

ASPEK-ASPEK PENYADURAN DALAM NASKAH SANDIWARA SAMPEK & ENGTAY KARYA N. RIANTIARNO

THE ADAPTATION ASPECTS ON THE SAMPEK & ENGTAY DRAMA TEXT BY N. RIANTIARNO

Mashuri

Balai Bahasa Provinsi Jawa Timur
Jalan Siwalan Panji, Sidoarjo
Pos-el: misterhuri@gmail.com

(Makalah diterima tanggal 13 Februari 2014—Disetujui tanggal 5 April 2014)

Abstrak: *Studi naskah sandiwara Sampek & Engtay karya N. Riantiaro ini menggunakan teori resepsi sastra. Tujuannya menelusuri sambutan naskah drama tersebut terhadap cerita Sampek Engtay dari Cina yang berupa saduran. Terdapat beberapa saduran yang berbeda, karena konteksnya juga berbeda, dengan nilai-nilai universal masih tetap dipertahankan. Dalam sadurannya terdapat unsur-unsur komedi, yang berbeda dengan cerita asli yang berunsur tragedi. Dengan demikian, teks baru ini menggunakan strategi parodi dalam penyadurannya. Selain itu, aspek-aspek budaya sasaran yang menjunjung kelokalan menjadi prioritas dalam karya saduran.*

Kata kunci: *naskah drama, saduran, resepsi*

Abstract: *The study of this Sampek & Engtay drama script by N. Riantiaro used literary reception theory. The aim of the study is to investigate the response of that drama script towards the story of Sampek Engtay from China in adaptation form. There are some different adaptation because of the context is also different although the universal values is still retained. On the adaptation version there are comedy elements which are different with the original story which have tragedy element. Thereby, this new text used parody strategy on the adaptation version. Furthermore, the aspects of target culture that uphold the locality become the priority on the adaptation work.*

Keywords: *drama sript, adaptation, reception*

LATAR BELAKANG

Estetika dalam sastra tidak hanya ditentukan oleh karya bersangkutan saja, tetapi juga peran aktif pembaca dari masa ke masa karena pada hakikatnya sastra adalah ketegangan antara konvensi dan inovasi (Teeuw, 1980: 12; 2003: 301). Dari sinilah, sastra sebagai sebuah kerja kreatif dipertaruhkan karena ia menghamba pada kebaruan. Meski demikian, sesuatu yang baru tidak bisa begitu saja dilepaskan dari yang lama karena bagaimanapun sastra tidak muncul dari kekosongan budaya (Teeuw, 1980: 11). Dengan kata lain, model inovasi, kebaruan bentuk dan isi, serta hal-hal baru lainnya dalam sastra masih memiliki keterkaitan dengan sistem bahasa, sastra, dan budaya.

Kondisi tersebut juga terdapat pada kisah legendaris dari Cina atau Tiongkok yang populer, *Sampek Engtay*. Dalam bahasa Mandarin nama mereka dikenal dengan Liang Shanbo dan Zhu Yingtai. Adapula yang menuliskannya dengan San Pek Eng Tay. Terlepas dari berbagai versi penulisan nama, kisah ini dikenal hampir di seluruh dunia yang bersentuhan dengan budaya Cina. Bahkan karena kemiripannya dengan lakon cinta dari Eropa yang dipopulerkan oleh William Shakespeare: *Romeo Juliet*, *Sampek Engtay* dianggap sebagai lakon *Romeo Juliet* dari Timur, meskipun akar dari kisah *Sampek Engtay* lebih tua dari *Romeo-Juliet* sendiri. Kisah cinta klasik itu telah mengalami pembacaan dan sambutan dari zaman ke zaman dan

selalu menerbitkan karya-karya baru. Dari sinilah bisa dirunut tentang sejarah sastra yang berpusar dari tanggapan pembaca pada *Sampek Engtay*. Apalagi kisah cinta memang selalu digandrungi dan dianggap universal sehingga menjadi sumber inspirasi tanpa habis dalam khasanah berbagai belahan dunia. Sebagaimana diketahui, jika di Eropa dikenal dengan *Romeo Juliet*, di Jawa terdapat *Rara Mendut-Pronocitra* dan *Jayenglana-Layonsari*, di Arab terdapat *Qais-Laila* yang populer dengan *Laila-Majnun*, dan kisah-kisah cinta yang lainnya yang berada di seantero jagad.

Sampek Engtay yang bermula dari cerita rakyat itu terdapat berbagai versi dan dituturkan secara lisan. Bahkan dalam tulisan pun menimbulkan berbagai versi karena di antaranya tidak hanya sekedar mentransformasikan kisah itu sebagaimana kisah asalnya tetapi juga melakukan serangkaian saduran, perubahan genre, transformasi kisah, dan tanggapan-tanggapan kreatif di berbagai belahan dunia. Hal ini bisa ditengarai dari gagasan dan ide yang terkandung dari tiap saduran. Ada di antaranya yang berpatok pada gagasan tentang ketulusan cinta, tetapi ada pula yang mengunggah tentang sebuah ‘counter culture’ pada dominasi patriakhal yang berlangsung di Cina, dari zaman sebelum Masehi, Monarki, hingga terbentuk Republik (RRC). Dengan kata lain, sebenarnya *Sampek Engtay* berkisah tentang emansipasi wanita, sebagaimana saduran dari Oey Kim Tiang/OKT (Obor: 2005) .

Legenda klasik ini biasa ditulis dengan *San Pek Eng Tay* sesuai dengan ejaan nama Cina, tetapi dalam tulisan ini ditulis *Sampek Engtay* karena penulisan mutakhir memang demikian sebagaimana dalam naskah N. Riantiarno yang akan dikaji dalam tulisan ini. Sebagaimana dijelaskan, versi kisah ini cukup banyak di negeri asalnya. Sejak Dinasti Sung (960—1279), saat mulai berkembangnya ilmu cetak di Cina, sampai runtuhnya dinasti Ching pada tahun 1911, dapat ditemukan 11 versi yang menjadi

sumber kisahnya. Sumber lain menyebut 12 versi (Riantiarno, 2004). Dari catatan sejarah, dapat disimpulkan, kisah *Sampek Engtay* berlatar waktu pada kekuasaan Bok Tee, raja kelima Dinasti Chin Timur yang memerintah dari tahun 345-357. Diperkirakan, kisah tersebut berlangsung sekitar 3—4 tahun saja dalam periode kehidupan *Sampek-Engtay*, yaitu sejak *Sampek* berusia 18—21/22 tahun, dan *Engtay* berusia sekitar 17—20/21 tahun. Dimungkinkan, *Sampek Engtay* ‘lahir’ sebelum masa pemerintahan Bok Tee. Pada masa-masa itu, dianggap sebagai zaman kegelapan, dan berlangsung dari tahun 220—589. Disebut sebagai abad kegelapan karena pada rentang waktu tersebut, perang dan perebutan kekuasaan terus terjadi. Dinasti Wei, Chin, Sung, Chi, Liang, dan Ch’en berdiri dan runtuh dalam waktu singkat. Latar kisah *Sampek Engtay* adalah ketika kekuasaan kerajaan Chin telah terbagi dua sebagai akibat serbuan suku Xiung Nu. Sebelah utara sungai Yang Ce berhasil dikuasai suku ini pada tahun 317, dan raja Dinasti Chin terusir dari ibukota Lo Yang, lari ke sebelah selatan sungai serta menjadikan Nan King sebagai ibukota. Dengan demikian Chin Barat runtuh, dan Chin Timur berdiri, namun ia hanya bertahan sampai tahun 420 Masehi (Abad, dalam kata pengantar Tiang: 2005).

Keadaan politik yang gelap itu berbanding terbalik dengan bidang kebudayaan dan pendidikan. Lembaga pendidikan mulai berkembang meski hanya untuk laki-laki. Pada masa-masa ketika perempuan tak bisa mendapatkan pendidikan memadai, bahkan harus dipingit saat akil balig inilah, latar *Sampek Engtay*. Dengan kata lain, munculnya cerita ini memang sebagai sebuah ‘protes’ pada kondisi tersebut meskipun hingga kini dominasi laki-laki masih bercokol di Cina.

Ditengarai, versi yang dominan yang beredar di masyarakat sudah mengalami pembalikan citra dari kisah tentang emansipasi wanita menjadi kisah cinta

semata. Di Indonesia, kisah cinta dari Tiongkok itu mendapatkan resepsi atau sambutan yang cukup beragam, bahkan perubahan genre, mulai dari penceritaan kembali dalam bentuk prosa dan dalam bentuk naskah sandiwara. N Riantiarno menulis ulang kisah tersebut dalam sebuah naskah sandiwara untuk dipentaskan teater yang ia pimpin, Teater Koma. Meskipun penulisan ulang itu tidak bisa dianggap sebagai sebuah adaptasi yang baru, karena sejak kemunculan teater modern di Indonesia beberapa grup teater sudah pernah mengadaptasinya ke dalam lakon panggung, saduran Riantiarno memiliki beberapa kelebihan, mulai dari mengawinkan kisah tragedi dalam bentuk komedi, tepatnya parodi sampai pada hal-ihwal yang menyangkut kondisi keindonesiaan, lewat kritik, budaya lokal, dan upaya hibridasi dari berbagai pengaruh dan budaya, baik asing-lokal, baru-lama, dan sebagainya.

Sampek Engtay ditampilkan berbeda dengan 'aslinya', atau dari Cina atau pakem menurut istilah yang disebut dalam naskah tersebut (Riantiarno, 2004: 11 dan 242—3). Kisah *Sampek Engtay* dihadirkan dalam wujud saduran dengan menghadirkan latar sosial budaya dan latar tempat dan waktu yang sangat Indonesia. Latar budaya Betawi dan kondisi Batavia pada awal abad ke-20 menjadi latarnya yang berbeda dengan waktu '*shahibul hikayat*' atau dongeng. Latar waktu, Indonesia pada awal abad ke-20, adalah awal munculnya benih-benih nasionalisme dan kesadaran kebangsaan dan pendidikan. Di sisi lain dalam naskah sandiwara tersebut, gaya dan nada kocak, satir dan komedi hadir mewarnai teksnya, yang tentu saja berbeda dengan nuansa asli dari kisah cinta tak sampai itu, yang dikategorikan sebagai lakon tragedi. Meski demikian, prinsip dasar cerita yang mengungkap tentang nilai universalitas manusia tentang pengorbanan, cinta, dan kematian, tidak banyak berubah.

Sebagaimana naskah sandiwara N. Riantiarno yang lain, naskah tersebut juga

ditulis khusus untuk pentas Teater Koma. Dalam sepanjang naskah ini, memang dipenuhi dengan detail pementasan, bahkan juga intrik-intrik dalam keseharian Teater Koma di luar panggung, sebagaimana muncul dialog yang menyiratkan bahwa pelakunya adalah isteri dari Riantiarno sendiri. Naskah *Sampek & Engtay* sudah dipentaskan berkali-kali oleh Teater Koma dan sudah mengalami berbagai pencekalan selama Orde Baru. Naskah ini pertama kali dipentaskan Teater Koma di Gedung Kesenian Jakarta pada Agustus 1988, selama 18 hari. Sebelum pentas perdana, Riantiarno sempat diinterogasi oleh Bakin/Badan Intelijen, karena pada masa itu huruf Cina, Tari Naga dan Barongsai, dilarang diperagakan di muka publik. Setelah di Jakarta, lakon ini digelar di Surabaya, Semarang, Singapura (dalam bahasa Inggris), Bandung, Batam, dan Yogyakarta. Semuanya berjumlah 81 pementasan. Sebenarnya akan dipentaskan di Medan pada Mei 1989, tetapi pihak aparat melarangnya. Akhirnya, pada Mei 2002, lakon ini bisa dipentaskan di Medan, setelah menunggu selama 13 tahun. Tentu saja, setelah rezim Orde Baru berganti dan iklim kebebasan ekspresi terbuka lebar.

Terlepas dari riwayat pementasannya, tulisan ini akan mengkaji naskah sandiwara *Sampek & Engtay* karya Nano Riantiarno dari sudut pandang resepsi sastra dengan mengambil fokus pada aspek-aspek penyadurannya, di antaranya adalah mengenai perubahan genre dari prosaik ke naskah sandiwara, adaptasi dengan budaya sasaran, serta strategi parodi di dalamnya.

Dipilihnya naskah tersebut sebagai objek kajian karena terdapat beberapa hal yang menarik. *Pertama*, kisah ini berbentuk komedi dan merupakan parodi dari kisah *Sampek Engtay* yang tentu saja bersifat tragedi. *Kedua*, naskah ini disadur dari *Sampek Engtay* (saduran yang diramu dari 12 versi) ke dalam suasana Banten dan Batavia awal abad ke-20, sebagaimana yang sudah disinggung sedikit di atas. *Ketiga*,

persoalan genre yang ditawarkan. Selama ini, banyak kisah cinta yang dipaparkan lewat prosa atau puisi lirik ---kecuali *Romeo-Juliet*, dalam kesempatan ini dikemas dalam bentuk naskah drama dan sandiwara.

Sementara itu, naskah drama yang akan dikaji dari pendekatan resepsi sastra dalam kesempatan ini adalah naskah sandiwara Teater Koma N. Riantiarno *Sampek & Engtay*, yang diterbitkan Galang Press, pada tahun 2004, dan ditulis oleh N. Riantiarno di Jakarta, pada Mei 1988—Agustus 1997.

Naskah yang disadur Riantiarno memang sebuah karya baru yang berbeda dengan karya sebelumnya sebagaimana yang sudah disinggung dalam sekelumit latar belakang masalah ini. Dari asumsi dasar bahwa naskah N. Riantiarno sebagai karya saduran dan terdapat perbedaan antara naskah N. Riantiarno dengan versi lainnya, dapat diungkap beberapa masalah terkait hasil sambutan naskah N. Riantiarno sebagai bentuk saduran baru terhadap karya-karya yang bersumber pada kisah *Sampek Engtay* lainnya.

LANDASAN TEORI

Berdasarkan masalah yang ada serta aspek-aspek permasalahan maka dibutuhkan beberapa teori dalam tulisan ini, di antaranya saduran dan resepsi sastra Jauss. Saduran dalam hal ini memang dikaitkan dengan gagasan sambutan yang terdapat dalam teori Jauss, yaitu terkait dengan resepsi aktif, jarak estetik dalam horizon harapan, dan sejarah sastra yang terkait dengan penerimaan pembaca pada kisah *Sampek Engtay*.

Saduran dianggap sebagai perubahan karya dari bentuk aslinya, di sisi lain, bisa pula dikatakan sebagai adaptasi dan dipahami sebagai pengolahan kembali suatu karya sastra ke dalam bahasa lain dengan menyesuaikan unsur-unsurnya pada lingkungan budaya sasaran. Adapun dalam

kaitannya dengan resepsi, saduran dipahami sebagai pemindahan teks dari satu kode ke kode yang lain dan memperlihatkan sebuah proses resepsi (Soeratno, 2011: 83—4).

Jauss beranggapan bahwa karya sastra lama merupakan produk masa lampau yang memiliki relevansi dengan masa sekarang, dalam arti ada nilai-nilai tertentu untuk orang yang membacanya. Untuk menggambarkan relevansi itu Jauss memperkenalkan konsep tanggapan/respons pembaca yang memungkinkan terjadinya penerimaan dan pengolahan dalam batin pembaca terhadap sebuah objek literer. Menurut Jauss, yang menjadi perhatian utama dalam teori resepsi adalah pembaca karya sastra di antara jalinan segitiga pengarang, karya sastra, dan masyarakat pembaca. Pembaca mempunyai peranan aktif bahkan mempunyai kekuatan pembentuk sejarah (1983: 13). Metode resepsi didasarkan pada teori yang menyatakan bahwa karya sastra sejak awal kemunculannya selalu mendapatkan tanggapan pembacanya. Apresiasi pembaca pertama terhadap suatu karya sastra akan dilanjutkan melalui tanggapan-tanggapan pembaca berikutnya (Jauss 1983: 14). Jauss membedakan dua resepsi/tanggapan pembaca: resepsi aktif dan pasif (Jauss, 1983: 19). Tanggapan bersifat pasif, yaitu bagaimana seorang pembaca dapat memahami karya itu atau dapat melihat hakikat estetika yang ada di dalamnya; tanggapan aktif yaitu bagaimana ia 'merealisasikan'-nya dalam sebuah teks baru (Junus, 1985: 1).

Teeuw (2003) menjelaskan, peneliti sastra dan sejarah sastra bertugas untuk menelusuri resepsi karya sepanjang zaman. Keindahan sebuah karya bukanlah sesuatu yang mutlak, abadi, dan tetap; keindahan tergantung pada situasi sosiobudaya pembaca. Ilmu sastra harus meneliti hal itu, bukan keindahan langgeng dari karya-karya besar dunia, tetapi resepsi karya mereka oleh pembaca pada masa dan tempat yang berbeda-beda (Teeuw, 2003: 162). Menurut

Jauss (1983), kehidupan historis karya sastra tidak mungkin ada tanpa partisipasi aktif penerima. Hal itu karena seorang sejarawan tidak hanya secara pasif mendeskripsikan fakta masa lalu tetapi juga fakta sekarang yang di dalamnya ia ikut ambil bagian (Jauss, 1983: 5).

Bagi Jauss, nilai sastra sebuah teks terletak pada seberapa jauh teks memenuhi dan melampaui harapan publik pembaca tertentu pada saat teks tertulis atau diterbitkan. Kesenjangan antara horizon harapan sastra dan pemunculan sebuah teks baru yang mampu mengubah horizon harapan adalah 'jarak estetis' (*esthetic distance*). Jarak estetis mungkin ditentukan secara historis dengan dasar reaksi publik pembaca tertentu dan putusan-putusan yang diisukan dalam kritik (Jauss, 1970: 177 via Segers, 1978: 36). Fungsi efek dan nilai sebuah karya sastra untuk pembaca modern dalam kebudayaan barat, ingin dan berharap agar ia terkejut, diguncangkan oleh hal-hal yang baru, yang memecahkan atau menggeser horizon harapannya (Teeuw, 2003: 161).

KAJIAN PUSTAKA

Pembahasan tentang naskah sandiwara *Sampek & Engtay* Nano Riantiaro jarang ditemui, kecuali laporan pemberitaan media massa tentang pentasnya yang memang menyedot animo masyarakat luas dan tercatat sebagai hal fenomenal dalam dunia seni pertunjukan di Indonesia, terutama teater. Kajian tentang kisah *Sampek Engtay* secara umum terdapat pada penelusuran persebaran kisah tersebut di Indonesia, juga di Cina, beserta sebuah tesis tentang pembalikan citra dari kisah emansipasi wanita menjadi kisah semata (Abad, dalam pengantar kisah *San Pek Eng Tay* yang diceritakan lagi oleh OKT, 2005). Kajian lain adalah penelusuran kisah ini dalam sejarah sastra di Indonesia terutama yang dilakukan oleh peranakan Tionghoa pada masa-masa sebelum kemerdekaan (Salmon,

1981 dan 2010). Dalam tulisan ini, ketiga tulisan tersebut menjadi data.

Terdapat pula kajian yang mengulas bahwa penulisan kembali, penyaduran dan pementasan ulang Teater Koma pada cerita rakyat Cina *Sampek Engtay* (1989, 1997) dan *Legenda Ular Putih* (1994), yang keduanya pernah dipentaskan oleh kelompok profesional kota 'Netherlands Indies' antara 1890—1920-an, juga adaptasi drama asing lainnya mencerminkan sebuah praktik hibridasi Teater Koma terhadap arus lama dan arus baru yang dominan dalam teater-seni nasional (Bodden, 2009). Penelusuran ini juga menjadi dasar tulisan ini, dengan asumsi bahwa saduran *Sampek & Engtay* memang memiliki sasaran tertentu, terutama dalam hal parodi dan pencampuran dari beberapa hal yang dominan dalam lakon yang menggabungkan yang lama dan baru, asing dan lokal dan sebagainya.

SAMBUTAN KISAH SAMPEK ENGTAY DI INDONESIA

Kisah *Sampek Engtay* sangat populer di negeri asalnya, Cina, sehingga sambutan pada kisah tersebut cukup marak di negeri asalnya, mulai dari sambutan dalam bentuk tertulis seperti roman, serta dalam bentuk sambutan yang beralih ke jenis kesenian lain, semisal film. Citra *Sampek Engtay* di negeri asalnya juga terkait dengan kisah percintaan, meski ada yang menafsirkan bahwa telah terjadi pembalikan citra dari *Sampek Engtay* yang sebenarnya merupakan sebuah kisah emansipatif seorang perempuan menjadi hanya kisah cinta semata (Abad, dalam Oey, 2005). Ketidakadilan gender memang sangat kental dalam monarki Cina, meski terdapat pula sisi-sisi dominan perempuan pada kaisar. Bahkan setelah lahirnya Republik Rakyat Cina di tahun 1949, yang konon sangat mendorong emansipasi kaum wanita, citra kisah *Sampek Engtay* tak beranjak dari kisah cinta. Hal itu dibuktikan dengan pada tahun

1954, RRC menerbitkan cerita bergambar *Liang Shan Bo Yu Zhu Ying Tay* (kisah Sampek Engtay) sebagai sebuah kisah percintaan.

Di Indonesia, tempat kebudayaan Cina turut menyusun kultur Indonesia, kisah *Sampek Engtay* juga bisa dikatakan sebagai primadona dan populer sejak dulu. Sambutan terhadap kisah itu hadir dalam berbagai media, genre, dan bentuk kesenian lainnya dan terhitung cukup banyak. Ada yang mengekspos hal-hwal tentang kisah cinta yang dianggap sebagai nilai-nilai universal yang tidak mengenal waktu dan tempat, tetapi ada pula yang menegaskan adanya gagasan emansipasi perempuan dan hal-hwal partikular di dalamnya dan kisah cinta hanyalah bumbu kisah semata. Meski demikian, sambutan sebagai sebuah kisah cinta tak sampai memang lebih mendominasi karya-karya yang ada.

Pada tahun 1885, telah terbit saduran Boen Sing Hoo yang berjudul *Tjerita Dahoeloe Kala di Negeri Tjina, Terpoengot dari Tjerita'an Boekoe Menjanjian Tjina Sam Pik Ing Taij*. Dari tahun 1885 hingga kini, diperkirakan telah terbit 10 judul buku yang di dalamnya terdapat kisah *Sampek Engtay*. Sebagian dari terbitan itu adalah saduran Boen Sing Hoo yang mengalami cetak ulang beberapa kali (Salmon, 1981). Dalam kesempatan lain, Salmon juga menegaskan bahwa terjemahan kisah *Sampek Engtay* pernah diterbitkan oleh S. Sastra Soewignya pada tahun 1926 dan diterbitkan Balai Pustaka. Kisah tersebut pernah juga diterjemahkan ke dalam bahasa Makassar tetapi tidak diterbitkan. Meski demikian terjemahannya yang dibuat dalam aksara Makassar pada beberapa buku tulis kecil yang dimiliki sebuah keluarga di Makassar pada 1967, masih menyewakannya pada yang berminat membacanya. Bahkan, kisah tersebut juga pernah diterjemahkan ke dalam bahasa Madura, yang dilakukan oleh R Ahmad Wongsosewojo, dengan judul *Sam-Pek Eng-Taij, E Anggit neng bhasa Madhoera*, dan

diterbitkan Balai Pustaka di Bandoeng, pada tahun 1930—1931, sebanyak dua jilid (Salmon, 2010: 86). Sampai tahun 2000-an pun kisah ini masih diterbitkan. Salah satu di antaranya saduran Oey Kim Tiang (OKT) yang terbit tahun 2005, dengan subjudul “romantika emansipasi seorang perempuan”. OKT adalah seorang penerjemah sastra Cina sejak 1920-an dan, sadurannya yang terbit tahun 2005 merupakan terjemahannya yang terakhir.

Dalam beberapa saduran, kisah Sampek Engtay memang selalu terkait dengan masalah cinta sebagaimana *Romeo dan Julie*, *Layonsari dan Jayaprana*, atau *Roro Mendut dan Pronocitro*. Hal itu bisa dilihat dari penulisan judul-judulnya. Beberapa subjudul saduran *Sampek Engtay* yang telah terbit, misalnya subjudul saduran The T(in) L(am) berbunyi “*Tjerita doeloe kala di Negrje Tjina sa-orang lelakie njang terindoe pada sa-orang perempoean sampe djadi matinja*”. Saduran Jo Tjim Goan bersubjudul “*...satoe korban dari pertjintaan...*”. Subjudul saduran Oei Soei Tiong adalah “*... katjintaan dari hidoep sampe mati,...*”. Lie Tek Long memberi subjudul, “*..., satoe katjintaan jang soetji dari hidoep sampe mati,*”. Begitu pula dengan subjudul saduran Siloeman Mengok berbunyi, “*...sepasang merpati jang tiada berdjodo*”⁴. Pada tahun 1956 Prijana memasukkan kisah ini sebagai salah satu dari *Empat Dukacarita Percintaan* di negeri asalnya (Abad, dalam Oey, 2005).

Sampek Engtay ini pernah difilmkan dan kerap dipentaskan dalam sandiwara. Kepopulerannya tidak terbatas pada kalangan orang-orang etnis Cina saja, tetapi juga sampai ke kalangan orang-orang pribumi, khususnya orang-orang etnis Jawa, Betawi, Madura, Bali, Makasar, dan etnis lainnya. Hal ini terbukti dari pengadaptasian kisah ini dalam beberapa kesenian tradisional, seperti ludruk dan ketoprak di Jawa, lenong di Jakarta dan sekitarnya, drama tari Arya dan tembang Macapat di Bali. Pada tahun 1989 kisah ini juga

dikasetkan oleh grup lawak Jayakarta. Adaptasinya juga sampai pada dunia musik. Tercatat lagu *Bunuh Diri* (Sampek Engtay) dipopulerkan kelompok SAS pada tahun 1980-an dan baru-baru ini muncul lagu *Sampek Engtay* dalam bentuk campursari yang dipopulerkan Basuki dan Vina.

Dalam dunia lakon atau teater modern, kisah *Sampek Engtay* pun digandrungi sebagai salah satu kisah yang diangkat di panggung mulai kemunculan teater modern di Indonesia sebelum kemerdekaan. Saduran mutakhir dipentaskan Teater Koma berdasar naskah saduran N. Riantiarno, sebagai pemimpin dan sutradara kelompok teater tersebut. Sambutan masyarakat pada pentas yang berlangsung selama 18 hari dalam bulan Agustus—September 1988 di Gedung Kesenian Jakarta, cukup marak. Hal yang sama juga dalam pementasan ulang di Medan pada tanggal 20—21 Mei 1989. Saduran N. Riantiarno ini dibukukan dengan judul naskah sandiwara *Sampek & Engtay* pada tahun 2004.

Saduran N. Riantiarno bukanlah sesuatu yang baru. Sebelumnya, grup sandiwara legendaris lainnya di Tanah Air ‘Komedi Stamboel’ sudah pernah mengadaptasi kisah klasik tersebut. Pada tahun 1908, setelah Maheu –dedengkot kelompok itu-- meninggal, muncul teater Cina Peranakan (Tjia-Im), yang memainkan cerita klasik dari Cina, di antaranya adalah *Sam Pek Eng Tay*. Rombongan ini bernama Soei Ban Lian (Sumardjo, 2004). Sebagai sebuah grup sandiwara profesional pada masa kolonial, “Komedi Stambul” pun mengadaptasi karya-karya asing yang diadaptasi di panggung cukup banyak, mulai dari *Kisah Seribu Satu Malam* (*Ali Baba*, *Aladin*, *Hikayat Nelayan* dan *Jin*), kisah-kisah roman dari India, Persia dan Timur Tengah (seperti *Majenun Laila* dan *Indar Sabha*), kisah dan folklor Eropa seperti *Faus*, *Putri Salju* dan lainnya, serta kisah kriminal di Hindia Belanda (*Nyai Dasima*), sejarah mitos dari negeri Sam, Jawa, dan lainnya. Grup Teater Koma sebenarnya juga

melakukan hal serupa, sebagaimana yang ditampilkan dalam saduran pada wayang, drama-drama Eropa, legenda Cina, dan kisah-kisah legendaris lainnya.

ASPEK-ASPEK PENYADURAN DALAM NASKAH “SAMPEK & ENGTAY”

A. Prosa ke Naskah Sandiwara

Sampek Engtay memang berasal dari cerita rakyat. Bentuknya yang lazim adalah prosa dengan unsur naratif yang kental. Oleh karena itu, ketika kisah tersebut diadaptasi ke dalam bentuk naskah drama terdapat sistem yang berbeda dengan karya aslinya yang prosaik. Pendekatan yang dilakukan pada naskah drama agak sedikit berbeda dengan karya jenis prosa. Dalam “Poetic”, Aristoteles menjelaskan bahwa lakon adalah peniruan perbuatan atau peristiwa. Oleh karena itu dalam lakon terdapat ‘action’ yang membayangkan seorang aktor berbuat sesuatu dan mengakibatkan sesuatu atau ada peristiwa tertentu yang mendorong manusia berbuat sesuatu. Fungsi kata dalam naskah juga berbeda dengan kata-kata novel. Kata dalam naskah drama bukan berfungsi untuk bercerita tentang peristiwa atau perbuatan tertentu tetapi menghadirkan peristiwa itu sendiri (Soemanto, 2001:332).

Dalam bentuk prosa, yang menjadi acuan utama adalah cerita, sedangkan dalam drama, arahan pertama adalah plot karena itu terkait dengan bagaimana susunan peristiwa yang ditampilkan membentuk sebuah rangkaian cerita atau peristiwa. Oleh karena itu, dalam sebuah transformasi dari bentuk prosa ke drama, terdapat penyesuaian dan perubahan penyajian. Hal itu terdapat pula dalam naskah *Sampek & Engtay*. Dialog memerankan peranan yang cukup penting untuk menunjukkan arah dan jalan kisah, yang dalam prosa cukup dilakukan dengan penggambaran lewat kata-kata. Penokohan, perwatakan, dan unsur lainnya bisa digambarkan dengan deskripsi atau narasi.

Sebagai contoh dapat dilihat dari saduran yang dilakukan OKT yang berbentuk prosa, dengan saduran dalam bentuk naskah sandiwara *Sampek & Engtay*. Informasi-informasi dan pembentukan suasana dalam prosa bisa dilakukan dalam deskripsi tersendiri, sedangkan kutipan langsung berfungsi sebagai penegasan, juga interaksi antartokoh. Adapun dalam naskah *Sampek & Engtay*, kondisi atau informasi-informasi terdapat dalam dialog.

Gin Sim bagaikan baru tersadar, tetapi segera dia berkata: “Bukankah Nona sering mengatakan bahwa Nona berniat menyamar sebagai lelaki agar dapat menuntut ilmu di Hang-ciu, supaya Nona dapat menyenangkan hati ayahbunda Nona? Bukankah sekarang Nona sedang ragu-ragu lantaran tersiar berita bahwa guru di Hang-ciu itu, guru Ciu yang sudah lanjut usianya, akan pindah tempat?” Diingatkan demikian, Eng Tay tersenyum. Memang dia telah lama berniat melanjutkan pelajarannya di kota Hangciu itu. Nama kota itu, sebenarnya baru mulai dipakai di zaman dinasti Shui. Sebelumnya, semasa dinasti Han kota itu adalah kota kecamatan Cian-tong. Gin Sim berkata lebih lanjut: “Nah, sekarang ada berita yang menggembirakan. Baru saja Ong Sun pulang dari Hang-ciu dan dia membawa kabar bahwa guru Ciu masih tinggal di Ni San, beliau tidak jadi pindah. Ong Sun mendapatkan berita ini dari sanak-saudaranya yang tinggal berdagang di sana.” Berita itu melegakan hati Eng Tay. (Tiang, 2005)

Saduran OKT tersebut berbentuk prosa. Tentu saja fungsi kata di dalamnya adalah untuk berkisah. Bahkan, informasi-informasi lain bisa saja dimasukkan dalam bagian-bagiannya sebagai pengayaannya. Tentu saja hal itu berbeda dengan saduran dari Riantiarno berikut ini. Tokoh dan isi dialog menjadi penentu utamanya, yang dibantu dengan petunjuk aksi atau biasa disebut *nebentext*.

SUHIANG: Idiih. Menipu itu banyak macamnya. Dalam perkara nona, tipuan semata-mata demi kebaikan. Berkali-kali nona bilang, nona bisa menyamar menjadi lelaki,

tapi majikan besar tidak percaya. Artinya, mereka perlu bukti.

ENGTAY: (BERSEMANGAT) Kamu betul Suhiang. Kenapa akal itu tidak pernah kupikirkan ya? Betul. Suhiang, mana baju lelaki itu?

SUHIANG: Sudah disiapkan.

ENGTAY: Jenggotnya. (SUHIANG MEMBERIKAN JENGGOT PALSU DAN PAKAIAN LELAKI)

ANGTAY: Sekarang kamu pulanglah. Jangan cerita sama siapa saja, perkara penipuan ini (SAMBIL BERPAKAIAN)

SUHIANG: Baik. Selamat mencoba, nona, sukses selalu (MEREKA SALING TEPUK TELAPAK TANGAN). (Riantiarno, 2004: 25)

Dalam prosa, terdapat narasi, tetapi dalam naskah lakon digunakanlah dialog atau monolog. Peristiwa, perbuatan, watak dan hal-hal lainnya terwujud dalam dialog atau monolog. Dari sinilah akhirnya muncul peristiwa dramatik. Di sisi lain, kata-kata dalam lakon drama memang menghadirkan perbuatan. Dalam naskah drama, unsur-unsur dialog dan tokoh sangatlah dominan. Dialog dan tokoh itu disebut sebagai *hauptext* atau teks utama, petunjuk pengadeganan atau pementasan yang merupakan arahan dari lakuan tokoh biasa disebut dengan *nebentext* atau teks sampingan (Soemanto, 2001: 4). Dalam *Sampek & Engtay*, terdapat pula petunjuk tersebut. Petunjuk pengadeganan atau *hauptext* dalam naskah itu ditulis dalam huruf kapital dan miring.

Meski demikian *Sampek & Engtay* masih bisa dikatakan sebagai saduran yang setia pada ‘pakem’-nya. Dalam hal ini, Riantiarno dalam drama-dramanya memang dikenal sebagai penyadur yang setia pada teks atau cerita utama yang sudah dikenal, tak ada penyimpangan yang berarti. Hanya saja, ada tambahan yang terkait dengan bagaimana ‘performance’ dan model teater Koma sendiri yang seringkali memasukkan unsur-unsur nyanyian, musik, komedi/humor, yang menyaran pada adanya semacam tragikomedi, dan menggabungkan antara model teater tradisional dengan gaya

pertunjukan teater Amerika yang kental dengan nomor-nomor lagunya.

Pembukaan naskah *Sampek & Engtay* diawali dengan lagu pembuka yang dinyanyikan secara bersama atau koor oleh dalang dan para aktornya. Jika digali lebih jauh, isi lagu itu adalah perpanjangan dari filosofi Cina, termasuk di dalamnya terdapat unsur-unsur Tao, filsafat hidup Cina, dan hal ihwal tentang kebajikan dari negeri Tirai Bambu itu. Lagu yang dimaksudkan sama sekali tidak menyinggung tentang kisah *Sampek Engtay*, tetapi secara tersirat menunjukkan bahwa kisah yang bakal terjadi memiliki hubungan dengan budaya Cina atau diadaptasi dari Cina. Dalam beberapa babak selanjutnya, lagu-lagu juga muncul dan dinyanyikan oleh para aktor. Kutipannya sebagai berikut.

DALANG: (TERTAWA MENYANYI)

Hahaha.....tarik. Mas kendang, mas suling dan biola.

Memang

Ini lakon asal Cina

Tapi lakon cuma kisah

Terjadi dimana, sama saja

Dan jangan lupa

Betawi yang punya

Kisah-kisah serupa

Asmara cinta, cinta asmara

SEMUA: (MENYANYI)

Memang

Betawi juga punya

Banyak lakon cinta

Asmara cinta, cinta asmara

Tapi sulit mencampur

Dua warna budaya

Yang berbeda sumbernya

Jadi suatu yang disuka

DALANG: (MENYANYI)

Alur kisah versi

Banyak dibumbui

Bentuk diaduk-aduk

Jadi adonan mesra

Makna tujuan lakon

Semoga disukai penonton

Itulah upaya kreatif

Agar kisah komunikatif

SEMUA: (MENYANYI)

Asmara cinta, cinta asmara

Milik kita, kita semua

(Riantiarno, 2004: 4—5)

Sebagaimana yang sudah ditegaskan, saduran *Sampek & Engtay* cukup setia pada cerita asal. Hal itu ditegaskan Bodden, teater Koma seperti juga kelompok realis pada tahun 1945—1965, ketika mengadaptasi karya asing, produksi Teater Koma biasanya cukup setia dengan karya aslinya (Bodden: 2009: 920). Sejak awal sebenarnya, pimpinan Teater Koma sudah mengadaptasi beberapa naskah seperti Opera Ikan Asin (dari *Three Penny Opera* karya Bertholt Brecht)—Dalam hal ini, ia tidak melakukan perubahan yang berarti kecuali pada judul yang disesuaikan dengan konteks Indonesia. Hal yang sama juga dengan *Sandiwara Para Binatang* (dipentaskan 1987, diadaptasi dari karya George Orwell *Animal Farm*), juga sangat mirip dengan novel, kecuali sisipan referensi bendera Indonesia pada set latar belakang (Bodden, 2009: 921). Selain itu, adalah *Wanita-wanita Parlemen* (adaptasi dari *Laysistrata* karya Aristophanes), *Opera Kecoa*, *Bom Waktu*, *Semar Gugat* yang mengadaptasi dari kisah wayang purwa, dan lainnya, yang menyisipkan nada humor. Karakteristik naskah aslinya memang merupakan kombinasi humor dan protes sosial (Saini, 2000: 44). Selanjutnya dalam pementasan diberi nuansa khas Teater Koma yang menggabungkan antara dramaturgi teater Broadway, yang kolosal dan berupa drama-musikal (nampak juga pada teater awal Indonesia sebagaimana Komedi Bangsawan), ditambah dengan sentuhan tradisi teater tradisional di Betawi seperti lenong dan lainnya.

Selain babak pembuka dan penutup, naskah ini terdiri dari 28 babak, dengan *setting* yang berbeda-beda. Masing-masing babak saling terhubung untuk membuat sebuah plot yang menggerakkan cerita. *Setting* yang digunakan berganti-ganti untuk menunjukkan pergerakan tokoh-tokoh dalam

merealisasikan gagasan sang penulis naskah yang termasuk sutradaranya.

Tokoh-tokoh *Sampek & Engtay* seperti halnya dalam cerita asalnya. Nama para tokoh tidak mengalami perubahan, baik itu nama-nama ayah Ibu dari Sampek Engtay, maupun bujang-bujangnya. Begitu pula dengan nama tunangan Sampek dan ayahnya Kapten Liong. Semuanya memang nama-nama Cina. Namun, demikian, terdapat perbedaan pelafalan dengan beberapa versi lainnya. Meskipun penamaan tokohnya termasuk setia pada naskah asal, tentu saja ada hal-hal yang berbeda antara naskah sandiwara tersebut dengan aslinya karena masuknya beberapa unsur baru sesuai dengan budaya sasaran.

B. Adaptasi dengan Budaya Sasaran

Sejak awal, budaya sasaran dari Teater Koma adalah kelompok masyarakat perkotaan (Saini, 2000: 44). Terbukti pementasannya bisa menyedot antusiasme yang luar biasa. Bahkan, Riantiarno seperti pernah menyebut bahwa ia sudah membentuk masyarakat Teater Koma (Riantiarno, 2000: 150). Hal ini juga dapat ditemui dalam sadurannya pada kisah Sampek Engtay. Ikhwal bahwa *Sampek & Engtay* memang berbeda dengan aslinya dan menyesuaikan dengan budaya sasaran sebenarnya sudah terdapat di dalam teks, terutama dalam dialog pembuka antara tokoh Dalang dan Suki. Dengan kata lain, dalam dialog pembuka itu sudah termaktub tentang budaya sasaran yang dituju naskah *Sampek & Engtay*.

SUKIU: Omong saja langsung kenapa, jangan tele-tele. Gong tiga sudah bunyi sedari tadi. Malam ini kita jadi tidak main Sampek Engtay? Semua sudah siap dengan kostumnya. Kalau jadi, bilang kita harus main cara apa? Cina, Betawi, Sunda, Eropa apa Amerika?

DALANG: Tunggu dulu, tunggu dulu. Tadi 'kan sudah saya bilang, Sampek-Engtay dari Betawi. Sebab itulah yang dimau penulis lakon versi ini, yang sekaligus jadi sutradaranya. (Riantiarno, 2004: 13—4)

Sebagai sebuah karya saduran, 'Sampek & Engtay' sudah mengalami berbagai perbedaan dengan legenda aslinya, yang dalam teks disebut dengan 'shahibul hikayat'. Terdapat muatan-muatan dalam naskah tersebut yang akhirnya merubah beberapa hal dan penyesuaian-penyesuaian. Muatan pertama adalah adanya kesetaraan gender, yang dari sinilah, akhirnya menemukan koordinatnya dengan munculnya benih-benih kesadaran nasionalisme dan emansipasi wanita yang mencuat pada awal abad 20 di Indonesia, yang akhirnya melahirkan setting waktu awal abad 20. Misalnya, adanya tuntutan Engtay untuk 'berderajat sama' dengan lelaki, meski ketika ia harus kembali pada kondisi yang sudah ada ia pun melakukan semacam keluhan: "mungkin aku lahir terlalu cepat."

Gagasannya saja sebenarnya sudah menerapkan adanya budaya lokal, dengan menampilkan adanya dalang yang dapat ditemukan dalam pertunjukan wayang, baik itu kulit, potehi, orang, dan lainnya. Dalam kekinian, secara *performance* dapat ditemukan dalam tayangan "Opera Van Java" di TransTV setiap hari, karena dalam naskah ini juga selain dalang, juga terdapat unsur nyanyian, meskipun yang menyanyi tidak harus sinden/penyanyi secara khusus, melainkan pemainnya. Bisa jadi, tayangan tersebut mengadopsi gaya Teater Koma.

Walaupun pada beberapa bagian *Sampek & Engtay* terdapat penyesuaian dengan budaya sasaran, secara esensial lakon ini masih tetap berpatok pada kisah tentang kisah cinta tak sampai. Hal ini sudah dijelaskan di awal naskah oleh dalang. Keadaan serupa juga diungkap di dalam naskah sendiri dalam tubuh kisah ketika Sampek Engtay bersama-sama melihat pertunjukan tonil yang menampilkan legenda cinta tak sampai dari budaya lain yaitu *Romeo-Juliet* dan *Roro Mendut-Pronocitro*. *Sampek & Engtay* masih setia pada 'pakem' tentang cinta yang merana membawa maut dan cinta yang dipersatukan

dalam maut, dan kerelaan mati demi orang yang dikasihi.

Perbedaan antara *Sampek & Engtay* dengan kisah lain yang diambil dari wikipedia terletak pada latarnya. Dalam naskah, Engtay berasal dari Serang, sedangkan dalam versi situs Wikipedia (diunduh pada 8 Juli 2014), ia berasal dari Shangyu Zhejiang. Posisinya dalam naskah Nano adalah anak tunggal dari sebuah kaya yang punya hutang pada Kapten Liong (ayah Macun), tetapi dalam versi tersebut adalah anak kesembilan dari keluarga kaya. Versi Nano lebih dekat dengan model roman *Siti Nurbaya*. Engtay dijodohkan karena ayahnya punya hutang budi dan harta. Sampek berasal dari Pandeglang, sedangkan versi tersebut berasal dari Kuaiji. Di sisi lain, tujuan sekolahnya adalah Hangzhou, sedangkan dalam naskah sandiwara adalah Batavia.

Perbedaan lainnya adalah soal waktu Engtay belajar. Dalam naskah disebut hanya setahun, sedangkan dalam versi Wikipedia adalah tiga tahun. Perbedaan lainnya, dalam naskah sandiwara, Engtay membuka kedok kewanitaannya pada Sampek, sedangkan pada versi Wikipedia disebut ia membuka kedok pada isteri kepala sekolah.

Sebelum pergi, ia membuka kedoknya pada istri kepala sekolahnya, dan meminta agar ia memberikan sebuah kalung kepada Sampek sebagai hadiah pertunangan. Sampek mengantar Engtay pulang sejauh 18 mil. Dalam perjalanan, Engtay mendapat ide untuk menjodohkan Sampek dengan "adik perempuan"nya. Ia meminta Sampek untuk datang ke rumahnya agar ia dapat diperkenalkan dengan adik tersebut.

Ketika Sampek tiba di rumah Engtay, ia akhirnya mengetahui rahasianya. Namun orangtua Engtay memaksanya untuk menikahi orang lain. Sampek sakit hati dan akhirnya meninggal dunia. Pada hari pernikahan Engtay, mereka tidak dapat pergi ke rumah mempelai laki-laki karena terhadang badai di dekat kuburan Sampek. Engtay pergi ke kuburan tersebut dan meminta agar kuburan tersebut terbuka. Tiba-tiba hal ini terjadi dan Engtay meloncat ke dalam kuburan dan bergabung dengan Sampek. Jiwa mereka

dilahirkan kembali sebagai sepasang kupu-kupu yang terbang bersama.

(Wikipedia, diunduh 8 Juli 2014)

Adapun dalam naskah *Sampek & Engtay* dikisahkan di depan Sampek dan bujangnya Suki, Engtay membuka kedoknya. Dengan sandi, Engtay meminta pada Sampek untuk datang ke rumahnya. Engtay bermaksud 10 hari, tetapi Sampek membacanya 30 hari. Tepat tiga puluh hari, begitu Sampek datang ke rumah Engtay, ternyata Engtay sudah bertunangan. Engtay memberikan cinderamata tusuk konde, sedangkan Sampek memberikan potongan rambutnya. Sampek jatuh sakit. Ia mendapatkan surat dari Engtay. Dalam versi lain, surat dibawa oleh burung nuri, tetapi dalam naskah dibawa oleh bujang. Pada akhirnya Sampek mati.

Akhir kisah hampir sama tetapi modulusnya berbeda. Engtay mendatangi kuburan Sampek dalam perjalanan pengantin, tanpa ada badai. Ia mendatangi kuburan untuk berkirin doa. Kuburan Sampek terbuka setelah diketuk dengan tusuk konde oleh Engtay, lalu Engtay masuk ke dalamnya. Ketika dibongkar tidak ada jasad, tetapi hanya ada dua batu, yang ketika dibuang semakin membesar. Selain itu muncul sepasang tawon kuning, bukan kupu-kupu. Kupu-kupu baru muncul belakangan. Awalnya sepasang, lalu diikuti berjuta pasang di langit. Hal yang membedakan dengan versi asli tentu saja tentang latar tempatnya karena kuburan Sampek berada di Pandeglang.

Dalam *Sampek & Engtay* terdapat 21 tokoh atau pelaku. Jumlah itu belum ditambah lagi dengan murid-murid sekolah Yayasan Putra Bangsa, rombongan arak-arakan, para pengangkat tandu, para pengawal tandu, pengiring tandu pengantin, penggali kubur, dan para pemain tidak bicara. Lima belas (15) tokoh tersebut di antaranya memang tokoh-tokoh kisah *Sampek Engtay*, mulai dari Sampek, Engtay, hingga bujang, guru, dan penggali kubur.

Namun, ada pula 6 tokoh khas yang ‘menyimpang’ dari kisah *Sampek Engtay* dan terlibat dialog atau monolog, yaitu adanya tokoh Dalang, Romeo, Yuliet, Roro Mendut, Pronocitro, dan Adipati Wiroguno. Tokoh-tokoh itu muncul ketika Sampek Engtay pergi ke Pasar Malam di Gambir Betawi. Di sana, mereka melihat Tonil-Pasar yang menyajikan kisah-kisah cinta legendaris, di antaranya *Romeo Yuliet* dan *Roro Mendut-Pronocitro*. Pada saat itu, Sampek belum tahu bahwa Engtay adalah wanita karena Engtay masih menyamar.

Hal-hal lain adalah latar naskah tersebut. Rumah keluarga Engtay di Serang, rumah Sampek di Pandeglang, rumah keluarga Macun di Rongasbitung, sekolah Sampek Engtay yang berada di Glodok, dengan nama Sekolah Putera Bangsa. Selain itu, Bibi Engtay berniat pelesir ke Surabaya. Tentu saja, dengan latar waktu, tempat, sosio-kultur demikian yang di dalamnya juga marak dengan semangat zaman dan kontekstual dengan budaya lokal Betawi dan Batavia pada awal abad 20. Bahkan unsur sadurannya sudah dikemas pada awal naskah ketika tokoh Dalang memperkenalkan lakon ini sebagai Sampek Engtay dari Betawi. Berikut ini adalah kutipan saat Sampek dan Engtay berjalan menuju sekolah dan mereka sampai di sebuah tempat yang dalam realitasnya dikenal sebagai Kampung Mangga Besar:

ENGTAY: (NAPAS ‘NGOS-NGOSAN) Apa nama desa ini?

SAMPEK: Big Mango. Mangga Besar. (Riantiarno, 2004: 63)

Selain latar, dalam dialog juga disebutkan beberapa legenda, tokoh, dan jenis kesenian yang sesuai dengan budaya sasaran, juga terkait dengan waktu kontekstual dari naskah ini. Selain disebut Roro Mendut dan Pronocitro, juga tersebut juga Ken Dedes (Riantiarno, 2004: 42), juga Gajah Mada (Riantiarno, 2004: 124). Dalam kesempatan lain, disebut pula tentang kesenian daerah ondel-ondel dari Betawi,

rombongan akrobat dari Surabaya, tukang sulap India, kelompok Cokkek dari Karawang, dan grup Opera Bangsawan dari Penang (Riantiarno, 2004: 181). Berikut ini kutipan yang berisi sebutan tentang Gajah Mada:

KAPTEN LIONG: Kalau kamu cinta, jangan coba-coba disembunyikan. Bagaimana wanita tahu kamu mencintainya kalau kamu tidak omong dan terus berlagak malu-malu?...Ibarat jenderal, kamu harus seperti Gajah Mada. Maju kalau yakin bakal menang. Sekarang aku tanya, kamu bakal menang tidak?

MACUN: Ah, ayah...

CIOK: (BERSAMAAN DENGAN NYONYA CIOK TERTAWA KIKUK) (Riantiarno, 2004: 124)

Dialognya pun terdapat alik kode bahasa Betawi atau bahasa Indonesia, bahkan slang, semisal *idihih, ngaco, loncer, nyemprot, pesen, meler, loyo, goblok, gelo, bodo, anjlok, peot* dan lain sebagainya. Ini sekedar kutipan sebagai contoh.

ANTONG: Nona Engtay ..

JINSIN: Huss.. Mulut loncer, Peot... (Riantiarno, 2004: 156)

Sebagaimana sebuah karya saduran, *Sampek & Engtay* memang mengadaptasi karya aslinya ke dalam karya baru yang marak dengan hal-hal baru, yang disesuaikan dengan latar sosial dan kultur dari budaya yang dituju. Dengan demikian, tentu saja telah terjadi sambutan dari karya Sampek Engtay yang lama ke dalam *Sampek & Engtay* yang mencitrakan beberapa budaya lokal di Indonesia dengan sasaran masyarakat kota. Maksud dari penggunaan nama-nama yang tidak asing lagi dengan sejarah, mitos dan seni lokal di Indonesia dengan latar kota yang akrab dengan pembaca tentu saja bertujuan agar naskah ini tidak asing bagi khalayak luas. Inilah salah satu ciri khas dari naskah N.Riantiarno yang selalu memadukan antara khasanah lokal dan khasanah dunia.

C. Strategi Parodi

Kisah *Sampek Engtay* pada hakikatnya adalah sebuah tragedi. Jika dilakukan pun kerap kali tak bisa menghilangkan aroma tragedi tersebut, yaitu cinta Sampek dan Engtay tak sampai, dan sebuah akhir yang tragis bagi mereka. Hal ini juga sebenarnya terdapat dalam lakon *Sampek & Engtay*. Sebagaimana yang sudah diungkap bahwa naskah saduran itu cukup setia pada 'pakem', meski demikian, terdapat ikhtiar parodi yang cukup kental di dalamnya.

Pakem cerita tersebut adalah tragedi. Alurnya berawal dari pertemanan Sampek dan Engtay di sebuah lembaga pendidikan. Engtay menyamar menjadi laki-laki dan satu kamar dengan Sampek. Dari sinilah benih-benih cinta tumbuh. Hanya saja, Sampek dan Engtay tidak bisa mewujudkan cinta mereka di alam kehidupan. Sampek meninggal lebih dulu karena penyakit cinta, lalu Engtay menyusulnya ketika ia menjadi pengantin dengan masuk ke liang kubur Sampek. Riantarno setia pada alur tersebut. Namun, dalam penyajian kisah tersebut, Riantarno menggunakan strategi parodi.

Parodi, pada umumnya adalah melecehkan, memberikan komentar atas karya asli, judulnya, ataupun tentang pengarangnya dengan cara yang lucu atau dengan bahasa satir. Dengan demikian, karya parodi sendiri bisa karya sastra atau seni yang dengan sengaja menirukan gaya, kata penulis, atau pencipta lain dengan maksud mencari efek kejenakaan. Adapun dalam konvensi lakon, dikenal dengan istilah lakon tragedi dan komedi. Tragedi mengarah pada akhir yang tidak bahagia. Biasanya ia diperlawanan dengan komedi. Komedi berasal dari kata *comoedia* (bahasa Latin), *commedia* (bahasa Italia) berarti lakon yang berakhir dengan kebahagiaan. Lakon komedi, seperti halnya lakon tragedi merupakan bagian dari upacara penghormatan terhadap dewa Pallus. Komedi bisa diartikan sebagai sandiwara ringan yang penuh dengan kelucuan meskipun kadang-kadang kelucuan itu

bersifat menyindir dan berakhir dengan bahagia. Dalam lakon *Sampek & Engtay*, beragam unsur bercampur baur. Terdapat unsur-unsur tragedi, komedi, ironi, bahkan kritik sosial. Dengan kata lain, *Sampek & Engtay* bisa dikategorikan sebagai tragikomik, yaitu memparodikan sebuah 'tragedi' dan berbau komikal. Bisa jadi, filosofi yang dianut adalah sebuah pemahaman bahwa puncak tragedi adalah komedi (Nur Sahid, 2000).

Beberapa aspek tersebut memang lekat dengan Teater Koma. Berbagai humor, nomor-nomor musik dan badut-badut dalam Teater Koma memang bertujuan menghibur meskipun lakon yang dibawakannya secara esensial bersifat tragedi. Bahkan, Riantarno telah melakukan proses hibridasi dengan menggabungkan yang tradisional, dengan adaptasi drama lama dan arus baru yang dominan dalam teater dan seni tradisional (Bodden, 2009: 921). Hal ini tidak bisa dilepaskan dari perhatian Riantarno pada kesenian-kesenian tradisional yang berkembang di kampung halaman Nano sendiri, Cirebon, juga beberapa kelompok seni pertunjukan tradisional lainnya, seperti Lenong dan Ketoprak (Bodden, 2009: 921). Namun, saya melihat bahwa aspek kesenian tradisional seperti wayang (terutama wayang *wong/orang*), juga diambil dalam lakon *Sampek & Engtay*, meskipun posisinya juga diparodikan. Berikut ini kutipannya:

SUKIU: (BERTERIAK) Ngaco, Pak Dalang ngaco. Jangan sampai bikin malu begitu. Semua orang tahu kisah Sampek-Engtay datang dari Cina.

DALANG: Kamu siapa?

SUKIU: Saya Salim Bungsu. Dalam lakon Sampek-Engtay nanti saya main jadi Suki, bujang Sampek. Dalang, kok bisa lupa. Heran. Situ yang minta saya jadi aktor. Masa tidak ingat? Saya ini aktor.

DALANG: Intelektual?

SUKIU: Bukan. Aktor. Aktor.

DALANG: Intelektual?

SUKIU: Bukan. Bukan. Cuma aktor. Kalau pakai embel-embel intelektual, sudah lama saya dimasukkan ke dalam kantong terus

digebuk. Saya cuma aktor. Saya Saliiiiim .. duhh, ribet amat, pakai wawancara segala. (Riantiarno, 2004: 11-12)

Parodi lain muncul dalam beberapa bagian naskah lakon, misalnya ketika Engtay menyiasati agar saat kencing, semua pelajar melakukannya dengan duduk. Hal itu karena ia takut penyamarannya terbongkar (Riantiarno, 2004: 100). Hal yang sama juga pada kesempatan lain, tentang bunyi pipis yang dieksplor sedemikian rupa. Dialog ini diucapkan oleh bujang Sampek, Suki, untuk memberi tahu pada Sampek dan ayahnya, tentang perbedaan laki-laki dan perempuan dari bunyi pipisnya (Riantiarno, 2004: 235). Meski pada dasarnya, mereka berbincang tentang ketidakberuntungan, tetapi yang tertangkap adalah gelagat yang menertawakan kemalangan itu.

Adegan komikal lainnya tampak ketika bujang Sampek, Suki, membawa surat untuk Engtay. Hal ini sekaligus merupakan sebuah kondisi eksplisit ada yang berbeda antara cerita 'pakem' dengan naskah sandiwara *Sampek & Engtay*.

SUKIU: Nona Engtay, saya membawa surat dari juragan saya. Untuk nona. Silahkan baca suratnya, nona.

SUHIANG: Eee, tunggu! Kenapa jadi kamu yang bawa surat? Menurut sahibul hikayat, kan seharusnya burung nuri? Jangan menyalahi pakem, dong.

SUKIU: Tahu deh, Begitu kata sutradaranya. Dia tadi juga titip pesen sama saya, untuk disampaikan ke hadapan pemirsa permohonan maafnya. Memang seharusnya surat juragan Sampek untuk nona Engtay dibawa oleh burung nuri, seperti tertulis di dalam sahibul hikayat. Tapi ada musibah. Tadi sore, burung nurinya kena pilek, padahal sudah dilatih berbulan-bulan sampai dia bisa akting bawa surat. Jadi apa boleh buat, dia terpaksa absen tugas. Hidungnya meler terus. Paruhnya bengkok. Tapi, karena 'the show must go on', maka praktis sajalah. Namanya juga dongeng. Tadi ada beberapa pilihan: apa pakai pos kilat, telegram indah, fasimili, E-mail atau internet? Tapi, setelah dirundingkan masa-masak, akhirnya diputuskan, saya saja yang bawa surat ini. Nih, surat dari juragan Sampek

untuk nona Engtay. Bukan begitu, mas Dalang?

DALANG: 'Tul. Lanjut! (Riantiarno, 2004: 242—3)

Strategi parodi sehingga mengarah pada adegan komikal tersebut menunjukkan fleksibilitas dari perkembangan yang ada, meski sebenarnya lakonnya adalah tragedi. Dari sana sebenarnya tersirat kesadaran bahwa naskah ini memang diambil dari *shahibul hikayat* tetapi sudah mengalami 'penerjemahan' atau penyaduran versi penulisnya, sehingga unsur-unsur baru yang relevan atau sesuai dengan budaya sasaran menjadi pembentuk teksnya. Ihwal soal 'menyalahi pakem' memang sesuatu yang niscaya jika membaca karya yang berusia ribuan tahun ini dari perspektif yang lebih kekinian.

SIMPULAN

Sampek & Engtay merupakan naskah lakon atau sandiwara yang menyadur kisah cinta yang populer di Cina dan di belahan dunia lainnya. Ternyata karya ini sangat populer di Indonesia, terbukti banyaknya sambutan, cetakan dan pelakonan dalam dunia seni di Indonesia sejak sebelum merdeka hingga kini.

Dalam penyaduran yang dilakukan N. Riantiarno untuk pentas Teater Koma, secara umum, memang tidak ada perubahan yang berarti dalam alur ceritanya. Walau demikian, terdapat beberapa hal yang disesuaikan seperti karya sebelumnya berbentuk prosa naratif dan digubah ke dalam bentuk naskah drama. Pada awalnya, lakon ini pernah dipentaskan oleh grup seni pertunjukan terdahulu, Riantiarno telah menulis ulang dengan melakukan serangkaian penyesuaian-penyesuaian baik dari segi bentuk, budaya sasaran dan tujuannya.

Dalam bentuk saduran naskah sandiwara, terdapat sistem yang berbeda dengan prosa karena naskah drama lebih menekankan pada dialog. Di sisi lain, juga

disesuaikan tentang budaya sasaran, baik itu latar tempat, waktu, dan pernik-pernik lainnya. Hal lainnya adalah mengubah cerita tragis ini dalam bentuk humor. Riantiarno telah memarodikan karya tersebut sehingga yang muncul adalah tragikomik. Demikianlah, beberapa jawaban dari rumusan masalah mengapa karya lakon sandiwara tetar Koma ini disebut karya saduran karena hasil sambutan *Sampek & Engtay* pada karya 'pakem' *Sampek Engtay* yang dalam bahasa Mandarin disebut dengan Liang Shanbo dan Zhu Yingtai memiliki hal-hal yang berbeda dari karya aslinya walau secara esensi, ceritanya tak banyak berubah.

DAFTAR PUSTAKA

- Abad, Achmad Setiawan. 2005. "Pengantar" dalam Oey Kim Tiang (OKT). *San Pek Eng Tay: Romantika Emansipasi Seorang Perempuan*. Obor: Jakarta.
- Bodden, Michael. H. 2009. "Membuat Drama Asing Berbicara Kepada Penonton Indonesia: Universalisme dan Identitas Pasca-Kolonial dalam Teater-Seni Indonesia" hal. 911—930 dalam Henri Chambert-Loir (ed). *Sadur: Sejarah Terjemahan di Indonesia dan Malaysia*. Kepustakaan Populer Gramedia : Jakarta.
- Jauss, Hans Robert. 1983. *Toward An Aesthetic of Reception*. University of Minnesto Press : Minneapolis.
- Junus, Umar. 1985. *Resepsi Sastra, Sebuah Pengantar*. Gramedia : Jakarta.
- Riantiarno, N. 2000. "Teater dan Masyarakat Teater Koma" dalam Nur Sahid (ed). *Interkulturalisme (dalam) Teater*. YUI: Yogyakarta.
- , 2004. *Naskah Sandiwara Teater Koma: Sampek & Engtay*. Galang: Yogyakarta
- Sahid, Nur (ed). 2000. *Interkulturalisme (dalam) Teater*. YUI: Yogyakarta.
- Saini KM. 2000. "Teater Indonesia, Sebuah Perjalanan dalam Multikulturalisme" dalam Nur Sahid (ed). *Interkulturalisme (dalam) Teater*. YUI: Yogyakarta.
- Salmon, Claudine. 1981. *Literatue in Malay by the Chinese of Indonesia: A Provisional Annotated Bibliography*. Archipel: Paris.
- , 2010. *Sastra Indonesia Awal: Kontribusi Orang Tionghoa*. Kepustakaan Populer Gramedia : Jakarta.
- Segers, Rien, T. 1978. *The Evaluation of Literary Texts*. The Peter De Ridder, Lise: Leiden.
- Selden, Raman. 1993. *Panduan Pembaca Teori Sastra Masa Kini*. Gadjah Mada University Press: Yogyakarta
- Soemanto, Bakdi. 2001. *Jagat Teater*. Media Pressindo: Yogyakarta.
- Soeratno, Siti Chamamah. 2011. *Sastra: Teori dan Metode*. FIB UGM-Elmatara : Yogyakarta
- Sumardjo, Jacob. 2004. *Kesusastraan Melayu Rendah Masa Awal*. Galang: Yogyakarta.
- Wijaya, Putu. 2000. "Tradisi Baru" dalam Nur Sahid (ed). *Interkulturalisme (dalam) Teater*. YUI: Yogyakarta.
- Teeuw, A. 2003. *Sastera dan Ilmu Sastera*. Pustaka Jaya: Jakarta
- , 1980. *Membaca dan Menilai Karya Sastra*. Gramedia: Jakarta.
- Oey Kim Tiang. 2005. *San Pek Eng Tay: Romantika Emansipasi Seorang Perempuan*. Obor: Jakarta.

Situs:
Www.wikipedia.com.