika itu saya berbaring dalam keadaan demam. Cawir-lah yang kemudian bercerita kepada saya, persisnya 15 jam setelah suami saya ditembak mati. Begini.

Cawir:

Dari ketinggian 500 meter aku lihat suaminya. Ia menyeberangi titian itu. Melihat dia, hantu perempuan menutup wajahnya yang menakutkan. Dengan

daun-daun. Aku bertanya kenapa ia berbuat begitu. Ia menjawab, „Karena orang itu akan mati sebelum hari Sabtu“.

Bulan kelihatan rendah. Di dekat gunuk. Suamimu tentu saja tak melihatnya. Capingnya yang lebar menutupi pandangan ke atas. Lagi pula ia berjalan dengan mata melihat ke bawah. Seperti mencari jejak.

Dua tikungan setelah pohon rasamala yang besar itu, ia berhenti. Lalu ia berjalan ke arah kiri. Banyak semak dan ilalang di sekitar itu. Seseorang telah menunggunya di sana. Aku dengar ia bertanya kepada suamimu: „Pak Jen? Saya Kusno, juru kunci makam.“

„Oh, sudah lama menunggu?“; sahut suamimu.

„Belum, Pak. Pak Jen baik-baik saja, ‘kan? Mari, ikuti saya. Makamnya tak jauh dari sini.“

Mereka berjalan searah dengan sebuah parit. Jalan tipis itu akhirnya sampai ke sebuah pintu gerbang besi yang rendah.

Di balik gerbang itu kulihat sederet kijing yang retak dan berlumut. Di sudut Barat ada sebuah kuburan yang jauh lebih besar ketimbang yang lain. Ia terletak di sebuah pondok beratap genting. Nisannya tinggi bertuliskan huruf Arab. Seperti kaligrafi yang kaku, patah-patah.

Di dasar makam itu, ada pinggiran dari pualam. Dari tempat aku hinggap, bidang itu tampak kosong. Di situlah Kusno, si juru kunci, membentangkan sehelai tikar pandan.

Lalu kedua laki-laki itu duduk berjongkok. Kepala mereka tertunduk. Dari ketegangan, aku tak bisa melihat apakah mata mereka terpejam. Aku tak tahu apakah mereka berdoa, atau bersemadi. Aku tak tahu berapa lama mereka begitu.

Hanya kulihat di langit bulan makin sudah jauh dari gunuk ketika juru kunci itu meninggalkan suamimu sendirian.

Lalu suamimu menyiapkan diri. Ia berbaring di atas tikar di atas bidang marmer itu. Malam terasa makin gelap.

Bunyi kecrek.

Surti: Apa nama kuburan itu? Pekuncen Sunan Jero?

Cawir: Aku tak tahu. Aku kira suamimu juga tak tahu.

Surti: Tapi dia ke sana, Cawir, mau mencari mimpi.

Cawir: Aku sebenarnya tak yakin. Apa yang didapatnya dari mimpi?

Surti:

Ya, apa yang didapat suami saya dari mimpi? Beberapa hari lamanya saya bertanya-tanya, kepada diri saya sendiri, haruskah saya mendengarkan pertanyaan Cawir itu. Apa saya yakin suami saya mencari mimpi?

Terus terang, saya tak kenal betul laki-laki itu, suami saya. Kami menikah tak lama setelah ia keluar dari penjara di Tegal. Itu tahun 1934, ketika umur saya sudah 20 dan dia 27. Kami dikawinkan dengan cara sederhana tapi rasanya penting benar hari itu. Selama empat tahun ia dihukum karena dituduh menghasut-hasut buruh kereta api. Saya ingat, ia ke luar dari penjara dan esok harinya datang ke rumah orang tua saya: tubuhnya yang tinggi tampak tipis, tapi matanya memandang tajam.

Ia memang kawan ayah, meskipun umur mereka berbeda seperempat abad. Saya tak tahu kapan mereka berkenalan. Saya hanya mengenalnya selama beberapa minggu sejak ia bebas dan sering bertamu ke rumah kami. Ayah menyukainya. Ia selalu dipanggil „Jen“, tapi nama sebenarnya Marwoto. „Ia orang pergerakan yang baik“, kata ayah tentang suami saya.

Sudah beberapa belas tahun ayah berhenti jadi mandor pabrik gula Pajajaran, sudah lama ia jadi kepala kantor lelang ikan, tapi ia masih suka bercerita tentang perlawanannya terhadap Belanda-Belanda perkebunan itu – yang menurut ayah, telah merampok air irigasi punya petani. Mungkin karena ayah hanya bisa bicara tentang politik kepada anak-anaknya, terutama sejak ibu meninggal.

Mas Jen berbeda. Ia mengerti saya tak tertarik kepada soal-soal pergerakan. Tapi mungkin juga ia mengira saya tak akan paham – meskipun saya lulus HIS dan dia tidak.

Apakah saya mengenalnya betul, setelah kami kawin? Saya tidak tahu. Ia tak banyak bicara. Sekarang saya ingat: saya tak pernah diperkenalkan kepada orang tuanya. Ia hanya bilang ayah dan ibunya masih hidup, tapi jauh di Sumenep. Ketika kami menikah, hanya ada seorang yang disebut sebagai kakaknya yang mendampingi. Kemudian saya tahu laki-laki itu bukan kakaknya. Tampaknya ayah dan ibu saya tahu menantunya berdusta. Entah kenapa, mereka diam.

Tapi ia suami yang bertanggungjawab. Ia tak menterlantarkan anak isterinya. Ia bekerja jadi pegawai administrasi sekolah Taman Siswa di dekat kantor wedana. Sampai Jepang datang. Sampai kami punya Nanik. Sampai kami bisa mengibarkan bendera Merah Putih di depan rumah.

Tapi kemudian pasukan Belanda datang lagi, dan kota kami diduduki.

Sejak itu, suami saya sering tak pulang. Saya tambah rajin membatik. Dua orang pengobeng dari Pasar Pagi itu sudah jarang datang, tapi saya senang Nyai Oei masih mau membantu saya dengan mori yang sudah diolah. Saya bersukur ia masih mau membeli batikan saya. Dari Taman Siswa, suami saya tak menerima gaji lagi.

Ia mencari mimpi, katanya.

Cawir tak yakin bahwa itu soalnya. Ah, biarlah.

Surti duduk, menutupi pangkuannya dengan taplak. Mengambil canting dan mencelupkannya ke dalam malam.

Malam ini saya akan menambah titik-titik pada sayap Cawir, dan membuat ranting tempat ia nanti hinggap. Leleh malam ini tak begitu bagus. Saringannya sedikit rusak. Tapi saya ingin membatik – saya takut sesuatu, tapi tak tahu apa.

Lampu redup.

Ketika terang pelan-pelan kembali, Surti berdiri di tengah panggung. Bunyi kecrek.

Surti memberiku nama Anjani. Sawunggaling pertama, unggas yang kelak akan berwarna merah kembang sepatu. Aku sebenarnya tak menyukai ter-

bang malam – aku lebih menyukai hangat di sela-sela angin. Tapi tiap lewat tengah malam, aku tak betah melekat pada kain di gawangan. Kanji pada mori itu masih kaku, menyesakkan. Tetesan terakhir canting itu menyangat.

Tiap jam empat pagi, aku melesat ke sini. Cawir dan Baira biasanya sudah lebih dulu terbang, entah ke mana. Pucuk mahoni ini punya dahan dengan lengkung yang menyenangkan.

Dan aku bisa melihat macam-macam.

Dari sini pula kemarin malam kulihat orang-orang itu bergerak, satu demi satu. Mungkin lima orang, mungkin enam. Tak begitu jelas. Mereka menyeberangi kali dari arah dusun nelayan di Timur Laut, mengenakan baju yang ditungu, warnanya coklat gelap. Tapi aku tahu mereka bukan pencari ikan. Aku terbang lebih dekat, hinggap di atas pokok nyamplung. Dari sana kuketahui, mereka – satu demi satu berangsur-angsur muncul di tebing Barat di tepi desa Milingan – semuanya berenam. Salah satu dari mereka seorang perempuan. Hanya dia dan seorang laki-laki yang bertopi baja yang tak membawa bedil.

Mereka tak berbicara. Dari balik pedati-pedati pengangkut balok jati yang diparkir di lapangan bekas pabrik gula itu tampak tiga orang merangkak, maju ke arah bangunan sekolah dengan halaman yang luas itu: di sana sejumlah laki-laki berkulit putih, dalam pakaian serdadu dan bersenjata, membuat bivak. Sebagian besar tertidur, di bawah udara terbuka.

Sebagian duduk, bermain kartu atau membaca. Ada lagu siul, pelan.

Beberapa belas menit kemudian sebuah granat meledak. Lalu sebuah lagi. Beberapa saat senyap, lalu terdengar teriakan-teriakan kesakitan, dan perintah dalam bahasa yang tak kukenal. Pasti banyak korban di tempat tentara pendudukan itu, tapi aku tak mau melihat. Yang kulihat hanya nyala mesiu dari laras bedil: tembakan-tembakan yang panik, marah, seperti tanpa henti, ke arah yang tak tentu.

Bersama itu, samar-samar tampak tiga orang gerilya itu bergerak kembali dari sebelah semak-semak lima meter dari kedua sisi bivak. Kali ini mereka tak merangkak. Mereka lari membungkuk berbareng sekaligus, ke selatan dan timur.

Tapi mereka tak bisa jauh melangkah. Mereka rupanya tak melihat lima orang tentara Belanda berjaga di antara rumpun bambu petung yang lebat empat

meter di luar halaman sekolah itu. Serdadu-serdadu itu menembak. Kali ini serentetan tembakan yang lebih teratur terdengar. Satu demi satu ketiga gerilyawan itu terjungkal.

Aku gugup, aku ngeri, aku cepat-cepat terbang pulang dan hinggap di dahan mempelam dekat dapur. Kucoba menenangkan napas, sebelum masuk lewat jendela dan melekat ke kain mori kembali. Aku ingin tidur.

Bunyi kecrek.

Surti: Kau tak lihat suamiku di sana, Anjani?

Anjani: Aku tak melihatnya.

Surti: Mungkin Cawir tahu.

Anjani: Kau selalu percaya kepadanya, Surti.

Bunyi kecrek.

Surti: Mengapa aku tak bisa percaya kepada Cawir?

Mengapa saya tak bisa percaya? Empat jam setelah Anjani kembali, Cawir muncul, dan dengan cepat bertengger di gawangan ini. „Aku melihat suamimu“, katanya.

Saya kepingin bertanya lebih jauh. Tapi pagi datang. Cahaya matahari pucat, seperti biasa, meskipun kini sinar itu seperti memasuki langit yang makin kosong. Cawir hilang dari ruang ini. Ia kembali ke dalam gambar.

Dan saya tertidur. Sampai tengah hari.

Malamnya, saya duduk di dekat gawangan, menunggu. Tapi Cawir tak juga hendak bercerita. Saya membujuknya. Dia tetap tak mau. Saya menyerah.

Saya pun pura-pura tak peduli, meneruskan batikan sampai menjelang pukul 12. Saya selesaikan bagian isen-isen, yang amat rumit, sampai mata saya lelah. Saya mengantuk. Saya pandang Cawir. Dan ketika saya guratkan setitik malam di dekat paruhnya, saya dengar ia menghela napas. Ia mulai bersuara.

Inilah ceritanya.

Bunyi kecrek.

Cawir:

Ketika esok malamnya Jen, suamimu, kembali di kuburan itu, aku sudah hinggap di atas pokok kamboja yang menaungi makam wali yang dihiasi kaligrafi patah-patah itu. Aku tak tahu dari mana ia datang, kalau tidak dari rumah ini, Surti.

Kali ini ia tak ditemani juru kunci. Ia mengenakan baju surjan yang bergaris-garis gelap, dan berbaring menelentang dengan mata terpejam. Tangan kanannya memegang sebilah keris yang masih disarungkan. Tak ada tikaer pandan di bawah tubuhnya. Ia hanya berbantalkan sebuah bundelan – tampaknya setumpuk buku, tapi mungkin juga pakaian – yang menopang bagian atas lehernya, hingga kepalanya setengah tegak.

Entah kenapa, waktu itu aku merasa sesuatu akan terjadi.

Dan benar. Tak lama kemudian, kulihat seorang perempuan muncul dari dalam gelap, tiba-tiba, tak kuketahui dari sisi kiri atau dari sisi kanan kijing. Ia berdiri di sebelah Jen, suamimu. Ia membungkuk memandangnya, seperti ada yang hendak dikatakannya.

Apakah perempuan itu sebuah mimpi? Aku kira tidak, Surti. Tapi aku tak tahu pasti. Ia semampai dengan rambut yang dijalin panjang. Kulitnya hitam manis. Ia mengenakan kain jlamprang dengan warna yang tampak tua.

Bunyi kecrek.

Surti: Siapa dia?

Cawir: Aku tak pernah melihatnya.

Surti: Ia mengatakan sesuatu?

Cawir:

Aku tak tahu. Tapi suamimu membukakan matanya, memandang dengan tajam, agaknya ke arah wajah perempuan itu, dan berkata dengan suara berat: „Seluruh wilayah ini berbahaya.“

Dan pada saat itulah seakan-akan tubuh perempuan itu terangkat dari tanah. Kudengar ia bersuara, jelas tapi halus: „Aku tak bisa takut lagi.“

Bunyi kecrek.

Surti: Itukah jawabannya?

Camir: Mungkin. Atau itu hanya pernyataan yang tak menjawab apa-apa.

Aneh juga rasanya – tapi seluruh malam itu memang tak lazim. Kata Cawir lagi, suami saya bangkit dari posisi berbaring dan duduk setengah bersandar ke kijing. Perempuan itu pun bersimpuh di depannya. Ia membuka tas pandan yang tadi disandangnya, dan dari situ ia mengeluarkan sepucuk pistol Colt, lalu sebuah arloji saku. „Ini yang ditinggalkannya untukmu“, katanya sambil memberikan kedua benda itu ke tangan Jen.

„Itu pesannya kemarin malam, sebelum berangkat ikut serangan. Ia seperti tahu ia akan mati tertembak,“ katanya lagi.

Pelan-pelan perempuan itu menambahkan: „Tatam gugur sehari setelah ia berumur 23“, katanya lagi.

„Tak ada yang bisa menyelamatkan mayatnya?“, tanya Jen.

„Tak seorang pun tahu di mana mayatnya“, perempuan itu menjawab. „Penduduk di dekat pantai kemudian hanya menjumpai jenazah Widi dan Jumhana terapung-apung di muara, dengan beberapa lobang luka di kepala dan di leher. Tentara Belanda membuang mereka ke sungai.“

Jen terdiam.

„Kamu mau tahu apa yang dikatakan Tatam dalam perjalanan ke arah bivak Belanda itu?“

Jen hanya diam.

„Dia bilang kamulah orang yang paling dia benci.“

Jen terdiam.

„Kamu tua bangsa yang merebut perempuan yang dicintainya, perempuan

yang diharapkannya – sementara kamu sudah beranak-istri. Kamu serakah dan tidak adil.“

Jen terdiam.

„Tatam gugur dengan sakit hati.“

Perempuan itu menutupi wajahnya dengan telapak tangan.

„Aku tak bisa memaafkan diriku“, ia setengah tersedu. „Aku yang bersalah – aku meninggalkan anak muda yang mau mengorbankan semuanya, aku memilih kamu, seorang tua yang seharusnya mati, seorang yang seharusnya tak dilindungi siapapun lagi, seorang yang semestinya mencegah hidup Tatam dan anak muda jadi cerita keberanian. Aku tak bisa memaafkan diriku, aku selalu memaafkan kamu. Aku selalu melihat ada alasan dalam lakumu, selalu ada tujuan. Mungkin itu yang membuat kamu tidak bahagia: selalu ada alasan, selalu ada tujuan.“

Entah kenapa aku terpicat oleh ketidak-bahagiaannya itu. Ketika kamu mendekatkan tubuhmu ke tubuhku buat pertama kalinya, aku ingat kamu berkata: „Aku seorang pesimis yang tak bebas, yang harus membuat kita menang“ – dan aku luluh. Aku terhanyut. Kamu komandan gerilya yang ganjil, dan aku merasa tak punya siapa-siapa lagi. Kesepian itu mungkin juga berahi.

Bunyi kecrek.

Surti: Siapa perempuan itu?

Cawir: Aku tak tahu, Surti.

Surti: Perempuan itu menangis?

Cawir: Tak jelas, Surti.

Ia meletakkan kepalanya ke lutut Jen dan Jen mengelus-elus rambut itu. Untuk beberapa lama suaminya tetap saja tak berkata apapun. Kemudian aku dengar suaranya: „Tatam memberikan pistol dan arloji ini kepadaku, buat apa? Untuk mengingatkan bahwa aku juga harus mati? Aku tak akan menyimpannya seterusnya. Wilayah ini berbahaya. Aku tak akan bisa pergi.“

Pada saat itu kudengar suara sedu sedan – mungkin suara itu datang dari perempuan itu, tapi mungkin bukan, sebab aku seperti mendengarnya dari nisan-nisan lain yang mengisi ruang pemakaman.

Lalu kulihat suamimu mencabut keris yang ada di tangannya. Ajaib, bulan jadi hilang. Seluruh makam jadi putih sebagian dan biru-hitam sebagian. Aku tak bisa melihat apa-apa, bahkan juga dahan kamboja di kakiku. Sebagian ruang seakan-akan selambar kain mori pucat yang belum selesai dihiasi goresan pensil. Sebagian lain seakan-akan seperti dicelup nila: amat gelap.

Bunyi kecrek.

Surti: Dan kau tak melihat mereka lagi.

Cawir: Ya. Aku tak melihat mereka lagi.

Biarkan aku tidur, Cawir. Aku ingin tidur.

Lampu redup.

Ketika lampu pelan-pelan kembali terang, kita libat Surti duduk di sebuah bangku agak jauh dari gawangan.

Bunyi kecrek.

Apa yang kau katakan, Baira? „Yang menemui mimpi, akan membentuk mimpi.“

Kau benar.

Kau katakan lagi, mimpi itu seperti pringgondani. Tidur adalah mori putih yang menampung semuanya tanpa pola: garis-garis ruwet; ukel naga yang ke sana ke mari. Tapi kita coba juga menceritakannya – dan kata-kata kita pun membentuk, memotong-motong, menyembunyikan, melupakan sebagian-sebagian.

Aneh, bahwa kita masih yakin bahwa mimpi itu tak berubah.

Lampi redup.

Bunyi kecrek.

Lampu terang kembali.

Tiga jum'at sebelum ia ditembak mati, suami saya pulang dari kepergian malamnya. Di tempat tidur saya membaui harum yang tak lazim di tubuhnya. Tapi saya tak mau bertanya. Saya tahu, saya tak akan dapat jawab yang membuat hati tenang, dari mana harum itu, perempuan manakah yang baru ditidurinya, ataukah ia mandi dalam air kembang seperti kadang-kadang dilakukannya di dekat sungai.

Wajahnya pucat.

„Semalam aku tidur di sebuah makam wali“, katanya tanpa saya tanya. „Dan mimpi itu datang. Menakutkan.“

„Mengapa menakutkan? Mengapa mimpi itu penting?“

„Kami akan kalah.“

„Siapa ,kami?“

„Gerilya.“

Tapi ia tak mau bercerita lebih lanjut.

Saya diam, berbaring di sebelahnya. Tak bisa tidur, sampai dinihari. Ada rasa marah dalam hati. Laki-laki di sebelah saya itu, suami saya, makin tak ingin saya kenal. Saya merasa, saya tak termasuk dalam kelompok yang disebutnya sebagai ,kami‘.

Tapi salahkah dia? Saya mulai berpikir. Hanya ada beberapa orang yang akan mati dalam perang ini, untuk banyak orang yang akan hidup. Yang akan mati berdiri di sisi yang berbeda – dan saya tak ada di sana.

Mungkin Jen tak bersalah. Tapi saya sakit hati. Saya bangkit dari ranjang, berjalan menuju gawang. Saya harus membatik.

Pada dinihari itu saya mulai lagi nyeceki. Mengisi pola titik-titik itu seperti tak habis-habisnya. Melelahkan. Menjelang fajar, saya begitu mengantuk. Saya tertidur di dipan di luar kamar.

Tapi saya merasa berjalan jauh ke sebuah pesisir. Ada sebuah teluk. Laut bergelombang, hujan agak deras. Saya kedinginan. Tiba-tiba, dari balik teluk, muncul sebuah jung panjang. Ada sekitar 20 orang mendayungnya. Di bawah tiang utama, di ancik-ancik yang agak tinggi, saya lihat seorang tua, berjubah ungu gelap, melambai-lambai ke arah saya.

Saya lari ke dekat ombak dan berseru, „Halo, halo, halo“, atau dengan kata-kata semacam itu. Jung itu bergerak mendekat ke pantai, tapi pelan sekali dan orang tua itu berseru, „Bersimpuhlah!“.

Saya bersimpuh. Orang tua itu berkata lagi, „Akan kuberi kau tiga butir nangka yang manis, dan kau harus makan.“

Tiba-tiba dari telapak tangannya tiga burung mandar terbang. Di paruh mereka ada biji nangka yang kuning mengkilap, menyilaukan. Saya berdiri, bersiap menerimanya. Tapi tiba-tiba saya jatuh terduduk. Sesuatu memukul tubuh saya – ketika saya menengok, saya lihat Baira muncul, dengan sayap yang besar, di samping saya. Warnanya berapi-api. „Jangan bergerak“, katanya.

Sambil berkata itu, ia meloncat, menyerbu, menabrak burung-burung mandar yang datang itu.

„Baira!“, saya berteriak. „Apa yang kau lakukan?“

Baira tak menjawab. Di udara itu ia bertempur. Saya lihat sejenak ketiga burung mandar itu terpelanting – tapi segera sesudah itu, saya lihat Baira jatuh. Sesuatu melukai sayapnya. Saya menjerit. Saya lari ke arahnya, tapi seperti tak sampai-sampai.

Hujan makin lebat. Ombak makin besar. Saya lihat jung itu bergerak menjauh, ke tengah laut, dan orang tua berjubah ungu itu melambai-lambai. Tapi saya tak tahu apa yang dikatakannya.

Saya peluk Baira. Darah mengalir dari belikatnya. Matanya redup. „Akulah Jatayu, burung yang menolong Sita“, terdengar ia berkata. „Mereka mengirimi tiga peluru untuk membunuhmu. Tapi mereka kugagalkan.“

Saya menangis. Saya peluk sawunggaling yang luka itu, dan saya terbangun.

Suara kecrek.

Aneh. Jen saya dapatkan berdiri di pintu kamar. Wajahnya sedih. Dipegangnya telapak tangan saya, dan saya tak akan lupa apa yang dikatakannya saat itu: „Kamu berikan tiga biji angka yang amat manis kepadaku. Aku tak menyukainya. Tapi aku tahu kau mau aku memakannya. Aku harus pergi.“

Lampu redup.

Suara truk datang dan berhenti.

Lampu terang kembali.

Pada tanggal ke-14 bulan Puasa, suami saya ditembak mati.

Seminggu sebelum itu, tiga kali saya seperti melihat seorang lelaki berdiri di luar halaman rumah, memandangi kamar ini. Ia bertopeng: kepalanya tertutup sebuah kantung bantal dengan sepasang lobang pas pada matanya. Saya takut.

Ketika saya ceritakan ini kepada suami saya, ia hanya mengatakan: „Kota ini ketakutan. Semua orang merasa diawasi mata-mata musuh. Akan selalu ada orang yang berdiri mengamati kamarmu, orang yang mengenakan topeng, supaya tak dikenali dan supaya kau tahu ada orang yang tak mau dikenali,

dan mereka berkeliaran di sekitarmu. Topeng itu teror, Surti, dan teror itu topeng.“

Tapi saya tak melihat khayal.

Saya benar-benar melihat laki-laki itu memandangi kamar ini: tubuhnya kurus, tinggi, topengnya putih, hampir tak bergerak. Saya berani bersumpah: ia muncul lagi sebentar, hanya semenit, di depan pintu pada hari suami saya ditangkap. Persisnya, pada tanggal ke-14 bulan Puasa.

Di dalam gelap pagi itu, ketika saya membuka pintu depan untuk mulai menyapu pekarangan, saya lihat dua orang tentara Belanda berdiri dengan senjata disiapkan di pagar halaman rumah kami.

Malam sebelumnya sudah saya rasakan ada yang tak biasa sedang terjadi. Dari kamar tidur, saya dengar bunyi sepatu-sepatu karet membuat langkah di jalan kecil tak jauh dari rumah kami.

Suami saya pasti mendengarnya. Lewat tengah malam itu adalah senggama kami terakhir. Saya peluk tubuhnya – ia berkeringat. Tapi ia seperti tak mau berhenti sampai saya menjerit dengan nikmat yang mengagetkan – dan ia berbisik: „Musuh ada di dekat rumah ini.“

Pagi itu di depan pintu setelah pagar halaman, saya lihat orang bertopeng berdiri, lalu menghilang.

Pada pukul 7, tentara Belanda itu masuk. Mereka mendobrak pintu kamar, menyepak pintu ke arah dapur, menggebrak pintu ruang tempat suami saya menyendiri – sebuah kamar dengan gambar Bung Karno dan buku-buku. Tapi mereka tak dapat menemukan suami saya. Saya juga tak tahu bagaimana ia bisa melarikan diri. Setengah jam mereka mencari, menggeledah, membuka semua lemari, dan sia-sia, sampai akhirnya orang bertopeng itu muncul lagi – kali ini di tengah rumah – dan ia menunjuk ke sudut kebun.

Di bawah pohon asam kranji yang tua itu, mereka melihat Mas Jen duduk di bangku, seakan-akan tak sedang terjadi sesuatu yang luar biasa di sekitarnya. Lima prajurit menariknya berdiri, tiga prajurit mengikat tangannya. Saya menangis. Tapi saya lihat dia memandang saya dengan mata menyesali kenapa saya menangis.

Ia pucat pasi, rahangnya tampak mengeras.

Ia dinaikkan ke dalam truk, dan sejak itu ia tak kembali. Yang kembali memasuk rumah kami justru beberapa orang Belanda dan seorang berkulit hitam; mereka menggeledah dan mengambil buku-buku. Mereka menyobek gambar Bung Karno dengan bayonet.

„Suami nyonya orang komunis“, kata orang berkulit hitam itu.

Paginya seorang datang, seorang yang tak hendak memperkenalkan diri dan hanya menyebut ia baru tiba dari Indramayu. Ia berbisik: „Bung Jen, suami Zus Surti, ditembak mati tadi malam. Semuanya dirahasiakan.“

Lalu orang itu pergi.

Saya tak tahu siapa yang merahasiakan dan kepada siapa kematian suami saya harus dirahasiakan. Mungkin semua itu tak perlu. Menjelang senja hari ada tiga orang yang membawa pulang jenazah suami saya dengan sebuah dokar. Saya tak mengenal mereka; tapi saya merasa, salah satu di antara mereka, yang

bertubuh kurus panjang, adalah laki-laki bertopeng yang muncul ketika suaminya ditangkap. Kini saya bisa melihat matanya: mata itu bagus, dengan alis yang agak tebal. Saya menatapnya dengan tajam, tapi ia tak membalas tatapan saya. Ia menunduk, lalu menunjuk ke tubuh yang berdarah itu: „Ada tiga lobang di kepalanya; ada tiga butir peluru yang membunuhnya“.

Tiga butir peluru! Tiba-tiba saya teringat akan mimpi itu.

Bunyi kecrek.

Lampu redup. Dalam remang-remang kita bisa lihat Surti membersihkan cucuk canting dengan sebelah ijuk; mengipasi bara pada anglo, agar malam dalam wajan itu jadi cair kembali.

Bersama bara yang menyala, lampu mulai terang.

Lihat, sayap Baira luka. Bulu-bulunya rusak. Ia berdiri miring di atas pola, seakan-akan hendak lenyap bersembunyi pada garis-garis parang yang gagal. Saya takut ia akan hilang dari mori ini.

Menurut nenek saya, burung sawunggaling datang dari sebuah benua yang terbelah. Dalam belahan itu ada lahar yang tiap pagi mengeras. Lahar jadi cermin. Burung sawunggaling adalah makhluk cermin. Tiap kali kita memandangnya, wajah, gerak, dan kata-kata kita dipantulkannya kembali.

Mungkin itu sebabnya saya harus berhati-hati.

Kalian lihat, bukan, Baira cacat? Saya harus memperbaikinya. A-B-C harus lengkap. Saya akan bersihkan saringan malam, saya akan pakai canting yang paling siap. Saya harus selesaikan ini.

Harus saya selesaikan.

Lampu mulai redup.

Dari balik katil muncul sesosok tubuh laki-laki, putih, diurapi, telanjang atau setengah telanjang. Ia berjalan membelakangi penonton, ke balik panggung.

*Terdengar suara kicau burung.
Lampu padam.*

Jakarta, 4 Agustus 2008.

Kurzbiographien

Monika Arnez studierte 1994 bis 1999 Indonesische Philologie und Malaiologie, Ethnologie sowie Anglistik an der Universität zu Köln. 2002 promovierte sie an der Universität zu Köln mit der Arbeit *Politische Gewalt und Macht in indonesischer Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. Von 2005 bis 2008 war sie Postdoktorandin und Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Südostasienskunde (Insular) der Universität Passau. Seit 2009 arbeitet Monika Arnez als Juniorprofessorin für Austronesistik in der Abteilung für Sprachen und Kulturen der Universität Hamburg.

Svann Langguth studierte 1992 bis 1999 Indonesische Philologie und Malaiologie an der Universität Hamburg und Universität zu Köln. 2002 bis 2007 war er als DAAD-Lektor an der Universitas Padjadjaran Bandung/Indonesien tätig. Von 2007 bis 2010 unterrichtete er als Lehrbeauftragter am Malaiologischen Apparat der Universität zu Köln. 2010 promovierte er an der Universität zu Köln mit der Arbeit *Kein Wort von Bedeutungslosigkeit. Sunda als Name und Begriff in drei Herrschaftsdiskursen*. Seit 2011 arbeitet Svann Langguth als DAAD-Lektor an der Universitas Indonesia, Jakarta, Indonesien.

Lisda Liyanti M.A, geboren 1984, studierte an der Deutschabteilung der Universitas Indonesia (2002 – 2006), Stipendiatin beim Erasmus Mundus Master „Crossway in European Humanities“ an den Universitäten in Tübingen/Deutschland, St. Andrews/Schottland, Perpignan/Frankreich (2008 – 2010). Seit 2011 unterrichtet sie als Assistentin für Deutsche Literatur an der Universitas Indonesia in Jakarta.

Afrizal Malna, ein in Jakarta geborener Dichter, arbeitet interdisziplinär. Er studierte (ohne Abschluss) an der Philosophischen Hochschule Driyakara in Jakarta. Seine aktuellsten Bücher: *Ruang di Bawah Telinga* (Raum unter dem Ohr), *Biografi Visual Made Wianta* (Visuelle Biographie von Made Wianta, 2009); *Pada Bantal Berasap* (2010); *Perjalanan Teater Kedua* (Weg des zweiten Theaters), *Antologi Tubuh dan Kata* (Anthologie des Körpers und der Worte, 2010). Im Juli 2012 nahm er an der Performance Platform Lublin teil, und August bis September 2012 am Residenzprogramm des DAAD in Berlin.

Goenawan Mohamad, in Batang geboren, ist Literat, Kulturschaffender, Journalist, Kolumnist und Essayist. Er studierte Psychologie an der Universitas Indonesia und Politikwissenschaft in Belgien. Als *Nieman Fellow* besuchte er die Harvard University, USA. Er war Mitunterzeichner des *Manifesto Kebudayaan* (Kulturmanifest) von 1963. Das Manifesto Kebudayaan war Ausdruck einer Bewegung von Schriftstellern in den 60er Jahren, die sich gegen eine linke Propaganda richtete, die in der Politik den „Befehlshaber des kulturellen Schaffens“ sah.

Raden Muhammad Arie Andhiko Ajie studierte 2000 bis 2005 Germanistik an der Universitas Indonesia. 2005 bis 2007 war er Assistent an der Deutschabteilung Universitas Indonesia. Mit dem DAAD-Stipendium studierte er Deutsch als Fremdsprache am Institut für Auslandsgermanistik/Deutsch als Fremd- und Zweitsprache an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena. Seit 2010 arbeitet er als Lehrkraft an der Deutschabteilung Universitas Indonesia.

Sabine Müller studierte Ethnologie, indonesische Philologie und Malaiologie sowie Soziologie an der Universität zu Köln. Nach mehrjährigen Studien- und Arbeitsaufenthalten in Indonesien, unter anderem am Goethe-Institut Jakarta, gilt ihr besonderes Interesse der Literatur und dem zeitgenössischen Theater Indonesiens. Heute arbeitet sie als freiberufliche Autorin, Redakteurin und Übersetzerin in Köln.

Dewi Noviami ist Übersetzerin aus der deutschen in die indonesische Sprache, mit einer Spezialisierung auf Dramen. Seit 2010 ist sie Mitglied im Theaterkomitee des Kunstrates Jakarta.

Iswadi Pratama, ein in Tanjungkarang, Süd-Sumatra, geborener Dramatiker, studierte an der Fakultät für Sozial- und Politikwissenschaften an der Universität Lampung und machte seinen Abschluss im Jahre 1996. Im selben Jahr gründete er seine Theatergruppe Teater Satu.

Biografi-biografi singkat

Monika Arnez mengambil jurusan Filologi Indonesia dan Malaiologi, Antropologi dan Sastra Inggris di Universitas Köln dari tahun 1994 hingga 1999. Pada tahun 2002, dia promosi di Universitas Köln dengan disertasi berjudul *Politische Gewalt und Macht in indonesischer Literatur von 1945 bis zur Gegenwart (Kekerasan politik dan kekuasaan dalam sastra Indonesia dari 1945 sampai waktu kini)*. Dari tahun 2005 hingga 2008 dia bekerja sebagai *postdoc* dan pengajar di jurusan Asia Tenggara di Universitas Passau. Sejak 2009 Monika Arnez bekerja sebagai asisten professor di jurusan sastra dan kebudayaan Asia Tenggara di Universitas Hamburg.

Svann Langguth kuliah Filologi Indonesia dan Malaiologi dari tahun 1992 hingga 1999 di Universitas Hamburg dan di Universitas Köln. Dari tahun 2002 hingga 2007, penulis bekerja sebagai Lektor *DAAD* di Universitas Padjajaran, Bandung, Indonesia. Dari tahun 2007 hingga 2010, dia mengajar di lembaga Malaiologi di Universitas Köln. Pada tahun 2010, dia promosi di Universitas Köln dengan disertasi berjudul *Kein Wort von Bedeutungslosigkeit. Sunda als Name und Begriff in drei Herrschaftsdiskursen (Bukan kata tanpa makna. Sunda sebagai nama dan istilah dalam tiga wacana kekuasaan)*. Sejak tahun 2011, Svann Langguth bekerja sebagai Lektor *DAAD* di Universitas Indonesia, Jakarta, Indonesia.

Lisda Liyanti M.A, lahir 1984, kuliah di Program Studi Jerman Universitas Indonesia (2002 – 2006), penerima beasiswa Erasmus Mundus Master “Crossway in European Humanities” di Universitas Tübingen Jerman, St. Andrews Skotlandia, Perpignan Perancis (2008 – 2010). Sejak 2011 menjadi asisten pengajar untuk bidang Kesusastraan Jerman di Universitas Indonesia, Jakarta.

Afrizal Malna, penyair yang lahir di Jakarta, bekerja dengan banyak disiplin. Pernah sekolah di Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara, Jakarta (tidak selesai). Bukunya terakhir: *Ruang di Bawah Telinga, Biografi Visual Made Wianta* (2009); *Pada Bantal Berasap* (2010); *Perjalanan Teater Kedua, Antologi Tubuh dan Kata* (2010). Baru mengikuti Performance Platform Lublin, Juli 2012. Dan residensi *DAAD* di Berlin, Agustus – September 2012.

Goenawan Mohamad, yang lahir di Batang, merupakan sastrawan, budayawan, wartawan, kolumnis dan essais. Dia mempelajari psikologi di Universitas Indonesia, mengambil jurusan ilmu politik di Belgia dan menjadi *Nieman Fellow*

di Universitas Harvard, Amerika Serikat. Goenawan Mohamad ikut terlibat dan menandatangani Manifesto Kebudayaan tahun 1963, sebuah gerakan menolak propaganda golongan kiri yang menempatkan politik sebagai „panglima dalam ber-kebudayaan“.

Raden Muhammad Arie Andhiko Ajie kuliah germanistik dari tahun 2000 hingga 2005 di Universitas Indonesia. Dari tahun 2005 hingga 2007, penerjemah menjadi asisten di Program Studi Jerman Universitas Indonesia. Dengan beasiswa dari DAAD, penerjemah melanjutkan kuliah bidang Bahasa Jerman sebagai Bahasa Asing di *Institut für Auslandsgermanistik/Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*, di Universitas Friedrich-Schiller di Jena. Sejak tahun 2010, penerjemah bekerja sebagai pengajar di Program Studi Jerman Universitas Indonesia.

Sabine Müller mengambil jurusan Antropologi, Sastra Indonesia dan Sosiologi di Universitas Köln. Dia pernah beberapa tahun melakukan penelitian dan bekerja di Indonesia, diantaranya di *Goethe-Institut* Jakarta. Fokus perhatiannya tertuju pada sastra dan teater masa kini di Indonesia. Sabine Müller kini hidup dan berprofesi sebagai penulis, redaktur dan penerjemah di Cologne.

Dewi Noviami adalah penerjemah dari bahasa Jerman ke bahasa Indonesia dengan spesialisasi pada naskah drama. Sejak 2010 dia menjadi anggota Komite Teater di Dewan Kesenian Jakarta.

Iswadi Pratama, dramawan yang lahir Tanjungkarang, Sumatra Selatan, kuliah di fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik di Universitas Lampung dan lulus pada tahun 1996. Pada tahun sama dia mendirikan grup teaternya, Teater Satu.