afrizal malna



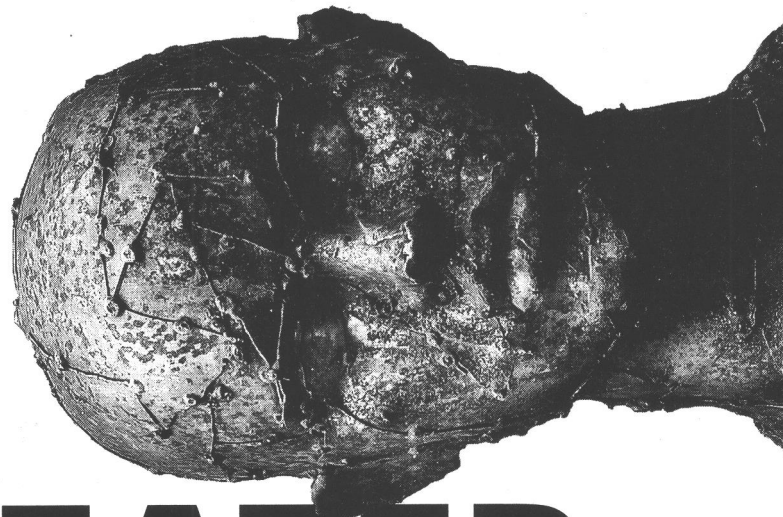
# TEATER KEDUA

## ANTOLOGI TUBUH DAN KATA

PENGANTAR:
MICHAEL H. BODDEN
MARIANNE KOENIG

# TEATER KEDUA

afrizal malna



# TEATER KEDUA

## ANTOLOGI TUBUH DAN KATA

**Direktorat Kesenian**
Direktorat Jenderal Kebudayaan
Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan
2018

**Teater Kedua**
*Antologi Tubuh dan Kata*
© Afrizal Malna, 2018

*Penerbit:*

**Direktorat Kesenian**
Direktorat Jenderal Kebudayaan
Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan

Afrizal Malna,
*Teater Kedua: Antologi Tubuh dan Kata*
Jakarta: Direktorat Kesenian, Desember 2018
xxiv + 601 hlm.; 14 cm x 21 cm
ISBN: 978-602-5635-11-3

**Desain isi dan sampul:** Tim desain Kalabuku
**Foto sampul:** pxhere.com
**Tipografi:** ClassGarmnd BT, **Futura Md BT**, Source Sans Pro

Hak cipta © dilindungi undang-undang.

**Direktorat Kesenian**
Direktorat Jenderal Kebudayaan
Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan

# Daftar Isi

viii | Pengantar Direktur Kesenian
x | Galeri Teater di Lapangan Parkir
xv | Sebuah Berita Mengenai Indonesia-Indonesia Kecil
*Michael H. Bodden*
xx | Antologi Tubuh dan Kata
*Marianne Koenig*

1 | **1. Prolog Berlalu**
2 | Galeri Waktu: Era para Bintang
6 | Sihir Teater
11 | Perjalanan Teater Kedua

31 | **2. Ruang, Negara, Tubuh dan Media dalam Komunikasi Teater**
32 | Galeri Waktu: Modernisme dan Kaum Urakan
37 | Bocor dan Retaknya Ruang Teater
54 | Kritik Teater dari Kekuasaan dan Budaya Tontonan
70 | Biografi Publik, Tubuh dan Kata
88 | Personifikasi Elektronik untuk Teater

107 | **3. Naskah Teater dari Kenyataan dan Gagasan**
108 | Arkeologi Teater: Penalaran Tunggal dari Kenyataan
124 | Massa dan Individu di Antara Penutur Teater
141 | Jalan Teater dari Cerita ke Berita
159 | Pergulatan Mencari Narasi Baru

171 | **4. Tubuh Dalam Akting Teater**
172 | Aktor dari Tubuh Kreol, dan Kebudayaan sebagai Kepompong
189 | Tubuh yang Mempercayai dan Meragukan Sejarah

203 | Aktor dari Bibliografi Teks ke Biografi Teks
215 | Caligula Menonton Pertunjukan Teater Sae
225 | Bungkusan untuk Tubuh Aktor

235 | **5. Teater Politik dan Kualitas Kehidupan Publik**
(Reportase-Reportase Teater)
236 | Teater Luka: Revolusi dalam Akting yang Tegang
243 | Teater Gandrik: Masyarakat dalam Ekonomi yang Gelap
248 | Teater RSPD: Teater dari Kota Tanpa Media Massa
253 | Teater Lembaga: Sebuah Realisme dalam Mulut Perempuan
258 | Teater Koma: Teater, Parlemen, Pemerintahan Kota, dan Karcis
266 | Teater Kubur: Tubuh dari Tema-Tema Pinggiran
275 | Teater Que: Biarkan Manusia Murni dalam Tubuhnya
279 | Teater Kosong: Proposal Palsu dari Reptil-Reptil Politik

283 | **6. Generasi yang Hilang dan Pembocoran Biografi**
(Reportase-Reportase Teater)
284 | Studio Oncor: Rumah Berbahaya dan Teks-Teks Bebek
291 | Bandar Teater Jakarta: Biografi "Aduh" dan Panggung Miring
299 | Teater Gumelar: Biografi Emak di Antara Kabel Listrik
303 | Teater Pavita: Cinta yang Bunuh Diri dalam Penyaduran
308 | Teater Kami: Ada yang Diam-Diam Berubah Menjadi Dirimu
315 | Teater Sae: Instalasi Teks dari Luar Pertunjukan
328 | Teater Ragil: Seorang Generasi yang Hilang
331 | Teater Gidag-Gidig: Pencarian Linguistik untuk Rusdi
336 | Teater Potlot: Membersihkan Teks dalam Kamar Mandi
340 | Teater Kita Makassar: Dengarlah Peluit Kapal di Dalam Tanah

345 | **7. Moving Visual**
(Reportase-Reportase Teater)
346 | Teater Payung Hitam: Demokrasi Adalah Kaleng-Kaleng Rombeng
351 | Teater Ruang: Seni Rupa dari Tubuh yang Terus Diciptakan
355 | Teater Garasi: Arsitektur Teater dalam Pertunjukan Garasi
365 | Sanggar Merah Putih: Terigu dan Metafora Tanpa Jenis Kelamin
370 | Teater Gardanalla: Generasi Kepalsuan dan Teater Gaya Hidup
376 | Bengkel Mime Theatre: Bintang-Bintang Melawan Perabotan Rumah Tangga

381 | **8. Teater dalam Teater dalam Teater dalam Teater**
(Reportase-Reportase Teater di Luar Indonesia)
382 | Peter Brook dari Lausanne: Teori dan Praktik Membongkar Hamlet
388 | Theatre Pour le Moment: Bahasa Perancis di Atas Gundukan Pasir
393 | SubstanzTheater: Bola, Amplas, dan Kehancuran Berulang
397 | Theatre Kaiserhof Gmbh: Elvira, Lelaki yang Mungkin Ada dalam Dirimu juga
404 | Healing Theater: Biografi Tasso, Kelambu, dan Meja-Meja
409 | Rocco und Seine Brüder: Neon Terus Berputar...
413 | "Woyzeck": Pidato Moral Seorang Serdadu

419 | **9. Reportase-Reportase Festival Teater: Jawa Timur**
420 | Lomba Drama Lima Kota Jawa Timur: Teater di Antara Blitz, Teriakan, dan MC
433 | Parade Seni WR. Soepratman '95: Theater is Life, Film is Art, Television is Furniture
441 | Kompetisi Teater Indonesia: Generasi yang Kehilangan Teks

449 | **10. Reportase-Reportase Festival Teater: Jakarta**
450 | Festival Teater Jakarta 19, 20, 21
469 | Teater 70: Sebuah Lapangan Semua Boleh Dilihat
472 | Teater Abdi: Krisis dalam Tong Sampah dan Lorong Koran
475 | Teater Aquila: Rincian Visual Menyusun Puisi-puisi Rupa
480 | Teater Aristokrat: Konsistensi Pentas dalam Keresmian Pemeranan
485 | Teater Deep: Biarin Gue Terbang...
488 | Teater Kanvas: Memecahkan Pusat Kognisi Pertunjukan
493 | Teater Keung: Pembocoran Pentas
499 | Teater Kuman: Praktik-Praktik Akting dalam Penjara
502 | Teater Molek: Teater Pop untuk Absurdisme
506 | Teater SBB: Teater Komik untuk Pidato Politik
510 | Teater Stasiun: Akting Kompor Meledak di Panggung Mini
514 | Teater Tanah Air: Kebersihan di Atas Pentas
520 | Teater Trotoar: Menghancurkan Buku dan TV
524 | Teater Tutur: Kegaduhan-Kegaduhan Editing
527 | Sebentar, Kami Sedang Membuat Teater
540 | Festival Teater Alternatif: Sebuah Indonesia yang Sakit

545 | Festival Monolog FTI: Tubuh Ketiga dari Agresi Ruang Publik
553 | Festival Teater Kampus: Peristiwa yang Terjadi Itu Bukan Saya

565 | **11. Reportase-Reportase Festival Teater: Yogyakarta, Bandung, Solo**
566 | Festival Kesenian Yogyakarta VII: Tukang Es yang Dibunuh
572 | Pertemuan Teater Bandung: Mengoreografi Dinding Ketiga
582 | Mimbar Teater Indonesia: Putu dalam Pembacaan Generasi Masa Kini, Sebuah Permainan Baru dalam Konteks dan Realisme dari Tubuh-Filmis

591 | **12. Dua Penutup**
592 | AGS. Arya Dipayana dan Strategi Menciptakan Peristiwa, Menyutradarai Biografi Sendiri
595 | Ceritanya Tidak Dikarang

601 | Tentang Penulis

# Pengantar Direktur Kesenian

EKSISTENSI TEATER sebagai kekayaan kebudayaan Indonesia harus selalu dikawal dengan eksistensi kritik tentang praktik berteater itu sendiri. Kritik, amatan, resensi dan arsip tak bisa dilepaskan dari perjalanan kreatif teater. Teater tak bisa hanya dipandang sebagai pertunjukan panggung semata. Teater harus dipandang sebagai keseluruhan proses sebelum dan sesudah pemanggungan, di mana kritik mestinya mengambil peran, guna menggiring wacana dan produksi pengetahuan. Dalam dunia teater Indonesia kini, kehadiran kritik bisa dianggap belum mampu mengimbangi jumlah pertunjukan yang diproduksi begitu banyak kelompok teater di seluruh Indonesia.

Buku *Teater Kedua: Antologi Tubuh dan Kata* karya Afrizal Malna ini merupakan salah satu wujud eksistensi kritik teater Indonesia. Untuk itulah penerbitan berbagai tulisan tentang teater adalah sangat penting. Meskipun sebelumnya (2010) sudah pernah diterbitkan, buku ini tetap menjadi salah satu oase di tengah langkanya terbitan tulisan-tulisan tentang teater. Buku ini bukan hanya penting bagi praktisi teater, namun juga bagi akademisi dan mahasiswa seni, khususnya teater.

Afrizal Malna dalam buku ini menyajikan tulisan-tulisan kritik yang jauh dari penilaian bagus dan jelek. Tulisan-tulisannya menyelam jauh ke dalam, mencari makna dari konteks ruang dan waktu, dan menyusun narasi-narasi baru dari pertunjukan. Afrizal, dengan diksi-diksi dan logikanya yang unik, menjadi suatu kekayaan yang sangat berharga bagi dunia teater Indonesia.

Semoga penerbitan buku ini bukan hanya menjadi bahan

bacaan serta kritik semata, namun merangsang lahirnya tulisan-tulisan kritik baru yang lebih banyak lagi, terutama dari insan-insan muda teater Indonesia.

**Dr. Restu Gunawan, M.Hum.**

# Galeri Teater di Lapangan Parkir

BUKU INI sebuah tapal batas antara teater dengan yang "sebelum-teater" dan yang "sesudah-teater". Ia seperti waktu yang diterima lebih sebagai pembacaan daripada sebagai hitungan. Setelah sebuah pertunjukan teater usai, apakah yang "sebelum-teater" itu bukan teater dan yang "sesudah-teater" itu juga bukan teater? Dalam tapal batas ini semacam kontinuitas baru tumbuh menjadi kesadaran, tidak terduga, sedikit terduga, kadang tak terjamah dalam membaca yang hadir dan yang baru saja kita alami. *Biarkan begitu saja*: kita tidak bisa menggunakan kekerasan untuk mencairkan yang beku; dengan cara justru membuatnya menjadi pecah.

Akhir November 2009, Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI) membuat simposium mengenai seni pertunjukan selama tiga hari di Universitas Sanata Dharma, Yogyakarta. Simposium ini melibatkan berbagai disiplin. Saya sempat terlibat dalam sesi pembicaraan mengenai estetika teater. Dalam pembicaraan ini masing-masing peserta mendapat kesempatan untuk mengungkapkan bagaimana pengalaman pribadinya yang berkesan ketika menonton teater. Pembicaraan ini berangkat dari pengandaian: apa *sih* estetika teater itu kalau kita tidak pernah tahu pembacaan penonton atas pertunjukan yang ditontonnya?

Yang menarik dari pembicaraan ini—adalah—sebagian peserta mengungkapkan kenangannya yang tidak terlupakan saat pertama kali menonton wayang. ST. Sunardi di antaranya, merasa kalau terlalu lama tidak menonton wayang, ia khawatir hidup ini sungguh-sungguh fiksi. Wayanglah yang membuat ia percaya bahwa hidup ini adalah nyata dan bukan fiksi.

Pernyataan Sunardi itu, walaupun dinyatakan dengan nada berkelakar, untuk saya merupakan sebuah pembacaan penting: bagaimana seorang penonton menempatkan dirinya di antara dunia pertunjukan dan kenyataan. Posisi ini merupakan tapal batas di mana sebuah pembacaan berubah menjadi aktivitas penandaan yang genting, berani dan terbuka. Aktivitas penandaan ini bukan untuk melegitimasi sebuah pertunjukan itu bagus atau jelek, melainkan bagaimana terciptanya medan penandaan dalam wilayah pembacaan penonton akibat pertunjukan yang ditontonnya.

Pada masa kanak-kanak saya, di daerah Senen, Jakarta Pusat, ada sebuah gedung pertunjukan wayang orang. Wayang Orang Adiluhung, namanya. Kawasan ini memang menarik, karena memiliki empat gedung pertunjukan: Wayang Orang Adiluhung, Wayang Orang Bharata, Miss Tjitjih (gedung yang mementaskan drama-drama Sunda klasik) dan Bioskop Grand untuk memutar film.

Saya selalu takut untuk nonton di Miss Tjitjih, karena banyak mementaskan drama mengenai hantu. Perempuan yang bunuh diri dalam sumur, misalnya, menjadi kuntilanak, atau beranak dalam kubur. Saya masih ingat sebuah adegan: perempuan hamil bergaun putih, terbaring, dengan sebuah batu besar di atas perutnya yang hamil. Banyak film horor Indonesia berangkat dari drama-drama klasik Sunda ini. Drama-drama ini dibuat sangat realis, di antara bulan purnama dan suara lolongan anjing di malam hari. Tetapi juga saya selalu takut setiap muncul adegan keluarnya para raksasa dengan suara gemuruh dari musik, teriakan dan geraman mereka, rambut gimbal, gigi tajam-tajam saat menonton wayang orang Adiluhung.

Namun pada saat-saat tertentu, ketika saya sedang bermain, kadang saya main ke lapangan parkir di samping gedung Adiluhung itu, saya bisa melihat pakaian-pakaian wayang itu (termasuk pakaian dan gigi raksasa) sedang dijemur di lapangan parkir itu. Saat-saat seperti itu sangat memukau saya. Sebagai anak kecil, saya bisa melihat gigi dan mulut raksasa itu dari jarak dekat, menyentuh rambutnya yang kasar terbuat dari ijuk. Peristiwa ini telah menjadi tontonan lain, seperti sebuah pameran. Lapangan parkir



Wayang Orang Bharata.
• Foto: Afrizal Malna

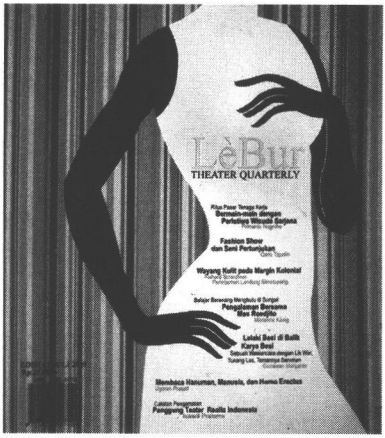
itu seperti berubah menjadi galeri terbuka akibat pakaian-pakaian wayang yang dijemur dengan cara menggeletakkannya begitu saja, terhampar di lapangan parkir.

Saya menarik napas, seperti memasuki sebuah lorong dari dunia Jawa: lorong di mana kenyataan dan fiksi bertemu sebagai bayangan yang nyata, seperti ungkapan ST. Sunardi di atas. Lorong di mana pusat-pusat penandaan, visual maupun naratif, berubah menjadi lalu lintas superego untuk berbagai aktivitas personifikasi yang mungkin bisa kita lakukan.

Miss Tjitjih dan gedung wayang orang Adiluhung itu kini sudah tidak ada. Miss Tjitjih berubah menjadi gedung bioskop (Rivoli) yang memutar film-film India. Gedung Wayang Orang Adiluhung yang juga pernah berubah menjadi gedung bioskop, kini mungkin sudah menjadi ruko. Tetapi simposium teater yang dibuat oleh Teater Garasi itu, akhirnya seperti sebuah parkir juga bagi saya, untuk mengingat lagi buku ini yang terbengkalai selama 12 tahun*), tersimpan dalam *hardisk* saya. Pernah akan diterbitkan teman-teman (Rusdi, Agus Sarjono, dkk.) di Bandung, tetapi gagal. Juga oleh Buldan (Yogyakarta).

Buku ini selesai saya tulis sebelum buku teater banyak diterbitkan sekarang ini, seperti dari Suyatna Anirun, Bakdi Sumanto, ter-

*) 12 tahun adalah hitungan ketika edisi pertama buku ini terbit (2010).—*Ed.*




Jurnal *Lèbur*,
Teater Garasi,
Yogyakarta.

bitan-terbitan Teater Payung Hitam, Yudiaryani, Tommy F. Awuy, Jakob Sumardjo, Sapardi Djoko Damono, *Jurnal MSPI*, *Lèbur* atau terjemahan-terjemahan mengenai teater yang dibuat Max Arifin. Sebelum Radhar Panca Dahana membentuk Federasi Teater Indonesia, sebelum media digital berkembang seperti sekarang ini. Pengantar yang ditulis Marianne Koenig dan Michael Bodden juga dilakukan lebih dari 12 tahun yang lalu, sebelum reformasi.

Jadi buku ini diterbitkan setelah penulisnya "mati". Karena saya yang 12 tahun lalu, melalui masa reformasi, mungkin tidak sama dengan saya yang sekarang. Kelompok-kelompok teater yang pertunjukannya pernah saya tulis mungkin juga sebagian besar telah mati atau berubah. Akhirnya, buku ini sebagian bisa juga disebut sebagai "kuburan teater".

Beberapa bagian dalam buku ini saya tulis kembali dengan membongkarnya dan terjadi aktualisasi di tingkat data, penambahan bahan-bahan pertunjukan dari kegiatan saya menonton sampai awal tahun 2010. Bahan yang sangat sedikit karena kegiatan saya menonton sangat jauh berkurang setelah 12 tahun yang lalu. Untuk edisi baru (2018) ini, saya tambahkan dengan "Galeri waktu: Era para Bintang" serta "Modernisme dan Kaum Urakan", masa yang bagi saya masih penuh misteri antara tumbuhnya opera bangsawan, tumbuhnya modernisme awal di masa

kolonial, Perang Dunia I dan krisis ekonomi dunia. Dalam edisi ini juga saya sertakan tulisan dari beberapa pertunjukan yang sempat saya tonton di Swiss maupun Jerman.

Mungkin buku ini juga bisa diperlakukan sebagai tempat parkir untuk teater di Indonesia. Buku yang sering membuat saya putus asa untuk melanjutkannya. Tetapi saya paksakan menyelesaikannya, di antara kegelisahan mencari kaitan untuk bisa membunyikan kembali kenyataan melalui teater; bermain dengan kekinian yang begitu cepat menjadi basi, memprovokasi ketakutan yang pengecut terhadap masalalu dan hari esok. Tentang tubuh kita, tentang pakaian kita, tentang bagaimana kita berbicara, berjalan, berdiri, menyatakan kesunyian dan kematian melalui teater.

Saya mencintai bidang ini, lebih karena teaterlah yang paling depan berdiri berhadapan dengan publik dan tubuhnya sendiri, berhadapan dengan masalalu dan masakini, dibandingkan dengan kesenian lainnya yang bersembunyi di balik media yang digunakannya.

**Afrizal Malna**

MICHAEL H. BODDEN

# Sebuah Berita Mengenai Indonesia-Indonesia Kecil

BUKU INI penting. Saya sudah beberapa tahun berkenalan dengan Afrizal Malna. Dari pengalaman saya bersama dia, saya dapat menarik kesimpulan bahwa Afrizal termasuk pengamat kegiatan teater dan sastra kontemporer di Indonesia yang paling lihai. Artinya, dengan matanya yang tajam—separuh mata seniman, separuh mata sosiolog—dia bisa melihat banyak hal yang gampang luput dari pandangan orang lain. Kemudian, dengan pola pemikiran dan bahasanya yang khas, dia bisa mengatur hal-hal yang diamatinya menjadi sebuah rumusan yang memang rumit dan harus dipikirkan lebih dari satu-dua detik, tetapi juga mampu menghasilkan pengertian baru yang sangat bermanfaat kalau kita mau mempelajari bagaimana kebudayaan, teater misalnya, berhubungan dengan wacana-wacana dan proses-proses masyarakat yang lain.

Tentu saja, justru itu yang penting di sini. Bagi Afrizal, teater tidak bisa berdiri sendiri: para pemain sudah memiliki pengalaman pribadi di luar maupun di dalam ruang pentas. Tubuhnya pun sudah dibentuk lewat pengalaman sosial dan sulit sekali menyembunyikan pola-pola gerak badan yang sudah lama terdidik membungkuk-bungkuk, menganggukkan kepala tanda setuju, memperlihatkan kemarahan atau justru menahan perasaan. Juga, para penonton ikut membawa wacana-wacana luar ke dalam ruang pementasan, dan proses penandaan yang berlangsung dalam pementasan tidak merupakan pesan-pesan saja, yang disampaikan para pemain kepada penonton yang pasif menerima. Para penonton, apakah secara diam atau lebih vokal, juga ikut aktif dalam proses penandaan dengan penafsiran, mereka menyambut apa

yang sedang terjadi dalam ruang pertunjukan dengan referensi tersendiri yang beraneka ragam.

Misalnya saja, ada pertunjukan mengenai masadepan cemerlang berteknologi tinggi dengan komputer dan sebagainya, dan kemakmuran yang bukan main. Kalau kita masuk ruang pertunjukan, kita mungkin membawa banyak referensi dari wacana-wacana lain: dari sejumlah besar novel dan film mengenai dunia masadepan yang utopis, maupun yang antiutopis dan tidak percaya kepada janji cemerlang teknologi; dari pengalaman kita membungkuk berjam-jam di depan komputer, mengetik laporan atau karangan atau apa saja, mengejar waktu sampai pundak dan punggung kita menjadi kaku; dari kemungkinan komunikasi yang lebih luas dengan komputer dan sarana perjalanan dan pos yang serba cepat dan canggih, tetapi juga dengan pola produksi kapitalis yang selalu terburu-buru berinovasi membikin produk baru sehingga para pembeli terpaksa ikut membeli yang baru, dan juga supaya tidak ketinggalan zaman dan kalah bersaing; pola dan irama hidup dunia modern canggih dan efisien yang bisa membuat orang makmur namun kena stres, cepat marah, frustrasi dan tekanan darah naik. Mungkin saja, kita akan membawa keinginan kita untuk kehidupan yang lebih santai ke dalam ruang itu juga. Termasuk keinginan kita untuk menonton sesuatu yang tidak "sulit" dimengerti, perlu berkeringat dan memikirkan hal yang kurang menyenangkan. Atau justru kita mau menyaksikan pertunjukan yang akan menantang kita dengan kritisisme terhadap dunia seadanya, karena kita frustrasi dan perlu berdialog dengan kawan-kawan seperasaan, supaya lebih jelas memahami di mana kita berada sebenarnya.

Juga, media massa selalu terlibat dalam sebuah proses penandaan yang jangkauannya bukan main panjangnya dan luasnya kalau dibandingkan dengan teater. Pengertian dan pradugaan para penonton maupun para pemain sudah ikut terbentuk oleh proses penandaan raksasa itu, yang bertaraf nasional kalau tidak internasional. Proses ini menyempitkan kemungkinan-kemungkinan lain penandaan. Bagaimana teater bisa menghadapi dunia yang



Michale Bodden.
• Foto: Afrizal Malna

makin dibingkai oleh konglomerasi media raksasa?

Hal-hal seperti tersebut tadilah yang menjadi pusat perhatian Afrizal dalam buku ini. Afrizal berusaha melihat teater secara utuh dalam hubungan-hubungannya yang semakin erat dan semakin majemuk dengan dunia luar. Seperti ditulisnya: "Teater ditonton melalui 'teks' yang lain yang tidak berlangsung di pentas ...." Jadi, Afrizal mau memikirkan persoalan interaksi di antara pertunjukan dan para penonton yang ikut dalam peristiwa teater, tetapi yang juga ada dalam dunia pengertian dan penandaan yang tersendiri. Juga, dia sedang mempelajari hubungan yang ada di antara pertunjukan dan masyarakat yang sedang berubah menurut proses-proses sosial yang besar.

Untuk mengerti proses penandaan yang menjadi penawaran teater kepada khalayaknya, Afrizal harus memperhitungkan banyak unsur pementasan. Dia sadar bahwa bukan hanya alur cerita dan kata yang meminta arti dalam sebuah pertunjukan, tetapi juga nada suara, posisi dan gerak tubuh, muka dan otot para pemain, maupun ruang, benda yang dipakai di atas panggung (atau di dalam ruang lain yang dibentuk untuk pertunjukannya oleh sebuah kelompok), dan pakaian ikut serta dalam proses penandaan itu, mau tidak mau. Afrizal sangat cermat mengamati cara pemecahan penandaan sebuah pertunjukan—apakah unsur-unsur yang dipakai sebuah kelompok saling mendukung atau bertentangan, dan apakah pertentangan atau kecocokan unsur-unsur itu subur seba-

gai penandaan bagi para penonton, atau sebaliknya terasa mandul.

Dari pengamatan ini, rumusan mengenai kecenderungan baru dalam teater Indonesia yang ditawarkan Afrizal sangat menarik. Ternyata terdapat banyak kelompok teater muda Indonesia yang tidak lagi percaya pada wibawa teater "realistis" yang berangkat dari cerita, tokoh dan kata sebagai alat komunikasi yang mati saja. Rupanya, mereka belajar dari karya-karya Putu Wijaya, Arifin C. Noer dan lain-lainnya. Mereka berusaha menciptakan pertunjukan yang mulai dari keadaan mereka sendiri, daripada memasukkan diri ke dalam tokoh tipikal yang jauh dari pengalamannya ke dalam alur cerita dan kata yang adalah sebagian dari sebuah narasi besar (mengenai sejarah bangsa, masadepan, atau kebenaran mutlak, misalnya), yang sulit dipercayai lagi dan akibatnya tidak begitu terasa, atau kalau terasa, kadang-kadang tidak begitu indah dalam lingkungan kita sehari-hari. Kelompok-kelompok ini lebih cenderung mengadakan pertunjukan yang bisa dianggap sebagai "teks dari kehidupan" dan bukan sebuah "pemeranan" kehidupan. Mereka tidak mau menghadirkan sebuah rangkap atau pencerminan dari kehidupan, tetapi mereka lebih tertarik membikin semacam keadaan di mana para penonton bisa mengerti bagaimana anggota-anggota kelompok menandai dunia mereka. Mudah-mudahan dari situ sebuah dialog antara anggota dan penonton bisa dimulai.

Dokumentasi dan rumusan mengenai kecenderungan baru ini penting sekali, namun Afrizal tidak berhenti di situ saja. Buku Afrizal ini sangat berguna untuk orang-orang, baik dari Indonesia maupun dari luar negeri, yang tertarik akan teater kontemporer Indonesia. Sebab, dalam buku ini terdapat banyak gambar dan informasi mengenai berbagai macam pertunjukan yang diadakan selama tahun-tahun 1980-1995. Dari segi data saja hal ini sudah merupakan satu sumber informasi yang luar biasa. Teater adalah salah satu kegiatan yang sering diadakan di kota-kota besar dan kecil di Indonesia. Namun demikian, berita mengenai pementasan-pementasan ini sangat kurang. Yang terjadi di Gresik, Tegal, Yogyakarta, Solo, Banjarmasin, Padang atau Ujung Pandang sering

tidak diketahui di Jakarta. Sebaliknya juga bisa terjadi (walaupun lebih gampang untuk mendapatkan informasi mengenai daerah di ibukota). Apalagi, banyak pertunjukan teater dan kegiatan kebudayaan lain, seperti beberapa pertunjukan dari festival-festival teater kampus, Festival Teater Jakarta, atau Lomba Drama Lima Kota Jawa Timur, sama sekali tidak diliput media massa. Tulisan-tulisan Afrizal, yang sering dimuat beberapa surat kabar dan di dalam buku ini, bisa dipandang sebagai satu kacamata khusus yang menyoroti kegiatan teater yang kemungkinannya tidak akan diketahui oleh orang yang tidak menyaksikannya pada saat pementasan.

Dan ini juga sebuah persoalan referensi teater, dan hubungan di antara teater dan orang-orang yang mungkin bisa menjadi penonton. Semoga buku Afrizal bisa merupakan suatu teks jembatan, sebuah teks kehidupan teater kontemporer yang bisa membuka dialog dengan khalayak yang lebih luas.

**Michael H. Bodden**
*University of Victoria, British Columbia, Canada*

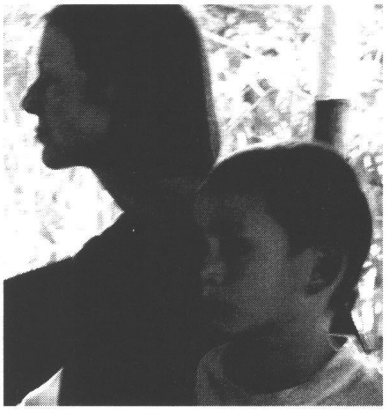
MARIANNE KOENIG

# Antologi Tubuh dan Kata

ADA DUA HAL yang ternyata penting diperhatikan kalau kita masuk ke dalam buku Afrizal Malna ini. Yang pertama adalah kata "antologi" dari judulnya; yang kedua adalah pernyataan mengenai "teater kedua" yang dihadirkan dan diutamakan di dalamnya.

"Antologi" berarti "bunga rampai", sebuah kumpulan tulisan terpilih yang masing-masing bisa berdiri sendiri, mengatakan sesuatu sendiri, yang bisa dibaca lepas satu dari yang lain. Sifat antologi ini tidak hanya berlaku untuk buku ini secara keseluruhan, tetapi ternyata dapat juga ditemukan dalam banyak esai yang menjadi bagiannya, di mana satu ide atau kalimat bisa berdiri sendiri, merupakan dunia tersendiri di samping dunia yang lain. Namun, dunia-dunia ini seolah-olah harus ditentukan oleh pembaca sendiri, bertolak dari sebuah istilah atau ide yang diberikan sebagai tanda darinya. Kata "antologi" biasanya digunakan untuk kumpulan sajak, maka dunia atau ide-ide itu dan hubungan di antaranya barangkali bisa dimengerti melalui pendekatan seorang pembaca sajak, lebih-lebih karena Afrizal memang seorang penyair, yang juga membawa kepenyairannya ke dalam esainya.

Membaca buku Afrizal ini saya bahkan merasa tidak hanya menghadapi suatu antologi saja, melainkan sebuah kamus atau ensiklopedi, di mana kita bisa mencari dan mendapatkan sekian banyak informasi yang berguna. Namun, informasi di sini bukan informasi biasa saja yang bersifat menjelaskan mengenai kenyataan teater kontemporer Indonesia: jenis-jenis teater, kelompok tea-



Marianne Koenig dan anaknya (Elia).
• Foto: Fitri Setyaningsih

ter, pertunjukan, akting, naskah, publik, kritisisme, media dan sebagainya; melainkan informasi mengenai bagaimana—di bawah tema apa— kita bisa memandang dan memahami teater.

Di sini "teater kedua" dari Afrizal masuk, yaitu teater nyata, yang disaksikannya, seperti yang terjadi dalam renungannya. Renungan ini, jelmaan dari intelektualitas, kepekaan dan pengalaman Afrizal, yang menjadi penghubung antara esai-esai dan ide-ide dalam buku ini. Ini sekaligus berarti bahwa buku ini memang bukan sebuah kamus, tetapi sebuah antologi di mana bagian-bagiannya selalu mempunyai keterkaitan satu sama lainnya, walaupun kadang-kadang mungkin secara tersembunyi saja.

Namun, renungan atau "teater kedua" itu bukan hanya penghubung, melainkan sebuah dunia tersendiri, dunianya Afrizal, yang menjadi penting dalam buku ini. Dunia ini sangat kaya dan luas dengan banyak ide, cara berpikir, pertanyaan dan sudut pandang yang kreatif, tidak biasa, merangsang. Kalau kita memasuki dunia Afrizal ini, kita tidak bisa berjalan-jalan dengan enak di dalamnya: sering kali kita terbentur, merasa terganggu dan terasing oleh suatu istilah, ide atau jalan pikiran yang membuat kita mengambang. Namun, keadaan mengambang ini merupakan dorongan dan tantangan bagi kita untuk mengisi sendiri ruang yang

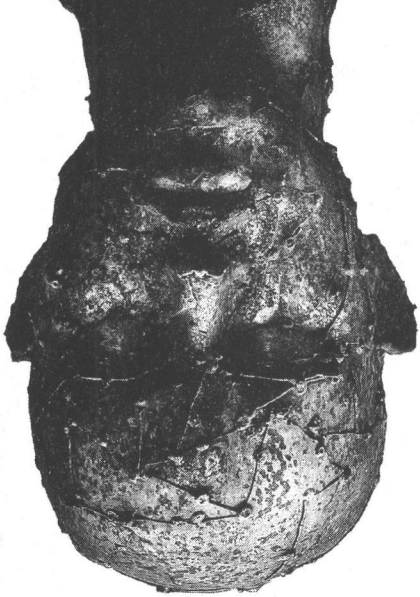
dibiarkan kosong, dan diberikan pada kita pembaca untuk mengadakan suatu "teater ketiga", yang barangkali berdasarkan "teater kedua"-nya Afrizal (sesuai juga dengan tuntutan yang muncul berulang kali dalam buku ini agar penonton teater ikut aktif dalam pertunjukan) diberikan posisi yang aktif dalam pembacaan. Maka, buku ini tidak bisa dibaca dengan cepat dan enteng, tetapi kadang-kadang dalam kalimat demi kalimat kita diajak berhenti untuk berdialog dengannya, menanyainya. Buku ini membuat kita bekerja dengan intens (ini barangkali maksudnya keluhan orang yang dikutip Afrizal, bahwa tulisannya tidak mudah dibaca), suatu kerja kreatif yang tidak berarti bahwa kita harus mengganti atau mengisi kekurangan kerja atau kreativitas dari penulis dalam tulisannya, melainkan yang dapat lahir justru karena kerja dan kreativitasnya itu yang kuat.

Tidak seperti layaknya sebuah antologi, saya telah membaca buku Afrizal ini sekaligus dalam keseluruhannya daripada mencicipi esai ini atau itu sesuai dengan kebutuhan, selera atau suasana aktual saya. Lewat pembacaan yang berturut-turut ini muncul beberapa hal lagi: munculnya kesetiaan Afrizal terhadap dirinya sendiri dan dunia intektualnya, yang tidak mengenal basa-basi dan perkataan umum. Kesetiaan ini meyakinkan dan membuat saya sebagai pembaca merasa aman dan siap untuk menerima "gangguan-gangguan" yang ada dalam bukunya, sebagai sebuah ide yang patut dan penting untuk terus direnungkan. Rasa mengambang hilang juga, karena keteguhan itu dan landasan yang merupakan dasarnya, walaupun landasan ini mungkin belum bisa dinyatakan secara tetap.

Selain oleh kesetiaan, saya terkesan oleh suatu kebebasan dan energi yang besar, yang muncul dalam buku ini dan yang merupakan akibat sekaligus dasar dari penulisan Afrizal yang bergerak dengan konsisten. Dan kebebasan serta energi ini dialihkan juga kepada pembaca.

Demikianlah, "Antologi Tubuh dan Kata" ini berarti banyak bagi saya: ia merupakan buku informasi mengenai banyak kelompok teater dan pertunjukan, semacam panorama kegiatan teater di Indonesia dewasa ini; susunan berbagai sudut pandang dan pendekatan teoretis terhadap teater; penyajian sebuah dunia intelektual; penantang sekaligus mitra untuk renungan dan kerja saya sendiri; karya seorang sahabat saya. Buku ini membuat saya ingin kembali menonton dan berkontak langsung dengan teater di Indonesia, membuat saya ingin menyelusuri "teater kedua" dunianya Afrizal secara lebih dalam lagi, dan membuat saya ingin memperluas dan memperketat "teater kedua" saya sendiri. Semoga buku ini juga berharga dan berarti sedemikian rupa untuk para pembaca lainnya.

*Jegenstorf*
**Marianne Koenig**
*University of Bern, Switzerland*



# 1

# PROLOG BERLALU

# Galeri Waktu: Era para Bintang

**Galeri waktu: sebelum Perang Dunia I**



Nietzsche. Fotografi: Gustav-Adolf Schultze, 1897

1891 Surabaya: Komedi Stamboel (August Mahieu)

1899 Komedi Opera Stamboel

Perang Filipina melawan penjajahan Amerika Serikat

1900 Opera Permata

Bioskop pertama, Gambar Idoep berdiri di Tanah Abang, Batavia.

1901 Stamboel

***Der Wille zur Macht (Kehendak Untuk Berkuasa)***, karya Friedrich Nietzsche terbit di Jerman.

1902 Opera Indera

Pemerintah Hindia Belanda mendirikan lembaga kebudayaan, Nederlandsch Indische Kunst-kring, Batavia.

1903 Ratoe Opera

Tirto Adhi Soerjo menerbitkan ***Soenda Berita***, di Bandung, berbahasa Melayu



Miss Dja

1904 Perang Rusia-Jepang

1905 Samanhudi mendirikan Serikat Dagang Islam (SDI)

1908 Soetomo mendirikan Boedi Oetomo. Pemerintah Belanda mendirikan ***Balai Poestaka*** Hatta mendirikan Perhimponan Indonesia

1909 Sutan M. Salim menerbitkan mingguan ***Boemipoetra*** di Batavia

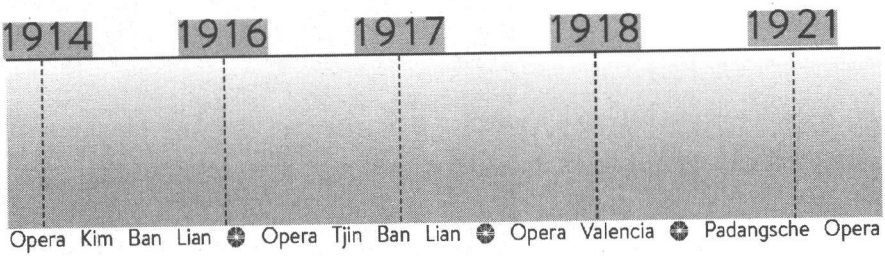
1911 Batavia: Opera Soei Ban Lian (Teng Poei Nio)

1912 Partai politik pertama, De Indische Partij didirikan Douwes Dekker, Ki Hadjar Dewantara, dan Tjipto Mangunkoesoemo.

Perang Balkan (Serbia, Yunani, Montenegro, Bulgaria) melawan Kekaisaran Ottoman

Wilhelmina ✪ Opera Bintang Hindia ✪ Indera Bangsawan ✪ Opera Bangsawan

## Galeri waktu: Perang Dunia I—krisis ekonomi




**PERANG DUNIA PERTAMA 1914-1918**

Henk Sneevliet mendirikan Indische Sociaal Democratische Vereeniging (ISDV).

Mas Marco Kartodikromo memimpin majalah ***Doenia Bergerak***

gerakan dadaisme

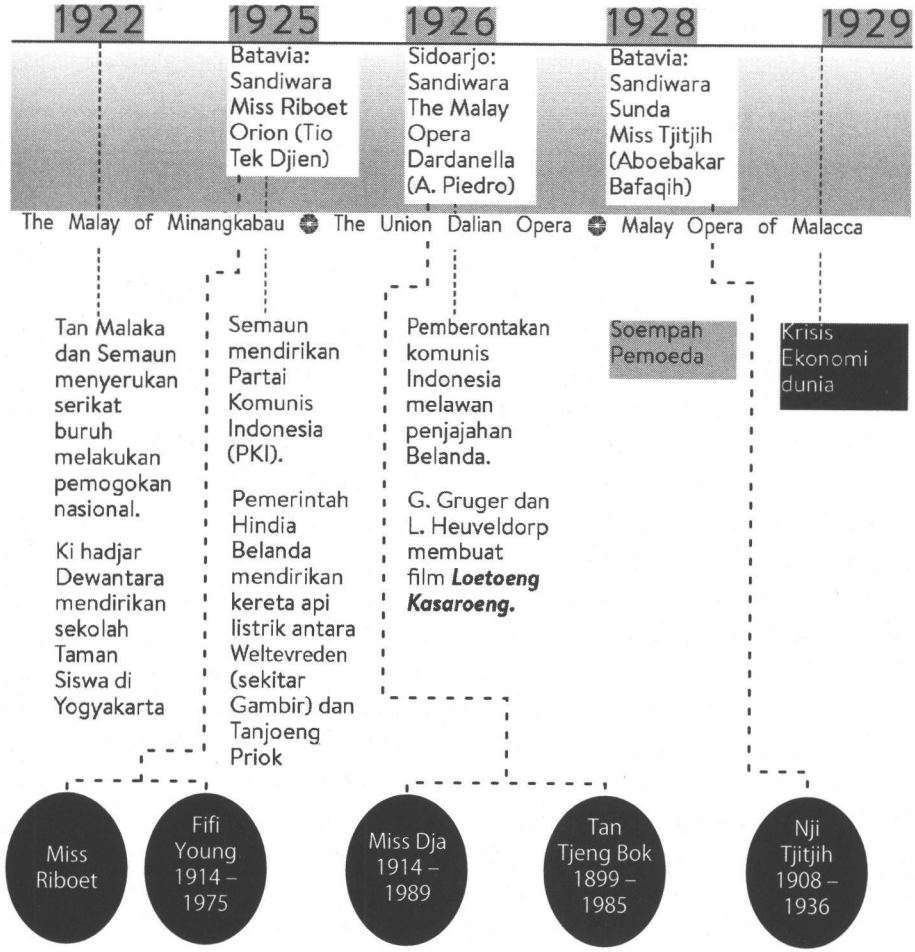
ISDV melakukan pemberontakan terhadap pemerintahan Hindia Belanda di Surabaya.

wabah flu spanyol menewaskan hampir separuh penduduk dunia.

Mahatma Gandhi melakukan gerakan boikot pajak.

Naskah drama ***Allah Jang Palsoe***, karya Kwee Tek Hoay, terbit.

Adolf Hitler menjadi pemimpin partai NSDAP di Jerman.


1922
1925
Batavia: Sandiwara Miss Riboet Orion (Tio Tek Djien)
1926
Sidoarjo: Sandiwara The Malay Opera Dardanella (A. Piedro)
1928
Batavia: Sandiwara Sunda Miss Tjitjih (Aboebakar Bafaqih)
1929
The Malay of Minangkabau
The Union Dalian Opera
Malay Opera of Malacca
Tan Malaka dan Semaun menyerukan serikat buruh melakukan pemogokan nasional.
Ki hadjar Dewantara mendirikan sekolah Taman Siswa di Yogyakarta
Semaun mendirikan Partai Komunis Indonesia (PKI).
Pemerintah Hindia Belanda mendirikan kereta api listrik antara Weltevreden (sekitar Gambir) dan Tanjoeng Priok
Pemberontakan komunis Indonesia melawan penjajahan Belanda.
G. Gruger dan L. Heuveldorp membuat film Loetoeng Kasaroeng.
Soempah Pemoeda
Krisis Ekonomi dunia
Miss Riboet
Fifi Young 1914 – 1975
Miss Dja 1914 – 1989
Tan Tjeng Bok 1899 – 1985
Nji Tjitjih 1908 – 1936
?

## Sihir Teater

RENCANA MEMBUAT PERTUNJUKAN mulai diwujudkan. Naskah, aktor dan sutradara sudah siap. Semuanya menghadapi sebuah dunia yang masih kosong, yang harus diisi dengan tubuh dan kata. Aktor kini tidak lagi berhadapan dengan dirinya atau dengan orang lain, melainkan dengan panggung. Dia telah menjadi *"after-identity"*, seseorang setelah dirinya. Dan itulah panggung itu, tempat seluruh mata tertuju kepadanya; tempat setiap detail—dari gerak sampai suara—berubah menjadi bahasa.

Ketika mata seorang aktor terbuka ke arah penonton, mata itu sudah menyampaikan sebuah dunia sebelum ia memulai peranan yang akan dimainkanya. Ia tidak bisa meniadakan dunia itu dari matanya. Penonton bisa melihat dunia itu dari mata aktor. Tapi aktor itu sendiri tidak bisa melihatnya, mungkin juga tidak mengerti dunia seperti apa yang disimpan oleh matanya. Dunia yang terbentuk oleh berbagai pengalaman, kesedihan, kesepian, kerinduan kepada sesuatu yang tidak ada namanya. Dunia yang membuat seorang aktor berada pada batas ambang kepada siapakah dia harus bertanya: peran apa yang lebih mewakili kemampuannya sebagai aktor, kepada dirinya sendiri? Bertanya kepada sutradaranya, atau kepada ibu yang telah melahirkannya?

Sebagian besar aktor umumnya tergoda untuk memerankan peran utama. Peran yang menjanjikan ruang lebih besar untuk aktor mendapatkan kesempatan bertemu dengan kekuatannya yang tak terduga, dan menjadi pusat pertunjukan.

Tetapi mereka rata-rata masih muda, belum memiliki pengalaman bekerja atau berpolitik. Tubuh mereka, dari otot sampai



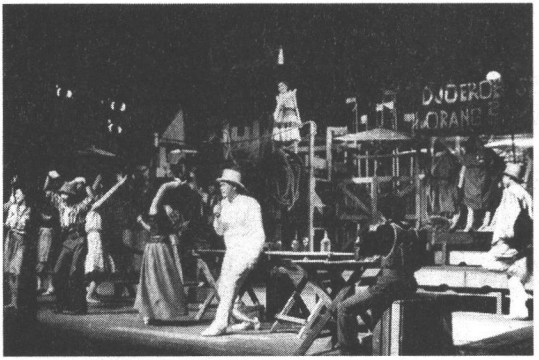
Siang-malam, Pasar Badung, Bali, tidak pernah tidur. Lebih lagi malam hari. Perempuan Bali menjual atau membeli apa pun di pasar itu, menggunakan kepala untuk membawanya. Hilir-mudik dengan berbagai bau dan warna dalam pasar itu.

• Foto: Afrizal Malna

dengan warna suaranya, betul-betul hanya representasi tubuh orang muda. Apa yang terjadi dengan tubuh mereka kalau mereka memerankan seorang dewa, seorang ratu, seorang jenderal, seorang ibu atau seorang perampok? Apakah kita sedang berhadapan dengan peran itu atau sedang berhadapan dengan dunia orang muda (dengan persoalan pendidikan, lapangan kerja, atau gaya hidup yang mengitari dunia mereka)? Sesuatu yang bocor pada bagaimana teater dihadirkan, sejak awal sudah terjadi dalam wilayah ini.

Teater menjadi sebuah manajemen yang unik untuk membongkar dan menata kembali hubungan alienatif antara aktor dan peran yang akan dimainkan. Manajemen yang bisa ditukar dengan topeng dan kostum untuk memanipulasi tubuh aktor. Manajemen yang bisa ditukar dengan psikoanalisis untuk mencairkan jarak alienatif antara tubuh aktor dengan peran, atau dengan semacam "kekejaman" dan "keliaran" untuk membongkar tubuh aktor agar peran bisa dicangkokkan kepadanya.

Manajemen itu bekerja untuk mengubah tubuh aktor menjadi tubuh media. Tubuh yang menyimpan pesan, yang sebelumnya tidak ada dalam tubuhnya. Kerja media ini terus berlangsung di mana aktor kemudian mulai mengubah peralatan yang digunakannya sebagai media. Seluruh peran yang dimainkannya sama dengan mempertaruhkan ikon pertunjukan yang akan dijalaninya.



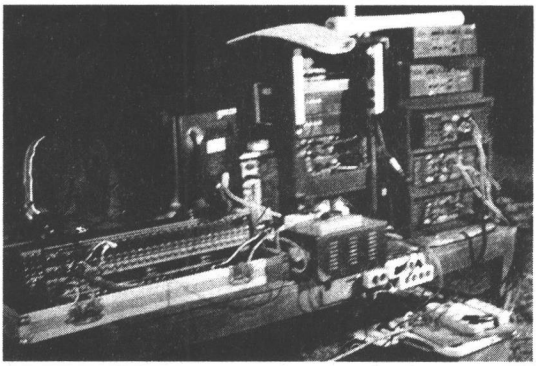
Pertunjukan Teater Koma, *Opera Ikan Asin*, 1983.
• Foto: Dok. Teater Koma

Aktor kemudian mulai menyadari detail-detail tubuhnya, ruang peran yang dijalaninya, dan kemungkinan improvisasi untuk memancing respon penonton sebagai sihir media dalam teater.

Setelah latihan selesai, bahkan setelah pertunjukan usai, manajemen itu kadang terus berjalan dalam diri aktor. Aktor tidak berusaha membongkar dan melepaskan dirinya dari manajemen itu. Maka hari-hari sang aktor menjadi hari-hari di mana realitas sehari-hari mulai diperlakukannya juga sebagai panggung. Sang aktor menjadi "orang lain" yang setiap hari melakukan pentas. Untuk aktor yang mampu melepaskan diri dari manajemen itu, sang aktor memiliki kesempatan yang lebih luas untuk memperlakukan manajemen itu sebagai cara membaca dan menulis antara tubuhnya dengan peran yang dijalaninya.

Manajemen itu, yang umumnya dijalankan seorang sutradara, merupakan awal di mana "sihir teater" dimulai. Dan sutradara kadang membatasi wilayah kerjanya untuk tidak memedulikan bagaimana manajemen itu bekerja dalam diri seorang aktor di luar latihan atau di luar pertunjukan. Maka sesuatu yang bocor dalam dunia teater, dan teater justru dikelola lewat kebocoran ini, menjadi faktisitas yang dilupakan begitu saja. Akhirnya teater mulai dilihat sebagai "risiko kerja" sebagaimana bisa terjadi pada profesi apa pun.

Aktor telah latihan tiga bulan. Tiap hari, seminggu lima kali, setiap hari empat jam. Kadang latihan lebih dari tiga bulan. Dana



*Sound system* sudah merupakan fenomena "*spiker* gila" dalam sebagian besar masyarakat Indonesia yang menghancurkan telinga bersama kita maupun telinga personal kita. Suara diperbesar sekian ribu kali lipat untuk bisa masuk ke mana pun, dan menyerang hak-hak masyarakat lainnya atau makhluk lainnya untuk tidak mendengar. Serangga-serangga ikut mati dalam fenomena *spiker* gila yang melanda masyarakat ini. Ruang publik dan ruang domestik dianggap tidak memiliki batas.

• Foto: Afrizal Malna

mulai dicari dengan berbagai cara. Publikasi mulai dilakukan. Tiga hari sebelum pertunjukan, panggung mulai ditata, lampu, *sound system*. Kostum telah siap. Semuanya telah siap untuk membuat "sihir teater".

Tetapi tunggu dulu. Dua jam lagi pertunjukan akan berlangsung. Panggung dan kursi penonton sudah bersih. Kita melihat semua wajah, dari aktor sampai operator lampu, seperti menyembunyikan sesuatu. Sesuatu yang ditahan sampai layar panggung mulai dibuka, dan lampu perlahan-lahan *fade-in*. Pertanyaan-pertanyaan boleh datang kepada seni. Jangan ada yang ditolak. Roedjito pernah memancing pertanyaan: "Bagaimanakah kamu mengambil keputusan benda itu harus diletakkan di mana di atas panggung pertunjukanmu? Bagaimana kamu harus memilih masuk dari mana ketika pertama kali kamu memasuki panggung? Bagaimana kamu percaya masuk ke dalam panggung dengan cara melangkah maju atau mundur? Bagaimana kamu merasakan apakah kamu sedang melangkah, berjalan atau bergerak?" Semua pertanyaan ini berkaitan dengan cara kita memperlakukan panggung sebagai ruang atau semata sebagai tempat, sebagai sesuatu yang

terukur atau sebagai sebuah perspektif.

Apakah itu semua? Sebuah konstruksi dari keyakinan yang sedang dijalankan sebuah kelompok dalam kesenian. Sesuatu yang mungkin akan memperkaya kualitas kehidupan publik untuk membaca perbedaan dalam kerangka politik tubuh dan kata. Dan sebaliknya: politik teater untuk membongkar konstruksi sosial-politik yang memperlakukan publik sebagai lembaga tertentu (katakanlah sebagai lembaga komoditas untuk pasar, atau massa bisu untuk kekuatan politik maupun agama).

Sebuah keyakinan nihilis yang haus dengan darah dari pertanyaan-pertanyaan yang dianggap tidak berarti, karena dunia di luar teater berlangsung sebuah teater ketakutan dan keserakahan, yang tidak bisa lagi mengukur batas-batas produksi untuk konsumsi dan konsumsi untuk produksi. Sebuah teater gila yang dijalankan oleh mekanisme vertikal, dengan menjadikan yang horizontal sebagai korban tempat mereka membangun vertikalitasnya.

Sesuatu yang bocor pada teater merupakan tindakan pengosongan untuk mendapatkan kembali nihilisme itu, dibaca sejajar untuk membocorkan konstruksi publik. Dan sihir teater itu pun bergema ke wilayah lain, yang mengobati kesunyian tak bernama ketika seorang aktor menyaksikan panggung kosong, kursi penonton kosong, dan dunia di luar tidak pernah menutup layarnya, setelah pertunjukan usai.

Semua urusan produksi yang dijalani teater, rasionalisasi anggaran, mirip dengan industri. Tetapi proses dan produknya bukanlah mekanisme, peralatan dan barang-barang yang siap pakai. Di dalamnya ada dasar-dasar yang kritis: kenapa manusia memerlukan bayangannya sendiri, membuat imajinasi dan cerita. Sihir teater yang tidak berkenan, manakala bayang-bayang itu hanya ditentukan oleh politik dan ekonomi, oleh lembaga-lembaga harfiah yang tidak memiliki nama untuk kesunyian, penderitaan dan kekejaman.

# Perjalanan Teater Kedua

### Tidak mengisi halaman yang hilang

Halaman-halaman pertama buku teater Indonesia adalah halaman yang hilang. Sejumlah buku teater yang pernah terbit, bisa dikatakan lebih merupakan sejarah nama-nama, lembaga pendidikan teater, kelompok-kelompok teater, dan terutama pembicaraan sejumlah naskah teater. Tetapi bagaimanakah pertunjukan mereka, estetika mereka, akting dan pernik-pernik lainnya dari teater? Hampir tidak ada tulisan mengenai itu.

Buku mengenai teater ini ditulis di antara halaman-halaman yang hilang itu. Hadir dengan dasar pijakan goyah, gamang sebagai buku yang membicarakan teater sebagai dunia pertunjukan. Memerlukan semacam keberanian tersendiri untuk "mengapungkan" diri ketika kita berada di atas dasar yang goyah seperti itu. Buku ini saya tulis sebagai pembacaan dan penulisan ulang dari esai-esai teater yang pernah saya tulis dan tersebar di berbagai media massa cetak.

### Menonton tulisan sendiri

Tatkala muncul rencana untuk mengolah kembali esai-esai saya mengenai teater menjadi sebuah buku, saya teringat pada sejumlah pertunjukan yang pernah saya alami serta sebagian besar seniman teater yang saya kenal lewat pergaulan, pertunjukan dan latihan-latihan mereka. Berhadapan kembali dengan esai-esai itu saya merasa tidak sedang membacanya, tetapi menontonnya. Satu demi satu, saya seperti masuk dan keluar kembali dari satu pertunjukan ke pertunjukan lain, hingga saya sadar bahwa esai-esai itu ternyata

lebih merupakan sejumlah kumpulan data dan pernyataan-pernyataan yang masih berantakan, yang harus dicarikan kembali koherensi keseluruhannya. Tetapi apa pula perlunya koherensi seperti itu? Saya tak tahu pasti. Yang saya lihat, data dan pernyataan-pernyataan itu masih harus diklasifikasi ulang untuk mendapatkan kategorisasinya, menyusun ikatan-ikatan tematik agar buku ini tidak hadir sebagai teks yang pecah. Tetapi, masih ada pertanyaan yang muncul, di manakah posisi saya dalam memandang mereka, dunia teater yang telah saya amati itu dan saya turunkan dalam buku ini.

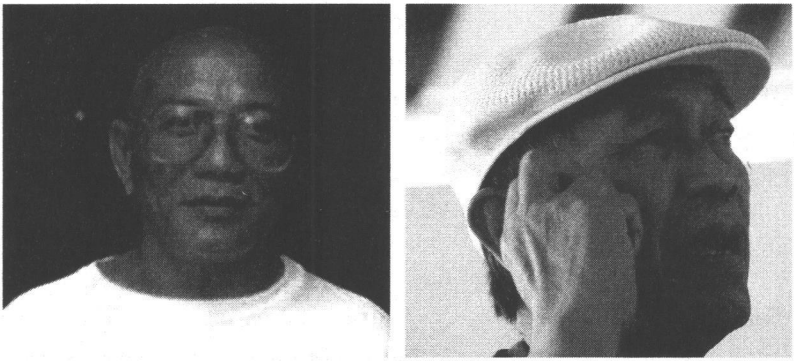
## Menulis "teater kedua"

Dalam pergaulan saya dengan teater, saya tidak pernah bertanya "apa itu teater"[1], atau berusaha mencari pengertiannya. Teater saya terima hanya sebagai sebuah nama untuk membedakannya dengan musik, patung atau pisang. Saya cenderung menghindar untuk memasuki problematika atau sejarah yang berada di balik nama itu. Saya mencari teater tidak pada namanya, melainkan pada apa yang berlangsung di atas pentas. Waktu, tempat, manusia, teks, dan berbagai strategi pertunjukan yang berbeda satu sama lainnya merupakan pintu yang berbeda-beda untuk memasuki sihir teater di atas panggung. Semua awal pertunjukan teater adalah momen penting sebelum saya terperangkap dalam penilaian laten dan menyebalkan apakah pertunjukan itu baik atau jelek, menyebalkan atau memunculkan banyak rasa heran dan pesona. Endapan-endapan imaji yang saya bawa pulang walau pertunjukan telah selesai. Dan kemudian membuat ceritanya sendiri di waktu dan tempat yang berbeda.

Karena itu saya lebih tergoda dalam soal: apakah sebenarnya "menonton teater" itu. Sebab pada posisi inilah sesungguhnya

---

[1] Dalam esainya "Sebuah Pembelaan untuk Teater Indonesia Mutakhir", Goenawan Mohamad menggunakan istilah teater mutakhir: "Teater pada akhirnya ialah suatu peristiwa teater. Juga suatu pengalaman. Naskah, rencana sutradara, permainan para aktor, komposisi ruang pada pentas, tatarias, kostum, perlengkapan panggung... sudah jelas hanya unsur-unsur." Lihat Goenawan Mohamad, *Seks, Sastra, Kita* (Jakarta: Sinar Harapan, 1980), hal. 91.



Arifin C. Noer 1941-1995 (Teater Kecil) dan Putu Wijaya (Teater Mandiri), dua tokoh yang berpengaruh dalam dunia teater di Indonesia dekade 1970 – 1980-an.

• Foto: Dok. Taman Ismail Marzuki & Afrizal Malna

saya berada, yaitu sebagai seorang penonton. Saya tidak mungkin mengambil posisi lain yang tidak pernah saya tempati. Maka saya mulai dengan bertanya, "Apa menonton teater itu?" Putu Wijaya pernah menulis, tontonan teater memiliki peranan, "... membuka kesempatan pada banyak orang untuk mengalami hal-hal yang mungkin tidak sempat dialaminya dalam kenyataan. Ia membuka kesempatan mempersingkat waktu untuk mengalami beberapa peristiwa dalam satu paket. Ia juga seperti menyeret manusia untuk keluar dari dinding-dinding rumahnya, untuk mengalami perkembangan batin bersama-sama dengan orang lain."[2] Saya tidak sepenuhnya sependapat dengan Putu dalam soal ini. Karena untuk percaya bisa mengalami "pengalaman batin bersama" ketika menonton akan menjadi persoalan yang lain lagi. Namun, pernyataan Putu tersebut agaknya memberikan dalih yang adekuat bagi posisi yang dapat ditempati oleh penonton teater.

Untuk saya, pertanyaan mengenai menonton itu rupanya bersifat biografis. Suatu hari, tahun 1975, sejumlah siswa sekolah lanjutan atas di kawasan Budi Utomo, Jakarta, mementaskan naskah *ANU* karya Putu Wijaya. Mereka menggantung beraneka jenis

[2] Putu Wijaya, "Konsep Tontonan", dalam Tuti Indra Malaon, *et.al.*, *Menengok Tradisi: Sebuah Alternatif bagi Teater Modern* (Jakarta: DKJ, 1986), hal. 109.

sam-pah di bagian atas arena pertunjukan. Panggung penuh dengan potongan bilik, seng rombeng, jemuran pakaian, termasuk BH, celana dalam, barang-barang bekas, robekan kertas koran berserakan. Tokoh-tokoh seperti Moortri, Entin dan Titik membangun dialog-dialog dengan susunan kalimat yang baik. Tetapi tujuan kalimat, subjek atau predikat dialihkan sebagai anu dan anu atau anu.

Hampir setiap hari saya mengikuti latihan pertunjukan yang disutradarai Boyke Roring itu. Yang berperan dalam pertunjukan itu adalah teman-teman saya sendiri satu sekolah. Saya juga ikut terlibat di dalamnya. Pertunjukan itu menurut saya telah mengubah bayangan saya tentang kesenian atau teater. Ada kebusukan yang dialihkan ke dalam istilah "anu", ada kemarahan yang dialihkan, ada pemberontakan yang juga dialihkan ke dalam istilah ini.

Pertunjukan itu mampu membawa saya kembali pada kenangan masa kanak-kanak saya, mengenai sebuah kehidupan komunitas gembel di pinggir rel kereta api dekat Stasiun Senen, Jakarta; sebuah wilayah pemukiman padat, kumuh, dengan para penghuni yang hampir tidak memiliki kesempatan untuk membangun budaya bermukim mereka. Keberadaan mereka—seperti pertunjukan itu—bisa dibulatkan ke dalam penyembunyian dari pengalihan anu. Namun justru melalui kenangan itulah saya mengenali pertunjukan itu: teater ditonton melalui teks lain yang tidak berlangsung di pentas, lewat korespondensi antarteks yang berada di luarnya.

Pertunjukan itu justru membuat saya tidak lagi sekadar menonton yang sedang dipertunjukkan. Pertunjukan itu ikut membongkar masa kanak-kanak saya dan membuat kesadaran saya bergerak mencari teks-teks lain. Kesadaran untuk mengerti hadirnya masalalu tidak sebagai laporan atau kenangan. Melainkan sebagai acuan untuk membaca. Waktu itu, tanpa terlalu saya sadari, agaknya saya tidak terlalu peduli dengan cerita yang berlangsung di atas pentas. Dari banyak pertunjukan teater yang saya tonton, saya memang cenderung berada dalam ketegangan tekstual antara di-dalam-teater dan di-luar-teater. Terdapat perspektif lain pada pertunjukan teater yang memiliki kekuatan merangsang tumbuhnya

teks-teks tersembunyi dalam diri saya.

Pertunjukan teater bisa membawa saya keluar dari pentas yang sedang berlangsung. Kadang di luar, saya tidak menemukan apa-apa. Tetapi pertunjukan itu, dengan seluruh pesonanya, sihirnya, gelombang imaji yang digerakkannya, seperti terus membawa saya keluar untuk bertemu dengan hal-hal yang tidak ada nama dan realitasnya. Seperti ketika saya menonton *Umang-Umang* Arifin C. Noer dari Teater Kecil: para penjahat kecil berubah menjadi "perampok semesta" yang memakan jantung-jantung bayi. Waska, sang gembong penjahat, bermain mondar-mandir sebagai tokoh gembong panjahat dan Semar sekaligus. Perubahan dari kedua peran ini hanya dilakukan dengan geraman vokal aktor, menegang dan mencairnya otot-otot aktor, dan permainan sebuah handuk kecil berwarna putih yang diperankan Amak Baljun. Setiap terjadinya perubahan ini, penonton seperti mendapatkan ruang tapal batas untuk kemungkinan berlangsungnya transformasi imaji kepada berbagai potensi belahan maupun retakan kepribadian yang kita miliki sebagai sensasi yang mencengangkan.

Pertunjukan *ANU* karya Putu Wijaya yang dipentaskan oleh sekolah saya merupakan kenangan pertama kali saya berhubungan dengan dunia teater Putu Wijaya. Saya sendiri tidak pernah menonton langsung pertunjukan Putu sebelumnya. Namun pada tahun itu juga (1975), setelah pertunjukan sekolah saya, saya menyaksikan untuk pertama kali pertunjukan Putu Wijaya (Teater Mandiri di Teater Arena TIM, Jakarta, yang mementaskan *Lho*.



Aktor berak dalam pertunjukan *Lho* Teater Mandiri, Putu Wijaya, yang membuat Gubernur Jakarta, Ali Sadikin, marah, tetapi tidak melarangnya.
• Foto: Dok. DKJ

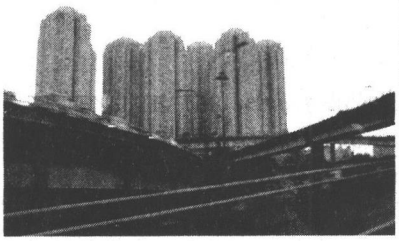
Judul dengan kata tunggal yang tidak punya sejarah. Judul yang tidak memiliki famili untuk menjelaskan dirinya sendiri. Judul yang sekali lagi, saya kira justru tidak lagi sekadar mengubah persepsi saya tentang kesenian, ia juga mengubah diri saya sebagai sesuatu yang ringkas, tidak rumit seperti yang dibangun oleh ideologi negara, agama, maupun nilai-nilai yang dibangun dalam keluarga dan sekolah. Saya mengucapkan terima kasih yang mendalam kepada Putu untuk hal ini. Judul yang bisa saya ambil begitu saja untuk mendeskripsikan bahwa "saya adalah *lho*".

Teater menjadi bukan realitas panggung semata. Bingkainya rontok menjangkau hal-hal lain di luarnya. Dan saya mulai menerima teater tidak hanya sebagai pertunjukan: teater yang ditonton tiba-tiba hilang di depan saya dan yang muncul kemudian adalah realitas lain, yang merupakan proyeksi tekstual dari pertunjukan yang sedang disaksikan. Referen dan konteksnya seperti saling bertukar antara pertunjukan dan pengalaman penonton.

Pengalaman tersebut memunculkan apa yang ingin saya sebut sebagai "teater kedua". Teater kedua yang lahir sebagai refleksi penonton atas "teater pertama" (yang saya tonton) dengan kenyataan lain yang pernah saya alami. Keduanya terhubung sebagai hipogram satu sama lainnya. Hubungan yang terjadi bukan sebagai kesadaran dari kebutuhan teoretis dalam mendekati pertunjukan, melainkan lebih sebagai bocornya struktur pertunjukan ke konstruksi lain yang berada dalam wilayah pengalaman penonton. Dalam realitas teater kedua, pengalaman empiris penonton mengalami aktualisasi dan mendapatkan penandaan baru. Dengan demikian pertunjukan ternyata belum selesai, walaupun layar pertunjukan telah ditutup.

Berlangsungnya teater kedua ini sangat mungkin bisa dialami oleh penonton mana pun, sebagai kemungkinan dari retak dan bocornya realitas pentas teater pertama ke teater kedua. Teater kedua yang tumbuh dari terjadinya pertemuan antara yang ditonton dengan pengalaman penonton akibat pertunjukan teater yang ditontonnya. Teater kedua ini tidak bisa ditonton oleh penonton lain, sebab setiap penonton memiliki kemungkinan untuk bertemu







Ban bekas dalam gerobak pekerja jalanan, Blok M, Jakarta; salah satu sisi Jakarta; dan sebuah pasar di Surabaya.

• Foto: Afrizal Malna

dengan teater keduanya masing-masing.

Penelitian antropologis yang dilakukan Marianne Koenig pada sejumlah teater di Jakarta cukup membantu menggambarkan model pendekatan untuk membuka keberadaan "teater kedua" itu. Dalam penelitiannya, Marianne ternyata harus meninggalkan seretan pendekatan akademis yang telah disiapkan sebelumnya.[3] Dengan jarak tertentu yang tetap dijaga (terutama lebih dikarenakan dirinya sebagai seorang peneliti asing), ia akhirnya memilih untuk ikut berubah bersama subjek yang ditelitinya. Dalam laporan sementara penelitiannya, ia kemudian membebaskan data yang terkumpul dari pengategoriannya menjadi semacam fragmentasi data.[4] Data yang sebagian juga berubah dan kemudian bekerja sebagai metafora. Keputusan dari seorang peneliti ketika berhadapan dengan medan penelitian yang membuatnya tidak bebas untuk tidak berubah, seperti yang terjadi pada Marianne, justru

[3] Marianne Koenig, "Antropologi dan Teater", diskusi di Studio Oncor, Jakarta, April 1990. Diskusi ini merupakan ancang-ancang teoretis bagi penelitiannya tentang antropologi teater .

[4] Lihat Marianne Koenig, "Penelitian Tentang Teater Modern di Indonesia", makalah untuk diskusi di Institut Antropologi Universitas Bern, Februari 1992, hal. 4. Juga laporan penelitiannya, "Mencari Manusia", Jakarta, September 1991, hal. 1.

[5] *Ibid.*, hal. 7.

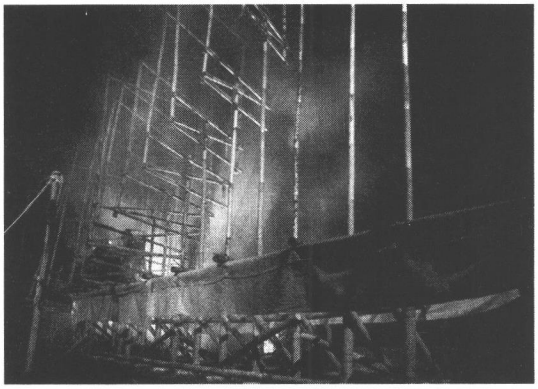
akan memunculkan teater keduanya sendiri secara otentik. Dengan pelepasan itu Marianne kemudian menemukan "kenyataan-kenyataan kecil" dari bocornya kehidupan sehari-hari pribadi seniman teater ke atas panggung, sampai dengan bocornya bawaan-bawaan budaya seorang aktor di atas panggung, di mana bocoran ini dapat dikatakan tidak ada korespondensinya dengan naskah.[5] Jalan teater kedua lebih baik dipahami dalam spesifikasi seperti ini.

Teater, akhirnya, memang sebuah peristiwa yang tidak lagi berbatas dengan semua yang sedang berlangsung di panggung, karena berbagai hubungan yang bisa dijangkaunya ke luar. Saya membiarkan kode-kode yang bermunculan dari hubungan-hubungan tersebut membanjiri saya, baik yang datang dari pentas maupun dari luar, sebagai akibat pecahan teks yang terlempar dari pertunjukan itu. Hingga kode-kode itu kemudian membangun kembali sebuah teks baru dalam kesadaran saya. Teater menjadi "upacara teks" yang harus disusun ulang oleh penonton melalui penandaan intensionalitas yang berlangsung dalam referensinya. Sewaktu menyaksikan sebuah pertunjukan, berbagai proses kesadaran berlangsung dengan cara acak dan kadang serempak. Muncul semacam pengalaman ruang lain: berlangsungnya proses adaptasi kesadaran dari rumah ke pentas teater. Dalam aktivitas ini terdapat semacam kebebasan baru dalam membaca pertunjukan yang dialami penonton.

## Teater total dari "Indonesia kecil"

Saya kadang tergoda membayangkan bagaimana kalau saya menonton teater di Indonesia sebagai orang Dayak, Papua, orang Eropa atau orang Afrika? Apakah ada perbedaannya? Pertanyaan seperti ini justru muncul dari pengalaman pertemuan dengan teater kedua seperti yang saya gambarkan di atas. Sebuah pertanyaan yang mengandaikan adanya semacam wacana genetis yang dibawa penonton yang mengubah pengalaman menonton teater menjadi pengalaman pertemuan antarteks.

Sebagai penonton yang lahir dan besar di Indonesia, dibesar-



*Blackmoon*, salah satu pertunjukan Teater Payung Hitam.
• Foto: Dok. Teater Payung Hitam

kan oleh bahasa Indonesia, sensitivitas primordialisme, budaya lisan, hubungan-hubungan dalam keluarga, latennya nilai-nilai *post*-kolonial, saya menduga ikut bergerak membentuk lalu lintas pembacaan dan pemaknaan yang berlangsung pada seorang penonton seperti saya. Saya tidak pernah tahu bagaimanakah caranya lalu lintas itu bekerja. Lalu lintas itu adalah teater kedua dalam wilayah konteks yang lebih luas, melibatkan kawasan budaya yang membentuk seorang penonton. Wilayah ini tidak mungkin saya batasi, karena saya juga tidak tahu di mana batas-batasnya; saya juga tidak mungkin membuatnya menjadi nihil atau netral. Yang mungkin saya lakukan adalah membuat semacam *zoom out*: meminimalisasi wilayah pembacaan itu. Kesadaran paling minimum bahwa di depan saya adalah pertunjukan sebuah teater. Walaupun sekaligus juga, saat itu, saya berada dalam ketegangan bahwa saya tidak mungkin menggunakan teater kedua untuk menggugurkan teater pertama yang sedang saya tonton.

Pijakan paling minimum itu, antara teater dan diri saya sebagai penonton, bisa saja berada sampai pada tingkat paling kritis untuk terjadinya konflik antara teater pertama dengan teater kedua. Ketegagan ini menghasilkan "teater total" di mana saya harus memeriksa posisi-posisi ideologis yang kemungkinan telah membelenggu teater kedua saya. Teater total di sini memberikan kesadaran kritis untuk memeriksa moral tertutup, stereotip sosial, maupun mental dekaden yang membelenggu teater kedua saya.

Sebagai penonton yang lahir dan dibesarkan oleh kondisi-kondisi Indonesia, saya menyebut teater total dari ketegangan ideologis itu sebagai sebuah "Indonesia kecil"[6]. Ini merupakan minimalisasi dari konsekuensi-konsekuensi ideologis maupun geo-kultural antara "teater pertama" dan "teater kedua" sebagai cara pembacaan; antara "Indonesia sana" dan "Indonesia sini" sebagai konsekuensi geografi teater di Indonesia.

Di Lombok, pulau kecil di belahan tengah Indonesia yang memiliki sebutan pulau seribu masjid, terdapat sekian banyak dialek. Masing-masing dialek belum tentu dipahami oleh komunitas pemakai lainnya. Mereka memiliki musik tradisi, pakaian adat, jenis makanan, yang reproduksinya bisa ditemukan juga pada subbudaya lain di Indonesia. Dalam cermin geografi budaya seperti ini, bertanya di manakah akar tradisi budaya Lombok, akan sama dengan soal bagaimanakah kehidupan modern berlangsung di pulau ini. Apakah modernitas dapat diidentifikasi melalui tumbuhnya institusi-institusi modern dari pemerintahan, pendidikan, sosial, hingga institusi bisnis? Atau melalui berlangsungnya orientasi baru yang tidak berhubungan dengan nilai yang sebelumnya?

Lewat ilustrasi seperti itu, Lombok bisa dilihat sebagai representasi sebuah "Indonesia Kecil" (kontras minimal "Indonesia besar" dari negeri kepulauan ini dengan keragaman budaya dan bahasa etnik yang tersebar di pulau-pulaunya). Ia tidak mudah dideskripsikan lewat kerangka besar, seperti identitas budaya nasional atau melalui modernisme Indonesia. Kedua pintu besar ini akan cenderung menjadi bingkai besar di mana fenomena "Indonesia kecil" seperti di atas akan selalu lepas kembali. Benny Yoha-

---

[6] Posisi ini penah saya tawarkan dalam tulisan "Teater dari Sebuah Indonesia Kecil" (*Kompas*, 6 Maret 1994), yang merupakan tangggapan terhadap tulisan Radhar Panca Dahana, "Mencari Teater Modern Indonesia" (*Kompas*, 27 Februari 1994), yang kemudian mendapat tanggapan kembali dari Radhar dan Arie F. Batubara (*Kompas*, 27 Februari 1994). Lalu dilanjutkan Nor Pud Binarto di *Media Indonesia* (17 April 1994), Conie C. Sema (*Media Indonesia*, 24 April 1994), dan seterusnya melibatkan nama-nama T. Wijaya, Harta Pinem, Viddy Alimahfud dan Remy Novaris DM, hingga edisi 17 Juli 1994 di harian *Media Indonesia*. Diselenggarakan pula diskusi dari tema ini juga oleh Komite Teater Dewan Kesenian Jakarta, 27 Mei 1994. Termasuk juga polemik di harian *Surabaya Post* sekitar bulan Agustus dan September 1994.

nes, salah seorang seniman teater yang bermukim di Bandung, pernah mengatakan: "Indonesia adalah sebuah teks besar yang meminta wadah, bukan mewadahi (...). Gerak mengindonesia dalam latar Indonesia sebagai "pengada besar" kesenian, menjadi gerak tersebut berefek menggugurkan "kemungkinan-kemungkinan-Indonesia" berganti dengan "kepastian-kepastian-Indonesia."[7]

"Indonesia besar" adalah bayangan konsep budaya kebangsaan yang cenderung mengasingkan atom-atom budaya yang hidup dalam masyarakat. Bayangan Indonesia besar cenderung menghasilkan sikap platonik lahirnya karya-karya besar dalam kesenian Indonesia. Tetapi pada saat yang sama, melalui banyaknya muncul pernyataan adanya krisis seni yang berlangsung di Indonesia, mereka mengasingkan karya-karya yang telah mewarnai kehidupan kesenian di Indonesia. Pidato-pidato kesenian maupun kebudayaan sejak tahun 1950-an hingga kini, di sekitar krisis kebudayaan dan tidak lahirnya karya-karya besar di Indonesia, memperlihatkan latennya ke-platonik-an bayangan tersebut sebagai sindrom-Indonesia-besar; suatu sindrom pascakolonial berupa kecenderungan bersikap dan bermental inferior berhadapan dengan Barat.

Sindrom itu hampir pasti membuat "Indonesia kecil" tersubordinasi dalam bayangan "Indonesia besar". Indonesia besar yang oleh pemerintahan Orde Baru masa Suharto kian sentralistis di Jawa dan Jakarta. Sumber dari berlangsungnya konflik-konflik modernitas dari masyarakat pascakolonial lewat kesenjangan kota-desa dan pusat-daerah. "Indonesia adalah bagian sangat penting dari desa saya, tetapi bukan sebaliknya," kata Emha Ainun Nadjib[8] dalam sebuah tulisannya. Maka, memahami teater sebagai Indonesia kecil merupakan penurunan logis dari Indonesia besar seperti ini. Dengan memandang teater di Indonesia sebagai sebuah Indonesia kecil, maka kemungkinannya terletak pada bagaimana mereka "menandai" perubahan-perubahan yang berlangsung dalam

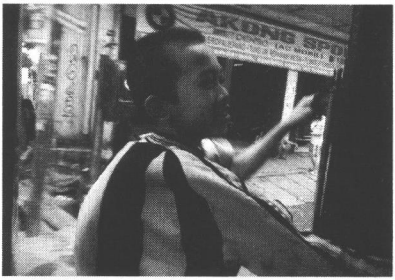
---

[7] Benny Yohanes, "Teater Tanpa Sejarah Nasional", dalam Sugiati S.A., *et.al.*, *Teater untuk Dilakoni* (Bandung: Geger Sunten, 1993), hal. 51.

[8] Lihat Emha Ainun Nadjib, *Indonesia Bagian Sangat Penting Dari Desa Saya* (Jakarta: Jatayu, 1983), hal. 204.







Teater sehari-hari yang bisa kita temukan di desa dan di kota: petani di desa Nitiprayan, Bantul; sebuah dapur di rumah penduduk desa, Candi Sukuh, Jawa Tengah; seorang kenek (masih kanak-kanak) di sebuah jalan di Depok, Jawa Barat.

• Foto: Fitri Setyaningsih & Afrizal Malna

masyarakat beserta pengaruh luar yang juga menerpanya.

Kehidupan teater yang cukup banyak mengalami kesulitan pada tingkat basis reproduksi dan penyebaran informasi visual tontonan, antara kehidupan teater di kota-kota kecil dengan kota-kota besar, merupakan masalah geografi juga. Umumnya teater di Indonesia banyak *mentas* di kota. Teater di Indonesia adalah teater kota, sebagaimana Chairul Harun pernah membatasi teater di Indonesia sebagai teater (kota) yang berada di Banda Aceh, Medan, Padang, Pekanbaru, Ujungpandang, Banjarmasin, Denpasar, Surabaya, Solo, Yogyakarta, dan seterusnya.[9] Informasi visual pertunjukan teater lebih banyak didistribusikan melalui media massa dan mobilitas seniman teater, ketimbang melalui pertunjukan teater.

Memandang teater sebagai sebuah Indonesia kecil pada akhirnya memang merupakan posisi negatif berhadapan dengan setiap usaha menggunakan logika pembesaran dalam melihat kesenian. Aplikasinya: membuat jarak minimum antara berbagai penandaan

[9] Chairul Harun, "Teater Indonesia: Apa yang Putut dan Apa yang Mungkin", dalam Sugiati S.A., *op.cit.*, hal. 24.

yang dilakukan teater terhadap dunia di sekitarnya, juga antara publik dan teater, ikut menandai berbagai hubungan dan perubahan yang berlangsung dalam masyarakat. Teater merupakan produk dari terbukanya peran dan hubungan-hubungan yang berlangsung dalam masyarakat. Ia menjadi kerja "personifikasi"[10] yang paling dekat dengan dirinya, karena teater menggunakan tubuh dan kata yang paling dekat yang bisa dilakukan seorang aktor. Teater di sini bukan lagi sejarah naskah atau sejarah pertunjukan, melainkan sejarah penandaan terhadap hubungan dan perubahan-perubahan itu.

## Bukan tubuh dan bukan kata

*Tubuh* dan *kata* dalam buku ini merupakan tamu kehormatan, di samping *benda* dan *ruang*. Dalam sebuah aktivitas sosial yang pernah saya lakukan (setelah sekian tahun buku ini rampung), mungkin sekitar tahun 2002 – 2003, saya berkenalan dengan Pak Sarip, seorang penarik becak di Bratang, Strenkali Surabaya. Ia tak bisa baca dan tulis. Orang tua ini termasuk salah satu warga pertama yang tinggal di Bratang, sejak daerah bantaran kali ini masih lahan kosong. Desanya sudah dimiskinkan, ia tak punya apa-apa lagi. Ia pun pindah ke Surabaya membawa kemiskinannya, di Bratang yang kini telah menjadi perkampungan padat. Kemiskinan dan penyakit yang dideritanya, membuat Pak Sarip hampir dianggap tak ada oleh warga di sekitarnya.

Saya memasuki rumahnya yang kecil dengan sebuah *handycam*. Bagi kebanyakan masyarakat Indonesia, kamera video biasanya cukup menggoda untuk menghasilkan percakapan. Tapi Pak Sarip bungkam. Saya tidak tahu apa yang harus saya lakukan. Saya tergoda dengan tubuhnya yang kurus, kecil, hitam dan berpenyakit itu. Akhirnya saya bertanya, "Apakah Bapak bisa bernyanyi?" Pertanyaan itu membuat ada sesuatu yang kelihatan mulai bergerak pada mata dan ekspresi wajahnya. Tiba-tiba dia menjawab,

---

[10] Istilah "personifikasi" banyak dipakai dalam buku ini. Dibaca sebagai "penginsanan": "Majas yang memberikan sifat-sifat manusia ke barang yang tidak bernyawa." Lihat Panuti Sudjiman, *Kamus Istilah Sastra* (Jakarta: Gramedia, 1984), hal. 35, 59.



Halim HD, salah seorang *networker* teater paling aktif, juga sebagai kritikus dan kurator teater.
• Foto: Fitri Setyaningsih

"*Uwur... uwur....*"

Sosok Pak Sarip berubah saat mulai bersentuhan dengan nyanyian itu. Ia bernyanyi dengan suara yang memperlihatkan bahwa ia sebenarnya bukan seseorang yang biasa bernyanyi. Tetapi pada saat itu juga tubuhnya seperti mendapatkan momen untuk hidup. Tubuhnya tiba-tiba bergerak hampir menari, senyum dan tawanya berderai. Ekspresi Pak Sarip yang mengejutkan setelah ia menyanyikan nyanyian dari masalalunya itu, menjelaskan semacam fakta bahwa Pak Sarip mati secara kultural, karena kultur latar belakangnya di desa tidak bisa mengakses kultur latar depannya di kota. Kebudayaan yang masih hidup dalam diri seseorang diberlakukan sebagai kebudayaan yang telah mati, kalah oleh lingkungan baru di tempat tinggalnya di kota.

Setelah itu pembicaraan bocor begitu saja dari mulutnya. Bahwa desa telah bangkrut. Ia tidak mungkin bisa kembali ke desa. Dan ia mulai melakukan identifikasi perubahan di kota lewat perbandingan perubahan harga beras dan emas tahun per tahun, hingga ia tidak pernah menyebut emas lagi karena tidak mungkin untuk bisa membelinya. Besoknya, ketika saya kembali datang ke rumahnya, ia sudah menyambut di depan rumahnya dengan tubuh kecil dan tuanya yang tampak lincah dan hidup.

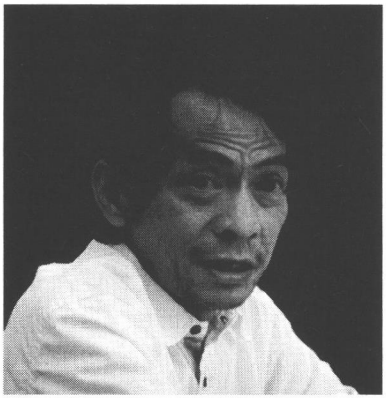
Pertemuan saya dengan Pak Sarip itu memukau saya untuk bisa merasakan bagaimana kebudayaan bekerja dalam tubuh seseorang, menghidupkan tubuh dan kata. Ketika akses terhadap ke-

budayaan itu macet atau terhenti, tubuh dan kata menjadi bisu. Menjadi bukan kata dan bukan tubuh lagi. Kita tidak bisa membawa begitu saja tubuh dan kata seperti kita membawa sesuatu dalam tas koper. Tubuh dan kata memerlukan kode untuk melakukan komunikasi dan menjalin hubungan. Semua yang kita mengerti disediakan oleh kebudayaan. Tetapi begitu pula kebudayaan tidak begitu saja bisa kita bawa dalam tas koper. Dia tidak bebas untuk dibawa atau tumbuh di mana saja.

Saya pernah mendengar seorang petani di Tangerang bercerita. Sebelum industri pupuk menguasai cara-cara mereka bertani, padi mereka tumbuh tinggi. Setiap panen, para petani mengekspresikan kebahagiaan mereka dengan melakukan balap kuda pada setiap peringatan kemerdekaan. Mereka merasakan bahwa mereka memang telah menikmati kemerdekaan. Tetapi setalah pupuk masuk, beban mereka bertambah besar. Mereka tidak lagi menikmati hasil pertanian mereka. Mereka merasa kemerdekaan sudah tidak ada lagi. Cerita yang sama juga saya dengar dari petani di Karawang yang memiliki metafora: dulu, udang dan beras tumbuh dari tanah kami, sekarang kami harus membeli beras dan ikan dari luar.

Mereka mengalami "pemiskinan" sedemikian rupa. Eksistensi mereka goyah. Pabrik dan properti kemudian masuk membeli sawah-sawah mereka. Karena pertanian sudah tidak bisa lagi memaknai kehidupan mereka, sawah-sawah itu mereka lepaskan. Uang penjualan sawah umumnya mereka gunakan sebagian untuk konsumsi, di antaranya membeli motor (mengambil ikon urban dan transportasi modern yang dasarnya belum jelas untuk keberadaan dan hari esok mereka sendiri). Seluruh tatanan hidup mereka berubah tanpa bisa mengerti untuk siapa perubahan itu dan mau menuju ke mana. Mereka pun kian kehilangan basis ekonomi dan kebudayaan untuk mengerti tubuh dan kata dalam hubungan-hubungan mereka ke dalam (keluarga) maupun ke luar (pendatang). Sebagian anak-anak mereka kemudian hanya bisa bekerja sebagai satpam di pabrik-pabrik, atau kenek untuk angkot.

Itulah teater yang sedang mereka hadapi dalam kehidupan mereka sendiri. Kenyataan yang pernah disebut Umar Kayam



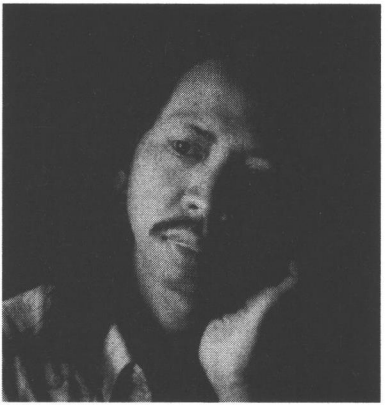
Radhar Panca Dahana, Ketua Federasi Teater Indonesia dan sutradara Teater Kosong.
• Foto: Dedy Istanto, satuharapan.com

sebagai fenomena masyarakat kontemporer yang dilihatnya dari perubahan kota, masyarakat yang sangat cair, masyarakat peralihan dalam pelbagai dimensi, "masyarakat yang tidak tegar lagi meletakkan garis pemisah budaya antara kota dan desa; ia adalah masyarakat yang mengacu kepada kawasan budaya dan politik satu kebangsaan dan negara baru; ia adalah masyarakat yang sedang diguncang sendi-sendi budaya dan ekonomi pertaniannya; ia adalah masyarakat yang sedang digiring menuju kepada suatu acuan budaya kota dan industri."[11]

Masyarakat kehilangan strategi untuk melakukan pembacaan dan pemaknaan. Basis untuk imajinasi dan ekspresi kehilangan aksesnya, seperti yang dialami Pak Sarip di atas. Tubuh dan kata kehilangan basis produksi dan kreativitasnya sekaligus. Dia hanya tinggal untuk bertahan. Semua ini saya alami ketika bekerja dengan teman-teman aktivis Konsorsium Rakyat Miskin Kota di Jakarta.

Tubuh merupakan alasan pertama manusia membuat peradaban dan kebudayaan. Melahirkan bahasa dan media. Peran dan peristiwa membuat cerita lewat kata dan tubuh. Teater menjadikannya sebagai bahan mentah untuk menyusunnya kembali, atau membongkar dan menyatakannya kembali, atau menihilkannya.

[11] Umar Kayam, "Nilai-nilai Tradisi, dan Teater Kontemporer Kita", dalam Tuti Indra Malaon, *op.cit.*, hal. 138 & 143.



Bambang Widoyo SP, sutradara dan penulis naskah Teater Gapit, Solo.
• Foto: Dok. Teater Gapit

Apa yang dilakukan sebuah kelompok teater terhadap bahan mentah ini tidak terlalu jauh dengan lingkungan yang membentuk kelompok mereka, kemampuan dan peralatan yang mereka miliki, serta cara-cara mereka memahami teater.

Dalam kehidupan sehari-hari, tubuh dan kata terkesan sebagai dua hal berbeda. Tetapi dalam teater, keduanya mengalami internalisasi sebagai tubuh yang harus dikatakan, dan sebaliknya sebagai kata yang harus mendapatkan tubuh untuk personifikasi peran yang dijalankan dalam teater. Benda-benda memiliki peran tersendiri yang memberi identitas pada ruang. Masyarakat Indonesia yang terbentuk oleh budaya lisan, membawa kesan tersendiri yang menghasilkan banyak "tubuh naratif" di mana kecerewetan naratif ikut bocor ke dalam tubuh, atau tubuh yang mati dalam kecerewetan naratif. Dan teater berjalan di antara yang bukan tubuh dan yang bukan kata.

## Generasi yang hilang

Saya juga harus mengatakan bahwa saya merasa mual membaca kembali buku ini. Ingin muntah. Masih banyak daerah gelap yang tidak bisa saya jangkau. Atau mungkin juga saya terlanjur terperangkap dalam kategorisasi tema-tema buku ini yang tidak tepat atau saya tidak menguasainya, atau terlalu nekat memasukinya.

Saya menurunkan hampir seluruh tulisan mengenai pertunjuk-

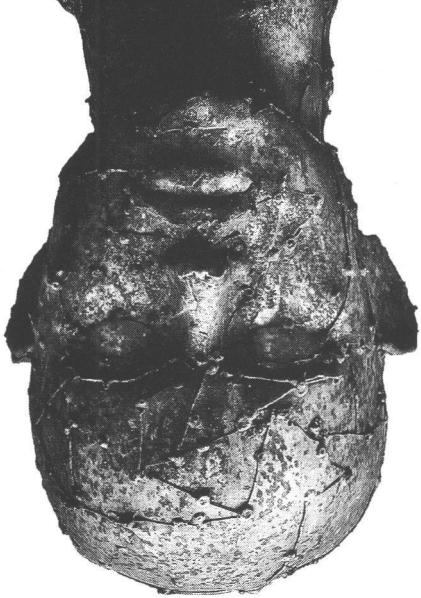
an yang pernah saya tonton di berbagai kota. Pertunjukan yang lebih banyak saya saksikan pada paruh terakhir dekade 1980-an hingga paruh pertama dekade 1990-an. Setelah itu minat saya menyaksikan teater terus merosot. Terjadinya reformasi, kecenderungan saya menghindari ruang publik, dan pergaulan yang kian saya batasi, ikut memengaruhi minat itu. Dalam aktivitas saya yang sangat tidak berimbang sebagai penonton, beberapa catatan yang saya lakukan membuat buku ini bisa merayap ke beberapa fenomena pertunjukan teater yang berlangsung setelah reformasi hingga pertengahan 2010.

Hal-hal seperti itu memperlihatkan keterbatasan saya serta sekaligus memperlihatkan pula kekhasan dan keterbatasan dunia teater itu sendiri. Teater segera kehilangan arsip otentiknya setelah layar ditutup. Teater hanya bisa ditonton di tempat pertunjukan berlangsung. Melalui alasan seperti itulah tulisan-tulisan dalam buku ini memiliki keterbatasannya sendiri. Kelompok-kelompok teater yang saya amati dan menjadi subjek dalam buku ini, juga masih memiliki kemungkinannya sendiri untuk berkembang atau mati, terutama teater dari dekade 1990-an. Saya cukup dihantui oleh kemungkinan ini, di mana arus diskontinuitas cukup tinggi melanda wilayah reproduksi mereka oleh pelbagai sebab, sehingga banyak teater yang hilang tanpa kabar. Karena itu, buku teater ini sebagian besar bisa dilihat sebagai buku dari "generasi yang hilang", terutama teater dekade 1990-an. Generasi yang khas, membocorkan biografinya ke dalam pentas. Buku yang tidak bebas dari situasi yang membentuk dan membuat saya ragu. Buku yang warnanya banyak ditentukan oleh kedekatan saya dengan Jakarta dan Teater Sae.

Pengalaman menonton teater sudah saya mulai sejak pertengahan dekade 1970-an, di antaranya lewat pertunjukan teater Rendra, Suyatna Anirun, Teguh Karya, Arifin C. Noer, Wahyu Sihombing, Pramana Pmd., D. Djajakusuma, Putu Wijaya, Ikranagara, Akhudiat, Wisran Hadi, Aspar, N. Riantiarno, atau Ratna Sarumpaet; tetapi saya belum bisa menulis tentang mereka. Itu adalah masa remaja saya, dan pertunjukan-pertunjukan mereka

telah menjadi "sekolah" tersendiri bagi saya dalam belajar mengenal teater, sama seperti banyak teater kemudian yang telah belajar atau juga lahir dari mereka. Kehadiran mereka lebih sebagai sekolahan terbuka untuk saya mengenal teater, kemudian melahirkan buku ini. Walaupun buku ini akhirnya juga merupakan sebuah ironi terhadap mereka, di mana tak satu pun dalam buku ini saya menulis pertunjukan mereka.

Begitulah buku ini akhirnya mau saya sebut sebagai kisah perjalanan teater pertama ke teater kedua dari seorang penonton seperti saya. Buku yang akhirnya jadi semacam antologi tubuh dan kata dari kisah perjalanan teater kedua. Buku yang tidak bebas dari konsentrasi yang lebih besar atas kehidupan teater di Jakarta, karena buku ini memang ditulis ketika saya masih tinggal di Jakarta.

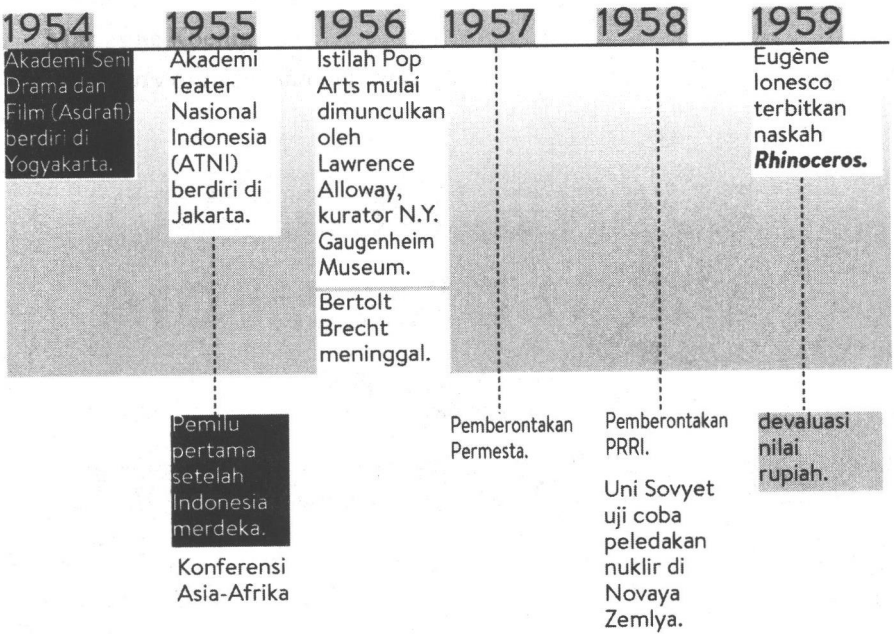


# 2

# RUANG, NEGARA, TUBUH DAN MEDIA DALAM KOMUNIKASI TEATER

# Galeri Waktu: Modernisme dan Kaum Urakan

## Galeri waktu: sebelum 1965







**1960**

Asrul Sani menerjemahkan ***Enam Pelajaran Pertama Bagi Calon Aktor*** karya Richard Boleslavski .

Albert Camus meninggal.

OPEC (Organization of the petroleum Exporting Countries), organisasi negara-negara pengekspor minyak bumi dibentuk di Bagdad, Irak.

**1961**

gerakan Non Blok.

Tembok Berlin berdiri, bagian dari Perang Dingin yang panjang.

**1963**

Nam June Paik pameran tunggal, ***Exposition of Music-Electronic Television.***

Naskah ***Manifes Kebudayaan*** beredar, awal konflik dengan Lekra.

**1964**

Devaluasi nilai Rupiah.

**1965**

Peristiwa 1965.

## Galeri waktu: setelah 1965



### 1966

terbit ***RT O/ RW O*** karya Iwan Simatupang.

Majalah sastra, ***Horison***, terbit di Jakarta.

Ali Sadikin dilantik sebagai Gubernur DKI Jakarta.

Indra Gandhy terpilih sebagai Perdana Mentri India

### 1967

Suharto menjadi Preseden RI ke 2

### 1968

***Bib Bob (Mini Kata)*** Rendra dipentaskan di Balai Budaya, Jakarta.

Taman Ismail Marzuki dan Dewan Kesenian Jakarta berdiri.

Majalah musik, ***Aktuil***, terbit di Bandung.

Majalah ***Sastra*** diserbu massa, protes terbitnya cerpen ***Langit Makin Mendung.*** HB Jassin (redaktur majalah) dibawa ke pengadilan.

Astronot pertama, Neil Armstrong, terbang ke bulan.

### 1970

Arifin C. Noer menerbitkan naskah ***Kapai-Kapai.***

Devaluasi nilai Rupiah.

Sukarno meninggal.

Rendra




1971

Perkemahan Kaum Urakan di Parangtritis.



Pakistan membunuh ratusan intelektual Bangladesh

1972

U.S Membom Hanoi dan pelabuhan Haiphong.

Presiden Marcos umumkan Filipina dalam darurat perang

1973

Pameran tunggal Nashar di TIM Jakarta. konsep tiga-non dalam seni rupa.

Sutardji Calzoum Bachri nyatakan kredo puisi "membebaskan kata dari makna".

Lembaga Pusat Bahasa merombak tata bahasa Indonesia.

Embargo minyak Arab agar Israel memulihkan hak-hak rakyat Palestina dan meninggalkan wilayah Arab yang diduduki Israel

1974

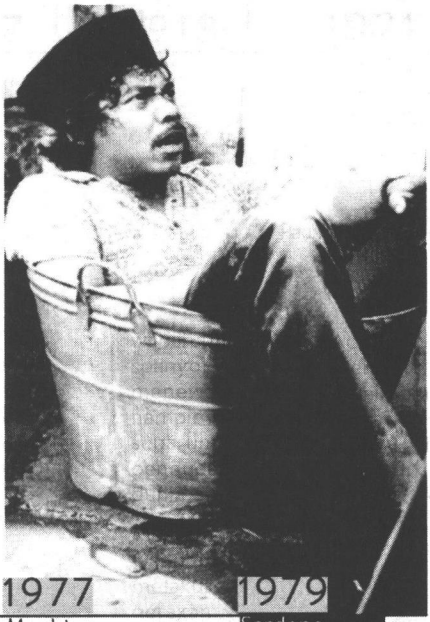
Putu Wijaya terbitkan naskah ***ANU***

Slamet Abdul Sjukur mendapat Bronze Medal dari Festival de Jeux d'Automne in Perancis untuk komposisi musiknya, ***Angklung.***

Peristiwa ***Black Desember*** di kampus ASRI Yogyakarta.

Peristiwa Malari.

http://www.bintang.com/lifestyle/read/2216506/nyok-kite-kulik-fakta-seniman-betawi-benyamin-s



**1975**

Putu Wijaya (Teater Mandiri) mementaskan teater tanpa kata (***LHO***) di TIM Jakarta.

Sjuman Jaya dan Benyamin membuat film ***Si Doel Anak Modern***

**1976**

Timor Timur dinyatakan sebagai provinsi ke-27 di Indonesia, sementara rakyat di sana lebih memilih kemerdekaan

**1977**

Mochtar Lubis menerbitkan esei kritis, ***Manusia Indonesia.***

**Ali Shariati, sosiolog Iran anti rezim Shah Iran, diduga dibunuh polisi rahasia SAVAK**

**1979**

Sardono mementaskan ***Meta-Ekologi*** di TIM Jakarta.

**Leonid Brezhnev dan Jimmy Carter tandatangani perjanjian SALT II di Wina, membatasi fasilitas peluncuran rudal.**

# Bocor dan Retaknya Ruang Teater

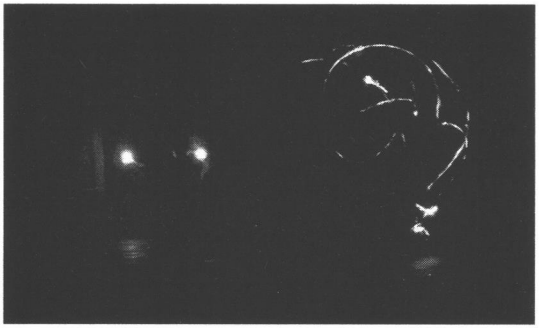
BAB INI penuh gonjang-ganjing seperti film silat. Beberapa kali saya berniat membuangnya saja. Saya mau pusing. Tetapi, kalau bab ini saya buang, seluruh buku ini rasanya juga kehilangan arti untuk ada. Bab yang ingin saya persembahkan untuk Roedjito dan Pak Sarip, sebagai penghormatan saya kepada mereka. Dalam bab ini saya ingin memasuki bahasa-bahasa teater lewat entitas-entitas yang penuh gonjang-ganjing ini: *ruang*, *negara*, *tubuh*, *kata* dan *media*. Teater berhubungan erat dengan entitas-entitas ini. Perubahan-perubahan yang terjadi dalam teater dan cara teater mengkonstruksi dirinya, jejaknya saya duga bisa ditelusuri kembali lewat entitas-entitas ini.

Bagian pertama dari bab ini, saya ingin melihat hubungan teater dengan ruang. Saya tidak tahu apa perbedaan ruang dan tempat. Aristoteles melihat ruang sebagai: "Tempat melingkungi objek yang ada padanya. Tempat bukan bagian dari yang dilingkunginya. Tempat dari suatu objek tidak lebih besar dan tidak lebih kecil dari objek itu sendiri. Tempat dapat ditinggalkan dan dapat dipisahkan dari objek. Tempat selalu mengikuti objek, meskipun objek terus berpindah sampai berhenti pada posisinya."[1]

## Lampu senter dari Teater Ruang

Ruang didefinisikan melalui tubuh kita. Ruang menjadi tempat ketika kita meletakkan benda maupun bangunan di atasnya. Dengan begitu, tempat didefinisikan lewat bagaimana kita memberi-

[1] Cornelis van de Ven, *Ruang dalam Arsitektur* (Jakarta: Gramedia, 1995), hal. 18-19.



Pertunjukan Teater Ruang dari lampu senter (*Z*); sutradara Joko Bibit, aktor: Helmy dan Eri.
• Foto: Afrizal Malna

kan fungsi atau identitas kepada tempat itu. Tempat itu menjadi wadah untuk fungsi maupun identitas yang kita berikan kepadanya, terutama melalui benda-benda maupun bangunan yang kita letakkan di atasnya. Kemudian kita namakan tempat itu sesuai dengan fungsi dan identitasnya: gedung teater, rumah sakit, pasar, kamar mandi, dan seterusnya.

Saya juga ingin melihat fenomena lain yang berlangsung pada sebagian besar masyarakat kita. Yaitu bagaimana masyarakat kita melakukan pembacaan dan penandaan melalui peristiwa-peristiwa alam atau peristiwa yang cukup khas kepada alam di sekitarnya. Di sebuah kebun, misalnya, yang oleh masyarakat dilihat sebagai sesuatu yang biasa, berubah menjadi tidak biasa saat suatu ketika ada orang yang bunuh diri di kebun itu. Peristiwa itu membuat ruang itu berkoneksi antara ruang kehidupan (realitas) dengan ruang kematian (dunia roh). Budaya ruang seperti ini cukup berakar pada sebagian masyarakat kita, di mana ruang tidak semata-mata mendimensikan rasionalitas kita, tetapi juga kepada sesuatu yang supernatural sifatnya. Beberapa ruang yang dianggap keramat, misalnya, merupakan bagian dari budaya ruang yang hidup dalam masyarakat kita.

Budaya ruang, atau perilaku terhadap ruang seperti itu, menghasilkan berbagai istilah yang digunakan oleh masyarakat kita, antara lain: mata batin, indra keenam, rasa atau juga intuisi untuk mendeteksi ruang. Istilah-istilah ini digunakan untuk melihat sesuatu yang tidak bisa dilihat oleh mata. Ruang merupakan batas yang

tidak bisa kita namakan antara sesuatu yang bisa kita lihat dengan sesuatu yang tidak bisa lagi dilihat lewat mata.

Kalau begitu, pertama, ruang bisa kita dekati sejauh tubuh kita bisa melihat, memasukinya, merasakannya, di luar aktivitas fungsional sebelum kita merebut ruang itu menjadi tempat. Dan kedua, ruang bisa kita dekati sebagai perspektif dari sebuah keseluruhan. Perspektif yang melingkungi berbagai identitas, fungsi dan entitas-entitas lainnya yang saling membuat korespondensi dalam kompleksitas satu sama lainnya. Saya menggunakan kedua hal ini dalam membicarakan hubungan ruang dan teater di sini. Dan beberapa pertunjukan, saya gunakan sebagai referensi untuk mendekatinya.

Saya memulainya dengan Teater Ruang, bukan semata karena nama kelompok ini menggunakan istilah ruang, tetapi juga karena pertunjukannya. Teater Ruang, yang disutradarai Joko Bibit, pernah mementaskan pertunjukan yang hanya menggunakan cahaya dari lampu senter (*Sang Pencinta* dan *Z*). Senter digunakan aktor pada kedua pertunjukan ini untuk menerangi tubuhnya sendiri. Kita tidak bisa mengatakan ruang baru ada sejauh ada cahaya yang membuat kita bisa melihat ruang itu. Karena kita juga mengenal istilah "ruang gelap". Hal ini pula kiranya yang dimainkan Teater Ruang dalam pertunjukan itu: membuat ketegangan dalam gradisi berubahnya ruang dari gelap ke terang, sejauh kemampuan cahaya lampu senter itu menerangi ruang.

Cahaya lampu senter itu tidak hanya menerangi ruang dan tubuh aktor. Tetapi juga menciptakan bayangan aktor sesuai dengan bagaimana tangan aktor membuat *angle* pencahayaan. Sorotan lampu senter yang tajam ikut menciptakan tubuh menjadi ekspresif. Cahaya, tubuh dan bayangan terus bergerak, dan ruang juga ikut bergerak karena memang gerak dan *angle* cahaya ditentukan oleh tubuh aktor. Penonton hampir tidak bisa melihat latar ruang (*backdrop*). Lampu senter selalu membuat fokus. Penonton tidak mengalami penglihatan-penglihatan *longshot* dari pertunjukan itu.

Dalam pertunjukan Teater Ruang itu, ruang menjadi tempat sejauh aktor mengambil posisi (*blocking*) dalam ruang pertunjukan.

Tetapi akibat pencahayaan yang ditentukan oleh silinder maupun *angle* dari lampu senter, dimensi cahaya, dan ekspresi tubuh akibat pencayahan, menghasilkan kembali tempat sebagai ruang. Terutama karena kita juga tidak membutuhkan identitas fungsional dari posisi aktor ketika mengambil tempat untuk *blocking*-nya. Atau dengan kata lain: pertunjukan ini memang menolak latar untuk dimensi sosial maupun historis.

Strategi ruang yang dilakukan Teater Ruang dalam pertunjukan itu bukanlah sesuatu yang berdiri sendiri. Ia tidak semata bisa dibaca sebagai bagaimana sebuah kelompok menciptakan visi-visi mereka tentang ruang di atas panggung pertunjukan. Melainkan juga bisa digunakan untuk menjelaskan kesulitan-kesulitan umumnya teater di Indonesia dalam mewujudkan ruang pertunjukan mereka dengan *setting* yang memadai. Terutama karena tidak adanya mekanisme untuk teater di Indonesia memiliki akses pendanaan untuk pertunjukan mereka.

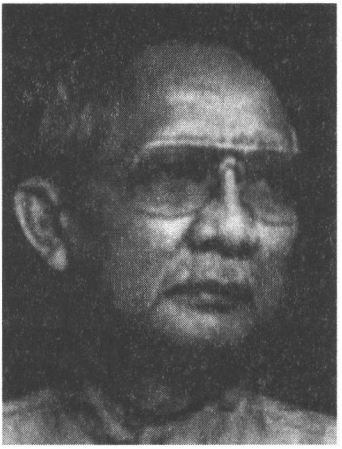
### Teater melarat dan bangunan bertumpuk Teater Koma

Yang dilakukan Teater Ruang, dengan pertunjukan lampu senter mereka, menjelaskan suatu pemecahan kreatif dalam mewujudkan estetika panggung tanpa menggunakan benda maupun bangunan apa pun di atas pentas mereka. Biaya untuk mewujudkan panggung mereka bisa ditekan dengan meniadakan *setting* yang fisik sifatnya. Walaupun pemerintah di banyak departemen mengantongi sejumlah dana untuk kesenian, tetapi banyak kelompok teater yang tidak tahu mekanisme untuk mengaksesnya, kecuali kelompok-kelompok yang dekat dengan pergaulan pejabat-pejabat pemerintahan daerah atau pemerintahan kota. Ini berkaitan dengan kontrol penggunaan anggaran negara yang tidak terinformasikan secara terbuka ke publik. Lupakan.

Ruang dalam teater memang bisa mahal tetapi juga bisa relatif murah. Rendra pernah menyebut modal sosial teater di Indonesia sebagai "teater miskin". Teater yang secara kreatif harus berangkat dari kemiskinannya sendiri. Dari apa yang ada. Karena itu pula sebagian teater di Indonesia tidak memiliki pengalaman yang maksi-



Rendra (1935 – 2009), tokoh yang paling berpengaruh dalam pembentukan iklim teater bersama Bengkel Teater-nya sepanjang dekade 1970–1990-an.



Roedjito (1932 – 2003), skenografer yang banyak berpengaruh dalam seni rupa dan dramaturgi teater dekade 1970–1990-an.

• Foto: Dok. DKJ

mal untuk mewujudkan estetika panggung mereka.

Pernyataan di sekitar teater melarat dari Rendra itu memiliki gaung yang kuat, memberikan tenaga besar untuk kelompok-kelompok teater lebih percaya diri membuat pertunjukan. Istilah "kreatif" menjadi sihir yang kuat untuk membuat pertunjukan di atas teater melarat ini. Eksplorisasi ruang dalam bentuk bangunan baru terjadi lebih maksimal lewat *setting-setting* pertunjukan Teater Koma, yang banyak membuat bangunan-bangunan bertumpuk, vertikal dan horizontal. Di antaranya pertunjukan *Opera Ikan Asin* (1983), yang mengingatkan perkampungan padat dan kumuh di kawasan miskin perkotaan yang hidup dengan bangunan saling berdesakan, tidak memiliki ruang cukup untuk sirkulasi mereka sendiri.

*Setting* dengan bangunan bertumpuk itu berlangsung lewat penyutradaraan (N. Riantiarno) yang menghitung juga unsur-unsur hiburan dengan semacam formula: kritik sosial, cinta, banyolan, nyanyian dan tarian yang hampir selalu menyertai kebanyakan pentas-pentas Teater Koma. Pertunjukan yang cenderung meng-

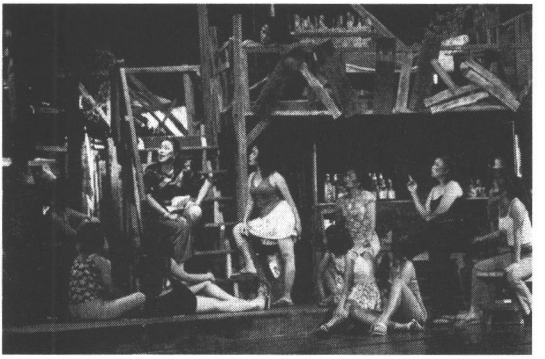
gabungkan antara opera dan kabaret. Formula ini membuat Teater Koma menjadi satu-satunya kelompok teater yang bisa bertahan selama dua minggu, mungkin lebih, untuk satu nomor pertunjukan setiap malam. Penonton seperti terus mengalir, dan membuktikan bahwa teater bisa menjadi bagian dari kebutuhan publik. Aktor-aktor kuat seperti Ratna N. Riantiarno, Buyung, Tuti Indra Malon, Didi Petet, Butet Kartaredjasa, sering bertemu dalam panggung Teater Koma.

Teater Koma di Jakarta dan Teater Ruang di Solo membuat ruang teater menjadi dua kutub berbeda satu sama lainnya. Banyak hal juga dari kehidupan kota—terutama iklim teater dan kapasitas publik antara Jakarta dan Solo—yang ikut menentukan perbedaan itu. Tetapi keduanya belum pernah pentas dalam forum yang sama. Hanya dengan cara seperti inilah kita bisa mempertemukan keduanya, lewat catatan-catatan kecil setelah pertunjukan mereka usai sekian lamanya.

### Konflik identitas antara ruang dan bahasa

Sekitar akhir tahun 1970-an, saya pernah mengikuti salah satu *workshop* teater dengan narasumber Roedjito. Roedjito mengajak peserta *workshop* untuk mengalami langsung bagaimana ruang berubah dan ditandai. Sekitar jam lima sore kami diajak berjalan ke kawasan pasar Tanah Abang, Jakarta, berdiri di atas jembatan Tanah Abang. Di bawah jembatan itu melintang batang-batang rel kereta api dan gubuk-gubuk, orang menyebutnya Tanah Abang Bongkaran.

Pasar dan lalu lintas yang ramai sudah menjadi rutin di daerah itu. Daerah yang tidak asing untuk saya. Matahari sebentar lagi akan terbenam. Tiba-tiba kami mulai melihat suatu kesibukan lain sedang terjadi di bawah jembatan itu. Lampu-lampu dalam gubuk mulai menyala. Lampu di gang-gang juga mulai menyala. Orang mulai berdatangan. Perempuan dengan dandanan mencolok juga mulai kelihatan hilir-mudik atau berdiri di depan gubuk mereka. Para pencari puntung rokok mulai bekerja mencari puntung rokok dengan tongkat penjepit yang dipasangkan lampu senter di ujung-



Pertunjukan *Opera Kecoa* Teater Koma ini tidak berbeda jauh dengan suasana kawasan merah Tanah Abang Bongkaran.

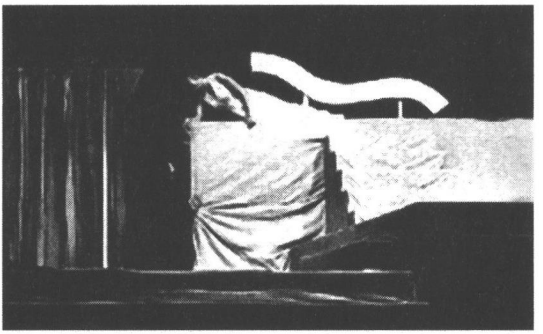
• Foto: Dok. Teater Koma

nya. Musik dangdut dari kaset, warung-warung minuman penuh suara dan gaya.

Tiba-tiba kawasan di bawah jembatan itu sudah berubah menjadi dunia yang lain sama sekali. Lampu-lampu kecil menyulap kawasan kumuh ini. Kehangatan, kegembiraan, kebebasaan, cinta dan seks terpancar dari bawah sana, yang berbeda sama sekali dengan jembatan tempat saya berdiri bersama kawan-kawan lain melihat sihir ruang yang sedang berlangsung di bawah sana. Hubungan perempuan dan lelaki tidak ada batasnya lagi. Perempuan menjadi lebih agresif dibandingkan lelaki. Mereka seperti sebuah masyarakat yang terpisah dengan masyarakat di atas jembatan.

Situasi alienatif yang memukau itu putus ketika Roedjito meminta kami untuk turun ke bawah jembatan, memasuki kawasan itu. Setiap tempat dalam kawasan ini adalah sebuah pertunjukan. Setiap orang saling menonton dan ditonton. Kita tidak tahu apakah mereka sedang memerankan diri mereka yang tidak berlaku dalam dunia sehari-hari, atau sedang memerankan kebebasan yang tidak normatif dalam kehidupan sehari-hari. Semua itu bisa mereka dapatkan di kawasan ini sebagai sebuah transaksi hiburan malam. Kawasan malam yang mampu mengubah siapa pun yang mengunjunginya.

Roedjito meminta kami menulis pengalaman ini sebagai pengalaman ruang. Saya lupa apa yang saya tulis waktu itu. Ada perbedaan posisi untuk menyaksikan perubahan ruang. Ada jarak perspektif yang menghasilkan emosi. Ada tindakan masuk ke



Ruang atas-bawah jadi permainan posisi untuk memahami hubungan masing-masing, tata ruang ikut membentuknya dalam pertunjukan *Hamlet* Bengkel Teater Yogya, TIM, 7 April 1971, sutradara Rendra.

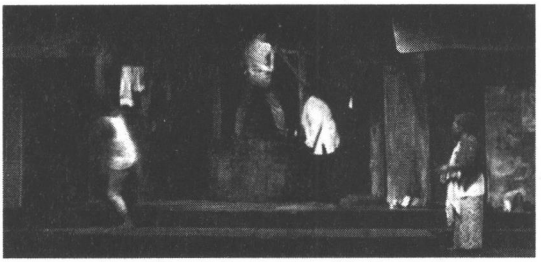
• Foto: Jaulham Hutasoid

dalam, meniadakan posisi dan perspektif itu. Sesuatu yang tadinya berada di luar saya, kini saya sendiri berada di dalamnya. Pandangan mendapatkan detail yang baru, tetapi sekaligus juga kehilangan keseluruhan perspektifnya.

Pada momen itu, moral normatif akan memberikan identitas terhadap pemandangan di bawah jembatan itu sebagai daerah pelacuran. Ketika identitas dari moral normatif itu mendominasi penglihatan saya, ruang di bawah jembatan itu pun kian menyempit dan akhirnya defenitif sebagai "tempat" pelacuran. Identitas mulai menggantikan mata terbuka saya menjadi "mata stereotip". Dan sekaligus juga saya kehilangan ruang sebagai wilayah pembacaan baru yang terbuka. Yang mungkin bisa saya lakukan adalah menyimpan pengalaman "jarak" antara dunia di atas jembatan dengan dunia di bawah jembatan, di kawasan Tanah Abang itu, sebagai kemungkinan untuk terus melakukan pembocoran: membiarkan "mata stereotip" itu terus melawan "mata nonperspektif" saya sebagai konflik yang absurd.

Karena itu identitas selalu membuat ruang menjadi tempat. Dalam teater, ketika identitas menjadi begitu konstruktif mendefinisikan ruang sebagai tempat, konstruksinya dijaga demikian ketat untuk menyelamatkan identitas agar tidak terjadi bias pembacaan. Hal ini terutama terjadi dengan teater-teater naturalis (realis), atau teater yang membanjiri dirinya dengan bangunan maupun benda-benda yang kita kenali.

Roedjito pernah mengatakan, saat bekerja sebagai penata ar-



*Tuk*, Teater Gapit, karya Bambang Widoyo SP (meninggal 1996), dipentaskan kembali tahun 2008 di Teater Arena Taman Budaya Surakarta dan di Komunitas Salihara, Jakarta.

tistik untuk pertunjukan teater, dia tidak pernah mengingat apakah yang sedang dikerjakannya adalah teater Indonesia atau bukan. Semua yang ada, yang dilihat dan dirasakannya, dilontarkan untuk ruang pentas yang ditatanya.[2] Pernyataan yang menjelaskan pemahaman di mana ruang tidak diperlakukan sebagai identitas tempat. Marianne Koenig, seorang antropolog teater yang pernah beberapa tahun mengamati teater di Jakarta, Bandung dan Yogyakarta, pernah menyebut ruang teater yang dibangun Roedjito sebagai "suatu ruang yang mengandung rahasia atau kuncinya keadaan; suatu ruang yang laten dan tak terbatas dalam ruang dan waktu."[3]

Ruang itu adalah ruang di mana Roedjito tidak lagi menandai tempat, melainkan lebih untuk memberikan ruang gerak pada sebuah dunia yang sedang dimainkan di atas panggung, agar dunia itu mendapatkan hidupnya melampaui batas-batas fisik dari panggung pertunjukan itu sendiri. Orang bisa menonton teks tidak semata lewat bagaimana aktor menghidupkannya, tetapi juga pada bagaimana teks itu mungkin mendapatkan kehidupan lain melalui ruang yang dibangun Roedjito. Ruang yang sering terasa mistis, tinggal dalam bahasanya sendiri. Pada dirinya sendiri ia terbuka, tetapi ia seperti tertutup untuk dikatakan kembali. Ia adalah ruang yang bukan lagi dekor untuk latar identitas sosial-budaya dari teks

---

[2] Lihat Roedjito, "It Needs All Things to Make a World", dalam Tuti Indra Malaon, *et.al.*, *Menengok Tradisi: Sebuah Alternatif bagi Teater Modern* (Jakarta: DKJ, 1986), hal. 177.

[3] Lihat Marianne Konig, "Antropologi Teater, Mencari Manusia", Jakarta, September 1991, hal. 5.

yang dipentaskan.

Dalam pertunjukan Teguh Karya yang mementaskan *Macbeth* (TIM, April 1980), Roedjito tidak membangun *setting* kerajaan di atas pentas, melainkan mengisi sebagian langit-langit pentas penuh dengan kayu-kayu dolken. Langit seperti penuh dengan tombak yang mengancam ke bawah. Sebuah ruang yang lebih dalam, keras dan mengancam, yang tidak bekerja secara linier dalam membangun hubungan dengan kebutuhan teks atas ikon-ikon sosial budaya yang melatarinya.

Pernyataan Roedjito di atas, yang membangun ruang pertunjukan tidak lagi lewat kesadaran identitas nasional sebagai orang Indonesia atau bukan, merupakan ironi tersendiri ketika berhadapan dengan bahasa Indonesia. Karena teater Indonesia pada kenyataannya merupakan "teater berbahasa Indonesia", di mana identitas keindonesiaan sudah diandaikan lewat bahasa Indonesia. Bahasa Indonesia adalah bahasa politik, bukan bahasa ibu. Karena itu, sudah bisa dibayangkan bagaimana seorang aktor harus memainkan peran dan akting lewat bahasa yang bukan merupakan bahasa ibunya.

Beberapa kelompok teater yang mementaskan tema-tema lokal dari tradisi yang berlangsung dalam Pertemuan Teater Nasional di Solo pada tahun 1993, misalnya, memperlihatkan risiko verbal yang berlangsung dalam komunikasi teater. Pertunjukan mereka mengangkat teks-teks tradisi. Semua identitas tradisi berusaha diangkat ke dalam pertunjukan lewat tema, kostum, *setting*, musik dan tarian. Namun mereka menyampaikan komunikasi verbalnya lewat bahasa Indonesia, bukan bahasa yang jadi bagian dari identitas tradisi itu. Yang terjadi kemudian, bahasa Indonesia justru mereduksi budaya yang melekat pada tradisi hanya karena harus melayani bahasa nasional.

Penonton mengetahui sebagian besar pakaian tradisional yang dikenakan aktor-aktor dalam pertunjukan itu adalah pakaian yang tidak berbahasa Indonesia bagi masyarakat pendukungnya. Budaya lokal yang direpresentasi dalam pertunjukan mereka akhirnya mengalami pergeseran sedemikian rupa, berfungsi hanya sebagai



Pertunjukan *Kuda Binal* Heri Dono dan salah satu lukisan tong setan yang bisa kita temukan pada sekatenan di Solo.

• Foto: Boedi S. Otong & Afrizal Malna

"ilustrasi *setting*" pertunjukan: budaya lokal hanya menjadi latar belakang untuk bahasa Indonesia.

Teater Gapit di Solo, yang menggunakan bahasa Jawa, merupakan keputusan kultural dengan memosisikan teater mereka sebagai teater yang tidak memiliki hubungan dengan bahasa Indonesia.[4] Kelompok teater ini menempuh semacam "jalan minimum" dari konflik antara penjelasan nasional dan penjelasan budaya lewat bahasa dalam teater sebagai politik identitas yang mereka jalankan. Bahwa bahasa Jawa lebih memiliki akar budaya daripada bahasa Indonesia. Pilihan Teater Gapit seperti ini membuat wilayah komunikasinya memang menjadi terbatas. Tetapi pembatasan itu menyelamatkan substansi teater yang mereka jalani. Teater yang secara fundamental melihat bahasa bukan semata-mata sebagai alat komunikasi, tetapi juga sebagai identitas dan bagaimana komunikasi itu memperlihatkan mekanisme dari cara-cara masyarakat membuat berbagai hubungan lewat bahasa.

Konsistensi antara identitas ruang dan identitas bahasa memang hampir tidak tergantikan, walaupun kita kian memasuki globalisasi dari berbagai pergaulan bahasa-bahasa dunia. Kebutuhan terhadap komunikasi yang dimengerti penonton, bertabrakan dengan membuat konflik baru yang berlangsung antara ruang,

[4] Lihat Ardus M. Sawega, "10 Tahun Teater Gapit, Keberpihakan terhadap Warga (Bahasa) yang Kalah", *Kompas*, 17 Juli 1991.

tubuh dan bahasa. Apa yang terjadi di Tanah Abang Bongkaran, seperti digambarkan di atas, akan berbeda ketika seluruh penghuni di kawasan itu menggunakan bahasa Inggris. Bahasa ikut membawa banyak hal yang signifikan ikut menentukan perilaku tubuh.

### Konvensi ruang di ruang terbuka

Riyanto Ruswandoko dalam peristiwa Binal Eksperimen Art, Juli 1992, di Yogyakarta, memerankan dirinya sendiri sebagai Gatotkaca. Tokoh dari dunia wayang orang yang biasa dipentaskan di panggung ini, oleh Riyanto, dimainkan di jalan-jalan utama Yogyakarta sampai stasiun kereta api Tugu.

Di Yogyakarta, bisa dikatakan hampir tidak ada orang yang tidak mengenal Gatotkaca. Pengetahuan publik Jawa maupun non-Jawa cukup umum tentang tokoh perwayangan ini. Namun menghadirkan Gatotkaca ke ruang publik bukanlah hal yang umum. Publik diasingkan dengan pertunjukan ini: tokoh fiksi seperti Gatotkaca tiba-tiba menjadi kenyataan yang hadir bersama mereka di ruang publik. Untuk sesaat posisi publik mungkin terganggu: apakah mereka sedang bermimpi? Apakah mereka telah jadi bagian dari dunia wayang? Apakah kenyataan ini sama fiksinya dengan wayang?




Katalog pertunjukan teater di Bandung, *Matinya Pedagang Keliling*, September 1992. Poster *Opera Kecoa* Teater Koma: memainkan teks-teks kontras kecoa dengan bibir merekah. Iklan-iklan industri memenuhi kota.

• Foto: Afrizal Malna

Batas kemampuan publik mempertanyakan situasi yang tiba-tiba menjadi alienatif itu sangatlah sementara: bergantung dengan volume dari mobilitas publik di sebuah kawasan dan berbagai pernik-pernik kota, yang mungkin membuat orang segera harus melupakan kehadiran Gatotkaca itu dan kembali kepada kesibukan mereka. Pertunjukan tersebut akhirnya akan terserap juga oleh realitas ruang publik yang dimasukinya.

Contoh lain pertunjukan di ruang publik ini, adalah pertunjukan *Kuda Binal* Heri Dono yang juga ditampilkan dalam peristiwa Binal Eksperimen Art. Pertunjukan ini dipentaskan di Alun-Alun Utara Yogyakarta, dibatasi hanya oleh lingkaran segi empat dengan tali plastik. Jarak hubungan dengan penonton sangat dekat. Pertunjukan berlangsung hanya menggunakan penerangan obor, tanpa kursi penonton; sementara di sekitarnya berlangsung pasar malam. Penonton datang dan pergi seenaknya, menonton sambil pacaran di atas motor, atau berkeliling dengan sepeda. Tempat umum di alun-alun ini tidak membuat pertunjukan yang tidak menggunakan kata-kata itu menjadi asing. Padahal makhluk-makhluk yang bermunculan dalam pertunjukan ini adalah makhluk-makhluk yang asing. Makhluk yang dari tubuh mereka keluar belalai-belalai dari selang plastik.

Kedua pertunjukan di atas itu memang dilakukan oleh seniman perupa, dan lebih menggunakan istilah "instalasi seni pertunjukan", bukan teater. Yang mau dibaca dalam kedua pertunjukan di atas adalah bagaimana hubungan antara ruang dan bahasa ketika di lakukan di ruang publik? Saya menduga, bahasa apa pun yang mereka gunakan dalam pertunjukan ini, tidak membawa akibat yang signifikan dari bagaimana publik melihat mereka sebagai bagian dari sekian banyak godaan visual maupun auditif yang bisa jadi bahan tontonan.

Ruang terbuka tiba-tiba seperti memiliki konvensinya sendiri, ketika sebuah pertunjukan memperlakukannya semata-mata sebagai pasar atau ruang terbuka. Heri Dono memang mempertaruhkan pertunjukannya di tengah keriuhan pasar malam. Dan inilah memang yang terjadi: karena pertunjukan dilakukan di alun-alun

yang biasa digunakan untuk pasar malam atau sekatenan, khalayak sudah memaklumi bahwa apa pun bisa terjadi di alun-alun ini. Dari pertunjukan dangdut, tong setan sampai dengan rumah hantu. Pertunjukan Heri Dono ini kemudian seperti harus tunduk ke dalam konvensi yang telah sekian lama berlangsung dan menjadi identitas ruang alun-alun ini, yaitu diperlakukan sebagai bagian dari tontonan lainnya.

Ketika sebuah pertunjukan mendefinisikan dirinya semata-mata sebagai sebuah aksi tontonan, apa pun pesan yang mau disampaikannya, maka pertunjukan itu tidak bisa menembus tebalnya konvensi yang dibawa dari karakter maupun identitas ruang publik itu. Lebih lagi ketika ruang publik itu padat oleh lalu lintas dari berbagai kepentingan rutin.

Harfiah dari konflik ini: pertunjukan melawan *spiker* yang memperbesar suara menjadi ribuan kali lipat, melawan pedagang mempromosikan dirinya, transaksi jual-beli, kencan, dan sebagainya yang berlangsung di alun-alun. Strategi lain yang mungkin dilakukan adalah mengubah strategi tontonan yang sentralistis menjadi strategi interaksi dengan berbagai media, sebagaimana kini banyak dilakukan oleh seniman-seniman *performance art*. Riset, konsep dan partisipasi di sini menjadi penting untuk menjalankan strategi interaksi itu.

Teater di Indonesia memang tidak memiliki pengalaman cukup banyak memasuki ruang publik. Hal ini juga berkaitan dari bagaimana budaya politik dan tata ruang kota menggunakan kesenian sebagai salah satu ikon publik yang diapresiasi. Polisi keamanan kota cukup sering memperlihatkan kerewelannya untuk bisa memberikan izin membuat pertunjukan di ruang publik, terutama pada masa Orde Baru. Kota-kota seperti Semarang, Makassar, Bandung dan Yogyakarta cukup banyak membuat peristiwa *outdoor*. Teater Kita (Asia Ramli Prapanca) dan Teater Merah Putih di Makassar, misalnya, cukup sering membuat pertunjukan *outdoor*.

## Menyutradarai ruang batas teater

Teater lebih memilih pentas di dalam ruang gedung pertunjuk-



Sebuah toko sepeda di Yogyakarta, dan pasar sapi di Bangkalan, Madura.

• Foto: Afrizal Malna & Fitri Setyaningsih



an, memang tidak semata-mata karena konsep maupun fasilitas ruang yang bisa memenuhi sebagian dari kebutuhan pentas. Tetapi juga lewat kapasitas gedung, target penonton sudah dibatasi. Sebuah pertunjukan kadang lebih sering disebut sebagai sebuah "peristiwa budaya", dan menolak sebutan "peristiwa pasar" semata (penonton membeli tiket dan teater menjual pertunjukan yang bisa memuaskan minat penonton). Goenawan Mohamad menyebutnya: bahwa teater sesungguhnya membutuhkan suatu publik yang intim.[5]

Ruang antara di luar dan di dalam gedung pertunjukan seakan-akan memang memiliki pembatas yang tegas, yaitu gedung itu sendiri. Namun sebuah pertunjukan sebenarnya tidak pernah bisa dibatasi. Lihatlah setelah pertunjukan usai, publik yang sudah memiliki tradisi menonton (cukup umum untuk penonton teater di Indonesia yang saling mengenal satu sama lainnya) sebagian akan berkumpul di sekitar warung minum dekat gedung pertunjukan, dan terjadilah berbagai komentar atas pertunjukan yang

[5] Lihat Goenawan Mohamad, *Sastra, Seks, Kita* (Jakarta: Sinar Harapan, 1980), hal. 113.

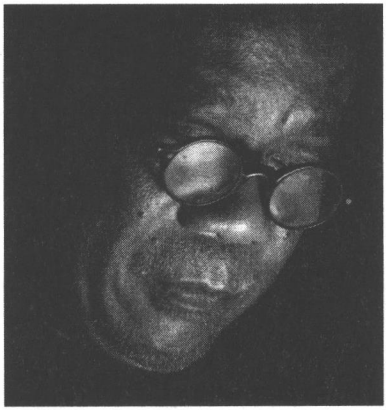
baru saja mereka tonton. Atau berlanjut ke tempat lain.

Sebuah pertunjukan yang tidak menghasilkan perbincangan, apa pun bentuk dan isinya, maka pertunjukan itu akan menjadi cukup membingungkan. Menciptakan kebisuan setelah layar ditutup. Apa sebenarnya yang sudah terjadi dalam pertunjukan itu? Kenapa ia tidak menghasilkan percakapan? Apakah tidak ada satu pun elemen pertunjukan yang bisa memancing bahan pembicaraan: dari soal durasi pentas sampai gagasan pertunjukan itu sendiri. Ada waktu, ruang, teks, aktor, penyutradaraan dan seterusnya. Penonton yang cukup terlibat dengan teater biasanya cukup sedih bila menyaksikan pertunjukan yang buruk, dan bukan merasa rugi karena telah membeli karcis dan membuat waktu untuk teater yang buruk. Lalu bertanya-tanya, apa yang sedang terjadi dengan teater itu?

Reaksi-reaksi yang muncul setelah pertunjukan usai, sebenarnya memperlihatkan bahwa selalu ada keretakan media antara teater dengan dunia di luarnya. Batas antara seni dan bukan seni, merupakan ruang tapal batas bertemunya "mata pertama" (pertunjukan teater) dan "mata kedua" (penonton) dalam kondisi penuh kemungkinan. Yang satu dari dalam dan lainya dari luar. Identifikasi terhadap pertunjukan telah usai setelah layar ditutup. Tetapi pembacaan terhadap pertunjukan cenderung baru terjadi setelah pertunjukan usai dan penonton sudah berada di luar gedung pertunjukan.

Pada momen itu, seluruh batasan antara dunia teater dengan dunia di luarnya bocor. Ruang tapal batas ini pun menjelma menjadi "teater kedua" dalam wilayah pembacaan penonton atas pertunjukan yang sudah disaksikan. Dramaturgi di sini menjadi penting, dari bagaimana penyutradaraan menjalankan fungsi *editing* atas pertunjukan sebagai strategi menyiapkan pembocoran itu, menghitung terjadinya pertemuan antara mata pertama dengan mata kedua itu.

Seorang sutradara, yang menempatkan dirinya di dalam teater, memiliki kemungkinan besar untuk lebih banyak membiarkan dirinya terperangkap dalam strategi-strategi teknis menyiapkan per-



Rahman Sabur, sutradara Teater Payung Hitam.
• Foto: Afrizal Malna

tunjukan sampai pada tingkat standar tertentu. Ia tidak memiliki kesempatan cukup untuk mengalami jarak terhadap penyutradaraan yang dilakukannya sendiri. Saya tidak tahu apa yang terjadi kalau seorang sutradara menempatkan dirinya di luar teater? Mungkin yang terjadi lahirnya sebuah "teater diskusi".

Menghitung jarak penyutradaraan, antara dunia di dalam teater dengan di luar teater, juga pergantian posisi antara kedua ruang ini, membuat sutradara mengalami sendiri strategi penyutradaraan yang dilakukannya lewat mata pertama dan mata kedua sekaligus. Dramaturgi di sini jadi semacam strategi penyutradaraan dari mata dalam dan mata luar. Sebuah penyutradaraan ruang di mana sutradara menempatkan dirinya pada ruang tapal batas antara teater dengan dunia di luarnya. Seorang sutradara yang ikut bermain sebagai aktor dalam pertunjukannnya akan mengalami kesulitan berada dalam posisi tapal batas ini, karena tubuhnya telah ikut terlibat di dalam.

# Kritik Teater dari Kekuasaan dan Budaya Tontonan

DALAM KEHIDUPAN masyarakat kolonial Belanda di Batavia (Jakarta zaman Hindia Belanda) teater dalam bentuk teater boneka atau *marionette* telah muncul sekitar tahun 1620-an (awal abad ke-17), rombongan teater amatir yang dibentuk oleh pegawai-pegawai VOC. Namun, selain oleh sebab-sebab politis dan peperangannya dengan Inggris, perkembangan teater ini kemudian mendapat kecaman dari orang-orang Belanda sendiri, terutama yang beragama Calvinis. Bagi mereka, kegiatan teater adalah kegiatan yang telah berpaling dari singgasana Tuhan.

Gereja merasa terancam dengan kehadiran teater. Bahkan sampai awal abad ke-19, teater dalam lingkungan masyarakat kolonial Belanda tidak memiliki pemain dan penonton dari kaum perempuan Belanda. Seluruh peran perempuan dimainkan lelaki. Situasi ini baru berubah sejak datangnya Minard, rombongan teater dari Perancis, ke Batavia pada tahun 1835, yang menghadirkan pemain perempuan. Hal ini dapat memenuhi kerinduan penonton akan kehadiran aktor perempuan dalam pertunjukan teater.[6] Agaknya konservatisme Belanda dalam simbiosisnya dengan feodalisme memunculkan pula pengaruh pada kehidupan teater dalam masyarakat waktu itu.

---

[6] Lihat Hariadi Suadi, "Tonil dan Gedung Komidi Batavia Tempo Doeloe", *Pikiran Rakyat*, edisi 14, 16, 20 April 1988. Lihat juga Jakob Sumardjo, *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia* (Bandung: Citra Aditya Bakti, 1992), hal. 88-89, 92-93.

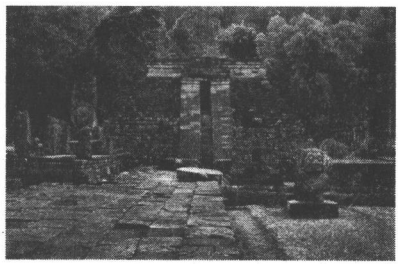
## "Box" konservatisme untuk teater

Peristiwa itu memperlihatkan reaksi klasik di mana fanatisme agama dan ketimpangan gender dibawa masuk ke dalam panggung teater. Dan hingga kini fanatisme agama masih sensitif dalam melihat kehadiran teater. Naskah-naskah teater yang kontroversial terhadap agama hampir tidak pernah dihasilkan, selain naskah *Tuhan, Ekor Saja, Tuhan* (Saini K.M., 1965), *Penantang Tuhan* (Arswendo Atmowiloto, 1972), *Syekh Siti Jenar* (Vredi Kastam Marta, 1973; atau Saini K.M., 1986). Sebagian seniman teater masih mengingat reaksi masyarakat yang pernah muncul pada tahun 1970-an terhadap poster pertunjukan Teater Kecil (*Umang-Umang*) yang menampilkan gambar Semar melalui kaligrafi ayat-ayat suci yang dianggap sebagai pelecehan.

Begitu pula yang terjadi dengan ketimpangan gender dalam teater. Kendati teater kontemporer di Indonesia mulai banyak memperhitungkan aktor perempuan, tetapi perkembangan teater kontemporer Indonesia rupanya sangatlah bersifat "lelaki". Kecuali Teater Garasi (Yogyakarta), sebagian besar kelompok teater hanya memiliki 10% – 20% saja aktor perempuan dari jumlah aktor mereka yang rata-rata lelaki. Faktor keluarga, di mana orang tua cenderung khawatir kalau anaknya mengikuti teater dan memasuki kehidupan yang lebih bebas dalam kesenian, hingga kini masih berlaku secara laten. Teater dianggap kumuh, tidak memiliki masadepan.

Pertunjukan-pertunjukan yang mengangkat tema perempuan, seperti *Antigone* (Sophokles) misalnya, cenderung direpresentasi melalui stereotip lelaki: perempuan menjadi sangat kelaki-lakian ketika mereka tampil di pentas teater, atau sebaliknya menjadi sangat genit. Kecuali Ratna Sarumpaet dari Teater Satu Merah Panggung (disusul kemudian Nani Tanjung dari Teater Kail, Dewi Noviami, Imas Sobariah dari Teater Satu Lampung, Shinta Febriany dari Makassar, Tya Setiawati dan Kurniasih Zaitun dari Padang, Retno Sayekti Lawu dari Teater Lantai 19 Solo, Cici dari Teater Rinda Entopea Palu, Yudiaryani dan Naomi Srikandi dari Yogyakarta), hampir seluruh sutradara teater di Indonesia adalah lelaki.







Ruang bersejarah merupakan godaan mencari tempat pertunjukan alternatif, kadang tidak mempertimbangkan keselamatan tempat maupun personil pertunjukan. Dari atas: kota eks-kolonial di Jakarta yang sering digunakan pembuatan film; Candi Sukuh di Jawa Tengah; runtuhan istana di Ngasem, Yogyakarta. Bawah: Teater Arena Taman Budaya Jawa Tengah, Solo.

• Foto: Afrizal Malna

Dan dari sekitar 49 naskah teater mengenai perempuan yang pernah dihasilkan di Indonesia (catat: hampir tidak ditemukan adanya naskah teater yang ditulis perempuan), di luar sandiwara radio dan TV, dari *Karina-Adinda* (Lauw Giok Lan, 1913) sampai *Opera Primadona* (N. Riantiarno, 1987),[7] tetap saja sebagian besar memperlihatkan maskulinitas teater. Setelah reformasi mulai muncul nama-nama seperti Shinta Febriany (Makassar), Retno Sayekti Lawu (Solo), Tya Setiawati (Padang) yang menulis naskah untuk pertunjukan mereka masing-masing.

Posisi perempuan dalam teater masih berada dalam wilayah korespondensi keluarga. Atau dalam peran negatif sebagai pelacur

[7] Jumlah naskah teater ini diperoleh dari daftar naskah drama yang pernah disusun Jakob Sumardjo yang terdapat sekitar 33 naskah teater dengan tema perempuan (lihat Jakob Sumardjo, *ibid.*, hal. 369-386); selebihnya, sebanyak 16 naskah didapat pada buku susunan Pusat Dokumentasi Sastra HB. Jassin, *Daftar Drama I* (Jakarta: 1986), yang tidak terdapat pada buku Jakob. Sebagian besar naskah ini masih berupa manuskrip yang belum pernah diterbitkan; sebagaimana umumnya terjadi hampir seluruh naskah teater di Indonesia yang belum diterbitkan. Kedua sumber ini tidak menjamin telah terdaftarnya jumlah naskah teater yang pernah ditulis. Di Jakarta, selain Pusat Dokumentasi Sastra HB. Jassin untuk pencatatan naskah teater, juga terdapat bank naskah di Dokumentasi Seni Dewan Kesenian Jakarta.

maupun sebagai penyeleweng terhadap suami karena faktor-faktor ekonomi. Tema-tema ini dalam kebanyakan naskah hampir tidak pernah beranjak. Tokoh Eroh dalam naskah *Kocak-kacik*, karya Arifin C. Noer, berani meninggalkan suaminya karena faktor ekonomi; seperti juga terjadi pada naskah Utuy Tatang Sontani, *Sayang Ada Orang Lain*, yang menyeleweng dari suaminya karena faktor yang sama. Dalam jalinan yang lebih kompleks, lebih teaterikal, dan juga lebih tahan dalam penderitaan, Arifin menampilkannya lewat tokoh Iyem (istri Abu) dalam naskahnya *Kapai-Kapai*. Baru pada naskah Noorca M. Massardi yang merupakan saduran dari cerita pendek Danarto, *Salome*, memperlihatkan kehadiran perempuan yang radikal dalam usahanya mendesak agar Tuhan mau memperlihatkan wajah di hadapannya, yang dilakukannya dengan cara menelanjangi dirinya sendiri dan dengan berani memenggal kepala seorang suci agar Tuhan marah dan mau memperlihatkan diriNya.

Konflik gender dalam subordinasi peran perempuan ini berlangsung sama dengan sensitivitas agama sebagai konflik kata dalam teater. Teater harus menanggung juga *box* konservatisme yang hidup dalam masyarakat. Teater dipertentangkan lewat acuan-acuan normatif yang berada di luarnya. Acuan yang telah menjadi kata (*logos*) dalam sistem kognitif masyarakat yang normatif dan konservatif. Teater kalau tidak memenuhi otoritas kata (juga misalnya dalam bentuk dominasi sastra atas teater: teater dipahami lewat kata), maka yang terjadi: kata mulai melawan teater dalam bentuk kecaman atau pemberedelan yang dilakukan kekuatan sosial-religius, politik, bahkan oleh para kritikus.

Pelarangan untuk beberapa lama, yang pernah berlaku untuk Bengkel Teater Rendra, bisa dilihat sebagai benturan dari konflik kata ini. Hal yang sama juga terjadi pada pertunjukan Teater Dinasti (*Sepatu Nomor Satu*) di Yogyakarta; pertunjukan Teater Koma (*Opera Kecoa*) yang membuat banyak seniman mendatangi DPR dan lembaga-lembaga pemerintah lainnya, melakukan protes; serta pada pertunjukan karya Emha Ainun Nadjib, *Pak Kanjeng*, di Surabaya. Padahal pertunjukan *Pak Kanjeng* ini tidak

mengalami pelarangan di Yogyakarta (1992). Semua ini memperlihatkan adanya konflik kata dalam menerima teater, sekaligus menjelaskan karakter kekuasaan politik Orde Baru yang paranoid.

Pelarangan yang dilakukan pemerintahan Orde Baru, akhirnya juga menjadi sebuah peristiwa teater baru: teater politik atau teater publik. Berbagai aksi-reaksi yang muncul di sekitar pelarangan itu, serta peliputan yang dilakukan media, menghasilkan teater publik. Pelarangan menghasilkan sebuah pertunjukan baru di luar gedung pertunjukan. Bisa jadi beberapa orang sutradara melihat peristiwa ini merupakan momen di mana teater harus keluar dari gedung pertunjukan dan melawan kekuasaan. Penyutradaraan di atas panggung berubah menjadi penyutradaraan politik.

Kekuasaan cenderung konservatif dalam menghadapi teater, gagal atau menggagalkan dirinya sendiri untuk melihat teater sebagai sebuah pembacaan atas fenomena perubahan-perubahan yang berlangsung dalam masyarakat. Saini K.M. menulis: "Kehadiran teater baru di Indonesia tidak dapat dilepaskan dari proses perubahan yang dialami negeri ini. Perubahan yang cepat di bidang sosial-budaya terutama terjadi setelah Perang Dunia II. Pergaulan antar suku dan antar bangsa yang menjadi lebih meningkat, kemajuan teknologi massa yang luar biasa cepatnya, tak ayal membuka kesempatan untuk terjadinya komunikasi nilai-nilai dan tata nilai yang berujung pada proses akulturasi."[8]

## Teater Orde Baru

Orde Baru memiliki teaternya sendiri yang bergerak dalam dua wilayah pembacaan berbeda: lewat peristiwa sebelum 30 September 1965 dan setelah 1 Oktober 1965. Yang satu menjalankan strategi teks bahwa komunis akan menguasai Indonesia dan satunya lagi ingin memperlihatkan kenyataan lain tentang kudeta yang dilakukan Suharto atas Sukarno dengan strategi narasi teks-teks primordial antara agama dan komunis. Dan Suharto mengguna-

[8] Saini K.M., *Teater Modern Indonesia dan Beberapa Masalahnya* (Bandung: Rineka Cipta, 1988), hal. 2.







Sukarno dan Suharto, serta dua peristiwa politik dalam masa Orde Baru: Malari (Makar 15 Januari 1974) dan Reformasi 1998.

• Foto: Dok. Antara

kan Supersemar (Surat Perintah Sebelas Maret) sebagai teks untuk memberi bingkai konstitusional atas tindakan politik yang dilakukannya, dan hingga kini publik tidak pernah bisa melihat surat pengalih kekuasaan itu.

Setelah itu teater politik Orde Baru terus bergerak melalui mesin stabilitas politik dan keamanan nasional: melakukan minimalisasi partai, kontrol atas seluruh lembaga pemerintahan, pers, militer, sosial, agama dan pernik-pernik lain dalam kehidupan masyarakat lewat berbagai institusionalisasi yang dibentuknya. Melembagakan *kromonisasi* dan paternalisasi bahasa Indonesia, dan *kromonisasi* gender lewat Dharma Wanita. Departemen Penerangan menjalankan seluruh strategi teks untuk teater Orde Baru ini.

Budaya korupsi, militerisme, premanisasi, dan primordialisme, sebagai sumbu untuk menyalakan konflik, tumbuh dalam teater Orde Baru sebagai formula sejarah yang diberlakukan sebagai yang laten. Pada sisi lain Orde Baru membuat infrastruktur untuk pertumbuhan ekonomi dan menjamin keberadaan beras sebagai logistik nasional. Investasi, pasar bebas, lembaga-lembaga keuangan internasional, masuk ke Indonesia tanpa persiapan yang stra-

Dindon WS memakai pakaian seorang jenderal, lengkap dengan atribut dan tongkat komando. Ia berjalan di antara penonton sambil menyebutkan satu per satu anggota tubuh manusia seperti perintah-perintah militer. Ia bergerak menuju ke sebuah podium yang berada di samping kiri panggung. Sampai di podium itu ia mulai menanggalkan seragam jenderalnya satu per satu hingga telanjang bulat. Layar belakang Teater Tertutup turun: peta dunia berwarna hitam. Dinding pembatas antara Teater Tertutup dan Teater Terbuka Taman Ismail Marzuki (kini telah dibongkar menjadi Teater Kecil) juga mulai dibuka. Dindon WS mulai bergerak dengan tubuh telanjangnya seperti makhluk primitif yang setengah membungkuk. Di hamparan kursi penonton Teater Terbuka yang bisa dilihat dari Teater Tertutup, dibatasi layar peta Indonesia yang transparan itu, menyala ratusan obor mengikuti undakan-undakan kursi penonton dengan kain-kain hitam membentang di atasnya seperti awan hitam. Asap hitam dari obor itu tertahan oleh bentangan-bentangan kain hitam itu. Dan di panggung Teater Terbuka itu keluar mobil bak terbuka, cahaya lampunya menembus masuk hingga ke Teater Tertutup. Anak-anak kecil yang juga telanjang bulat, berlari-lari mengejar mobil itu untuk bisa masuk ke dalamnya.

Itulah bagian penutup pertunjukan Teater Sae (*Konstruksi Keterasingan*, 1983) disutradarai Boedi S. Otong, penata artistik Ipung Gozali. Adegan penutup yang bisa membawa penonton melihat realitas Indonesia di bawah pemerintahan Orde Baru, globalisasi di bawah bayang-bayang perang dingin, eksploitasi alam dan perkembangan teknologi yang mencemaskan.

tegis untuk kondisi subjek bagaimana rakyat Indonesia menghadapi perubahan ini. Yang dilakukan justru sosialisasi pendidikan Pancasila secara nasional, yang merupakan strategi teks untuk stabilitas kekuasaan. Pembangunan yang dilakukan Orde Baru bukan pembangunan hasil negosiasi dengan rakyat, melainkan pembangunan dari atas.

Teater Orde Baru akhirnya merupakan teater politik untuk mereproduksi tubuh dan kata yang diseragamkan secara nasional. Kondisi objektif dan subjektif seperti inilah yang dihadapi teater kontemporer di Indonesia dalam latar pemerintahan Orde Baru.

Teater yang tidak bebas dengan mekanisme sosial yang berlangsung dalam masyarakat.

### Infrastruktur seni dan kucing dalam karung

Pada masa pemerintahan Orde Baru pula, beberapa kota seperti Medan, Padang, Lampung, Makassar, Yogyakarta, Surabaya, Jakarta dan beberapa kota lain dibangun gedung-gedung teater yang sebagian besar di sana-sini masih memiliki kekurangan. Pembangunan ini merupakan bagian dari pembentukan taman budaya di hampir setiap provinsi dan dewan kesenian di beberapa kota besar. Di beberapa kota, mekanisme sanggar juga masih berlangsung, terutama untuk sanggar-sanggar yang memiliki hubungan proyek-proyek pariwisata dengan pemerintahan daerah.

Perguruan-perguruan tinggi kesenian juga berdiri di beberapa kota: terutama Solo, Bandung, Yogyakarta, Denpasar dan Padangpanjang. Perguruan tinggi ini berdiri di bawah pembentukan opini di sekitar "revitalisasi tradisi". Dan sering dilihat secara negatif sebagai mempersiapkan seniman-seniman untuk menopang industri pariwisata dan kebutuhan eksotisme tradisi Indonesia untuk masyarakat mancanegara.

Infrastruktur, yang mekanismenya belum transfaran itu, belum bisa dikatakan memiliki program berdasarkan visi-visi kuratorial yang akan dijalani, maupun riset atas modal sosial kesenian yang ada dalam masyarakat. Para pengamat seni, yang juga tidak jelas mekanisme profesi yang dijalaninya, harus bersusah-payah merajut kembali berbagai peristiwa kesenian yang muncul di sana-sini tanpa bingkai kurasi yang cukup jelas. Lebih lagi, istilah kurator justru baru populer setelah reformasi.

Infrastruktur itu mungkin tidak akan pernah bisa membentuk mekanismenya sendiri sebagai lembaga yang kuat, dan diakui kehadirannya oleh lembaga-lembaga lain (pemerintah maupun non-pemerintah). Hal ini berkaitan dengan konstitusi Indonesia sendiri yang merumuskan kebudayaan sebagai "puncak-puncak kebudayaan daerah", dan bukan sebagai "kebudayaan adalah hak seluruh rakyat Indonesia untuk berkarya dan berpendapat". Masalah sub-

stansial ini berakibat terhadap pembentukan struktur kesenian dalam masyarakat.

Kebudayaan yang dirumuskan sebagai "puncak-puncak kebudayaan daerah" mengesankan seakan-akan negara masih memahami dirinya lewat mekanisme antarkomunitas, antarsuku atau antardaerah. Siapa yang memproduksi puncak-puncak kebudayaan daerah itu, siapa yang bertanggung jawab, apa produknya dan bagaimana mekanismenya? Dan di mana posisi individu sebagai kreator dalam puncak-puncak kebudayaan daerah itu?

UUD 1945 bukanlah karya seni. Tetapi konstitusi negara yang kita hormati ini berpengaruh tidak hanya terhadap pembentukan kesenian di Indonesia, melainkan juga terhadap karakter bangsa, strategi dan mekanisme politik kebudayaan yang dijalankan. Tidak adanya mekanisme yang kuat ini menjadi problem struktural, umumnya terhadap bagaimana seniman mewujudkan karyanya ke publik. Lembaga-lembaga bisnis, yang sebagian mungkin menyisihkan dana untuk kesenian sebagai tanggung jawab kultural mereka kepada masyarakat, juga akan menghadapi "kucing dalam karung" untuk mensponsori produk seni maupun peristiwa seni yang akan disampaikan ke publik. Karena memang tidak ada jaminan kuratorial (di tingkat nasional maupun provinsi) serta modal dasar untuk berlangsungnya proyek kesenian itu.

Lembaga-lembaga kesenian di atas (taman budaya, dewan kesenian atau perguruan tinggi kesenian) terbentuk masih di bawah konstitusi yang merumuskan kebudayaan lewat mekanisme kedaerahan. Walaupun begitu, kehadiran lembaga-lembaga itu membuat teater mulai menikmati gedung ber-AC, *lighting*, level-level kayu untuk membuat set, dengan kuantitas dan kualitasnya tidak sama di masing-masing kota. Beberapa gedung, seperti di Medan misalnya, kini tinggal menunggu kehancurannya. Teknisi, penata *lighting*, audio maupun skenografer, yang dibutuhkan untuk pertunjukan, menjadi tenaga yang sangat langka. Walaupun beberapa di antara lembaga-lembaga kesenian ini membuat festival, *workshop* maupun sayembara dalam konteks teater maupun penulisan naskah teater, sebagian seniman teater memperlakukan lembaga



Di antara para pembicara teater: Umar Kayam dan Goenawan Mohamad.

kesenian itu lebih sebagai tempat untuk pentas. Namun jelas, kehadiran lembaga-lembaga itu begitu penting: belum pernah terjadi dalam sejarah teater di Indonesia populasi teater tumbuh cukup besar, sebelum lembaga-lembaga kesenian yang dibuat pemerintah Orde Baru itu berdiri.

## Mencari ruang alternatif

Di balik tumbuhnya infrastruktur pertunjukan itu, juga muncul fenomena lain. Beberapa kelompok teater mencari ruang pertunjukan alternatif di luar gedung-gedung teater resmi untuk pertunjukan mereka. Mereka pentas di kampung (seperti Teater Gidag-gidig dan Teater Ruang di Solo, atau Teater Kubur di Jakarta), di gudang (seperti Teater Gumelar), di rumah (seperti Teater Kosong), di penjara (seperti Studio Oncor), atau di halaman belakang rumah (seperti Teater Abu), di kamar mandi (seperti Teater Potlot). Mereka mencari ruang-ruang alternatif untuk mendapatkan kenyataan yang lebih dekat dengan konsep pertunjukan maupun publik yang mau mereka jangkau.

Fenomena itu disertai pula dengan yang terjadi sebaliknya. Terutama yang dilakukan oleh kelompok-kelompok teater dari dekade 1970-an. Sebagian besar kelompok ini kian menempuh tempat-tempat luks untuk pertunjukan mereka dalam usaha mendekati

masyarakat menengah atas. Mereka mengapresiasi kualitas maupun kuantitas publik lewat identitas tempat pertunjukan. Fenomena ini seperti mau memenuhi adanya anggapan bahwa masyarakat menengah atas cenderung hanya mau mengunjungi teater dengan syarat-syarat tempat yang bisa melindungi kenyamanan mereka. Hal ini juga bisa dilihat sebagai indikasi dari kemajuan ekonomi dan industri yang berpengaruh pada kehidupan kelompok-kelompok teater yang telah mapan, dan terbentuknya masyarakat menengah atas yang lebih besar. Gejala seperti ini berlangsung bersamaan dengan direnovasinya Gedung Kesenian Jakarta yang dianggap lebih sempurna, serta dibangunnya Gedung Graha Bhakti Budaya TIM yang lebih besar di Jakarta, tumbuh suburnya galeri-galeri, atau lembaga-lembaga bisnis seperti hotel dan bank-bank yang kian banyak menyelenggarakan pameran lukisan untuk bisnis maupun dalam menciptakan *imej* kultural dari usaha bisnis mereka.

Gejala ini kemudian diikuti (dan untuk sebagian bahkan mendahului) dengan lahirnya tempat-tempat pertunjukan seperti Bengkel Teater Rendra (Depok), Studio Oncor (Tebet), Teater Satu Merah Panggung (Kampung Melayu Kecil), atau Teater Gang Tuti Indra Malaon yang dikelola Teguh Karya. Di samping munculnya Pasar Seni Ancol dan beberapa lembaga pusat kebudayaan asing yang menyediakan tempat pertunjukan jauh sebelumnya. Di sini teater bukan lagi dunia angker yang terlalu menggantungkan dirinya pada magifikasi panggung. Kiranya gejala tersebut juga bisa dilihat sebagai usaha merelatifkan dominasi dari lembaga-lembaga seni seperti TIM, yang kian dirasakan menjadi salah satu penyebab munculnya masalah-masalah birokrasi kesenian.

Sebagian dari ruang-ruang alternatif untuk pertunjukan itu memang tidak bertahan lama. Tetapi gagasan dan kehadiran mereka ikut menandai munculnya reaksi untuk melawan eksklusivitas teater dan sentralisasi lembaga seni. Berdirinya Gedung Graha Bhakti Budaya di TIM menjadi catatan tersendiri. Banyak kalangan yang menyayangkannya karena gedung ini dibangun dengan membongkar gedung Teater Arena. Padahal gedung Teater Arena ini dianggap lebih intim untuk membuat pertunjukan.




Di antara para pembicara teater: Saini K.M. dan Bakdi Sumanto.

Dalam konteks politik Orde Baru, pembongkaran terhadap Teater Arena bisa dibaca sebagai politik pemerintahan Jakarta untuk meminimalisasi kekuatan-kekuatan yang melawan Orde Baru. Teater Arena tidak hanya banyak menghasilkan pertunjukan-pertunjukan yang kontroversial, tetapi juga banyak menghasilkan diskusi-diskusi yang bersikap kritis terhadap pemerintahan Orde Baru. Lebih lagi, penamaan untuk gedung penggantinya yang lebih besar (Graha Bhakti Budaya), kian mendekatkan TIM ke dalam politik bahasa yang dijalankan Orde Baru. Fenomena ini menjelaskan bagaimana pemerintahan Orde Baru masuk dengan kuat ke dalam berbagai institusionalisasi yang berlangsung dalam ruang publik.

### Kritik teater dan budaya tontonan

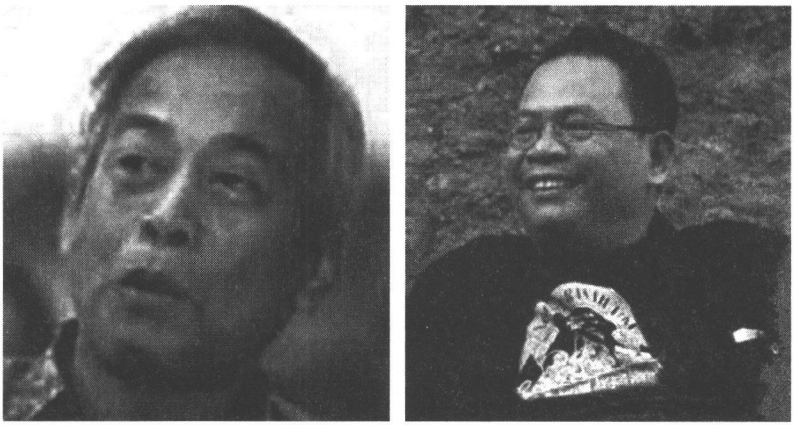
Tumbuhnya ruang-ruang alternatif itu cukup berdampak bagi pengembangan wacana teater. Karena rata-rata setelah pertunjukan, langsung diadakan diskusi atas pertunjukan yang baru saja ditonton. Diskusi ini membuat teater mengalami secara langsung berhubungan dengan publik, begitu juga publik bisa memahami sebagian dari strategi teater yang berada di belakang pertunjukan. Sebagian dari diskusi ini memang tidak mendapatkan waktu yang cukup, karena waktu bertambah malam. Tetapi cukup memenuhi

keinginan untuk kelompok teater bersama dengan publiknya mengalami secara langsung ketika sebuah pertunjukan mulai diwacanakan lewat diskusi itu. Tetapi tidak bertahan lamanya ruang-ruang alternatif itu membuat diskusi-diskusi kecil ini pun kian langka.

Teater kontemporer di Indonesia memang belum mendapatkan peluang cukup jauh dalam menjelaskan dirinya. Keberadaannya seperti sebuah tempelan dalam arus modernisasi, dibandingkan dengan entitas-entitas modernitas lainnya yang masuk terutama lewat ekonomi. Karena itu, kebudayaan lebih banyak diwarnai atau didikte oleh ekonomi dan politik. Kebudayaan memaksa masyarakat agraris masuk ke masyarakat industri, masyarakat yang belum selesai di tingkat urusan baca-tulis ke masyarakat media elektronik. Masyarakat yang pijakan-pijakan sosialnya mengalami kaos. Tumbuhnya budaya membaca, lewat pendidikan maupun media massa, tidak disertai dengan mekanisme kontrol dan keterbukaan dari negara, ikut melumpuhkan budaya membaca itu ke arah pembisuan politik.

Pembentukan lahirnya masyarakat informasi tidak diimbangi dengan lahirnya masyarakat komunikasi. Dan teater, yang merupakan bagian dari terbentuknya masyarakat informasi dan komunikasi ini, ikut mengalami akibat-akibatnya, terutama untuk wacana-wacana kritis di sekitar teater. Tingkat pengembangan wacana-wacana kritis di sekitar teater tidak sebanding dengan populasi pertumbuhan kelompok teater serta pertunjukan-pertunjukan yang mereka produksi. Wacana teater tidak beranjak terlalu jauh dibandingkan dengan wacana teater sebelum Orde Baru.

Polemik Kebudayaan yang pernah dilakukan Pujangga Baru pada tahun 1930-an hampir tidak pernah menyinggung teater. Pernah terjadi perdebatan pada pertengahan 1950-an, tetapi ini pun melalui simposium sastra di Yogyakarta. Dalam simposium ini Subagio Sastrowardojo dan Sukarno Hadian me-ngungkapkan adanya "krisis drama" di Indonesia. Menurut Subagio, krisis ini muncul karena drama modern belum menjadi "bentuk pengungkapan batin yang jelas bagi masyarakatnya". Sementara bagi



Di antara para pembicara teater: Jakob Sumarjo dan Indra Tranggono.

Sukarno Hadian, krisis ini ditandai pada sudah atau belum adanya "seismograf" seniman bagi masyarakatnya.[9]

Suyatna Anirun melihat, "Belum ada kritik teater di Indonesia, yang ada hanyalah ulasan amatiran yang melihat pagelaran dengan mencari-cari kelemahan tanpa membuka mata terhadap kecenderungan atau alternatif gapaian karya."[10] Itu pula sebabnya Rendra mengecam kritik teater di Indonesia: "Kritik drama di Indonesia belum tumbuh, sehingga orang terpaksa bekerja dalam gosip, komentar-komentar *ngawur*, opini-opini yang penuh dengan dorongan ego, yang tidak mampu merangsang kreativitas, melainkan justru bisa mendorong ke arah tetek bengek yang tidak ada hubungan dengan drama."[11]

Pernyataan-pernyataan di atas bisa menjadi cermin untuk melihat kenyataan yang berlangsung dalam dunia teater kini. Teater belum mendapat penjelasan sebagaimana mestinya di tengah banyak perubahan yang berlangsung dalam masyarakat. Teater tidak berkembang dalam iklim kritik yang bisa menjelaskan perkembangannya sendiri. Media massa cetak akhirnya memang hampir

---

[9] Lihat Jakob Sumardjo, *op.cit.*, hal. 157-158.

[10] Suyatna Anirun, dikutip dari Jakob Sumardjo, *ibid.*, hal. 215.

[11] Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi* (Jakarta: Gramedia, 1984), hal. 37.

satu-satunya lembaga yang menjalankan peran kritik dalam teater sebagai "kritik jurnalistik". Kritik yang terbatas ini umumnya lebih merupakan laporan tema, sedikit jalannya peristiwa, *setting*, dan pernyataan sutradara dari sebuah pertunjukan yang mereka laporkan dalam media mereka. Jurnalisme seperti ini cenderung hanya melahirkan jurnalisme teater sebagai jurnalisme tokoh-tokoh teater. Tidak heran apabila nama sutradara teater jauh lebih populer daripada nama kelompok teater yang dipimpinnya. Lebih lagi, peran aktor tenggelam di antara keduanya.

Pada umumnya media massa menurunkan laporannya mengenai pertunjukan dengan cara melihat teater lebih sebagai tontonan. Karena itu, sutradara besar, tema besar, penonton yang melimpah, biaya pementasan yang besar, atau bintang tamu (artis film) yang diikutsertakan dalam pertunjukan, sering menjadi formula pemberitaan. Formula peliputan yang khas berusaha memenuhi ukuran layak berita. Teater membutuhkan peran media massa untuk peliputan mereka, tetapi sekaligus teater tidak memiliki daya tawar untuk memiliki akses ke publik maupun untuk mendapatkan publikasi.

Kecenderungan memperlakukan teater sebagai tontonan bisa jadi kian dominan tumbuh di kalangan seniman teater sendiri, ketika pertaruhan teater akhirnya diletakkan pada kuantitas penonton. Rahman Arge, misalnya, mengeluhkan betapa kehidupan teater di Ujungpandang mungkin bisa maju bila melakukan "pen-Titik-Sandhora-an teater", karena begitu populernya penyanyi Titik Sandhora di awal tahun 1970-an itu.[12] Pada masa yang relatif sama, di tengah sedang hangatnya kehidupan teater di Jakarta, Yogyakarta dan Bandung, Sori Siregar justru mengumumkan gema "lonceng kematian teater di Medan", yang mengalami kemerosotan kuantitas kelompok teater dibandingkan dengan tahun 1960-an.[13]

---

[12] Lihat Ashadi Siregar, "Jagat Teater Modern: Dari Intensi ke Komunikasi", Yogyakarta, 4 September 1988, hal. 6.

[13] Lihat Sori Siregar, "Drama di Medan Sedang Menunggu Lonceng Kematian?", *Kompas*, 8 Maret 1972.



Setelah reformasi, jalan berdenyut lewat detik waktu yang terpasang pada lampu pengatur lalu lintas di jalan-jalan perempatan utama, di kota-kota besar.

• Foto: Afrizal Malna

Masa itu, pengaruh media TV memang sedang memasuki tahap awal pembentukan budaya tontonan yang sangat berpengaruh, di samping film-film impor dan pertunjukan musik. Video-video klip untuk musik yang provokatif secara visual mulai diproduksi. Beberapa kelompok teater, yang cukup sadar dengan pangsa-pangsa publisitas seperti ini, berusaha melakukan eksploitasi teater lewat ukuran-ukuran seperti formula jurnalisme itu pula. Bahkan Putu Wijaya dengan tegas mengatakan bahwa teater adalah tontonan. Beberapa pertunjukannya sering disebut sebagai "aksi teror" karena melakukan adegan-adegan berbahaya. Melakukan provokasi visual untuk memukau penonton.

Teater adalah tontonan. Dan tontonan harus mengundang keramaian lewat simbol-simbol yang bisa menghadirkan keramaian itu. Beberapa kritikus yang muncul dekade 1980-an, seperti Arie F. Batubara yang banyak melakukan ulasan untuk pertunjukan-pertunjukan di Bandung atau Jakarta, Herry Dim di Bandung, Genthong HSA atau Indra Tranggono untuk pertunjukan di Yogyakarta, Akhudiat untuk pertunjukan di Surabaya, atau esai-esai teater yang ditulis Benny Yohanes, rupanya harus berhadapan juga dengan iklim kritik seperti ini.

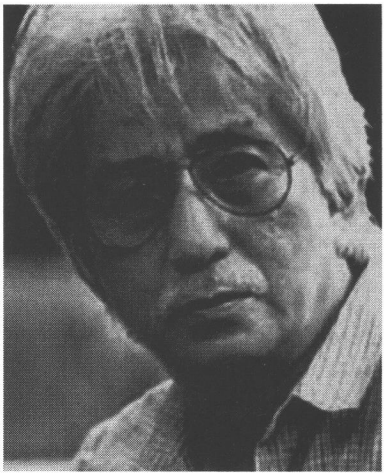
# Biografi Publik, Tubuh dan Kata

TUBUH SAYA tidak hanya menyampaikan sebuah kebangsaan. Tetapi juga kode-kode dari bahasa dan kebudayaan yang membentuk gestur dan dialek-dialek saya. Kondisi-kondisi antropologis dan geografis ikut membentuk kenyataan-kenyataan pada tubuh saya. Dan saya juga adalah seorang publik. Ketika saya bergabung dengan sebuah kelompok teater, misalnya, maka dalam kelompok itu ada seorang publik, beberapa publik. Dan publik. Publik yang berada di dalam teater, dan akan membuat korespondensi dengan publik di luar teater lewat pertunjukan yang akan dibuat.

Melihat publik teater kenyataannya memang jauh lebih kompleks dibandingkan melihat pembentukan teater di beberapa kota di Indonesia. Tumbuhnya kelompok-kelompok teater jauh tidak berimbang dengan pembentukan publik teater yang lebih sulit. Banyak teater yang menghadapi sulitnya mendatangkan penonton, dengan risiko juga sulitnya mendapatkan sponsor untuk pendanaan mereka. Karena sponsor di antaranya menghitung target jumlah penonton untuk biaya promosi yang telah dikeluarkannya.

## Jalan menemui publik teater

Di tengah langkanya gedung pertunjukan teater hingga akhir tahun 1960-an di Jakarta, Teater Populer memecahkan masalah penonton dengan cara membuka keanggotaan "penonton tetap" pada publiknya. Ini berlangsung melalui pertunjukan-pertunjukan yang mereka selenggarakan di Hotel Indonesia sejak September 1968. Dengan cara membentuk penonton seperti ini sampai dengan tahun 1972, terdapat sekitar tiga ribu orang penonton yang



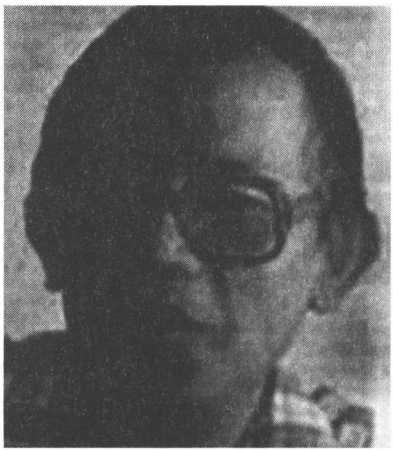
Teguh Karya.
• Foto: Dok. DKJ

telah tercatat, dan di antara mereka telah memberikan simpati mendalam terhadap kelompok teater ini.[14]

Rendra menggunakan cara lain dalam membangun publik teater. Bengkel Teater Yogya yang dipimpinnya, pada awal kemunculannnya tahun 1960-an, biasa melakukan latihan di tempat terbuka. Keterbukaan seperti ini membuat penduduk setempat setahap demi setahap mulai ikut terlibat selama latihan. Publik terbentuk lewat didekatkannya sedemikian rupa dunia teater dalam proses latihannya di tengah-tengah pemukiman penduduk, di alam terbuka. Rendra pada masa itu, terutama lewat kemah teater yang dibuatnya di Parangtritis, Yogyakarta, secara eksplisit memang menyatakan seruan untuk kembali ke alam. Kedua kelompok ini, Teguh Karya dengan Teater Populer-nya dan Rendra dengan Bengkel Teater-nya kelak memiliki peran sangat besar dalam pembentukan publik teater, terutama sebelum Taman Ismail Marzuki berdiri.

November 1968, Pusat Kesenian Jakarta TIM (Taman Ismail Marzuki) baru berdiri. Empat tahun setelah berdiri, Teater Populer kemudian melepaskan diri dari kegiatan teaternya di Hotel Indone-

[14] Lihat wawancara Teguh Karya melalui Julius R Siyaranamual, "Konsep Kerja Teater Populer", dalam Wahyu Sihombing, *et.al.* (ed.), *Pertemuan Teater 80* (Jakarta: DKJ, 1980), hal. 154-155.

Dua tokoh yang memberikan kesetiannya pada warna teater realis di Jakarta dan Bandung. Wahyu Sihombing (1933 – 1989), Teater Lembaga; dan Suyatna Anirun (1936 – 2002), Studiklub Teater Bandung (STB).

• Foto: Dok. DKJ

sia, lalu mulai banyak membuat pertunjukan di TIM hingga kini, dengan penonton yang selalu padat menyaksikan pertunjukannya. Bengkel Teater Yogya lebih padat lagi dengan muatan politiknya yang kuat.

TIM, yang kehadirannya sangat berpengaruh dalam mewarnai kehidupan teater di Indonesia hingga paruh akhir dekade 1980-an, menarik publik dengan menggunakan berbagai materi publikasi media cetak, di antaranya agenda acara yang diterbitkan setiap bulan, poster, undangan, *leaflet*, spanduk, siaran pers, dan juga lewat beberapa pemancar radio yang menyiarkan acara-acaranya. Kemudian peran Taman Budaya Jawa Tengah (Solo) yang tidak kalah pentingnya, terutama posisinya yang strategis berada di tengah pulau Jawa. Di samping gedung pertunjukan Rumentang Siang di Bandung, yang jauh lebih tua dan legendaris.

Festival Teater Jakarta, yang mulai berlangsung sejak 1973 dan pernah diikuti sebanyak 142 kelompok teater pada tahun 1976 (walaupun setelah itu jumlah ini terus merosot), merupakan potensi lain yang juga banyak pengaruhnya dalam membentuk publik teater dari kalangan generasi muda. Dan memang kemudian menjadi

kenyataan di mana sebagian besar publik teater adalah kalangan generasi muda.

Bagaimana sebuah kelompok teater membayangkan publiknya? Saya tidak tahu. Mungkin dari lingkungan yang lebih mudah dibatasi oleh kelompok itu sendiri: keluarganya, teman-temannya, lingkungan primordial, dan relasi-relasi lainnya? Atau gedung pertunjukan tempat pertunjukan yang akan dilakukan sudah memiliki publik yang dibangun lembaga ini lewat pertunjukan-pertunjukan yang cukup kontinu?

Tidak mungkin sebuah kelompok teater tidak membayangkan publik yang akan menjadi targetnya, karena ketika teks dibuat atau dipilih, aktor telah diundang, penyutradaraan mulai dirancang, publikasi mulai dilakukan, dari seluruh pilihan elemen ini sudah mengandaikan publik. Bahkan, anggota di dalamnya juga adalah publik. Tidak ada materi pertunjukan teater yang tidak mengandaikan publik. Menggunakan sebutan *Gusti* dan *Tuhan* dalam naskah pertunjukan, misalnya, sudah mengandaikan publik yang berbeda. Yang satu ikut membawa muatan budaya lokal, satunya lagi hanya mengacu ke lingkaran di sekitar pengertian itu sendiri. Menggunakan pacul atau menggunakan komputer juga mengandaikan publik yang berbeda. Teater adalah peristiwa media.

Teater terbuka untuk terjadinya konflik kata maupun risiko verbal (yang disadari maupun tidak disadari) sebagai bagian dari pertunjukan mereka. Ia juga terbuka pada risiko yang paling buruk, di mana pertunjukan ditinggalkan oleh penontonnya sendiri. Dalam istilah Ashadi Siregar, apabila penonton yang meninggalkan teater itu terjadi, berarti khalayak telah berada pada batas toleransinya terhadap teater. Sementara teater modern justru menjalankan toleransinya sampai pada ketegangan untuk ditinggalkan penontonnya sendiri. Ini merupakan momen terjadinya konflik untuk berlangsungnya perubahan wacana. Bahwa "jagat seni modern tidak dicarikan konteksnya dengan nilai-nilai yang berasal dari warisan sosial."[15]

---

[15] Lihat Ashadi Siregar, "Jagat Teater Modern: Dari Intensi ke Komunikasi", Yogyakarta, 4 September 1988, hal. 6.



Publik pertama kali didefinisikan lewat batas antara ruang pertunjukan dan penonton. Dalam pertunjukan Teater Kita, *Hamlet*, sutradara Eddy Utama (Padang, 25 – 26 Juni 1994), pemain ikut berbaur dengan penonton.

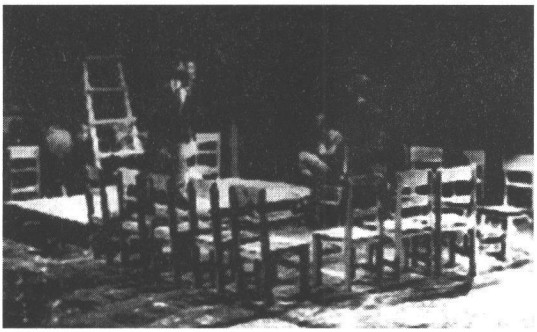
• Foto: Dok. Teater Kita

## Mata kedua publik

Beberapa pementasan yang menggunakan naskah asing, kemudian menyadurnya, merupakan tindakan yang dapat dianggap sebagai salah satu cara untuk menyiapkan sasaran penonton yang akan dicapai. Namun juga ada kelompok teater yang memahami publik dengan cara seperti ini: mereka membakar dupa dalam pertunjukannya, tidak peduli ruang pertunjukan yang kemudian menjadi sesak dengan asap dupa. Sebagian dari pembakaran dupa ini tampaknya dilakukan sekadar untuk "kepentingan" menghadirkan kesan mistis pada pentas mereka, sebab asap dupa itu kerap kali tidak ada relevansinya dengan pertunjukan yang mereka tampilkan. Kelompok yang lain, Teater Mandiri misalnya, pernah juga menggunakan bintang film dan kelompok lawak terkenal seperti Warkop untuk tampil dalam pentas mereka, yang dimaksudkan untuk mengundang publik.

Penonton diandaikan memiliki biografi publik yang terbentuk oleh berbagai proses sosial-budaya, tokoh-tokoh selebritas yang mengisi etalase publik. Penyaduran atau adaptasi yang dilakukan terhadap teks yang akan dipentaskan, bisa dilihat sebagai cara teater melibatkan biografi publik ke dalam pertunjukan mereka. Adaptasi ini umumnya dilakukan dengan mengubah "budaya di sana" menjadi "budaya di sini". Adaptasi untuk menemui penonton dalam kebudayaannya sendiri. Penonton bisa menyaksikan pertunjukan lewat *setting* budaya yang dikenalinya dan tidak membuatnya terasing.[16]

STB Bandung (Suyatna Anirun) banyak melakukan penyaduran



Komunikasi mendapat tekanan ruang di antara kursi-kursi kosong dalam pertunjukan *Perempuan Pilihan Dewa* Teater Populer, TIM, April 1976, sutradara Teguh Karya.

• Foto: Jaulham Hutasoit

ke *setting* masyarakat tradisi Sunda atau Jawa; Bengkel Teater Rendra ke *setting* masyarakat Jawa atau Bali; Teater Populer mengambil warna Batak atau Melayu Sumatra Timur;[17] Hanya Teater Lembaga pada masa Wahyu Sihombing yang berusaha mementaskan naskah asing dengan *setting* asli, dan tampaknya kemudian dilanjutkan oleh Teater Aristokrat. Identitas publik dan identitas pertunjukan dianggap sama pentingnya. Yang satu melibatkan identitas publik ke dalam pertunjukan dengan melakukan adaptasi naskah, yang lain mempertahankan identitas budaya dari naskah yang mereka pentaskan. Semua ini memperlihatkan bagaimana teater sebagai "mata pertama" berusaha mempertemukan dirinya dengan penonton sebagai "mata kedua". Atau dengan kata lain, teater adalah sebuah perayaan bertemunya pertunjukan dengan penontonnya. Tidak jarang kata menjadi pemimpin dalam pertemuan seperti ini.

---

[16] Satu kasus lain, Teater Sae, ketika mementaskan saduran naskah Sam Shepard dari *Buried Child* menjadi *Rumah yang Dikuburkan* (1988) melalui Afrizal Malna, tidak menyadur *setting* masyarakat agraris Amerika di Illionis ke masyarakat agraris Indonesia, tetapi ke potensi yang dimiliki teater itu sendiri dengan risiko: naskah hampir dengan seluruh dialog dan adegan-adegannya berubah, termasuk dengan masuknya sebagian kutipan puisi Afrizal ke dalam. Hanya nama-nama peran yang tidak berubah, kendati karakter peran juga berubah. Tetapi harus dikatakan bahwa hasil penyaduran seperti ini tidak akan terjadi tanpa warna dari naskah Sam Shepard yang mendorong penyaduran jadi berubah sedemikian rupa.

[17] Masalah penyaduran naskah asing dalam teater Indonesia banyak dibicarakan Wiratmo Sukito dalam tulisannya "Naskah Barat dengan Situasi Kita", Forum Diskusi Naskah Jerman, Jakarta, Juni 1988. Lihat juga Pamusuk Eneste, "Saduran dan Pengaruh Itu Bagaimana?", *Pelita*, 6 Agustus 1986.

## Teater dalam kepemimpinan kata

Wilayah komunikasi teater modern di Indonesia pernah disusun sebagai sejarah publik teater Barat dan menjadi pusat reproduksi mereka: teater dibanjiri reproduksi tokoh-tokoh arus Shakespearian hingga Chekhovian.[18] Teater di sini menjadi cara menyampaikan cerita di atas panggung. Dialektika alur, hasil dari aksi yang melahirkan peristiwa, harus logis. Di luar cerita, teater cenderung tidak terpahami. Teater seakan-akan dipimpin oleh sebuah kesusastraan dan membiarkan antropologi aktor[19] terbelenggu dalam museum kostum. Mereka seakan-akan menempatkan dirinya hanya untuk menyampaikan cerita dan memperlakukan peran sebagai label penokohan dalam cerita. Pelabelan yang justru sering mematikan sastra itu sendiri ketika aktor gagal "membacakan" dimensi visual dari sastra: mulut dan telunjuk aktor menuding penuh kata-kata, tetapi tubuh aktor dan ruang pentas kehilangan sastra pada saat yang sama. Sastra kehilangan bahasa ruangnya sendiri ketika dikatakan melalui penyutradaraan linguistik yang buruk. "Kecelakaan Shakespearian" di sini terjadi justru pada teater yang sarat menggunakan kata, namun tidak bisa menyelamatkan diri dari verbalisme yang membanjiri tubuh aktor. Hubungan aktor yang terlalu linier terhadap kata membuat kekuatan bahasa visual cenderung tidak bisa diucapkan.

Teater cenderung dipahami lewat cerita yang dipentaskan. Sastra di sini masih menjadi sumber penjelasan teater. Besarnya tekanan resepsi sastra tampak pada kenyataan betapa untuk menjelaskan pertunjukan *Bib-Bop* dari Rendra, misalnya, Goenawan Mohamad

---

[18] Seluruh representasi peristiwa, aktor, dan *setting* dalam naskah-naskah Shakespeare dilakukan melalui kepercayaan pada kata. Istilah "Shakespearian" (atau Chekhovian) di sini digunakan untuk menyebut arus teater yang sangat bergantung pada instruksi kata. Sementara unsur lainnya hanya bersifat ilustratif untuk representasi kata.

[19] "Antropologi aktor" di sini digunakan untuk memberi perspektif bahwa aktor tidak semata seperangkat teknis dalam menyampaikan narasi. Tetapi juga sebuah refleksi bagaimana manusia, ruang dan waktu dipikirkan dan dihadirkan ke dalam wacana akting yang bisa merepresentasinya. Melalui John Mac Aloon, Marianne Konig menyebutnya sebagai penonton terhadap diri sendiri. Lihat diskusi Marianne Konig, "Antropologi dan Teater", Studio Oncor, Jakarta, 4 April 1990.



Sastra tutur Lampung lama, Ibu Masmunah.
• Foto: Afrizal Malna

harus menggunakan istilah teater "mini-kata".[20] Putu Wijaya harus menggunakan konsep "teater bodoh"[21] untuk pertunjukan nonverbalnya *Lho*, *Entah* dan *Nol*, yang sarat dengan aksi daripada relasi.

"Pembanjiran kata" yang dilakukan Arifin C. Noer pada hampir sebagian besar naskah-naskah teater yang dihasilkannya, juga pada naskah-naskah Putu Wijaya, bisa dilihat sebagai usaha melakukan verbalisasi dalam menghadapi teater kata seperti itu. Pembanjiran kata ini bisa berfungsi untuk tidak mengambil risiko verbal berhadapan dengan publik yang menonton teater lewat otoritas kata: publik yang dikuasai kata dihadapi dengan maksimalisasi kata dalam teater. Korespondensi antara tubuh dan kata tidak harus berhubungan secara linier dengan melupakan kecerdasan tubuh (seperti kebanyakan aktor yang berkata "tidak" sambil menggelengkan kepala atau menggerak-gerakkan tangan, mengesankan seolah-olah dirinya memang harus patuh pada muatan pesan yang dikandung kata).

Vokal-vokal keras yang banyak digunakan Teater Mandiri, *blocking-blocking* yang cenderung antifokus dan melihat manusia

---

[20] Lihat Goenawan Mohamad, *op.cit.*, hal. 99-105; lihat juga Fuad Hassan, *Heteronomia* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1977), hal. 69-77.

[21] Putu melihat "teater bodoh" ini sebagai sebuah gaya untuk menolak kesombongan dan kecenderungan menggurui. Oleh karena itu, ia terpaksa menjadi bodoh: "Pikiran-pikirannya, renungannya, saran-sarannya, gagasannya ia pulas dengan keluguan, kenaifan, *goblog-goblogan*." Lihat Putu Wijaya, "Jalan Pikiran Teater Mandiri: Bertolak dari yang Ada", dalam Wahyu Sihombing, *et.al.*, *op.cit.*, hal. 26.

sebagai gerombolan misalnya, seperti berfungsi menghancurkan verbalisme kata dan peran-peran tipikal melalui vokalisasi dengan meledakkan kata. Aktor-aktor dalam pertunjukannya kemudian—sadar atau tidak sadar—membangun citra Teater Mandiri sebagai teater di mana bahasa menjadi keras, atau bahasa adalah teror. Aktor bergerombol tanpa perspektif (seperti lukisan tradisi Bali) dan menggelinding melalui pembulatan.

Teater Kecil (Arifin C. Noer) mengatasi verbalisme dan tipikalisasi tokoh dengan memasukkan banyak muatan-muatan lokal dari budaya cirebonan (masyarakat pesisir di Cirebon), atau seperti lenongan yang mendapatkan "darah baru" khas warna kerakyatan dari pentas-pentas Arifin C. Noer: meriah dengan berbagai nuansa gerak dan bunyi lalu mendadak menjadi hening dan mendalam. Memainkan komposisi dari vokal-vokal aktor lelaki yang cenderung serak dan vokal aktor perempuan yang cenderung bening dan bersih (lantang tetapi tidak keras). Arifin cenderung menyutradarai dengan musik dan memperlakukan kata juga sebagai musik.

Bahwa teater adalah teater, kata Arifin C. Noer, "adalah saksi hidup yang sekaligus juga sikap-sikap dan pujaan-pujaan saya atas hidup serta doa-doa saya.... Teater saya teater sekarang, teater waktu dan tempat di mana saya hidup."[22] Teater menemukan kesusastraannya sendiri lewat pandangan-pandangan hidup yang diyakini kelompok teater itu sendiri. Namun tidak jarang verbalisme dalam teater menghasilkan kata yang jauh lebih "pintar" dari teater yang dipentaskan. Hal ini terjadi misalnya pada pertunjukan Benny Yohannes, *Roh*, yang pernah dipentaskan di Bandung.

Pertunjukan-pertunjukan Teater Gandrik di Yogyakarta memperlihatkan fenomena lain dalam menghadapi "teater kata" ini. Kuntowijoyo menyebutnya sebagai "teater sampakan". Ia melihat Teater Gandrik berhasil menjadikan teater akrab dengan penonton, dengan mengambil alih gaya srandul.[23] Sementara Faruk HT meli-

---

[22] Arifin C. Noer, "Pokok-pokok Pikiran Tentang Teater atawa Sandiwara", dalam Wahyu Sihombing, *et.al.*, *op.cit.*

[23] Kuntowijoyo pernah berusaha melihat ada semacam *psychological truth* dari teori Stanislavski dan Boleslavski pada teater Arifin C. Noer, tetapi juga ada ideologi teater



Pertunjukan *Lho* Teater Mandiri, sutradara Putu Wijaya.
• Foto: Jaulham Hutasoid

hat Gandrik bisa akrab dengan penónton, karena Gandrik telah berusaha membicarakan seluruh kehidupan: "Apa saja dibicarakan. Tapi juga sekaligus meniadakannya. Jadi sesudah dibicarakan, persoalan diangkat, lalu dianggap itu tidak ada... dalam istilah humor Jawa, *diplesetke*."[24]

Otonomi teater yang di antaranya mungkin dilakukan dengan cara membebaskan teater dari sastra—seperti pernah disebut Ashadi Siregar,[25] —oleh Teater Gandrik justru dilakukan dengan cara melakukan maksimalisasi kata. Maka, kritik teater pun kembali berhadapan dengan otoritas kata yang mengalami maksimalisasinya pada teater. Di sini harapan Wahyu Sihombing, yang membutuhkan kritik teater yang datang dari teater itu sendiri[26], kembali berhadapan dengan otoritas kata dari luar teater. Teater berkali-kali kehilangan tubuhnya sendiri.

## Darah teater: kesusastraan tubuh dan benda-benda

Perkembangan industri membuat sebagian besar publik berada

---

epiknya Brecht. Sementara pada Putu Wijaya, ia melihat ada teori akting biomekaniknya Meyerhold dan Vakhtangov yang konon dipengaruhi kabuki Jepang dan kathakali India. Di sini teater dilihat memiliki kehidupan tersendiri. Pemain ditempatkan sebagai boneka. Lihat Kuntowijoyo, "Tipologi Teater Indonesia: Sebuah Check List", makalah diskusi teater, 10 Juli 1988, Yogyakarta, hal. 1.

[24] Faruk HT, "Mencari Poetika Teater Modern Kita", dalam *Buletin Laporan*, Yogyakarta, 1988, hal.7.

[25] Lihat Ashadi Siregar, *op.cit.*, hal.3.

[26] Lihat Jakob Sumardjo, *op.cit.*, hal. 217.

dalam kekuatan magifikasi desain. Dunia desain dengan kemampuan semiotiknya mengubah benda menjadi kata. Mikrofon misalnya, tidak hanya berfungsi sebagai alat pembesaran, tetapi juga sebagai ideologi pembesaran. Wilayah reproduksi komunikasi ini memiliki kemungkinan besar untuk tumbuhnya kesusastraan dari benda-benda. Hal ini merupakan fenomena baru untuk keaktoran. Visualisasi menjadi alat representasi lain di luar verbalisasi: *Aku duduk dalam hati tiap benda, dan karena itu tidak ada keluasan bagi diriku*, kata Sanusi Pane dalam naskahnya *Sandhyakala ning Majapahit* (1932). Tubuh bisa menjadi paradoks bagi dirinya sendiri ketika berada di antara kata dan benda. Pada satu sisi keduanya membantu tubuh untuk komunikasi, bekerja maupun bergerak. Pada sisi lain, keduanya juga membatasi tubuh untuk menjelajahi ruang bahasanya sendiri.

Saya pernah menyaksikan pertukaran pengalaman antara Teater Sae dan Theatre Pour le Moment di Bern, Juni 1993. Dalam latihan bersama, Dominique, sutradara Theatre Pour le Moment yang memimpin latihan ini, menggunakan konsep Butoh dari Ohno Kazuo sebagai latihan dasar mereka. Pemain-pemain bergerak menurut naluri masing-masing. Namun, dalam latihan ini Dominique tidak henti-hentinya menyampaikan adanya *hujan yang turun di mana-mana* dan *ibu yang hadir di mana-mana*. Aktor seperti terus-menerus dibocorkan dari dirinya ke realitas lain. Di sini saya memahami bahwa Ohno Kazuo sedang berusaha menghidupkan kesusastraan pada diri setiap aktor. Terdapat kesusastraan yang bergerak dalam tubuh aktor, yang selalu menempati ruang dan waktu, yang harus dieksplorasi terus-menerus. Kesusastraan yang tumbuh dari pengalaman dan bacaan. Kesusastraan yang membuat tubuh bisa membedakan antara musim hujan dengan musim dingin, antara kasih sayang dan rasa terlukai. Kesusastraan dalam tubuh yang tumbuh dari berbagai proses biografis yang dialami aktor. Tubuh dalam teater tidak lagi semata-mata merupakan tubuh tokoh yang diperankan, tetapi juga tubuh situasi, tubuh sejarah, tubuh massa atau tubuh kebudayaan yang diangkat keluar dari rutinitas sehari-hari.

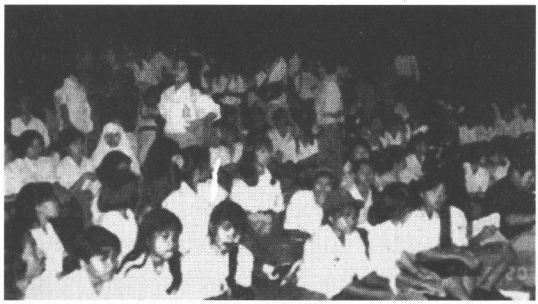
Pertunjukan-pertunjukan Teater Mandiri di bawah penyutra-

daraan Putu Wijaya dalam *Lho, Entah* atau *Nol*, yang dipentaskan sekitar pertengahan dekade 1970-an, memperlihatkan tubuh yang telah dilepaskan dari personifikasi sehari-harinya. Tubuh menjadi liar, memiliki energi yang tidak lagi semata-mata bersifat kodrati, dan terlempar dari rutin sehari-hari. Tubuh cenderung menjadi sosok mengerikan seperti telah kehilangan ayah-ibu dari dunia manusia, dan hidup berkelompok di antara berbagai benda dan kelompok tubuh lainnya. Mereka bergerak melalui respons-respons intuitif, bergaul dengan bahaya. Juga bergaul dengan kesunyian bahasa ketika mereka tidak lagi berada dalam otoritas kata.

Seluruh peristiwa dalam pertunjukan *Lho* (1975) hanya merupakan aksi (tanpa harus terjadi relasi) di mana aktor bisa melenting di sana-sini dengan bambu-bambu panjang dan jaring, kadang-kadang aktor muncul dari kerangka-kerangka besi penopang lampu atap Teater Arena TIM. Bubuk tepung menyebar di mana-mana, gerobak sampah, atau permainan layar-layar putih. Atau aktor yang berak memperlihatkan pantatnya di kolam depan Teater Arena itu.

Adegan berak ini untuk saya sangat lucu. Karena pada masa itu, untuk melihat pantat orang yang sedang berak, dengan mudah dapat kita temukan di pinggir rel kereta api atau di berbagai sungai yang melintasi Jakarta. Tahi kering dan basah ada di mana-mana dalam lingkungan ini, bersama lalat hijau dan bau yang tertinggal. Tetapi dalam pertunjukan itu tidak ada tahi kering, tahi basah, lalat hijau atau bau. Ia menjadi lucu, karena berak tanpa mengeluarkan tahi, adegan ini berlangsung dalam kolam ikan di depan bangunan berkaca Teater Tertutup.

Hampir seluruh aktor bermain dengan totalitas mereka masing-masing. Pertunjukan yang sangat maskulin, berotot. Gelombang energi, ketegangan, kreativitas dan kegilaan berlangsung dari adegan satu ke adegan berikutnya. Totalitas aktor yang mampu mengatasi keragu-raguan penonton dalam melihat apa yang berlangsung di atas pentas. Penonton dibuat tidak memiliki kesempatan untuk bernapas dan mempertanyakan apa yang berlangsug di atas pentas. Aktor-aktor itu antara lain Kamsudi Merdeka, Joko Quartantyo, Anto Kribo, Boyke Roring, Reni Jayusman, Yose Rizal, dan lain-



Siswa-siswa SMA di Makassar yang diundang menghadiri diskusi teater (Juli 1994) setelah menyaksikan pertunjukan Bandar Teater Jakarta. Seorang siswi berkomentar, "Saya tidak mengerti pertunjukan ini. Tetapi saya sempat menangis menyaksikannya." Pengetahuan yang dimiliki siswi ini rupanya tidak bisa menolongnya untuk mengatakan kembali pengalamannya setelah menyaksikan pertunjukan.

• Foto: Dok. Teater Kita, Makassar

lain. Mereka melakukan eksplorasi bersama skenografer Rudjito dan perupa Nashar.

Mata menjadi utama untuk menangkap keseluruhan yang berlangsung dalam panggung. Mata penonton mulai dipecah, dibiarkan memasuki ruang fragmentaris pertunjukan dengan meniadakan sentral. Setiap mobilitas aktor berarti sama dengan terjadinya mobilitas ruang dan waktu. Seluruh yang terjadi di atas pentas adalah denyut napas dan aliran darah dari pertunjukan itu sendiri. Saya seperti bertemu dengan "darah teater" lewat pertunjukan ini. Berbagai adegan yang "mencuri ruang" terjadi di mana-mana, terutama yang dilakukan Kamsudi Merdeka dan Joko Quartantyo. Mereka berusaha membuat pusat. Yang lain datang untuk membantu membangun pusat itu, tetapi justru yang terjadi adalah "penyabotan ruang", dan peristiwa bergerak lagi ke arah yang lain. Saya merasa tidak semata-mata sedang menonton pertunjukan Putu waktu itu, Saya merasa justru sedang mengalami aktualisasi diri, pembakaran imajinasi, bola-bola api imajinasi yang memenuhi diri saya.

Ketiga pertunjukan teater Putu Wijaya itu (*Lho, Entah* dan *Nol* ) harus saya sebut sebagai "darah baru" dalam teater, yang mengaliri kehidupan teater sepanjang bagian tengah akhir dekade 1970-an di

Jakarta. Pertunjukan yang juga bisa dibaca sebagai "teater kaos" atau teater dari tubuh yang kaos. Mereka hampir selalu berlatih setiap malam di halaman belakang TIM, ketika orang-orang mulai tertidur. Saya mengira-ngira bahwa eksplorasi yang mereka lakukan merupakan eksplorasi organik untuk mencari tubuh arkais mereka. Darah baru yang tidak lahir dari desain, melainkan dari eksplorasi organis seperti itu. Eksplorasi yang menemukan bentuk dan strukturnya sendiri di luar desain. Ketiga pertunjukan karya Putu Wijaya, saya kira juga merupakan pertunjukan kolaboratif antara Putu, seluruh pemain, Rudjito dan Nashar, serta menghasilkan pentas sebagai sebuah lukisan yang merajut berbagai dinding peristiwa, sebagai sebuah konser yang hancur, prosa yang membakar dirinya sendiri.

Sejak itu saya tidak pernah lagi melihat teater sebagai peristiwa sastra semata. Ketika teater memperlakukan dirinya sebagai tubuh dari cerita, tubuh saya cenderung tidak terlibat. Pada momen ini, saya lebih membutuhkan novel atau film, dan bukan teater. Saya membaca teater melalui respon tubuh saya atas pertunjukan yang sedang saya saksikan. Ketika tubuh aktor hadir sebagai tubuh yang macet, tidak mampu merespon setiap denyut kehidupan yang berlangsung di atas pentas, otomatis tubuh saya juga kehilangan responnya sendiri terhadap pertunjukan itu. Saya seperti sedang berhadapan dengan seseorang yang sedang berbicara, tetapi dirinya sendiri tidak ada di sini. Lewat pertunjukan Putu itu juga saya melihat bahwa tubuh aktor lebih penting dari teater itu sendiri, maupun dari naskah yang sedang diperaninya. Tubuh aktor merupakan sihir bahasa.

Putu Wijaya harus menggunakan konsep "teater bodoh" untuk ketiga pertunjukan itu. Pertunjukan yang dicurigai sebagai antikomunikasi dan juga sebagai "teater sutradara". Kesenian kontemporer jadi semacam momok yang basis komunikasinya dicurigai. Putu melihat teater bodoh ini sebagai sebuah gaya untuk menolak kesombongan dan kecenderungan menggurui. Oleh karena itu ia terpaksa menjadi bodoh: "Pikiran-pikirannya, renungannya, saran-sarannya, gagasannya ia pulas dengan keluguan, kenaifan, goblog-

goblogan."[27]

*Lho, Entah* dan *Nol* muncul di tengah-tengah kian kuatnya rezim Orde Baru menguasai pikiran masyarakat. Pada masa ini juga muncul dua kredo penting dari Nashar di seni rupa dan Sutardji Calzoum Bachri lewat puisi. Munculnya gerakan puisi mbeling, Gerakan Seni Rupa Baru, Slamet Abdul Sjukur lewat musik, Sardono W. Kusumo lewat tari, kumpulan puisi *Mata Pisau* karya Sapardi Djoko Damono, prosa Budi Darma dan Danarto, "puisi konkrit", serta para pembicara mereka yang kuat dari Umar Kayam, Goenawan Mohamad, D.A. Peransi, Sanento Yuliman, Syubah Asa dan Dami N. Toda. Ekonomi Indonesia sedang menikmati bom minyak dan utang luar negeri.

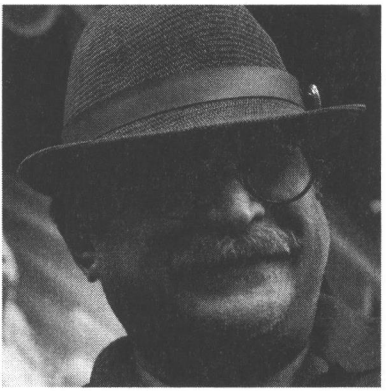
Berbeda dengan teater nonverbal Putu yang lebih memerankan situasi, Teater Sae dan kemudian Teater Kubur lebih memperlihatkan kedudukan tubuh yang tidak lagi paralel dengan kata. Proses-proses personifikasi tidak lagi berlangsung reproduktif dari dunia keseharian, tetapi lebih sebagai semacam "pembongkaran" tubuh dari indra-indra dan anatominya yang telah terlembagakan sedemikian rupa oleh rutinitas keseharian. Dalam pertunjukan *Tombol 13* (1994) Teater Kubur misalnya, tubuh yang diangkat keluar itu seperti memperlihatkan tubuh dan suara purbani yang marah terhadap kebudayaan modern. Penonton seperti dihadapkan pada adanya semacam pribadi lain pada tubuh yang tidak kita temukan dalam kehidupan sehari-hari. Dan dalam pertunjukan ini, proses-proses individuasi seperti mendapatkan tubuh otentiknya di luar stereotip kata. Pertunjukan mereka menjelaskan adanya prosedur lain dalam melihat dunia tubuh sebagai sebuah pengucapan.

### Tubuh yang menggali bahasa

*ada yang sedang menanggalkan pakaianmu satu demi satu,*
*mendudukkanmu di depan cermin, dan membuatmu bertanya,*
*"tubuh siapakah gerangan yang kukenakan ini?"*
*ada yang sedang diam-diam menulis riwayat hidupmu, me-*

---

[27] Lihat Putu Wijaya, *op.cit.*



Selamet Raharjo,
aktor teater dan film.
• Foto: Afrizal Malna

*nimbang-nimbang hari lahirmu, mereka-reka sebab-sebab kematianmu –*
*ada yang sedang diam-diam berubah menjadi dirimu.*
(Sapardi Djoko Damono)

Sajak Sapardi Djoko Damono ("Metamorfosis") di atas merepresentasi serangkaian peristiwa bergambar: suatu cara memerankan hubungan melalui tubuh, kata dan benda-benda. *Pakaian* dan *cermin* dalam sajak itu, pada tahapan personifikasi yang dimasukinya, memperlihatkan perilaku metamorfosis yang mengubah posisi "kamu" menjadi "aku". Proses personifikasi mulai berlangsung antara riwayat hidupmu dan *sesuatu yang diam-diam sedang berubah menjadi diriku.*

Permainan pergantian peran dan riwayat ini merupakan kemungkinan yang bisa diambil dari bagaimana tubuh aktor menggali bahasa untuk menghasilkan metafora. Pertukaran peran berlangsung seperti pertukaran posisi dalam sudut pembacaan: teks tidak berubah, cara melihat tekslah yang berubah. Karena itu aktor tidak mungkin lagi dibaca sebagai seseorang. Memang, pertama kali aktor adalah seseorang, setelah itu dia adalah "seseorang peran", dan kemudian dia menjadi "seorang pertunjukan".

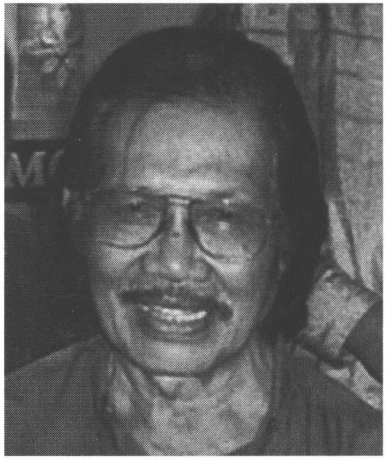
Aktor menyatakan dirinya melalui tubuh, kata dan benda. Ketiganya merupakan landasan primer untuk aktor menghadirkan dirinya di atas pentas: memainkan peran dan akting sebagai seseorang

yang jamak. Aktor bisa kuat bermain hanya dengan tubuhnya. Tetapi ketika dia menggunakan kata dan benda, kedua media ini ikut menyeret berbagai kemungkinan referensi dari luar. Hal ini bisa dilihat sebagai problem *editing* dalam penyutradaraan, untuk menjaga arus komunikasi pertunjukan dari pembiasan teks akibat referensi maupun stereotip yang ikut dibawanya. Bahwa tubuh aktor hanyalah materi mentah untuk "ditulisi" lewat peran dan "dibaca" lewat akting.

Sajak Sapardi tersebut juga pernah dipentaskan Teater Kami (Jakarta, 1992) melalui pertunjukan *Metamorfosis Api*. Sajak tersebut dalam pertunjukan ini dinyanyikan berulang-ulang dengan lirih oleh seorang pemain perempuan sambil bersimpuh menyisir rambutnya, sementara di belakangnya seseorang sedang menghapus peta. Semuanya berlangsung berulang-ulang dari adegan ke adegan.

Pengulangan yang dilakukan berkali-kali dalam pertunjukan itu berlangsung sebagai bagaimana tubuh aktor membuat hubungan intens dengan bahasa. Penggalian yang berakibat memprovokasi penonton untuk melihat perubahan tidak melalui mata, melainkan melalui waktu. Dan akhirnya seperti membuat ajakan untuk melakukan perubahan: peta harus diganti, pantat harus diperlihatkan, dan koran harus dibaca sambil meludah, seperti yang mereka lakukan sambil bertanya "siapa kamu" dalam pertunjukan itu. Di antara sajak dan pertanyaan itu tidak banyak kata yang digunakan, sehingga pertunjukan ini hampir sepenuhnya bergantung pada kemampuan tubuh melakukan internalisasi dengan bahasa untuk menyampaikan pesan.

Penyutradaraan yang dilakukan Harris Priadie itu dengan sadar melakukan *editing* yang ketat dengan menghindari terjadinya kompleksitas antara tubuh dengan bahasa. Maka pertunjukannya menjadi minimalis, mirip dengan puisi-puisi haiku dari tradisi Jepang yang dilakukan secara repetitif. Teknik repetisi juga terkesan digunakan untuk menutupi terjadinya perumitan atau kecerewetan antara tubuh dengan bahasa. Strategi *editing* seperti itu, dalam penyutradaraan Teater Kami, menghadirkan benda-benda (koran dan peta) sebagai objek yang bersih. Benda-benda yang bisa dilihat



Rahman Arge, sutradara dan penulis naskah Teater Makassar.
• Foto: makassar.tribunnews.com

sebagaimana mata kita melihatnya, tetapi juga bisa dibaca mengacu kepada pesan-pesan tersembunyi yang lebih mempertahankan dimensi puitikanya daripada dimensi verbal dari pesan yang disimpannya. Kata dinyatakan seperti dalam ruangnya sendiri, bergerak antara tubuh dan ruang pertunjukan. Kata yang dinyatakan tidak untuk ruang sosial atau ruang cerita. Mungkin lebih tepat untuk ruang puitikanya sendiri. Metafora di sini berlangsung jernih seperti perubahan dalam waktu, dan bukan perubahan alur dari struktur verbal.

Pertunjukan Teater Kami itu memosisikan publik tidak lagi dalam biografi sosial maupun budayanya sendiri. Imajinasi-imajinasi yang dihasilkan dari adegan yang mereka buat, murni harus dilihat sebagai peristiwa dari bagaimana tubuh memasuki bahasa dan kemudian menjadi bahasa tubuhnya sendiri. Identitas publik dan biografi publik ditiadakan.

Berdiri di atas panggung dalam dunia teater, tidak semudah memerankan kesepian Caligula (dalam *Caligula* Albert Camus) yang mengucapkan, "Hanya mereka yang telah saya bunuh yang bisa menemani saya."

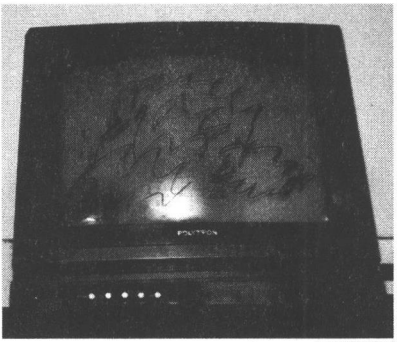
## Personifikasi Elektronik untuk Teater

DALAM PERTUNJUKAN *Hutan Plastik* (1983), Sardono W. Kusumo pernah menyebut pertunjukannya sebagai pertunjukan "multimedia".[28] Banyak seniman teater yang tampaknya juga melihat teater sebagai multimedia lewat anggapan banyaknya bidang seni yang digunakan teater. Teater seakan-akan merupakan hasil akhir dari perjalanan panjang berbagai bidang seni yang dirangkumnya. Teater, yang masih patuh pada pemahaman akting sebagai prosedur personifikasi dari peran dan karakter, kemudian memiliki juga semacam kecemasan ketika muncul kecenderungan teater yang mengeksploitasi kemultimediaan itu dan tidak peduli lagi dengan prosedur akting; yaitu lewat pemunculan kelompok-kelompok teater yang melakukan pembesaran media di luar akting, sehingga yang tinggal hanyalah seni rupa atau tari yang berlangsung di atas pentas, aktor dianggap semata sebagai "alat sutradara".[29] Teater seakan-akan kehilangan dirinya.

---

[28] Sardono W. Kusumo, seniman dengan disiplin tari tradisi, pada beberapa karyanya kian sulit dibatasi sebagai tari atau teater. Dalam pertunjukannya, *Meta-Ekologi* (1979), ia membuat kubangan lumpur di Teater Halaman TIM. Dan pemain-pemainnya bermain dalam lumpur itu. Dalam pertunjukannya yang lain, *Hutan yang Merintih* (1987), ia menyertakan dalam pertunjukan ini seminar mengenai masalah-masalah ekologi, walaupun seminar itu tidak berlangsung dalam pentas pertunjukannya. Pertunjukan-pertunjukan Sardono banyak memberi inspirasi pada perkembangan teater.

[29] Chaerul Umam (meninggal 3 Oktober 2013), aktor yang dianggap mempunyai masadepan ketika bergabung dengan Bengkel Teater Rendra, meninggalkan dunia teater karena ia sebagai aktor tidak merasa mendapatkan otonomi sebagaimana otonomi individu dalam kepenyairan. Kemudian ia menjadi sutradara film dan pembaca prosa yang terkenal. Reaksinya ini memperlihatkan konflik-konflik keaktoran dalam konsep dan kerja di dunia teater.







Atas: TV hitam-putih yang sudah rusak dan tetap menjadi benda pajangan, yang layar monitornya telah dicoret-coret dengan spidol, di sebuah rumah warga di Candi Sukuh, Karanganyar, Jawa Tengah. Samping: kecenderungan untuk bercerita disampaikan dengan komposisi horizontal tak beraturan di sebuah rumah warga di Solo.

• Foto: Afrizal Malna

## Tubuh dan bahasa dalam politik kaca

Tetapi TV telah datang. Ada dekat dengan kita sehari-hari. Ia adalah simbol pertumbuhan media elektronik yang melakukan mobilisasi publik ke dalam teater yang sama sekali baru, yang belum pernah ada sebelumnya, yaitu "teater produksi dan konsumsi". Mobilisasi yang kian teaterikal dengan berdirinya pabrik-pabrik, gedung-gedung bertingkat, jalan layang, pusat-pusat perbelanjaan, jalanan macet, demonstrasi buruh yang menuntut kenaikan upah, atau gaya hidup lebih warna-warni. Di manakah teater, dan apakah yang harus dilakukan teater, berhadapan dengan megateater seperti ini? Bukankah Achmad Albar tidak memerlukan teater ketika menyanyikan lagunya "Dunia Ini Panggung Sandiwara"?[30]

[30] Istilah "sandiwara" dalam pemahaman ini cenderung dilihat sebagai tragedi, dalam arti dunia yang banyak menampilkan kepalsuan, kepura-puraan, dan penderitaan.

Sebelum kita mengenal TV, kita sudah mengenal istilah "drama" yang dikenal masyarakat lewat radio, bagian dari budaya lisan atau tutur. Jadi semacam "sastra-yang-didengar".[31] Drama melalui media radio ini sangat bergantung pada bagaimana media ini mengeksplorasi kemungkinan-kemungkinan auditif untuk membangun "ruang pendengaran" dari drama yang mereka siarkan.

Pada awal Rendra memasuki dunia teater, ia pun masih menggunakan istilah drama, dan memandang masadepan dari media ini dengan pesimis, "Kedudukan drama modern di Indonesia masih goyah. Ia adalah hasil pengaruh kebudayaan asing. Ia bukan kesenian rakyat. Rakyat tidak merasa dengan sesungguhnya makna dari seni drama modern ini dalam hidupnya (...). Seorang dramawan di Indonesia selalu mengalami kesulitan dalam mengembangkan sebuah rombongan sandiwara yang kompak dan stabil, karena anggota-anggota rombongan yang amatir itu tidak bisa memberikan dedikasi seorang profesional."[32]

Masa itu Rendra mungkin belum membayangkan bagaimana teater harus berhadapan dengan hiruk-pikuk perkembangan media elektronik seperti TV, video dan komputer. TV membawa drama sebagai sastra-yang-didengar ini menjadi sastra-yang-dilihat lewat TV. Kini lebih dikenal sebagai sinetron untuk membedakannya dengan film.

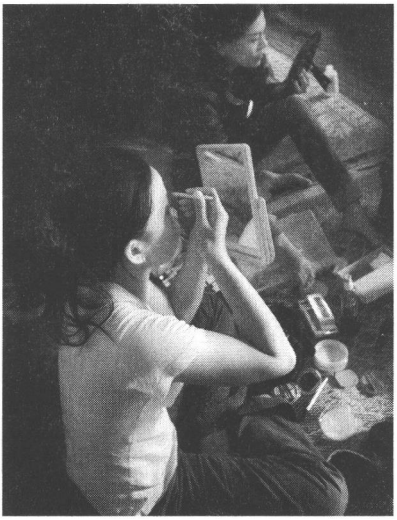
Sekarang TV menjadi "pusat baru" untuk reproduksi gaya hidup dan politik pembentukan opini publik. Memiliki kemampuan internalisasi realitas ke kamar-kamar rumah tangga. TV juga menjadi bagian basis material seni untuk reproduksi. Beberapa ungkapan yang dilakukan beberapa kelompok teater, misalnya, bersumber dari ungkapan-ungkapan iklan TV. TV juga membuat perubahan pada prosedur akting. Serial sinetron *Si Manis Jembatan Ancol* (ditayangkan RCTI tahun 1993) yang sangat populer,

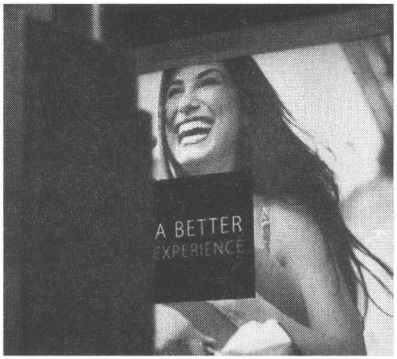
---

Nasib dan peran manusia yang silih berganti dari zaman ke zaman dilihat pula sebagai panggung sandiwara.

[31] Sandiwara radio *Saur Sepuh* di awal tahun 1990-an, misalnya, sangat menguasai banyak pendengar radio. Sehingga, karena begitu terkenalnya, ia kemudian difilmkan.

[32] Rendra, *op.cit.*, hal. 31-32.









Menghias diri sebelum pertunjukan; berbagai iklan kecantikan di kota-kota besar; dan sebuah produksi bedak sederhana yang masih dipakai terutama di pedesaan.

• Foto: Afrizal Malna & Made Wianta

misalnya, merepresentasi hantu perempuan sebagai hantu cantik dengan rok mini dan sensual. Orang-orang mengetahui hantu perempuan ini diperankan seorang aktris cantik dan seksi, Diah Permata Sari. Karena itu publik tidak lagi melihatnya sebagai hantu menakutkan, melainkan sebagai bintang cantik dan seksi. Inilah salah satu prosedur personifikasi yang ditempuh media elektronik TV: akting adalah alat personifikasi untuk industri kecantikan. Dan rumah tangga merupakan konsumen paling lapar untuk para perempuan bisa cantik seperti perempuan dalam TV, dan lelaki juga mendefinisikan kecantikan seperti perempuan dalam TV juga.

Fenomena lain datang ketika TV mengubah hubungan primordial antara tubuh dan bahasa. Dalam beberapa film serial yang ditayangkan TV, misalnya, di mana teks terjemahan film-film asing tidak lagi ditulis di bawah gambar, tetapi seakan-akan langsung

diucapkan oleh tokoh melalui teknik *dubbing*, menciptakan medan personifikasi yang melompat antara bahasa dan tokoh. Tokoh-tokoh itu berambut pirang, berkulit putih, bermata sipit, atau ada warna merah di keningnya, tetapi mereka bicara dengan bahasa Indonesia. Tiba-tiba bahasa Indonesia mengesankan telah menjadi bahasa dunia. TV seakan-akan telah melakukan migrasi identitas yang berlangsung hanya melalui bahasa. Dalam prosedur personifikasi yang demikian, peran bukan lagi substansi. Akting disusupi media yang melakukan globalisasi bahasa dan tubuh.

Semua batasan-batasan primordial dan kodrati bisa dilanggar. Publik hidup dari zaman *Saur Sepuh* yang magis tradisional hingga zaman *MacGyver* yang serba berteknologi canggih; dari kehidupan Siti Nurbaya yang tragis hingga kehidupan Maria Mercedes yang penuh impian.[33] Publik seolah-olah berada bersama-sama dengan sebuah realitas, tetapi realitas itu adalah realitas yang tak tersentuh. Ia menjadi semacam realisme alienatif yang tidak lagi berada pada ketegangan antara fakta dan fiksi dalam menciptakan kesadaran konflik. Realisme alienatif yang seakan-akan justru dekat dan akrab dengan dunia kita.[34] Inilah personifikasi elektronik yang dijalankan TV sebagai politik media.

TV sedang memainkan sebuah politik yang belum pernah ada sebelumnya lewat "teater identitas" yang dimainkannya. Identitas menjadi sebuah teater baru yang mengacaukan kode-kode tubuh dan bahasa. Film Cina, film India, maupun film Barat, disulih suara menjadi berbahasa Indonesia. Dan sebaliknya, banyak selebritas yang muncul di TV menggunakan ungkapan-ungkapan dalam bahasa Inggris. Bahasa bukan lagi kode untuk tubuh nasional kita.

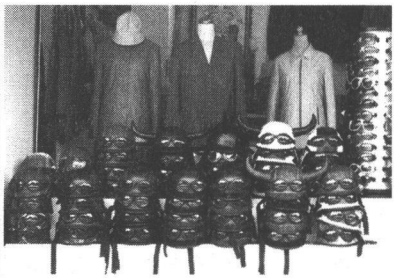
TV membuat tubuh dan bahasa bermain dalam politik kaca.

---

[33] Beberapa perilaku penonton TV, terutama untuk penayangan-penayangan "opera sabun" *(soap opera)*, pernah dilaporkan tabloid *Nova* edisi nomor 317, 13 Maret 1994, hal. II dan VII: "Wabah" Opera Sabun di Layar Kaca. Begitu emosi terlibat, pasti kena "jerat"; Ikut nangis kalau si tokoh dapat masalah. Di antara perilaku itu dapat dilihat dalam sebuah rapat perusahaan swasta di mana seorang peserta rapat membawa TV saku untuk menyaksikan salah satu penayangan film opera sabun. Dalam perilaku yang sejenis, seorang penonton bioskop membawa TV saku sambil menonton film.

[34] Lihat Afrizal Malna, "Perjalanan Panjang Menonton TV", *Vista*, No. 4, November 1993, hal. 35.





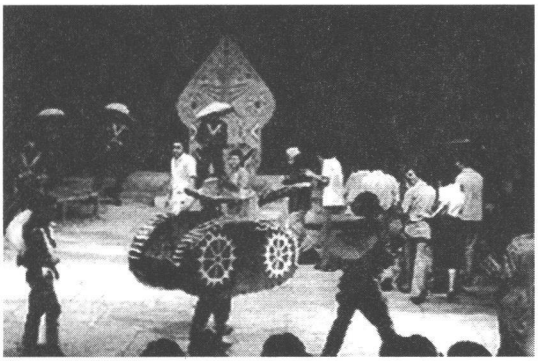


Etalase penjual pakaian di sebuah mal; etalase helm di toko pinggir jalan di Sanur, Bali; etalase barang-barang rumah tangga dari plastik, yang disusun seperti instalasi memenuhi seluruh lantai ruko bertingkat, di Jakarta Utara.

• Foto: Afrizal Malna & Made Wianta

TV adalah cerita dan sudut pandang penceritaan. Sudut pandang ini merupakan "kamera pembacaan" dalam pembentukan opini. Paradigma ini diturunkan sebagai perabot rumah tangga dalam rumah kita. Kita memberi ruang kepadanya, dalam istilah yang hebat kita menyebutnya sebagai *home theatre*. Sehari-hari bersama kita dan menjadi bagian dari kenyataan kita. Kemudian paradigma sebagai perabot rumah tangga itu mulai membentuk gambaran kita tentang dunia. Bekerja sebagai politik tanpa partai dan tanpa politikus. Ia membuat superego baru untuk perempuan, lelaki maupun anak-anak. Membangun sebuah antropologi baru di mana kita tidak bisa melacak batas-batas dari realitas kita sendiri.

Media massa membuat "teater cetak" dan "teater elektronik"-nya sendiri setiap hari lewat koran dan TV. Tokoh-tokoh selebritas dari artis penyanyi maupun sinetron, pejabat dan pengusaha, menjadi sasaran terbuka untuk mendapatkan ekspos dan kemudian hancur. Masifikasi berlangsung bersama dengan demasifikasi, sebab teater media ini dikejar oleh jam tayang dan durasi sampai batas tertentu dalam mempertahankan opini yang sedang mereka



Danarto memainkan imaji-imaji penonton lewat *setting-setting* seni rupanya yang *mobile*, mengundang banyak tawa dalam pertunjukan *Bel Geduwel Beh*, TIM 11 – 15 November 1978.
• Foto: Jaulham Hutasoid

gulirkan ke publik. Setiap hari kita berhadapan dengan tokoh-tokoh lewat TV dan koran, tetapi tokoh-tokoh itu tidak pernah berada bersama kita. Mereka seperti hidup dalam dunia lain yang kita tonton setiap hari.

Karena itu dewasa ini, sejak dekade kedua 1980-an hingga 1990-an, banyak teater yang memperlihatkan kesan "kehilangan tokoh" dalam pentas-pentas yang mereka lakukan. Wilayah personifikasinya bergeser. Dan orang yang tidak terbiasa dengan kecenderungan ini, sering terkecoh dengan melihat kehadiran mereka sebagai fenomena dari teater yang "kehilangan aktor". Peran sutradara dianggap terlalu dominan dalam memperlakukan aktor hanya sebagai materi seni rupa di atas panggung. Teater Mandiri yang cenderung melihat manusia sebagai "gerombolan", yang banyak direproduksi dari naskah-naskah Putu Wijaya sejak *Anu* dan *Aduh*, atau sejenis *Wot* Yudhistira ANM Massardi, juga naskah-naskah lain seperti *Re* karya Akhudiat, memperlihatkan hal ini. Manusia tidak lagi mempersonifikasi dirinya lewat egosentrisme tokoh yang diperankan, melainkan lewat dirinya sebagai gerombolan yang identitasnya berada dalam kelompok. Antropomorfismenya berkesan kian kehilangan dirinya sendiri: manusia bukanlah satu-satunya pusat personifikasi pertunjukan. Situasi, ruang, waktu, dan dunia benda-benda juga merupakan wilayah peran yang bisa direproduksi.



Danarto, Teater Tanpa Penonton.
• Foto: Dok. DKJ

## Teater *post*-TV

Panggung dan arena pertunjukan dipenuhi dengan pesawat-pesawat TV yang menayangkan berbagai program dari pidato resmi pemerintahan hinggga penayangan film porno. Seorang aktor dengan mawar merah di tangannya, selalu menghadap ke monitor TV, kian mendekati, memeluknya, akhirnya menyatakan cintanya kepada TV. Adegan ini berlangsung dalam pertunjukan Teater Trotoar yang mementaskan *Kurcaci Kesenggol Bulan*, sutradara Arturo GP (Jakarta, 1994).

Mereka memperlihatkan betapa TV telah menjadi realisme tersendiri di mana cinta pun sudah bisa dipersonifikasi melalui magifikasi kaca ini. Arena dan panggung pertunjukan penuh dengan berbagai benda, termasuk pohon kering yang digantungi pakaian dalam. Aktor-aktor berjalan dengan gerak mekanis, pucat dan dingin. Tiga orang serdadu yang hanya menggunakan cawat, berjalan mengelilingi lingkaran pentas, seperti menjaga dunia yang sedang berlangsung dalam pertunjukan. Seekor ayam kemudian disembelih di atas dua tabung kaca pesawat TV. Tabung ini kemudian dihancurkan: *bum*!

Personifikasi elektronik yang berlangsung dalam pertunjukan seperti itu, yang telah mewakili semacam kegilaan elektronik dalam teater, sebelumnya juga berlangsung dalam pertunjukan semacam "kegilaan dalam rumah" yang dilakukan Studio Oncor ketika mementaskan *Gogil = Kau + Dia – Aku*, sutradara Ray Sahetapy. Pertunjukan ini berlangsung di dalam rumah, Jakarta 1991. Rumah penuh dengan manusia berbalut perban, seperti mau melaku-

kan distorsi terhadap "tubuh rutin". Tubuh dalam rumah ini telah menjadi tubuh yang rusak, berlangsung di bawah penggelapan cahaya ultraviolet. Tubuh telah dilepaskan dari keadaan rutin kesehariannya, kehilangan orientasi ruang di dalam rumah. Penonton yang menyaksikan pertunjukan ini pun menjadi penonton yang kehilangan rumah, hanya karena orang-orang yang hidup dalam rumah telah berubah sedemikian rupa.

Dalam pertunjukan Teater Sae, *Konstruksi Keterasingan*, sutradara Boedi S. Otong (Jakarta, 1983), hal ini direpresentasi melalui manusia yang melahirkan dirinya kembali dalam kerangka piramida terbuat dari besi. Dengan gerak tubuh manusia purba zaman batu, manusia dalam bertunjukan itu berkata, "Aku bermimpi aku jadi manusia." Kemudian kekerasan teknologi memperlihatkan dirinya melalui adegan benturan kepala, tubuh yang dimasukkan dalam drum berisi air, hubungan heteroseksual, suara dentuman besi dan elektronik. Manusia dalam pertunjukan ini seperti berusaha membangun ulang antropomorfismenya lewat tubuh yang telah kehilangan dasar-dasar pijakan alamiahnya. Ia harus menyebut anggota tubuhnya kembali satu per satu.

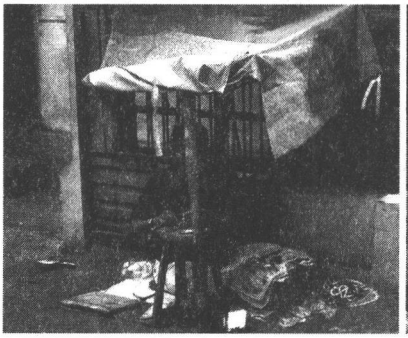
Pertunjukan-pertunjukan di atas bisa dilihat sebagai reaksi dari berlangsungnya pengaruh personifikatif dari media elektronik dan teknologi dalam masyarakat. Pertunjukan Teater Kubur, *Sirkus Anjing*, sutradara Dindon WS (Jakarta, 1990), termasuk di antara kelompok teater yang melakukan reaksi itu. Pertunjukan ini bereaksi terhadap polusi industri iklan dalam kehidupan bahasa. Manusia hidup di antara drum-drum besi dengan perilaku dan bahasa yang aneh, "Sakit saya sama sekali sampai sasaran sampah. Mengiris-iris Pa, Bu, mengiris-iris." Dan mereka hidup dalam drum-drum besi yang sumpek dan keras.

Pertunjukan-pertunjukan di atas bisa dilihat sebagai fenomena teater *post*-TV. Teater yang melihat TV sebagai fenomena dari perubahan budaya-budaya seni pertunjukan. TV membuat kita memasuki sebuah pergaulan baru dalam suasana *post*-primordial dan *post*-identitas. Masih munculnya tema-tema primordial maupun identitas, lebih merupakan komoditas lewat muatan lokal. Eks-

ploitasi terhadap muatan lokal ini berlangsung hingga nilai-nilai lokal tampak konyol dan bodoh. Kata-kata menjadi antiproduksi dan antikesadaran kritis untuk mengerti dirinya sendiri.

Dalam masyarakat, fenomena goyahnya personifikasi itu muncul dari penggunaan *spiker*, memperbesar suara menjadi ribuan kali lipat. *Spiker* gila yang tidak memedulikan lagi batas-batas ruang publik dan ruang domestik. Telinga seperti tidak memiliki hak untuk melindungi ruang privasinya. Pada teater, fenomena ini muncul dalam bentuk berkembangnya vokalitas aktor yang tidak lagi mewakili dirinya, melainkan mewakili kekerasan untuk didengar. Munculnya penggunaan kostum yang tidak mewakili tubuhnya melainkan mewakili sekian banyak topeng agar dilihat dan diterima. Fenomena ini berlangsung dalam kebanyakan pertunjukan teater sepanjang dekade 1980-an. Teater Mandiri, Teater Kail,







Kenyataan-kenyataan visual dari sektor informal yang dilakukan masyarakat bawah di Yogyakarta.

• Foto: Fitri Setyaningsih & Afrizal Malna

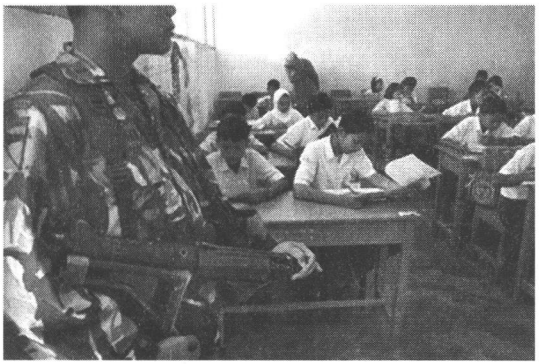
Teater Luka, atau pada sebagian pertunjukan Teater Payung Hitam, memperlihatkan hal tersebut dalam kebanyakan pertunjukan mereka.

Tubuh dan suara manusia seperti tidak dipercayai lagi. Personifikasi elektronik di sini jadi "penggemparan" terhadap peran dan tubuh. Tubuh tidak hanya menghuni peran yang mau direpresentasi, tetapi juga media representasi dari industri. Maksimalisasi tubuh dan kemanusiaan dipompakan sedemikian rupa untuk personifikasi yang tidak menemukan tokoh dalam dirinya sendiri. Maksimalisasi tubuh yang justru lebih banyak menjelaskan adanya kegoyahan personifikasi itu sendiri. Naskah *Anu* atau *Aduh* karya Putu Wijaya cukup menjelaskan situasi ini, bagaimana prosedur-prosedur personifikasi telah diringkus pada tingkat identifikasi diri lewat komunikasi yang hanya disampaikan lewat ujaran-ujaran *anu* atau *aduh*. Memperlihatkan rusaknya lingkungan komunikasi dalam masyarakat.

Atau pada kegilaan *Umang-Umang* karya Arifin C. Noer, dengan tokoh Waska dan para begundalnya yang mau "merampok semesta" untuk menjelaskan harapan-harapan tak terbatasi yang dieksploitasi manusia. Ruang yang telah dirontokkan dari dimensi-dimensi kesakralannya berlangsung sehingga semesta pun harus dikuasai.

Sementara pada kasus lain berlangsung semacam pembebasan dari beban personifikasi mimesis dalam akting. Willem Pattirajawane, misalnya, yang mengkhususkan diri pada monolog, dalam pementasannya (Jakarta, 1992) *Indonesia Menggugat* (pembelaan Sukarno di depan pengadilan kolonial Belanda), pemeranan yang diambilnya tidak lagi merupakan mimesis Sukarno sebagai tokoh tunggal dalam pertunjukan itu. Sebagaimana ia juga bukan mimesis Socrates ketika mementaskan *Apologia Socrates*. Orang tahu, Willem Pattirajawane bukan Sukarno, bukan pula Socrates.

Aktor dalam monolog Willem itu justru melakukan negasi terhadap peran dan karakter tokoh yang diperankan, yaitu dengan percaya pada kekuatan teks dalam melakukan korespondensi. Teks tidak lagi memerlukan aktor. Ia hanya memerlukan fasilitator



Militer Indonesia, di sebuah sekolah di Aceh, 2003.
• Foto: tc.pbs.org

yang bisa menciptakan momen untuk merayakan dirinya. Keberhasilannya bukan lagi keberhasilan estetis, melainkan keberhasilan sosial dalam membawa publik untuk kembali mengelilingi dan menonton teks itu.

## Teater tanpa identitas publik

Membandingkan teater dengan perkembangan media TV, pada satu sisi seperti akan telah memperlihatkan hari esok dari kematian teater. Teater terkubur bersama dengan tumbuhnya media-media komunikasi yang lebih teaterikal, dan berada sebagai perabotan dalam rumah maupun dalam perjalanan. Tetapi pada sisi lain bisa dipahami sebagai cara teater mengenali ideologi dari berbagai media yang hidup dalam masyarakat dan membentuk masyarakat. Oleh karena itu teater harus mungkin ada, harus mungkin hidup di tengah jalinan seperti itu. Kehadirannya lantas ditentukan oleh bagaimana "budaya menonton"[35] dilihat sebagai cermin untuk saling menonton berbagai fenomena personifikasi yang direproduksi dalam masyarakat.

Beragam tema yang pernah muncul dalam pembicaraan di

[35] Perhatian orang Indonesia dikenal sangat mudah dipancing lewat peristiwa-peristiwa yang mengundang keramaian: lewat topeng monyet, tukang obat yang berteriak-teriak di pinggir jalan, pertengkaran di tempat umum. Keramaian di pasar, kaki-lima (yang kian tergusur karena tumbuhnya pusat-pusat perbelanjaan), pasar malam, layar tancap di lapangan terbuka. Hal ini menciptakan semacam "budaya menonton" dalam masyarakat yang sifatnya lebih sebagai keramaian.

sekitar mencari wajah teater Indonesia, identitas teater Indonesia, atau relevansi teater dalam masyarakat,[36] merupakan tema-tema yang diasumsikan dapat menjelaskan bahwa penonton berusaha mencari masyarakat dan dirinya sendiri melalui teater. Tetapi keberadaan teater bukanlah apa-apa dibandingkan TV. Seruan itu seakan-akan datang dari masa pra-TV. Sementara sekarang, teater berada dalam masa *post*-TV.

Dalam sebuah pertunjukan, spanduk dari banyak iklan bergelantungan vertikal, melatari dinding gedung pertunjukan. Arena pertunjukan penuh dengan "benda-benda pertunjukan" (bukan lagi "bangunan-bangunan pertunjukan"): botol, drum, ban mobil, kaleng dari berbagai produk konsumsi, tempat sampah, kertas koran, dan beraneka jenis kain. Kesesakan ini mulai menjadi biografis—ada riwayat yang hidup menyentuhnya—ketika seorang aktor bertanya "mau ke mana" kepada sejumlah orang yang bergerak berputar dan bergegas di tengah arena dengan kostum para pekerja kantoran.

Semua berlangsung serba cepat. Dan orang-orang itu seperti hidup dalam tubuh robot; semuanya menjawab dengan jawaban yang sama, yaitu menunjuk ke tempat yang mengandung tujuan penuh dengan aktivitas transaksi: ke pasar, bank, toko, bursa efek, terminal, tempat pelacuran, dan seterusnya. Sebuah denyut ekonomi khas Orde Baru yang bergejolak sejak *boom* minyak dan banjir investasi serta utang kepada lembaga-lembaga internasional yang memasuki Indonesia. Begitulah pertunjukan Teater Kanvas, *Berbiak dalam Asbak*, berlangsung (sutradara Zak Sorga, 1992). Kemudian aktor yang bertanya itu mengumumkan sejumlah daftar penyakit, memberi pernyataan bahwa hidup telah berada di bawah sejumlah tekanan ketakutan. Melalui tekanan seperti ini, ketakutan justru telah menjadi penggerak untuk kekuatan reproduksi dari pelbagai kebutuhan manusia yang terus mengalami pembesaran.

Pola komunikasi yang dibangun dalam pertunjukan itu tidak

---

[36] Tema-tema seperti ini misalnya dapat dilihat dalam Tuti Indra Malaon, *et.al.*, *op.cit.*

lagi melalui kausalitas peristiwa, melainkan melalui vokalisasi berita. Media komunikasi yang berkembang kini mengalami personifikasi konkret melalui reproduksi komunikasi seperti ini: berita diidentifikasi melalui sejumlah wilayah informasi seperti hubungan kerja, mobilitas geografis di bawah arus globalisasi, isu-isu politik, sampai ke problem metafisik yang mempertanyakan apa tujuan akhir hidup ini. Mobilitas masyarakat mengesankan telah berubah menjadi "tempat pembuangan sampah", hidup kehilangan tujuan. Kemudian aktor-aktor tadi memasuki dan menyebar di antara penonton. Kepada penonton mereka menawarkan beragam agama, ideologi, nomor-nomor undian, sampai kepada penawaran seks. Tetapi penawaran ini dilakukan dalam situasi tanpa pilihan, sebab mereka melakukan ini sambil bergerak cepat di antara penonton yang hanya duduk pasif. Tetapi apakah yang telah terjadi sesungguhnya?

Ketika memasuki ruang pameran Tri Aru Wiratno, *Lukisan dalam Tiga Dimensi*, di Jakarta pada tahun 1992—seperti juga memasuki beberapa pameran lainnya sepanjang dua dekade terakhir ini—posisi saya sebagai publik pengunjung rupanya harus dirumuskan kembali. Sebab, ruang yang telah didesain sedemikian rupa mampu mendistribusikan objek-objek yang dipamerkan ke wilayah komunikasi yang melampaui objek-objek itu sendiri. Dengan bingkai-bingkai lukisan Aru yang telah diperban pembalut luka, pesawat-pesawat video yang menayangkan kehidupan sehari-hari digelar di atas bentangan-bentangan kain putih di lantai, maka yang terjadi sebenarnya adalah sebuah pembalikan. Lukisan tidak lagi "menyatakan" dirinya sendiri dalam ruang pameran, melainkan "dinyatakan" melalui ruang pameran yang telah didesain. *Display* ruang pameran menjadi substansi lain di luar apa yang terkandung dalam lukisan yang dipamerkannya.

Begitu pula ketika menyaksikan poster Hardi, *Calon Presiden 2001*, yang menggambarkan seorang presiden dengan foto Hardi sendiri; ketika menyaksikan lukisan Kartini yang rambutnya sedang diuap dalam salon karya Dede Eri Supriya; puisi konkret Sutardji Calzoum Bachri *Luka ha ha* dalam sebuah kanvas dengan

daging mentah yang digantung; atau dalam pameran Gerakan Seni Rupa Baru; saya merasa tidak "seorang diri" menyaksikan karya-karya mereka, melainkan bersama-sama, kendati sesungguhnya saya menyaksikannya seorang diri. Ada semacam refigurasi yang mereka lakukan terhadap subjek yang mereka angkat. Posisi merasa bersama-sama orang lain ini tidak saya alami ketika menyaksikan pameran lukisan Popo Iskandar, Jeihan, Zaini, Fajar Sidik, Oesman Effendi atau Nashar. Di sini saya merasa seorang diri menyaksikan lukisan mereka, walaupun mungkin saja saya tengah menyaksikannya dengan beberapa teman.

Posisi merasa bersama-sama orang lain juga saya rasakan tatkala membaca koran, menonton TV atau mendengarkan radio di rumah seorang diri. Terasa adanya ruang yang telah bocor antara saya dan media di hadapan saya, dan memasuki ruang privasi saya. Ada orang lain, ada realitas lain, yang hadir bersama saya, tetapi saya tak dapat menyentuhnya. Di sini semacam "migrasi publik" telah berlangsung. Dalam kondisi ruang seperti ini saya sebenarnya telah menjadi sesosok publik yang sedang seorang diri; semacam "seorang massa". Kemampuan media untuk melakukan pembocoran ruang itulah yang telah membuat saya menjadi "seorang publik" yang seorang diri.

Pembocoran ini jauh sebelumnya pernah saya temukan pada tulisan D.A. Peransi yang menulis: "Karya seni telah dilepaskan dari abstraksi yang mengurungnya. Ia menjadi kenyataan sebagaimana dengan kenyataan-kenyataan lain yang mengelilingi kita.




Iklan penjualan pulsa untuk telepon selular, menggunakan remaja perempuan yang menyandang gitar elektrik.

• Foto: Afrizal Malna

Seni berhenti menjadi barang luks, ia dibebaskan dari tabu-tabu keindahan dan mau menjadi lebih insani".[37]

Pemecahan pusat kognisi dalam pertunjukan pada awal tahun 1980 pernah dirumuskan Danarto sebagai "teater tanpa penonton": penonton dilihat sebagai "otak" dari pertunjukan, yang sudah diperhitungkan ketika seorang sutradara memilih naskah untuk dipentaskan. Oleh karena itu, sutradara harus memikirkan bagaimana penonton bisa ikut terlibat dalam pertunjukan, dan termasuk pula untuk menyerang pertunjukan.[38] Namun pada pertunjukan *Bel Geduwel Beh* karya Danarto (Teater Arena TIM, 11 – 15 November 1978), yang dipentaskan Teater Tanpa Penonton, wilayah penonton masih dibatasi dengan resmi. Penonton terlibat hanya dengan cara mendapatkan sebotol minuman jamu yang dibagi-bagikan dalam pertunjukan.

Apa yang diinginkan Danarto baru terjadi melalui migrasi publik yang melakukan pembocoran hingga ke tingkat individu seperti yang dilakukan Teater Kanvas. Dalam ruang pertunjukan itu, cara pembacaan lama terhadap pertunjukan—di mana publik biasanya berhadapan dengan subjek pemberi makna—telah bergeser. Hubungan komunikasi tidak lagi berlangsung antara sang "pemberi makna" dan "sang penerima makna". Medan komunikasi seni yang telah ditinggalkan oleh subjek pemaknaan seperti ini, membuat publik kehilangan pusat pemaknaannya dan yang tinggal kemudian hanyalah situasi. Ketika aktor hanya memerankan situasi, maka pertunjukan kehilangan aktor sebagai pemberi makna.

Pembebasan itu tetap tidak bebas dari risiko terjadinya anarki dalam apresiasi, yaitu ketika publik gagal menandai pertunjukan sebagai bangunan teks yang bisa dimasukinya. Kegagalan yang mungkin muncul ini bisa membuat pertunjukan menghasilkan kaos bagi penonton. Dan kaos seperti ini—dalam pengalaman mela-

---

[37] D.A. Paransi, "Pro dan Kontra Modernisasi Seni Rupa", *Budaya Djaja*, No. 3, Agustus 1968.

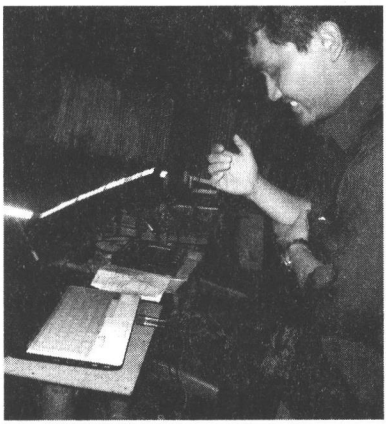
[38] Lihat Danarto, "Menuju Teater Tanpa Penonton", dalam Wahyu Sihombing, *et.al.* (ed.), *op.cit.*, hal. 102-105.

kukan pemaknaan—memang harus dialami penonton untuk bisa keluar dari paradigma yang melihat seni melulu sebagai karya yang sempurna. Atau, seperti Peransi menyebutnya: seni telah dilepaskan sebagai barang luks.

### Penonton adalah teater

Kemungkinan lain yang bisa ditempuh teater dalam mewujudkan pertunjukannya adalah "menyerahkan" kembali komunikasi teater kepada publik. Ini pernah dilakukan Teater Keung dalam pertunjukan *Ning* di Jakarta, 1992.

Dalam pertunjukan itu panggung diubah mirip kafe. Penonton dan pemain duduk pada kursi yang sama, melingkari meja-meja tertata yang memenuhi panggung. Pertunjukan berlangsung di bawah komando Zul Ardhya, dan sekaligus bertindak sebagai sutradara. Setelah selesai mandi dan berpakaian, Zul mengawali pembicaraan dengan membocorkan kisah-kisah percintaannya kepada penonton, kemudian berusaha memancing pengalaman penonton untuk membocorkan kisah yang sama. Pembicaraan antara pemain dan penonton hanya bisa berlangsung sejauh korespondensi bisa terjaga. Sementara langit-langit panggung sekali-sekali dikejutkan oleh ledakan mercon yang meluncur melalui kawat-kawat terbentang di atas penonton. Ledakan mercon ini menciptakan juga kejutan dan kegembiraan. Sementara pada dinding panggung bela-

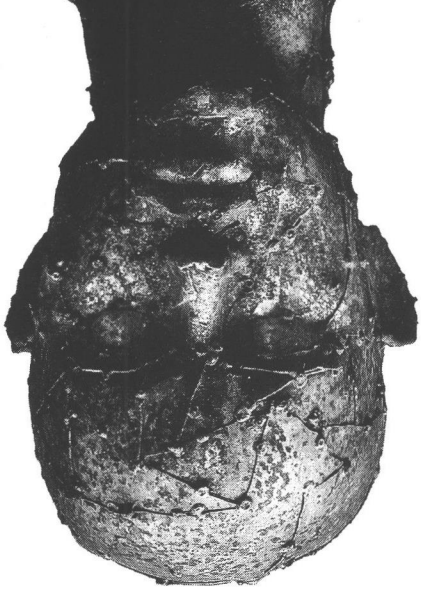


Penggunaan komputer dan media digital lainnya, mengubah musik untuk banyak seni pertunjukan, teater maupun tari.
• Foto: Afrizal Malna

kang diputar potongan-potongan adegan seks dari film yang tidak lolos sensor.

Tanpa partisipasi penonton, pertunjukan itu tidak akan terjadi. Karena penonton justru dijadikan sebagai pusat pertunjukan: naskah dan aktor datang dari pentonton sendiri. Hubungan-hubungan antarpribadi dan antarmasyarakat langsung diproses di atas panggung. Fakta pengasingan demi konsentrasi, yang umumnya membungkam penonton di ruang pertunjukan, di sini dilepaskan sehingga pembocoran masalah-masalah pribadi yang sensitif dan subjektif bisa berlangsung di antara sesama penonton dan aktor. Bocornya realitas pentas teater dengan dunia sehari-hari justru dinyatakan dan menjadi semacam kesadaran baru dalam melihat teater menempuh komunikasinya lewat pertunjukan ini.

Dengan mengembalikan komunikasi teater kepada penonton, dalam arti teater menciptakan dialog intensif dengan penonton, maka kebekuan-kebekuan dalam memandang dunia akting dan cara mendudukkan penonton hanya sebagai saksi pertunjukan telah ditanggalkan. Ini merupakan demistifikasi terhadap otoritas pentas teater dengan cara melibatkan penonton mulai sejak awal pertunjukan berlangsung. Aktor bukan lagi pusat pertunjukan, karena ia telah menyerahkan ruangnya kepada penonton.



# 3

# NASKAH TEATER DARI KENYATAAN DAN GAGASAN

# Arkeologi Teater: Penalaran Tunggal dari Kenyataan

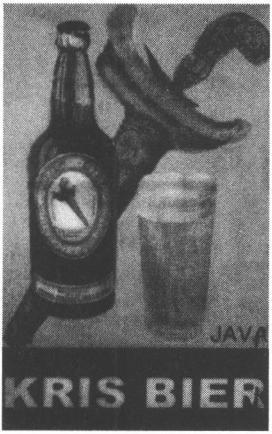
PADA TAHUN 1903 di Batavia terbit sebuah novel dengan judul *Lo Fen Koei*. Novel ini diberi keterangan judul dengan daya persuasif langsung: *Tjerita Jang Betoel Soeda Kedjadian di Poelo Djawa dari Prilakoenja Sa'orang Toean Tana dan Pachter Opium Nama* "Lo Fen Koei". Novel yang bercerita mengenai kejahatan-kejahatan yang dilakukan Lo Fen Koei ini, di Batavia pada masa Hindia Belanda, ditulis oleh pengarang yang hanya menyebut inisial namanya: G.P.L. Dan novel dengan tambahan judul yang bersifat penjelasan seperti ini banyak dilakukan pada masa itu, terutama oleh pengarang-pengarang peranakan Tionghoa awal abad ke-20 dan sebelumnya.[1]

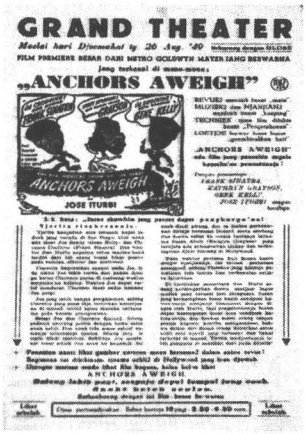
Keterangan yang telah diberikan pada judul novel itu menjelaskan tahapan posisi sastra berhadapan dengan kenyataan. Bahwa novel dan pengarang masih sepenuhnya berada dalam satu kenyataan. Pengarang tidak mengambil jarak tertentu dengan kenyataan (peristiwa yang diangkatnya), sehingga novel yang diangkatnya mirip dengan semacam "novel jurnalistik" atau "novel biografis". Ia berlaku mimesis terhadap kenyataan. Pembaca di sini tidak lagi semata-mata membaca sebuah karya rekaan dalam sastra, tetapi juga sebuah kejadian nyata yang ditulis kembali.

## Sastra untuk ditonton

Pemahaman seperti itu bisa dikatakan sebuah "penalaran tung-

[1] Lihat Claudine Salmon, *Sastra Cina Peranakan dalam Bahasa Melayu*, Jakarta, 1985.




Iklan tempo dulu, menggabungkan antara bir dengan keris. Iklan bioskop pemutaran film, tahun 1949.

gal" dari "posisi tunggal" juga antara novel dengan kenyataan. Posisi seperti ini pada masa yang sama juga berlangsung dalam dunia teater. Sebuah naskah teater dari mereka misalnya, *Tambahsia, Soewatoe Tjerita jang Betoel Kedjadian di Betawi antara Tahoen 1851-1856,*[2] *(dari tahun 1893 hingga 1988*, Jakob Sumardjo mencatat keberadaan sekitar lebih dari 400 naskah teater yang pernah ditulis di Indonesia)[3] memperlihatkan hal itu. Posisi dari penalaran tunggal sejenis ini berlangsung pula pada pertunjukan-pertunjukan fantasi dari model Komedie Stamboel atau teater Opera Bangsawan yang banyak menampilkan dunia dongeng penuh sensasi, impian, warna-warni, gemerlapan, penuh nyanyian dan tarian.

Penonton datang tidak hanya karena daya tarik cerita penuh impian yang ditampilkan secara bersambung dari malam ke malam, tetapi juga karena lirikan langsung dari ketampanan atau kecantikan para pemainnya.[4] Mereka pentas di panggung-

---

[2] *Ibid.*, hal. 65.

[3] Lihat Jakob Sumardjo, *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia,* Bandung, 1992, hal. 369386. Jumlah naskah teater ini, diperkirakan terdapat yang belum tercatat.

[4] Lihat Ikranagara, "Teater Made in Indonesia, Risalah Dua Bagian", Pertemuan Teater Nasional, Solo, 1993, hal.20- 21. Lihat juga Rahmah Bujang, *Sejarah Perkembangan Drama Bangsawan di Tanah Melayu dan Singapura*, 1975, hal. 23; dan Tengku Luckman Sinar, *Teater Bangsawan Tempo Doeloe*, 1976, hal. 6.



Iring-iringan upacara adat tahun 1810 di Jawa Timur, lukisan John Newman.
• Foto: Afrizal Malna

panggung sederhana yang didirikan di pasar atau kampung-kampung. Cerita, aktor, *setting*, permainan, hingga pilihan tempat pertunjukan masih berada pada "wilayah pertama" dari "penalaran tunggal" ini. Wilayah yang tidak berjarak berada secara linear dan paralel dengan tempat, impian dan kenyataan di mana penonton berada. Teater masih dijelaskan lewat kenyataan yang pernah terjadi, atau lewat impian seribu satu malam yang bisa membawa penonton ke negeri-negeri jauh tanpa bisa meninggalkan kenyataan (kolonialisme) yang dihadapinya sendiri.

Jauh setelah mereka penalaran tunggal itu masih direproduksi. Pada tahun 1958 misalnya, Montinggo Boesje menulis naskah teater *Malam Jahanam*. Naskah ini sejak awal sudah memperlihatkan berlakunya penalaran tunggal itu. Ia membuka naskahnya dengan keterangan seperti ini:

> Di pinggiran laut kota kami, para nelayan tampaknya selalu gembira, biarpun betapa miskinnya. Rumah mereka terdiri dari geribik, tonggak bambu dan beratap daun kelapa. Suara mereka yang keras dan gurau mereka kasar, seolah mengesankan bahwa mereka kurang ajar. Begitu pula pakaian mereka, di mana yang lelaki hampir semua bercelana katok dan baju kaos hitam dengan golok diikat di pinggang. Kain sarung terselempang, berkopiah dan mata yang tajam mengesankan darah yang panas. Perempuan di sini berbicara pedas, gairah dan pahit. Dan pakaian yang menyolok di tubuh padatnya, menyolok pula seperti ketawanya yang keras, sambil bibir bergincu itu melemparkan senyum yang seolah kurang ajar. Tapi betapa pun sebenarnya, mereka dimana-mana mempunyai juga kelembutan hati dan ketulusan, biarpun mungkin ketulusan yang agak bodoh (hal. 2).

Pembuka naskah teater seperti di atas hampir tidak memiliki perbedaan pada cara-cara penyusunan novel atau cerita pendek. Naskah hanya menurunkan empat pemain yang berpusat pada satu orang tokoh. Sebagaimana dengan ceritanya yang sederhana, mengenai kesombongan seorang suami yang menutupi kemandulannya dengan memperlihatkan diri sebagai seorang jagoan kampung. Tokoh-tokoh dalam naskah ini lebih menampilkan diri melalui tipe-tipe: tokoh protagonis (Mat Kontan), antagonis (Soleman), seorang istri (Paijah) yang menye-leweng, dan seorang badut kampung (Utai), semuanya dengan perwatakan statis. Tokoh-tokoh yang perwatakannya telah dikunci melalui pakaian, vokal, dan bawaan yang tidak berubah dari awal hinggal akhir.

Hal yang sama juga bisa dilihat pada naskah Kirdjomuljo (*Penggali Intan, 1957*). Naskah bercerita mengenai balas dendam seorang lelaki pada sang kekasih yang telah menghina kemampuan ekonominya dengan cara menyiksa diri, menggali intan siang-malam untuk memperoleh kekayaan. Tokoh-tokoh dalam naskah ini juga bermain melalui watak-watak statis, walaupun mereka banyak memainkan ketegangan-ketegangan psikologis. Namun, pada dasarnya mereka hidup dalam tipe-tipe (streotip peran). Mempermainkan ketegangan dalam representasi tokoh tipe-tipe ini rupanya memang salah satu ciri dalam kebanyakan penulisan naskah teater seperti itu. Bahwa pentas teater sama dengan memainkan ketegangan dalam memperlihatkan semacam kisah tragedi-tragedi yang dialami manusia.

Dalam *Domba-domba Revolusi* (1962), karya B. Soelarto misalnya, ketegangan berlangsung dalam sebuah losmen di sebuah kota yang sedang dikuasai musuh. Setiap saat ledakan besar bisa terjadi dari serangan musuh. Sementara di dalam losmen itu sendiri, berlangsung kebusukan-kebusukan dari tamu-tamu losmen (politikus, pedagang, petualang) yang berusaha menggoda pemilik losmen (seorang perempuan muda yang terlalu cantik) dengan kekuasaan dan uang yang mereka miliki. Hanya seorang penyair yang berhati baik mau melindungi perempuan itu, dan berani ikut mempertahankan kota itu dari serangan musuh.

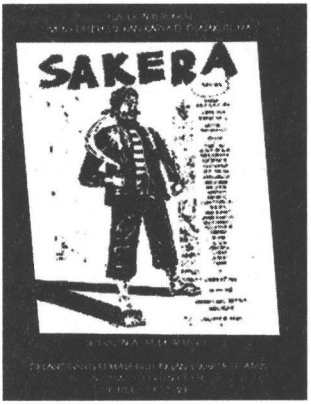
Pendekatan tipe dalam naskah ini lebih jelas lagi melalui tokoh-tokoh yang ditampilkan tanpa nama. Tetapi cukup dengan predikat mereka (penyair, perempuan, politikus, pedagang, dan petualang).

Perkembangan watak dalam naskah-naskah ini lebih memperlihatkan diri pada reaksi-reaksi kejiwaan dalam bentuk marah, sedih, atau gembira. Permainan dengan tokoh-tokoh yang mudah marah, judes, reaksi yang berganti-ganti hanya disebabkan oleh status sosial dari tokoh lain yang dihadapinya, bisa dilihat misalnya pada naskah Achdiat Karta Miharja (*Keluarga Raden Sastro*, 1954). Yaitu, pada tokoh Nyonya Sastro yang cenderung marah, judes, merendahkan orang lain, merasa benar sendiri, setiap berhadapan dengan tokoh-tokoh yang berada di bawah derajatnya: pembantu, keluarga atau tetangga yang tak disukai, kendati dalam naskah ini sudah diperkenalkan pembentukan-pembentukan organisasi untuk buruh-buruh rumah tangga (pembantu rumah tangga, tukang kebun atau supir pribadi).

Naskah-naskah seperti itu, sebagai drama, memposisikan teater sebagai perpanjangan sastra dengan menggeser posisi "pembaca" menjadi "penonton". Menonton sebagai peristiwa melihat, jarak jadi sangat menentukan antara yang menonton dengan yang ditonton. Salah satu yang mungkin untuk mengatasi soal jarak ini adalah faktor kedekatan. Yaitu kedekatan antara penonton dan kenyataan. Wiratmo Soekito menyebutnya, sebagai teater modern "di sini dan kini" (*hic et nunc*).[5] Menonton pertunjukan kemudian sama dengan menonton kenyataan yang direpresentasi melalui konflik dan tragedi yang ditawarkan. Di dalamnya memiliki fungsi mendidik agar penonton bisa belajar pada tokoh-tokoh buruk dan jahat yang merugikan orang lain. Naskah-naskah seperti inilah yang ditulis hingga hampir akhir '60-an, naskah-naskah teater yang sebagian besar memang ditulis oleh kalangan sastrawan.

---

[5] Lihat Wiratmo Soekito, *Naskah Barat dengan Situasi Kita*, dalam Afrizal Malna (*et. al.*), *Beberapa Pemikiran Tentang Naskah Barat oleh Teater Indonesia*: Jakarta, 1989, hal. 94.




Konvensi cerita sudah menyatakan dirinya lewat presentasi tokoh seperti pada gambar katalog pertunjukan *Sakera* dari Teater Aristokrat ini. Tipikal seorang jawara dengan identitas lokalnya. Naskah D. Djajakusuma.

## Individu dan perubahan sejarah

Beberapa dekade sebelumnya, pada masa Pujangga Baru, yang terjadi justru sebaliknya. Mereka tidak melakukan "pendekatan" terhadap realitas, melainkan melakukan "penjauhan". Naskah teater yang ditulis Roestam Effendi, Bebasari (1926), dan kemudian yang ditulis Sanusi Pane, *Manusia Baru* (1940) dan naskah-naskah lainnya, juga naskah-naskah yang ditulis Muhammad Yamin atau Armijn Pane memperlihatkan hal yang sama. Dari penelitian yang dilakukan Jakob Sumardjo misalnya, menyebut hampir sebagian besar naskah-naskah teater di masa Pujangga Baru ini menggunakan latar kerajaan masa lampau, dan ditulis dalam bentuk puisi.[6] Pada mereka, teater cenderung menjadi kenyataan yang berlangsung "di sana dan lampau".

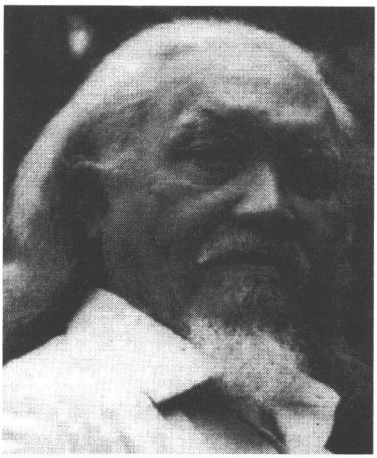
Tetapi, walaupun melalui latar dan waktu yang dijauhkan, sebagian besar tema yang mereka angkat memiliki orientasi kepada pilihan manusia (tokoh) sebagai individu-individu yang bebas menentukan dunia mereka. *Sandhyakala ning Majapahit* (1933) karya Sanusi Pane misalnya, walaupun menggunakan latar Majapahit, tetapi mengangkat cerita mengenai rakyat biasa, Damarwulan. Damarwulan berusaha melakukan pembaruan politik dan pandangan keagamaan, tindakan kepahlawanan untuk

[6] Lihat Jakob Sumarjo, *op.cit.*, hal. 244, 287.

menyelamatkan Majapahit dari kehancuran. Ia akhirnya berhasil menduduki jabatan tinggi dalam kerajaan Majapahit, walaupun kemudian Damarwulan harus mati karena fitnah. Namun, kematiannya itu lebih merupakan konsekuensi sejarah, karena Majapahit memang tidak bisa diselamatkan dari kehancurannya sendiri (sistem kerajaan yang hancur karena nepotismenya sendiri) dan masuknya Islam.

Penjauhan dalam naskah itu justru berfungsi mencari manusia-manusia yang mau melakukan pembaruan dalam sejarah-sejarah besar, sekaligus memperlihatkan hancurnya sistem kerajaan dari sejarah-sejarah besar itu juga. Sejarah menjadi legitimasi bagi







Kiri-atas: Usmar Ismail.
• Foto: Dok. Taman Ismail Marzuki

Kanan-atas: D. Djajakusuma.
• Foto: Dok. Taman Ismail Marzuki

Samping: Asrul Sani.
• Foto: Dok. Taman Ismail Marzuki

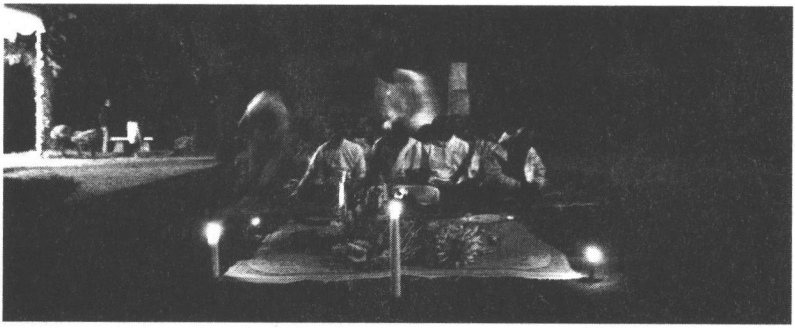
model-model individu yang mau ditawarkan untuk pembaruan. Pergolakan nasionalisme dan usaha mencari kebudayaan baru pada masa Pujangga Baru lewat naskah-naskah teater yang mereka turunkan, dilakukan melalui penjauhan seperti itu.

Politik teks seperti ini bisa dibaca sebagai strategi untuk menghindar dari politik bahasa yang dijalankan pemerintahan kolonial Belanda, dengan menyelipkan gagasan-gagasan pembebasan dan nasionalisme lewat sejarah-sejarah lama. Pemerintah kolonial Hindia Belanda pada masa itu (tahun '30-an) sangat represif dalam menghancurkan setiap gerakan politik progresif yang memperjuangkan nasionalisme, setelah dibubarkannya beberapa partai politik dan tokoh-tokohnya dijebloskan dalam penjara (Sukarno, Hatta, dan Sjahrir) juga. Dan oleh Pujangga Baru, perjuangan politik ini mengesankan dilanjutkan melalui perjuangan kebudayaan.[7]

Mereka melakukan penalaran tunggal dari kenyataan dengan menggunakan jarak melalui latar dan waktu lampau. Tetapi, linieritas terhadap kenyataan masih berlangsung dalam bentuk mewujudkan kenyataan yang dikehendaki, yang dilegitimasi melalui kebesaran sejarah dan tokoh-tokoh masa lalu. Sementara naskah-naskah yang ditulis tahun '50-an, seperti yang dilakukan Montinggo Boesye, Achdiat Karta Mihardja, Kirdjomuljo dan penulis-penulis lain seangkatannya, mulai lebih banyak mengangkat tokoh-tokoh dari kalangan masyarakat kecil. Di balik tokoh-tokoh kecil itu mengandaikan adanya kelas masyarakat yang mereka wakili. Polarisasi dari kehidupan partai pada dekade '50-an, pemerintahan yang labil, dan masyarakat yang terpecah-pecah dalam berbagai golongan, menjadi satting sosial-politik yang mendukung untuk lahirnya naskah-naskah seperti itu, meskipun naskah-naskah mereka sebelum dipentaskan lebih dulu bisa dibaca sebagai karya sastra. Ini berbeda pada naskah-naskah yang lahir di dekade '70-an dan '80-an, yang lebih mungkin menikmatinya

---

[7] Salah satu tesis yang diajukan Keith Foulcher, adalah jalan kebudayaan yang ditempuh Pujangga Baru dalam perjuangan politiknya. Baca Keith Foulcher, *Pujangga Baru, Kesussastraan dan Nasionalisme di Indonesia 1933-1942*, Jakarta, 1991.



Sebuah ritual antaragama di Candi Sukuh, 31 Desember 2009.
• Foto: Afrizal Malna

dengan cara dipentaskan daripada dibaca sebagai karya sastra.

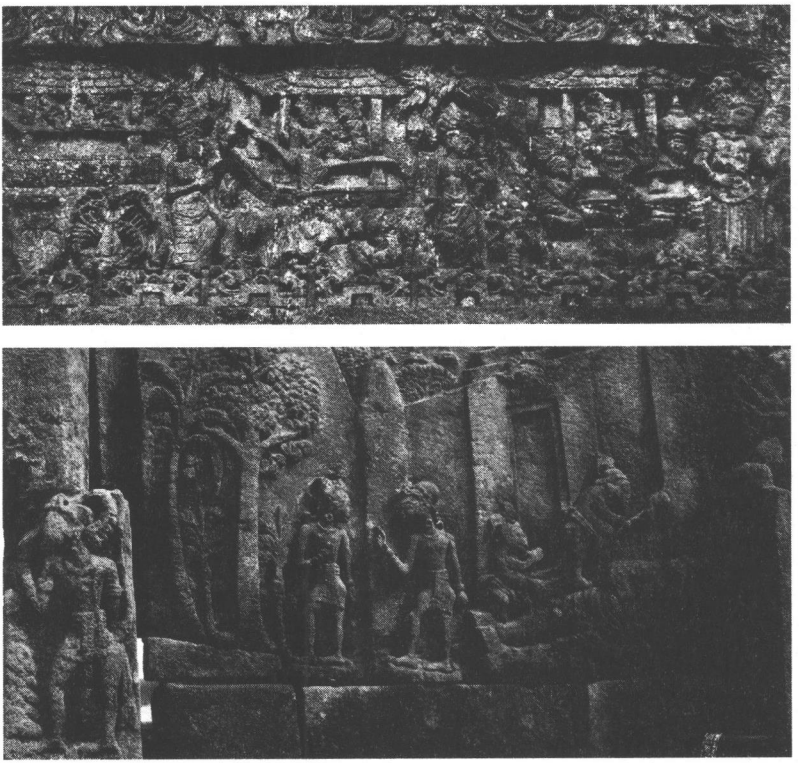
## Mencari manusia

Berdirinya Teater Maya, 1944 (Usmar Ismail, Rosihan Anwar, Abu Hanifah) dan kemudian Akademi Teater Nasional (ATNI) di Jakarta 1955, yang meliputi Usmar Ismail, D. Djajakusuma, Asrul Sani, hingga kemudian Teguh Karya, Wahyu Sihombing, atau Sukarno M. Noor. Juga berdirinya Seni Drama dan Film (ASDRAFI) di Yogyakarta, yang meliputi Harymawan dan Sri Murtono, semua ini merupakan usaha memasuki prosedur dunia teater dengan cara lebih sistimatik dan akademik. Walaupun sementara itu, ASDRAFI lebih berorientasi menggali teater tradisi,[8] tetapi perkembangan dunia teater yang mulai mengenal lembaga akademis ini tidak berarti memiliki pengaruh yang besar pada penulisan naskah teater, seperti gambaran di atas.

Pada masa itu banyak naskah-naskah asing yang mulai diterjemahkan, terutama naskah-naskah Barat. Indonesia memiliki sekitar 400 naskah teater, yang sebagian adalah naskah saduran dan sebagian besar tidak populer juga tidak menawarkan banyak tantangan untuk mementaskannya.[9] Sementara naskah asing yang

[8] Lihat Jakob Sumardjo, *op.cit.*, hal. 141-151.

[9] Sumber Jakob Sumardjo, *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*, Bandung, 1992, hal. 369-386.



Relief di Candi Jago (Malang) dan Candi Sukuh (Karanganyar, Jawa Tengah). Menurut Lydia Kieven, seorang peneliti Australia, dari banyak candi di Jawa Timur yang di telitinya, di balik candi selalu ada cerita Panji. Candi seperti sebuah kesusastraan visual.

• Foto: Afrizal Malna

telah diterjemahkan, dan sebagian besar sangat populer, berjumlah sekitar 154 naskah teater dari pengarang-pengarang terkenal.[10] Melalui naskah-naskah teater asing ini tidak hanya menjadi fenomena bagaimana pengenalan budaya bisa dilakukan melalui naskah teater, tetapi juga fenomena bagaimana dominasi budaya bisa dijalankan lewat naskah teater.

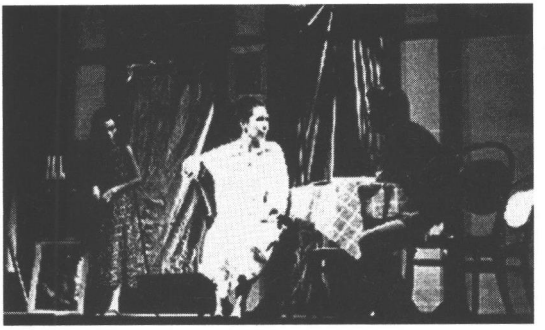
Jarak antara teater dan kenyataan mulai dieksplorasi melalui bagaimana teater mempersepsi dunianya sendiri. Keterbatasan-keterbatasan naskah mulai diatasi dengan teknik akting. Naskah *Domba-Domba Revolusi* misalnya, dipentaskan oleh *Acting*

*Course* ATNI, 22 Juni 1962 di Balai Budaya, dengan sutradara Pramana Pmd. Dengan itu prosedur personifikasi dunia akting mulai dimasuki sedemikian rupa melalui logika dialog dan kausalitas peristiwa. Akting dilihat sebagai kerja penelitian sosiologis dan psikologis untuk perwatakan dan latar penokohan untuk kebutuhan pentas.

Tema-tema yang mereka angkat tidak lagi semata-mata menghibur, melainkan memberi referensi historis mengenai kehidupan manusia dari sejarah dan peristiwa-peristiwa besar yang membentuknya. Manusia seperti harus dicari kembali dari sejarah-sejarah yang hidup dalam kerajaan-kerajaan besar atau partai-partai politik di masa modern. Hamlet, Macbeth, Caligula, Oidipus, atau tokoh-tokoh dari Revolusi Prancis menjadi cukup terkenal melalui pertunjukan-pertunjukan mereka. Naskah-naskah Nikolai Gogol, Henrik Ibsen, Bernard Shaw dan sejenisnya diterjemahkan. Manusia seperti mau dicari kembali dalam teater-teater epik. Terutama melalui pertunjukan-pertunjukan Bengkel Teater Rendra dan STB Bandung, teater kontemporer pada mereka tidak lagi berada pada persoalan "di sini dan kini", tetapi juga "di sana dan lampau". Tetapi beberapa teater, seperti dalam Pertemuan Teater Nasional (Solo, 1993), banyak yang mengangkat kembali dunia tradisi atau sejarah pejuangan lokal. Fahmi Syariff dari Ujung Pandang termasuk yang melakukannya dengan *Para Karaeng* sebagai salah satu naskah yang pernah ditulisnya.

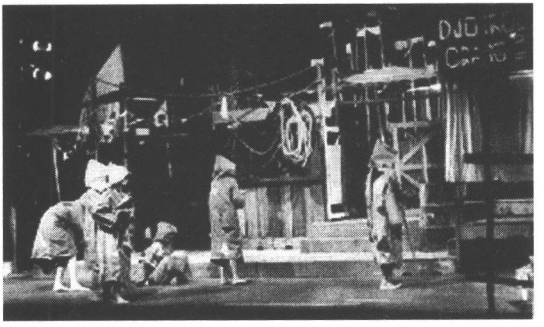
Dalam penalaran tunggal, kenyataan direpresentasi melalui tema-tema sejarah dan tradisi. Penalaran tunggal ini mulai terpecah melalui beberapa eksperimen yang dilakukan, Jim Adilimas melalui Teater Perintis di Bandung (1965) mementaskan *Badak-badak* (*Rhinoceros*) Eugene Ionesco, di antaranya dengan mengenakan topeng untuk menutup wajah aktor, walaupun hal ini banyak digunakan dalam tari-tari tradisi. Rendra mementaskan minikata yang bermain di antara gerak dan bunyi (Jakarta, 1968). Menutup wajah aktor dengan topeng, sama dengan menutup

[10] Sumber Dokumentasi Dewan Kesenian Jakarta, Bank Naskah, 1982.



Pertunjukan *Perhiasan Gelas,* Teater Populer, sutradara Teguh Karya (TIM, 16 sampai 22 Mei 1973).

• Foto: Jaulham Hutasoid



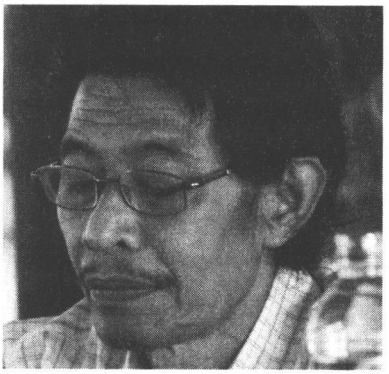
Pertunjukan *Opera Ikan Asing*, Teater Koma, sutradara N. Riantiarno, (30 Juli sampai 8 Agustus 1983)

• Foto: Jaulham Hutasoid

sebuah realisme dengan realisme lain. Dan menghilangkan aktor dari kata, sama dengan menghilangkan pusat identifikasi realisme dari cerita.

Di masa Orde Baru, ketika Dewan Kesenian Jakarta mulai membuka "sayembara penulisan naskah teater", rupanya perubahan memang sedang terjadi dengan lahirnya naskah-naskah teater yang mulai memiliki jarak sedemikian rupa terhadap kenyataan. Paling tidak, sebagian besar naskah-naskah yang mereka hasilkan tidak lagi mengacu ke tradisi penulisan teater dari sastra yang berlangsung sebelumnya. Naskah-naskah mereka lebih memungkinkan dinikmati dengan cara menontonnya daripada dengan membacanya. Naskah-naskah itu di antaranya ditulis oleh Arifin C. Noer, Putu Wijaya, Wisran Hadi, Akhudiat, Ikranagara atau Yudhistira ANM Massardi; naskah yang ditulis Saini KM, Riantiarno, Arswendo Atmowiloto, atau Heru Kesawa Murti bahkan mendekati realitas lebih kompleks lagi.

Teater kemudian berkembang untuk tidak selalu berada dalam



Fahmi Syarif, banyak menulis naskah dengan setting lokal, terutama dalam konteks Bugis atau Sulawesi Selatan.
• Foto: Afrizal Malna

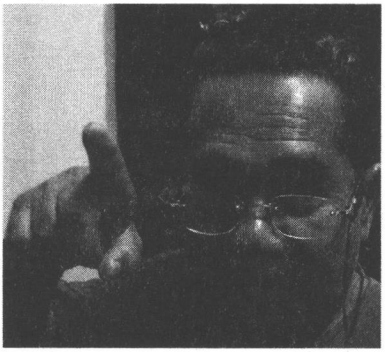
posisi tunggal antara kenyataan dan penonton. Prosedur-prosedur dialektika dalam mempresentasi konflik tidak lagi dilangsungkan sebagai wilayah tunggal dalam kenyataan itu sendiri. Penonton mulai ditarik ke wilayah lain, wilayah komunikasi yang semata-mata tidak dibangun lewat peristiwa aksi-reaksi, tetapi juga lewat peristiwa yang sebagian besar penuh dengan aksi melulu. Teater kian didekatkan pada kata kerja dan kata sifatnya yang teaterikal.

Asrul Sani melihat fenomena itu dengan pandangan bahwa teater masa kini tidak lagi bermain dengan tipe, melainkan dengan individu.[11] Namun, minat-minat melakukan totalisasi dari penalaran tunggal antara teater dan kenyataan belum juga usai. Aktor masih sering terperangkap dalam jerat tokoh-tokoh tipikal yang harus direproduksi dari naskah, atau dari cara-cara penyutradaraan yang mengalami kesulitan personifikatif dalam menyiapkan aktor-aktornya.

Sungguh pun demikian, teater masih sering dihukum melalui penalaran tunggal yang meletakkan teater dan penonton berada dalam posisi tunggal dengan kenyataan. Teater di Indonesia, yang mulanya lebih dikembangkan melalui sastra, rupanya belum bisa keluar dari penonton yang sebagian masih hidup sebagai "pembaca sastra" dari penalaran pertama.

---

[11] Lihat Asrul Sani, "Menggali Nilai-nilai Tradisional untuk Perkembangan Teater Modern Indonesia", dalam Tuti Indra Malaon, *et.al.*, *Menengok Tradisi, Sebuah Alternatif bagi Teater Modern*: Jakarta, 1986, hal. 6,



Wisran Hadi, penulis naskah dan sutradara Teater Bumi, Padang.
• Foto: Dok. pribadi

Beberapa polemik kecil dari dunia sastra yang pernah terjadi tahun '80-an atau paruh akhir dekade '90-an misalnya, mendapatkan reaksi pembaca. Di harian *Kompas* misalnya, muncul surat pembaca yang tidak menyukai polemik mengenai cerpen yang berlangsung dalam rubrik surat pembaca itu dengan alasan sebagian besar masyarakat di Semarang sedang menderita karena banjir. Juga surat pembaca di harian *Republika* (3 April 1994) yang mengecam polemik beberapa penyair mengenai puisi gelap dengan alasan bahwa masyarakat Indonesia sedang berhadapan dengan kasus kredit macet di BAPINDO. Reaksi-reaksi seperti ini memperlihatkan bahwa perkemba-ngan media massa juga memiliki dampak berlangsungnya totalisasi batas-batas kenyataan yang dialami pembaca, yang lebih memperbesar lagi penalaran tunggal itu, di samping terjadinya pluralisasi pembaca yang hasilnya tidak sama pada banyak segmen pembaca media massa.

Beberapa intelektual yang berbicara dalam "Seminar Teater 25 Tahun Teater Populer" (Oktober 1993), juga memperlihatkan tarik-menarik yang lebih besar datang dari penalaran tunggal ini. Mereka masih hidup dalam tema-tema yang diandaikan memiliki pengaruh besar pada masyarakat: yaitu, soal-soal politik dan sosial sebagai penalaran tunggal. Mereka seakan-akan telah kehilangan teater epik dalam diri mereka sendiri, atau dalam pertunjukan-pertunjukan yang mungkin pernah mereka saksikan. Wayang (yang menjadikan epik *Mahabrata* atau *Ramayana* sebagai narasi yang melekat pada pertunjukan wayang) memberikan dasar yang

kuat untuk itu, menciptakan semacam imajinasi sosial juga pada teater.

Teater yang kehilangan epik sama seperti kehilangan bola-bola pemikat dari formula bagaimana epik berjalan,selalu dimulai dengan situasi yang pada awalnya tenteram, rakyat hidup sejahtera, kemudian terjadi *chaos*, tragedi, lalu muncul pembaruan yang mewakili ideologi ratu adil ini. Strukturnya berada dalam pola yang baru mengalahkan yang lama. Namun perubahan ini hampir tidak menyentuh kehidupan rakyat. Perubahan yang terjadi lebih sebagai "revolusi istana". Rakyat tidak pernah menggantikan raja. Jadi kondisi sosial politik yang memungkinkan terjadi revolusi, digeser menjadi revolusi istana yang memiliki fungsi sebagai katarsis untuk rakyat yang mengharapkan perubahan.

Presentasi mereka dalam seminar itu masih dilakukan dari generasi pemikiran yang pernah mewarnai sejarah polarisasi partai dalam politik awal Indonesia pasca perang. Pandangan mereka terhadap teater masih politik sentris dengan referensi naskah teater yang Eropa sentris pula. Ini pula yang pernah dipertanyakan Asrul Sani dengan anggapannya bahwa teater terlalu sibuk dengan tuntutan tema-tema kritik sosial, tetapi individu tidak kelihatan.[12] Dua arus kritisisme yang ditujukan pada teater itu, yang jadi paradoks bila dihadapkan antar keduanya, lebih menjelaskan kualitas penalaran tunggal yang berlangsung antara teater dengan kenyataan. Yaitu, bahwa penalaran ini justru memiliki persoalan pada prosedur individualisasi yang dijalaninya di tingkat personifikasi peran.

Pada satu sisi penalaran tunggal itu memiliki fungsi sosiologis pada bagaimana penonton bisa mengenali kembali realitasnya melalui teater. Tetapi pada sisi lain, setelah terjadinya penciutan partai-partai politik dan penunggalan organisasi-organisasi masyarakat pada tingkat nasional yang dilakukan pemerintahan Orde Baru, masyarakat Indonesia yang lebih banyak petani dan buruh tanpa partai ini kemudian memang cenderung kehilangan perso-

[12] Asrul Sani, *ibid.*, hal. 7.

nifikasinya dalam dunia politik atau dalam kebesaran sejarah masa lampau. Sementara itu, bersama dengan perkembangan teori-teori komunikasi dan kritik seni, dunia teater kini juga tidak lagi semata melakukan kerja sintaksis kata dalam personifikasi pemeranannya, tetapi juga kerja sintaksis tubuh dan ruang. Manusia bukan lagi soal aktor-aktor yang tampan atau cantik, yang bisa menarik penonton hanya dengan senyuman dan lirikan, juga bukan lagi semata aktor yang memerankan tokoh besar dari sejarah-sejarah besar, yang memiliki kerajaan atau partai-partai. Kenyataan manusia seperti inilah yang justru banyak diabaikan dalam kerja penalaran tunggal antara teater dan kenyataan itu.

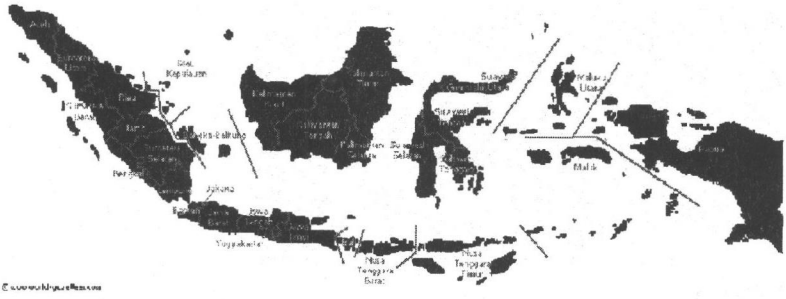
# Massa dan Individu di Antara Penutur Teater

MASSA DAN INDIVIDU telah saling menandai hubungan dan peranperan yang direpresentasi naskah-naskah teater sepanjang dekade '70-an. Namun, pada sebagian besar naskah-naskah teater Arifin C. Noer, individu adalah dunia penderitaan: Tokoh Abu tertindas dalam eksploitasi majikan dan permainan nasib (*Kapai-Kapai*, 1970), tokoh Darim tertekan dan pontang-panting dalam masyarakat yang korup di sekitarnya (*Kocak-Kacik*), tokoh Korep menyerahkan dirinya pada kekuasaan setan untuk memperoleh kekayaan dalam menghadapi masyarakat yang magis dan materialistik (*Tengul*, 1973), tokoh gelandangan Koyal jadi infantil dalam khayalan-khayalannya sendiri (*Mega-Mega*, 1967), tokoh perampok besar Waska menderita karena tidak mati-mati (*Umang-Umang*, 1976), atau tokoh Sandek menjadi bisu dihadapan sistem industri yang menindas buruh (*Interogasi*, 1984).

Sebagian tokoh-tokoh itu masih mereproduksi mitos dengan menggantungkan diri pada kepercayaan nasib dan agama, tetapi berkali-kali mereka kecewa dan berpaling dari kepercayaan ini. Tuhan menjadi semacam puisi yang tidak mudah dipahami, yang mewarnai sebagian besar puitika dan napas spiritualitas yang kelam. Teologi dalam kemiskinan, penderitaan, dan ekploitasi sosial-ekonomi yang dialami individu-individu seperti itu mewarnai napas ketuhanan yang kelam juga. "Pencerahan spiritual" justru dialami sebagai "pengelaman spiritual". Syu'bah Asa menyebut tingkah laku Tuhan di sini menjadi absurd.[13]

---

[13] Lihat Syu'bah Asa, "Kapai-Kapai, dengan Agama Di Belakangnya", *Budaja Djaja*, No. 78, November 1974, hal. 700.



Peta Indonesia, sebuah teater geografi juga. Kita tidak tahu sudah berapa banyak pulau-pulau kecil yang hilang, kawasan yang tak terjaga dan rawan bencana alam, lingkungan yang rusak, peta kekayaan alam yang tidak terbaca.

## Manusia cacat individu dan gerombolan

Abu menanyakan ujung dunia pada setiap hal yang dijumpainya, pada burung, katak, air, batu, rumput. Tetapi semua mentertawakan Abu, sehingga "*hutan sunyi dalam Abu*".[14] Melalui kesan seorang penonton, kehidupan dalam lakon *Kapai-Kapai* ini sangat muram dan tidak memiliki penghibur sejati.[15]Kehidupan terlalu gelap dan sadis. Abu memakan bayinya sendiri sebagai metafor kelaparan dan perlawanan untuk menolak hidup itu sendiri. Manusia tidak hanya menderita dalam kenyataan (kesenjangan produksi dan konsumsi yang dialami buruh seperti Abu), tetapi juga dalam impian-impiannya (dongeng akan nasib dan kehidupan yang bahagia kelak). Padahal Abu telah memberikan loyalitas tiada tara kepada majikan, kepada kenyataan dan nasibnya sendiri. Abu hadir sebagai rakyat kecil yang mengalami marginalisasi dalam kehidupan transitif dari budaya agraris ke budaya industri, yang hak-haknya belum terjamin dalam sistem industri masyarakatnya.

Individu dari spiritualitas yang kelam juga berlangsung pada tokoh Marmar dan Kara dalam naskah *Topeng* (1972) Ikranagara, atau dalam naskah *Jalan Ke Sorga* dan *Re* (1977) karya Akhudiat, serta Perjalanan Kehilangan (1974) karya Noorca M. Massardi.

---

[14] Arifin C. Noer, *Kapai-Kapai*, Jakarta, 1970, hal. 27-28.

[15] Lihat Goenawan Mohamad, "Catatan Tambahan Untuk 'Kapai-Kapa'", *Budaja Djaja*, No. 78, November 1974, hal. 703.



Pertunjukan *Julius Caesar* Teater Kecil, sutradara Ikranagara, TIM Juni 1973.
• Foto: Jaulham Hutasoid

Terdapat semacam "histeria metafisik" dalam naskah-naskah mereka, yang mengekspresikan soal-soal tujuan hidup dan kematian dengan cara-cara keras dan banjir pernyataan. Pernyataan-pernyataan metafisik dan pengalaman-pengalaman mistik seakan bisa dipersonifikasi begitu saja dalam dunia akting, tanpa melihat adanya jurang personifikatif yang menganga dalam wilayah yang non-antroposentris. Dan yang berlangsung kemudian menjadi semacam histeria batin dari tokoh yang mengalaminya, yang tidak menemukan personifikasinya dalam dunia keaktoran.

Sebagian besar kelompok teater yang mementaskan naskah-naskah tersebut tampil dengan cara-cara teaterikal. Pemain riuh dengan kostum, vokal, yang yang meneriakkan verbalisme, dan pergantian blocking panggung dibuat riuh dengan setting dan musik. Visual sebagian besar pentas kelompok-kelompok ini, terutama yang mengikuti Festival Teater Jakarta, mengacu pada gaya performen dari penampilan-penampilan Teater Kecil (Arifin C. Noer) sebagai basis reproduksi pertunjukan mereka. Yaitu, satu pentas arena yang kaya dengan irama dari blocking, musik, vokal, tata cahaya, kostum, dan verbalisme.

Sementara untuk kelompok-kelompok yang tidak mampu mengelola keriuhan ini tidak jarang membuat pertunjukan menjadi "teror kata" yang menyiksa wilayah personifikasi aktor-aktornya. Banjir kata membuat tubuh aktor hadir lebih sebagai penyiksaan personifikatif. Mereka gagal memerankan kata, dan meninggalkan tubuhnya lebih sebagai tunggangan kata. Pesimisme

naskah dan kekelaman spiritualitas, di sini segera berubah menjadi pesimisme panggung dan kekelaman permainan aktor.

Dengan cara yang lebih prosaik, hal ini juga berlangsung pada kelompok-kelompok teater yang mementaskan naskah-naskah Putu Wijaya. Di sini, sebagaimana juga dengan banyak pementasannya melalui Teater Mandiri, mereka menggunakan kostum yang lebih meriah dan vokal yang lebih keras lagi. Naskah-naskah Putu yang banyak menampilkan manusia sebagai gerombolan dan situasi, lebih memungkinkan lagi membuat pola-pola blocking mereka sebagai gerak dalam bidang-bidang besar yang nyaris tanpa perspektif. Fokus tidak terletak pada aktor, melainkan pada gerombolan yang menciptakan situasi dan aksi.

Naskah teater Putu Wijaya, *Aduh* (1973), di samping naskah-naskah lainnya seperti *Tai* (1983) atau *Edan* (1976), merepresentasi mitos masyarakat sebagai mayoritas yang dekaden. Dalam *Aduh*, mayoritas ini, ketika berhadapan dengan seorang yang sakit dan sekarat, sibuk menghadapi kelompoknya sendiri. Dari awal hingga akhir naskah, situasi tidak beranjak dari kesibukan meributkan si sakit daripada menolongnya. Naskah menjadi media penelanjangan masyarakat (mayoritas) sakit, yang mencurigai dan menyudutkan individu (minoritas) dengan kecurigaan yang hampir tidak masuk akal.

Pada tinggkat itu persoalannya bisa bertemu kembali dengan individu yang menderita pada naskah-naskah Arifin C. Noer. Namun, pada Putu Wijaya sebagian besar naskahnya menjadi semacam pernyataan di mana keberadaan individu sebenarnya tidak pernah dianggap. Manusia tidak lebih sebagai gerombolan, yatim-piatu dari sejarah sosial di sekitarnya. Gerombolan yang hidup "di sini dan kini", yang nyaris tanpa masa lampau. Kebanyakan judul dari naskah Putu yang pendek-pendek (*Anu, Aduh, Tai, Edan, Los, Aum, Ger, Dor* dan seterusnya) menjadi tanda untuk manusia sebagai gerombolan yang yatim-piatu secara historis ini, yang juga menjadi yatim piatu secara semantik. Judul-judul itu tidak mempunyai family untuk menjelaskan dirinya sendiri. Naskahnya, *Anu* (1974), yang merepresentasi semua



Iwan Simatupang.
• Foto: 1.bp.blogspot.com

pengertian ke diksi "anu" (semacam metakomunikasi), menjadi sangat representatif sebagai semantik yang yatim-piatu itu untuk keseluruhan naskah Putu. Eufemisme di sini seolah-olah diradikalisasi menjadi anarki terhadap komunikasi. Semua tokoh memusatkan diri kepada Mas G, tokoh yang tidak pernah tampak dalam pertunjukan. Tetapi tokoh ini mengalami vokalisasi terus menerus oleh massa dan melembaga dalam masyarakat di sekitarnya. Gosip berlangsung di mana-mana. Teror logika dari ketakutan terhadap Mas G terjadi. Gosip yang mampu mengubah kenyataan, kebenaran, dan kejujuran menjadi anu. Anu merupakan semacam "pelarian naratif" dari dunia individu yang telah menjadi gerombolan. Individu yang sebenarnya tidak pernah dianggap. Manusia tidak lebih sebagai gerombolan, yatim-piatu dari sejarah sosial di sekitarnya. Gerombolan yang hidup "di-sini-dan-kini", nyaris tanpa masa lalu.

Naskah ini saya kira merupakan awal dari fenomena masyarakat lisan yang bocor, dan mengubah kelisanan mereka menjadi "kelatahan sosial". Masyarakat lisan yang mulai korup terhadap diri dan lingkungan mereka sendiri. Mudah terprovokasi, gampang panik, dan melakukan tindakan amok. Masyarakat yang tampak pandai menggunakan kata-kata, tetapi sekaligus memperlihatkan jalan pikiran yang rusak dan sakit. Dalam naskah Putu Wijaya, *Aduh* (1983), fenomena ini kian jelas. Fenomena yang

pada gilirannya merupakan reaksi terhadap bagaimana rejim Orde Baru melakukan politik bahasa untuk kekuasaan.

Naskah-naskah Putu merupakan pernyataan yang keras manusia telah cacat, manusia adalah cacat itu sendiri. Cacat dalam dirinya sendiri dan cacat dalam hubungan-hubungan yang dijalaninya. Dalam manusia yang cacat ini, biografi telah mati. Manusia hanya menjalankan peran streotip. Bukan peran biografis, Peran lebih sebagai elemen, dan bukan mahluk yang jadi. Maka memberi konstruksi biografis atau emosi ke dalam peran dalam naskah-naskah Putu, cenderung beresiko menjadi peran yang cerewet dan melelahkan. Dia seperti biografi yang dihidupkan di dalam kostum.

Manusia sebagai gerombolan juga dapat ditemui dalam naskah *Wot Atawa Jembatan* (1977), karya Yudhistira ANM Massardi. Masyarakat menjadi asing satu sama lainnya ketika berhadapan dengan otoritas yang telah menggunakan bahasa sebagai wacana kekuasaan. Mereka hidup di bawah kekuasaan instruktif yang diturunkan dari atas. Dan secara metaforik hidup terdesak, berdesak-desakan di atas jembatan yang saling menghimpit antar orang di masing-masing ujung jembatan dengan yang di tengah jembatan. Satu sama lainnya tidak saling mengenal, kata-kata kehilangan fungsi pengertiannya untuk komunikasi. Hal yang sama juga berlangsung dalam naskah Yudhis, *Ke* (1978), tetapi dengan cara sebaliknya. Orang yang tidak saling mengenal dalam sebuah perjalanan kereta api, namun begitu mudah menjalin hubungan, hingga hubungan seks dalam toilet kereta.

## Narasi baru

Sebagian besar dari naskah-naskah di atas mendapatkan publisitas sebagai hasil sayembara naskah teater yang diselenggarakan Dewan Kesenian Jakarta di tahun '70-an. Naskah merekalah yang banyak menjadi basis reproduksi teater di tahun '70-an dan '80-an, terutama di Jakarta, yang kemudian mewarnai kehidupan teater pada masa ini melalui dasar-dasar teater yang pernah dikembangkan Rendra. Pertunjukan-pertunjukan Rendra sendiri memiliki

kelebihan khusus lewat kejernihan analisis bahasa pada pengucapannya, pada pertunjukannya bahasa menjadi bergambar, terutama pada pertunjukan-pertunjukan teater epiknya. Kejernihan ini juga berlangsung pada pola *blocking*.

Arifin C. Noer dan Putu Wijaya sebelumnya juga pernah bergabung de-ngan Rendra. Dan merekalah yang meramaikan pentas teater ini di samping Teater Populer, Teater STB Bandung, atau Teater Lembaga (melalui Wahyu Sihombing, D. Djajakusuma, dan Pramana Pmd.), Bengkel Teater Surabaya (Akhudiat), Wisran Hadi di Padang, Rahman Arge dan Aspar di Ujung Pandang, Burhan Piliang di Medan, beberapa kelompok yang tidak terlalu vokal di Yogyakarta dan Solo (sebelum ramai dengan "teater sampakan", yang pernah disebut Kuntowijoyo sebagai revitalisasi teater rakyat, melalui Teater Dinasty, Teater Gandrik, dan Teater Gapit) juga teater Mbeling Remy Sylado di Bandung, yang pernah menghasilkan naskah vulgar seperti *Orexas* (1969).

Masa itu sering disebut sebagai masa di mana dunia teater ramai melakukan pencarian bentuk dan kian terbuka pada sumber-sumber tradisi. Dari naskah dan pertunjukan Teater Kecil (Arifin C. Noer), Teater Mandiri (Putu Wijaya), atau Teater Padang (Wisran Hadi) banyak ditemukan pengucapan yang menggunakan idiom-idiom tradisi, termasuk naskah-naskah Saini KM, dan sebagian pertunjukan Teater STB Bandung. Beberapa pertunjukan yang dilakukan Bengkel Teater Rendra, yang memang melakukan pertimbangan-pertimbangan tertentu terhadap dunia tradisi, rupanya telah jadi inspirasi untuk hal ini. Rendra memiliki pandangan terbuka terhadap tradisi. Tradisi diterima atau ditolak bukan sebagai sikap historis, tetapi lebih sebagai kebutuhan pengucapan teater.[16] Arifin C. Noer dalam pernyataan teaternya sebagai "teater tanpa masa silam dan, melihat seluruh sejarah teater sebagai masa silamnya".[17] Sikap yang apabila dipertimbangkan

---

[16] Lihat Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi*: Jakarta, 1983; Tuti Indra Indra Malaon et.al., *Menengok Tradisi, Sebuah Alternatif bagi Teater Modern*, Jakarta, 1986.

[17] Lihat Arifin C. Noer, "Pokok-pokok Tentang Teater Atawa Sandiwara", Temu Teater 80 Dewan Kesenian Jakarta, 1980.







Pasar Ubud, Bali: ekspor, sesajen dan rejeki.
• Foto: Afrizal Malna

melalui pertunjukan-pertunjukannya bisa dipahami bahwa teaternya memang tidak punya kontinuitas terhadap tradisi, tetapi tetap terbuka terhadap tradisi sebagai sumber pengucapannya.

Akan tetapi, Muh. Rustandi Kartakusuma mempunyai kecurigaan tersen-diri terhadap gejala di atas. Ia melihat, "*Orang gagal meniru teater Barat kemudian lari bersembunyi di balik apa yang disebutnya teater Timur. Padahal bukan. Atau hanya satu aspek (unsur) yang tidak atau salah dimengertinya. Misalnya orang meniru drama absurd Ionesco, Beckett dan lain-lain, tapi gagal karena hasilnya adalah secara harfiah absurd alias ngaco atau ngawur, acak-acakkan.*"[18] Namun, tetap tidak bisa diabaikan kalau pengaruh itu penting dipersoalkan bahwa setiap pengaruh tidak

[18] Muh. Rustandi Kartakusuma, "Menjajagi Teater Tradisional Menuju Teater Indonesia", *Budaya Djaja*, No. 114, Nopember 1977, hal. 661.

bisa dinilai atau dikembalikan semata-mata ke sumber pengaruh itu sendiri. Sebab, jalan dari sumber pengaruh menuju ke wilayah yang dipengaruhi bukanlah berada dalam sebuah lorong kosong. Banyak hal yang mungkin terjadi dari proses pertemuan ini yang sifatnya cukup imanen pada bawaan-bawaan budaya dan situasi-situasi setempat. Pengaruh menjadi penting, karena ia tidak menghasilkan fotokopi, melainkan membawa unsur asing yang bereaksi dengan cara berbeda pada wilayah-wilayah kreatif yang dipengaruhinya.

Sebagian dari naskah-naskah dan pertunjukan mereka, mendapatkan kritik dari beberapa pihak,[19] dan Goenawan Mohamad melakukan pembelaan sedemikian rupa.[20] Dalam pembelaan ini, Goenawan memiliki hipotesis mengenai arah teater Indonesia mutakhir sebagai teater yang mampu untuk jadi dirinya sendiri. Banyaknya naskah yang ditulis oleh orang teater itu sendiri, kian membuka peluang untuk itu. Goenawan menyebutnya sebagai "drama dari orang teater". Ia melihat hal ini pada naskah-naskah Arifin C. Noer dan Putu Wijaya. Melalui naskah *Aduh* Putu Wijaya, ia memandang naskah ini lebih sebagai "naskah seorang sutradara daripada naskah seorang pembaca. Sang naskah adalah kerangka suatu situasi, bukan cerita situasi."[21]

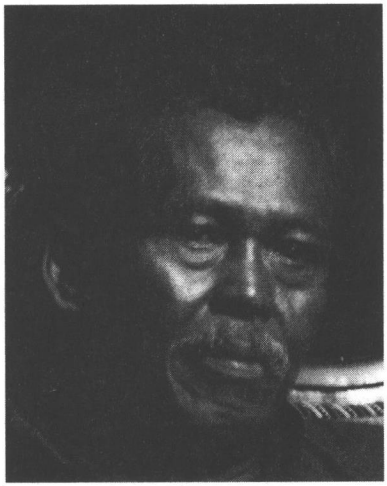
Dengan melihat seperti ini ada semacam pembatasan yang bisa diukur, bahwa naskah teater baru bisa dinikmati tuntas oleh penonton melalui sebuah pertunjukan. Tidak banyak berarti apabila dinikmati dengan cara membacanya. Ini merupakan masa di mana teater mulai memasuki narasi baru di mana teks diturunkan dari bagaimana teater itu sendiri dibuat, Naskah dibuat sebagai "bahasa teater" dan bukan "bahasa sastra". Naskah mereka adalah naskah-naskah non-linier, yang menurut Goenawan tidak bisa dilanjutkan dengan cara mengubah atau membaca-

---

[19] Di antaranya lihat Mh. Rustandi Kartakusuma, "Sastra Tanpa Kebanggan Nasional", Diskusi Teater Dewan Kesenian Jakarta, 30 Desember 1973; Emmanuel Subangun, "Lebih Lumayan daripada 'Srimulat'": *Kompas*, 8 Desember 1973.

[20] Lihat Goenawan Mohamad, "Sebuah Pembelaan Untuk Teater Indonesia Mutakhir", dalam *Seks, Sastra, Kita*, Jakarta, 1980.

[21] Goenawan Mohamad, *op.cit.*, hal. 99, 116.



Mujhiono Daromi, seorang penulis naskah tonil dari buruh tambang batu bara, Ombilin, Sawah Lunto, Sumatra Barat.
• Foto: Afrizal Malna



Lubang Mbah Suro, salah satu lubang penggalian batu bara jaman Belanda.
• Foto: Afrizal Malna

nya sebagai novel. Sebagaimana pernah terjadi dari beberapa naskah teater, yang kemudian diterbitkan juga sebagai novel oleh pengarangnya.[22]

Pembatasan fisik seperti itu jadi menarik, naskah teater bukanlah teks yang bisa diubah menjadi novel. Tetapi Goenawan juga harus melihat kemungkinan tidak mustahilnya naskah *Kapai-Kapai* Arifin C. noer, atau Aduh Putu Wijaya juga bisa diterbitkan sebagai novel. Novel *Kooong* (1975, novel yang sudah dipertimbangkan untuk terbit sejak tahun 1969) karya Iwan Simatupang

[22] *Ibid.*, hal 92-95.

misalnya, memiliki bentuk penulisan yang tidak lebih sama dengan naskah *Aduh* Putu Wijaya. Bedanya, dalam *Kooong*, kemonotonan berlangsung melalui seorang tokoh (Pak Sastro) yang sepanjang novel berjalan tanpa arah, hanya untuk mencari burung perkututnya yang hilang. Dan dalam *Aduh* Putu Wijaya, kemonotonan berlangsung melalui segerombolan orang yang terus ribut mempertanyakan dan mengatur bagaimana menyelamatkan seorang tak dikenal dalam keadaan sakit dan sekarat. Putu sendiri kemudian menerbitkan novel, yang dunianya tidak jauh berbeda dengan naskah-naskah teaternya.

Tetapi sebagaimana dalam *Kooong*, kekhasan naskah-naskah putu, terutama dalam *Aduh*, terlihat bahwa naskah teater tidak lagi merepresentasi tokoh-tokoh besar dari peristiwa-peristiwa besar maupun romantisme kehidupan dalam cinta, perjuangan atau kematian. Dalam naskahnya, Putu langsung merepresentasikan teater tidak melalui tokoh dan peristiwa besar itu, yang dalam naskah teater Iwan Simatupang (*Buah Delima dan Bulan Bujur Sangkar*, 1960), masih dikatakan melalui tokoh Orang Tua, setelah menggantung mati seorang serdadu, "*Hari ini aku merayakan berangkatnya suatu watak besar ke kerajaan tiada batas berkuasa. Yang tinggal adalah watak-watak kecil. Watak kecil mesti selalu tinggal. Perannya terdiri dari cuma mengucapkan kata-kata "Selamat jalan" saja. Sesudah itu, ia mesti segera menghilang lagi* (hal. 7).

Naskah-naskah Iwan Simatupang selain di atas (*RT. Nol/RW. Nol*, 1966; *Petang di Taman*, 1966; atau *Kaktus dan Kemerdekaan*, 1968), memang tidak bisa dikatakan sebagai yang mengawali penulisan naskah teater seperti yang dilakukan Putu Wijaya, Arifin C. Noer atau Akhudiat. Tetapi pembentukkan judul naskahnya yang tidak paralel atau tidak linier terhadap isi naskah (judul tidak segera mewakili tema cerita), mengingatkan cara-cara Arifin atau Putu dan seangkatannya dalam membentuk judul. Iwan juga mulai mengangkat naskah dengan setting dan tokoh yang tidak memiliki familiarisasi dengan lingkungan umum. Ia memilih setting kehidupan di bawah jembatan, taman dalam naskahnya, atau

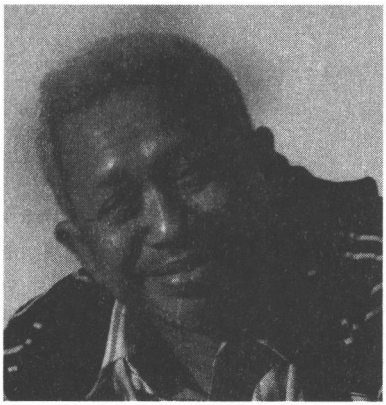
sebuah tempat yang tidak jelas seperti hutan dalam *Buah Delima dan Bulan Bujur Sangkar* dengan suasana asing.

Melalui tokoh Orang Tua dalam naskah itu, Iwan seperti mau menyampaikan konsekuensi keberadaan manusia seperti ini, "*Baginya tak ada perairan teritorial. Ia dapat berlabuh di mana ia suka. Yang penting baginya adalah singgah, itu pengertian gaib antara tiba dan berangkat*" (hal. 8). Tokoh tokoh yang diangkatnya juga tokoh-tokoh pinggiran yang gamang secara sosial dan ekonomi (orang tua, pelacur, gelandangan, atau orang cacat). Dan lagi naskah-naskah Iwan memang lebih mungkin dibaca daripada ditonton.

Tetapi tokoh-tokoh Putu, bukan lagi tokoh yang memiliki siasat eksistensial seperti tokoh-tokoh Iwan yang terkesan terlalu pintar. Tokoh-tokoh Putu adalah tokoh yang riuh dengan gerombolannya sendiri. Tokoh yang bisa mati berkali-kali dan hidup berkali-kali juga. Tokoh dari orang-orang tak dikenal, yang namanya sering hanya disebut sebagai "Salah Seorang", "Yang Simpati", "Pemilik Balsem" dan lain-lain. Naskah-naskah Putu seperti usaha membingkai peristiwa-peristiwa kecil dan tema-tema kecil menjadi sebuah pertunjukan dalam bingkai besar. Pembingkaian ini dilakukan dengan cara merinci, memperpanjang, atau memperbesar peristiwa dan tema-tema tersebut menjadi semacam aksi yang memaksa penonton mengikuti bagaimana peristiwa bergeser tanpa perubahan yang berarti. Skenografi Roedjito untuk ruang pertunjukan Putu, banyak membantu perspektif teater seperti ini. Ruang yang menurut Marianne Konig, mengandung rahasia, ruang yang laten dan tak berbatas tempat dan waktu. Setting Roedjito jadi semacam "kunci keadaan".[23] Roedjito memang banyak mewarnai setting-setting teater masa ini, selain Teater Mandiri Putu Wijaya.

---

[23] Lihat Marianne Koenig, "Mencari Manusia, Antropologi Teater", bahan diskusi, Jakarta, September 1991, hal. 5.



Akhudiat.
• Foto: Afrizal Malna

## Individu dan ruang budaya

Masa dekade '70-an, masa yang dikenal juga dengan harapan berlangsungya pembaruan politik ekonomi di awal Orde Baru, mengalami kemajuan ekonomi melalui keajaiban "bom minyak", dan banyak seniman bersemangat de-ngan berdirinya Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki. Ini merupa-kan masa yang penting untuk pembentukan kehidupan teater. PKJ-TIM tidak hanya memiliki fasilitas gedung-gedung teater yang memadai, tetapi juga melalui program Dewan Kesenian Jakarta di dalamnya, menyelenggarakan Sayembara Penulisan Naskah Drama, dan Festival Teater Jakarta. Semua ini membuat dunia teater, terutama di Jakarta, semarak oleh banyaknya pertunjukan dan lahirnya naskah-naskah baru. Budaya pop yang sering disebut juga sebagai budaya massa, juga kian merebak ke dalam kehidupan remaja melalui media massa, gaya hidup dan dunia hiburan. Wilayah publik mengalami pembesaran lewat fenomena ini. Tetapi publik ternyata tidak dapat tertarik begitu saja melalui publisitas pertunjukan, di tengah pilihan memperoleh hiburan yang kian beragam di Jakarta (Taman Mini Indonesia Indah, Pasar Seni Ancol, dan tempat-tempat hiburan lainnya). Kenyataan ini kemudian membuat publik teater jadi bahan sorotan, terutama dengan peristiwa bangkrutnya beberapa pertunjukan teater tradisional, seperti Srimulat dan wayang orang yang pernah

mendapatkan publik besar.

Dari sisi publik pula Goenwan Mohamad pernah menyoroti naskah teater. Untuk siapakah naskah ditulis. Dan Goenawan mencurigai naskah-naskah yang ditulis dengan bayangan, kelak mendapatkan reputasi teater yang besar. Mereka menulis naskah dengan bayangan publik sebagai sebuah ide, publik adalah "semua-orang", dan mereka yang akan hidup "di masa nanti" kelak, naskah seakan bisa abadi dalam publik yang terus beranak-pinak. Dan Goenawan kemudian menyodorkan konsekuensi mereka akan, *kehilangan keintimannya dengan manusia-manusia yang paling dekat dikenalnya, yang telah berbagi pengalaman dengan dirinya, dan juga yang telah memberikan kekayaan batin. Publik menjadi "orang-lain."*[24]

Konsekuensi itu tidak berarti dunia teater telah terkunci dalam naskah yang dipentaskannya. Teater justru lebih bergantung kepada bagaimana naskah dipresentasi dalam pertunjukan. Teater memiliki kemungkinan menghancurkan naskah yang buruk menjadi pertunjukan yang baik atau sebaliknya menjadikan naskah yang baik menjadi pertunjukan yang buruk karena penggarapan yang memang buruk. Hal seperti ini tidak jarang terjadi pada pertunjukan yang dicemaskan karena pilihan naskah yang dianggap buruk. Namun pandangan Goenawan di atas mengingatkan kembali betapa publik juga merupakan denyut kehidupan tersendiri dalam penulisan naskah, yang berpengaruh hingga ke ruang pentas teater.

Perubahan memang sedang berlangsung. Persoalan-persoalan nati-visme juga muncul kembali. Cukup banyak naskah yang kemudian ditulis untuk ini. Pencarian identitas budaya ini selain ditampilkan sebagai ekspresi, juga ditampilkan melalui cara memperlihatkan benturan-benturan budaya yang terjadi. Terutama memasuki dekade '80-an dengan banyak kalangan seniman yang mulai kecewa dengan situasi politik pembangunan, rekayasa sosial-politik melalui penciutan lembaga-lembaga

[24] Goenawan Mohamad, *op.cit.*, hal. 122.

masyarakat menjadi lembaga tunggal di tingkat nasional, yang berpengaruh terhadap soal-soal individuasi dalam kreatifitas dan demokrasi.

Naskah *Salon Song* (1988) karya Wisran Hadi, memperlihatkan benturan budaya itu melalui munculnya tokoh Agen. Tokoh ini menawarkan ekonomi perdagangan melalui sistem kredit, yang mampu mengubah budaya masyarakat sedemikian rupa hingga mereka kehilangan identitas. Maka ketika identitas mau direbut kembali dengan cara mengembalikan seluruh kredit yang pernah mereka ambil, semua yang tersisa yang mereka miliki ternyata juga merupakan barang pinjaman. Mereka tidak punya identitas sama sekali. Sebagian diksi dari bahasa yang mereka gunakan, termasuk agama, merupakan bahasa dan agama asing. Naskah ini dengan cara kari-katural mau memperlihatkan betapa sistem kredit dalam ekonomi memiliki pengaruh yang tidak sederhana terhadap kebudayaan. Tetapi mempersoalkan identitas budaya sebagai produk orijinal dan otentik semata, memang nonsen. Yang tinggal hanya tangisan bersama, seperti adegan ratapan menjelang akhir naskah itu.

Dalam bentuk lain benturan budaya ini juga berlangsung dalam naskah *Demit* karya Heru Kesawa Murti. Yaitu benturan dalam bentuk pembangunan yang kehilangan orientasi budaya. Tempat-tempat kramat yang dihuni jin, kuntilanak, dan goderuwo tidak diperdulikan lagi. Pohon kramat, walaupun telah diperingati oleh penduduk desa, tetap ditebang untuk pemba-ngunan proyek. Dan akhirnya korban berjatuhan. Naskah ini sekaligus juga memperlihatkan kesenjangan kehidupan antara orang-orang desa dan kota. Teater Gandrik, yang sering disebut juga sebagai teater sampakan atau teater plesetan, banyak mementaskan naskah-naskah Heru Kesawa Murti, di antaranya *Orde Tabung* (1988) yang banyak mendapatkan tanggapan. Tetapi sebagaimana dengan *Salon Song*, *Demit* juga menampilkan tokoh-tokohnya sebagai tokoh-tokoh tipikal yang dibatasi semata oleh identitas peran dan bukan watak individu. Kemampuan aktor dalam pertunjukan yang menggunakan naskah mereka sangat ditentukan oleh kemampuan

aktor dalam menarik respon-respon spontan dari penonton, dan tidak oleh individuasi naskah.

Setelah N. Riantiarno, Kehadiran Heru Kesawa Murti sebagai penulis naskah mewarnai situasi kian sedikitnya naskah yang ditulis menjelang paruh terakhir dekade 80-an di antara penulis lain seperti Benny Yohannes atau Fajar Suharno. Dan melalui populeritas Teater Gandrik, naskah-naskah Heru mulai banyak dipentaskan, termasuk oleh kelompok teater yang mengikuti Festival Teater Jakarta (harap dicatat: hampir tidak pernah terjadi angkatan teater dari dekade '70-an, yang pernah mementaskan naskah-naskah yang ditulis oleh generasi di bawah mereka). Dan kehadiran Teater Gandrik, setelah Teater Koma sukses mendapatkan penonton bisa dilihat sebagai usaha teater melakukan pluralisasi dalam melihat kemungkinan-kemungkinan publik yang bisa dijelajahi.

Walaupun publik diperhitungkan sedemikian rupa sebagai bagian dari tujuan menulis naskah, publik hampir tidak mungkin digeser keberadaannya sebagai "orang lain". Kebimbangan dalam memahami publik, mengingatkan kembali bagaimana dunia individu dan massa sebagai gerombolan digambarkan melalui sebagian besar naskah-naskah di atas. Individu dan massa harus hidup dengan bahasa yang tidak jelas sebagai pengucapan hidupnya sendiri, berada di bawah kekuasaan yang menggantung mereka secara politis (massa mengambang), pembentukan karakter budaya yang tidak mendapatkan ruangnya. Individu dan massa di sini tidak jadi penutur dirinya sendiri, walaupun telah direpresentasi melalui tokoh-tokoh kecil yang tak ada dalam sejarah besar. Tokoh-tokoh itu kemudian lebih banyak menuturkan penderitaan dan dekadensi yang dialaminya. Dalam *Kapai-Kapai:* individu dihancurkan dan dipermainkan. Dalam *Anu:* individu menelanjangi dirinya sendiri berhadapan dengan teror logika dari histeria massa. Dalam *Aduh*: massa telah jadi gerombolan dekaden yang mencurigai dan memperlakukan individu dengan cara tidak masuk akal.

Pada naskah-naskah mereka, setting politik telah hampir hilang

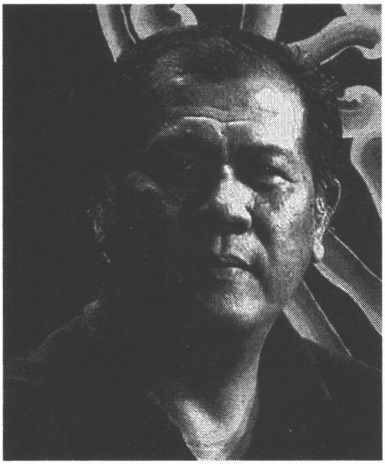
sama sekali, kecuali pada naskah-naskah yang ditulis Rendra (*Mastodon dan Burung Kondor*, 1973; *Perjuangan Suku Naga*, 1975; *Sekda*, 1976) dan beberapa yang ditulis Ikranagara (*Priiit*, 1978; *Terdakwa*, 1982; atau *Zaman Topeng*, 1983), dan beberapa naskah kritik sosial yang ditulis Saini KM. Generasi mereka, memang generasi yang mengalami trauma langsung dari domestikasi politik terhadap kesenian di tahun '60-an hingga meletusnya Peristiwa G30S. Lalu mereka memasuki masa lain di awal Orde Baru, mencari dan mendapatkan bentuk pengucapan naskah teater yang cukup berbeda dengan masa sebelumnya.

Teater sebagai cermin kenyataan dan sebagai pencarian estetik dalam memberi arti dan warna pada kebudayaan, memang tidak bisa diparalelkan begitu saja sebagai penandaan tunggal terhadap keduanya. Dengan batas anggapan seperti ini, apa yang berlangsung dalam naskah teater yang telah mereka lahirkan itu tampaknya juga mengatakan dua hal sekaligus. Teater tidak bisa menciptakan manusia tanpa pengalaman individual dalam kenyataan yang dihadapi. Ia memantulkan kembali pengalaman antropologis seperti itu sebagai kemiskinan individual di tengah-tengah manusia sebagai gerombolan. Dan kedua, teater juga sebuah kerinduan untuk menemukan pengucapan lain, yang bisa jadi cermin negasi untuk posisi dan situasi di mana kita "penonton" sedang duduk menyaksikan pertunjukannya.

# Jalan Teater dari Cerita ke Berita

*Sakit saya sama sekali sampai sasaran sampah*
*Sakit saya sama sekali sampai sasaran sampah*
*Sampah-sampah pahit pa, pahit pa, hitaaaaam!*
*Hitaaaaaam!*
*Hitaaaaaam!*
*Hitaaaaam tambang-tambang kota pa*
*tambang-tambang kota tembaga pa*
*Melilit-lilit mencekik mengiris-iris*
*mengiris-iris mengiris-iris*
*Mengiris mengiris-iris pa, bu ...*
*Mengiris-iris, mengiris-mengiris*
*Anjiiiiiiiiing*

DEKADE TAHUN '80-'90-an, dalam situasi yang berbeda dengan kelompok-kelompok teater sebelumnya, lahir beberapa kelompok teater lain. Sebagian kelompok-kelompok ini merupakan produk festival teater. Di Jakarta dikenal dengan Festival Teater Jakarta (sebelumnya disebut Festival Teater Remaja)di Yogyakarta ada beberapa jenis festival, di antaranya Festival Seni Pertunjukan Rakyat yang diselenggarakan Departemen Penerangan Republik Indonesia. Teater Gandrik juga mulai dikenal melalui Festival Seni Pertunjukan Rakyat ini (1983). Hal ini merupakan situasi yang berbeda dengan kelompok teater sebelumnya, yang membentuk diri tidak melalui festival teater. Pada dekade '80-'90-an ini, situasi sosial-politik kian seragam melalui pembentukan lembaga-lembaga tunggal di tingkat nasional, dan ditiadakannya kehidupan



N. Riantiarno.
• Foto: Dok. Teater Koma

politik kampus, sebagai akibat peristiwa Malari 1974. Dewan-dewan mahasiswa ditiadakan.

Dalam latar situasi seperti itu lahir Teater Dinasti, Teater Jeprik, Teater Gandrik di Yogyakarta; Teater Gapit, Teater Gidag-gidig di Solo; Teater Payung Hitam, Teater Bel, Teater Republik di Bandung; Teater RSPD di Tegal, Bengkel Muda Surabaya, Teater Ragil, Teater Pavita, Teater Rajawali, Teater Api di Surabaya; Teater Lingkar di Semarang, Teater Qeu di Medan; Teater Potlot di Palembang; serta berbagai teater lain di Tegal, Semarang, Malang, Jambi, Padang, Bali, Lombok, Ujung Pandang, Banjarmasin. Dari Festival Teater Jakarta muncul kelompok-kelompok teater seperti Teater Kail, Teater Sae, Teater Luka, dan Teater Kubur, di antara beberapa grup teater lainnya yang tidak bertahan lama. Kemudian dari festival yang sama lahir kelompok Bandar Teater Jakarta dan Teater Kanvas, selain Teater Studio Oncor dan Teater Kami, yang lahir di luar produk festival ini. Semua ini belum termasuk kelompok-kelompok teater lain, termasuk teater kampus dan teater buruh yang harus berhadapan dengan soal-soal tidak seimbangnya geografi informasi teater di Indonesia.

Kecuali untuk teater-teater di Bandung, Solo dan Yogyakarta, hal yang menarik sepanjang dekade '80-an, adalah sedikitnya naskah teater yang lahir. Sebagian besar sutradara dari grup-grup



*Festival Topeng*,
Teater Koma (2006).
• Foto: Dok. Teater Koma

teater itu bukanlah penulis naskah teater. Mereka adalah generasi yang berbeda dengan Rendra, Arifin C. Noer, Putu Wijaya atau N. Riantiarno yang menyutradarai sekaligus juga menulis naskah pertunjukan. Di antara mereka, seperti Dindon WS atau Zak Sorga memang sebagian masih menulis sendiri naskah pertunjukannya. Tetapi naskah mereka adalah naskah yang ditulis untuk pertunjukan sendiri yang integratif dengan konsep pertunjukan mereka, hingga hampir mustahil bisa dipentaskan oleh kelompok teater lain. Berakhirnya "Sayembara Penulisan Naskah Drama" yang pernah diselenggarakan Dewan Kesenian Jakarta, mungkin banyak pengaruhnya dari kian sedikitnya orang menulis naskah teater. Munculnya sutradara-sutradara yang bukan penulis naskah, paling tidak mengurangi dominasi sutradara yang menyutradarai dan menulis naskah sekaligus dalam kehidupan teater.

## Bahasa tanpa etos revolusi

Situasi tersebut berlangsung di antara kian gencarnya kritik yang dilakukan terhadap kecenderungan eufemisme bahasa. Perubahan politik dari Orde Lama ke Orde Baru, rupanya juga menjadi sebuah perubahan politik bahasa dan menghasilkan pengucapan kesenian yang lain lagi. Terutama teater-teater yang dihasilkan dari Rendra hingga Putu Wijaya. Hal ini juga berlangsung pada dunia prosa yang dibawa Iwan Simatupang, Budi Darma, Danarto, Putu Wijaya juga. Serta dunia puisi yang dibawa Sutardji Calzoum Bachri, Darmanto Jatman, Sapardi Djoko

Damono, Goenawan Mohamad, dan gerakan puisi mbeling yang dibawa Remy Sylado dan Sanento Yuliman. Senilukis non Nashar. Situasi ini dilengkapi dengan munculnya Gerakan Senirupa Baru, komposisi-komposisi musik Slamet Abdul Sjukur, dan koreograper Sardono W. Kusumo.

Tetapi generasi yang lahir di masa Orde Baru itu sendiri harus berhadapan soal lain, di mana sebelumnya mereka tidak mengenal hiruk-pikuk politik Orde Lama. Sekian banyak kosa kata sosial-politik yang lazim digunakan di masa Orde Lama, pada masa mereka mengalami penggantian dan penghalusan sedemikian rupa. Ben Anderson menganggap bahasa Indonesia telah kehilangan etos "revolusionernya". Ia telah mengalami "kramanisasi" dengan masuknya kata-kata ngoko ke dalam bahasa kebangsaan.[25] Banyak bahasa pejabat pemerintahan yang tidak lagi dekat dengan rakyat, elitis, kaku dan instruktif. Bahasa yang dipilih pemerintahan Orde Baru ini boleh dikatakan merupakan anti tesis dari politik bahasa Orde Lama yang terlalu progresif, sensitif untuk perpecahan dan mobilisasi massa. Yaitu politik bahasa Orde Lama yang pernah disebut Goenawan Mohamad sebagai "kekuasaan suatu bahasa yang tak jelas... di mana kesusastraan, ilmu, hukum semuanya adalah soal-soal yang *irrelevan*. Yang ada cuma 1 Revolusi, 1000 slogan, dan 0 puisi".[26] Tetapi anti tesisnya adalah eufemisme bahasa.

Eufemisme bahasa Orde Baru bertambah dengan kian banyaknya akronim-akronim yang banyak digunakan lembaga pemerintah, militer, lembaga bisnis, dan lembaga-lembaga sosial lainnya termasuk kesenian. Bahasa prokem yang digunakan remaja di

---

[25] Lihat Benedict Anderson, "The Languages of Indonesian Politics": *Indonesia*, 1, April 1966, passim; juga dalam tulisan Ben yang lain, "Cartoons and Monuments: The Evolution of Political Communication Under The New Order" dalam Karl D. Jackson & Lucien W. Pye (ed.), *Political Power an Communications in Indonesia*: Berkeley, University of California Pres, 1978, yang dikritik oleh Mochtar Pabottinggi dalam "Bahasa, Kramanisasi dan Kerakyatan": *Prisma*, No. 2, Februari 1991.

[26] Goenawan Mohamad, *Potret Seorang Penyair Muda Sebagai Si Malin Kundang*, Jakarta, 1972, hal. 19-20.

kota-kota besar juga kian meluas.[27] Eufemisme ini memiliki hubungan erat dengan politik stabilitas untuk pembangunan ekonomi yang jadi perjuangan Orde Baru, dengan risiko tumbuhnya kesenjangan komunikasi. Bahasa tidak lagi semata-mata jadi wacana kekuasaan. Tetapi juga jadi identitas sebuah pergaulan. Sinetron-sinetron TV, gaya penyiar-penyiar radio, memperlihatkan bagaimana mereka berusaha menggunakan satu gaya komunikasi yang mewakili identitas pergaulan publik mereka yang didominasi oleh masyarakat menengah atas. Rakyat bawah kian terkucil dari pengucapan media ini.

Dalam dunia pers, gejala eufemisme muncul dari banyak usaha untuk menggunakan "bahasa-yang-enak-dibaca" (seperti majalah Tempo menyebut dirinya). Gejala ini berkembang ketika pers kian masuk ke dalam industri bisnis, dengan banyaknya lahir majalah-majalah wanita, remaja, dan tabloid-tabloid olahraga sampai mobil. Mereka memiliki semacam "ketakutan linguistik" terhadap kerumitan dan ketegangan sintaksis. Maka dicarilah "bahasa-yang-enak-dibaca" dengan menghindari "bahasa-yang-tak-enak-dibaca". Mereka banyak mengadopsi teknik-teknik penulisan sastra dalam jurnalismenya, hingga lahir sebutan Sinansari Ecip untuk mereka sebagai "jurnalistik sastra".[28] Berita-berita dan analisa yang mereka tampilkan cen-derung hadir dengan manis, sederhana, dan datar. Bahasa yang jelek seakan-akan tidak lagi memiliki nilai komunikasi.

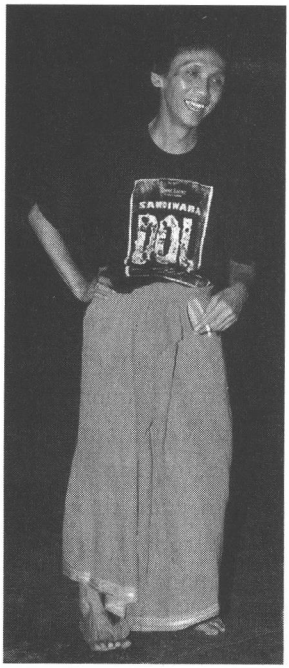
## Gergaji di dalam bahasa

Potongan naskah *Sirkus Anjing* (1990), yang ditulis Dindon WS dari Teater Kubur, dan dikutip di awal pembicaraan ini, jadi sebaliknya. Keseluruhan naskah ini justru menggunakan pengucapan dari "bahasa-yang-tak-enak-dibaca". Dalam bentuk penulisannya. Naskah ini telah menolak "pembaca" dari "bahasa-yang-

---

[27] Lihat Henri Chambert-Loir, "Mereka Yang Berbahasa Prokem", dalam *Citra Masyarakat Indonesia*: Archipel & Sinar Harapan, Jakarta, 1983.

[28] Lihat S. Sinansari Ecip, "Jurnalistik Sastra,Sejenak Berkenalan dengan Gadis Gemulai", *Sinar Harapan*, 20 Oktober 1983.




Samping: Dindon WS.
• Foto: Dok. Teater Kubur

Bawah: Desain katalog Bandar Teater Jakarta (Juli 1994) memperlihatkan kesatuan yang terpecah, tetapi masing-masing unsur tidak bisa dipisahkan untuk berdiri sendiri-sendiri.
• Foto: Dok. Bandar Teater Jakarta



enak-dibaca" Sebagai bacaan boleh dikatakan naskah ini hampir tidak mungkin bisa dinikmati. Strukturnya tidak lagi bercerita, tetapi menampilkan narasi sebagai berita-berita dengan "bahasa-yang-tak-enak-dibaca". Bahasa yang ditulis dengan nada sangat tertekan, gelap, penuh bunyi menyayat, dan semacam "polusi kata" yang menyesakkan penalaran. Seperti ada gergaji di dalam bahasa.

Bentuk penulisan seperti itu diulangi kembali oleh Dindon dalam naskahnya *Tombol 13 Topeng Monyet Bola Plastik* (1994), yang dikerjakannya dalam latihan panjang Teater Kubur setelah pementasannya *Sirkus Anjing*. Naskah ini penuh dengan bunyi-bunyi ujaran seperti hiya, *ha, ih, sss*, atau *awas*, yang syarat dengan lingkungan diksi dari dunia tubuh (seperti usus, otak, jantung); lingkungan diksi seksualitas (kelamin, perawan, ranjang); hewan (anjing, babi, belatung); termasuk plesetan-plesetan tak berarturan dari nama makanan seperti "gado-gado lontong hollywood"

sampai "baso urat rasa parabola". Kata seakan tidak lagi mampu menampung pengucapan diri. Berbagai lingkungan diksi bercampur-baur begitu saja. Kehilangan keluarga syntaksisnya, tidak jelas lagi ayah-ibu semantiknya. Semua meluncur begitu saja. Dan aktor mengucapkan kembali diksi-diksi ini seperti melempar seekor anjing, atau sebuah bola dari mulutnya. Dunia kata tidak lagi memerankan pengertian, tetapi digunakan untuk semacam "kemuakan komunikasi". Penalaran hanya muncul dalam kalimat-kalimat puisi seperti ini, "Inilah wajahku yang hanyut bersama lolonganmu. Tapi mukaku berenang bagai bebek dalam mimpi." Ungkapan ini pun mengalami "pelemparan metafor" yang keras dari wajah yang hanyut dalam lolongan, ke muka yang berenang seperti bebek dalam mimpi.

Naskah ini boleh dikatakan tidak lagi menyampaikan berita, melainkan memang sekedar menyampaikan semacam kebutuhan verbal yang pengertiannya tidak terdapat dalam naskah. Pengertian baru dibangun dalam pertunjukan dengan masing-masing pemain menggunakan kursi besi terbalut kain tak beratuan. Oleh karena itu naskah ini juga hampir tidak bisa dibaca di luar pertunjukan, bahkan mungkin juga tidak bisa dipentaskan oleh kelompok teater lain. Walaupun dalam naskah ini masih terdapat keterangan-keterangan instruktif yang harus dijalankan pemain. Tetapi secara keseluruhan ia tidak memiliki kerangka pertunjukan. Dengan kata lain, naskah tidak lagi jadi pusat reproduksi pertunjukan. Pemeranan kadang-kadang hanya ditandai dengan nomor, huruf, atau nama-nama pemain yang ikut dalam pertunjukan tersebut. Sehingga naskah mengesankan hanya melayani kebutuhan verbal dari pertunjukan. Oleh karena itu kerangka pertunjukan tidak direproduksi dari naskah, tetapi dari eksplorasi latihan.

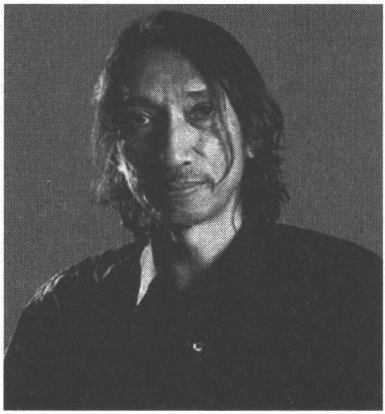
### Ruang sisa untuk mendeformasi kenyataan

Bergesernya naskah teater dari "cerita" ke "berita" mendapatkan representasinya pada sebagian besar naskah-naskah yang ditulis Zak Sorga (sutradara Teater Kanvas), terutama dalam naskahnya *Berbiak Dalam Asbak* (1991) dan *Di Luar Ruang* (1993).

Kehidupan yang kian pragmatis telah menciptakan mobilisasi sedemikian rupa dalam masyarakat. Ia tidak hanya mengubah hubungan-hubungan personal jadi hubungan penuh dengan transaksi. Tetapi juga mengubah pandangan-pandangan moral, agama, dan munculnya problem-problem metafisik dari hilangnya tujuan hidup bersama. Dan inilah yang direpresentasi dalam naskahnya, *Berbiak Dalam Asbak*. Berbagai agama, ideologi, bangsa-bangsa dan negara, berlintasan begitu saja dalam naskah ini, jadi semacam globalisasi yang panik ingin menelan dunia beserta isinya, atau mencampakkan seluruhnya. Dari judul yang digunakan Zak, sudah memperlihatkan semacam "penggemparan kata" dari fungsi-fungsi lazimnya. "Berbiak dalam asbak" adalah sesuatu yang tidak realitis. Tetapi ia jadi "metafor hiperealis" untuk mengatakan sesuatu dari semacam kenyataan yang tak tertangani lagi.

Pemain tidak memiliki predikat apa-pun. Mereka hanya sebuah "daftar kosong" yang diidentifikasi hanya lewat dua katagori: "Aku" dan "Mereka" yang "dibisukan". Dan mereka—dalam naskah itu—menyebut dirinya sebagai: "Kami semua generasi iklan", yang juga punya teriakan: "Aku tidak sanggup jadi manusia!" Agama, ideologi dan moral telah diperjual-belikan. Kebingungan yang mereka hadapi terus mereka bawa hingga mati. Di alam kematian, mereka melihat kembali berbagai peran yang mungkin dilakukan selama hidup. Dan semuanya ternyata adalah nonsen. Negasi rupanya sudah terlalu berlebihan, dalam semangat yang meluap-luap untuk menolak dunia dan kenyataan yang tak diingini, karena soal-soal eksistensial yang sudah terlanjur gelap. Dan inilah yang terjadi dalam naskah itu memang, yang mungkin jadi terpaksa diakhiri dengan teriakan sederetan huruf vokal "a" dan sederetan tanda seru juga.

Dalam naskahnya yang lain, *Di Luar Ruang*, semangat yang meluap-luap itu diarahkan dengan mengadili sekian banyak "kejahatan-kejahatan Amerika", sebagai "jeritan umat" (nama yang digunakan untuk seluruh pemain, di samping nama-nama tahanan). Dan naskah ini menggunakan "daftar bacaan" yang jadi



Malhamang Zamzam.
• Foto: pun.acara-event.com

referensi dan dikutip di dalamnya. Ia dimulai dengan semacam gugatan bahwa teater sudah tidak lagi mampu menjawab dan mengubah apa-apa. Kemudian dilanjutkan dengan penyampaian beberapa berita yang mendukung gagasan naskah, pidato-pidato dan kemuakan. Dialog-dialog filsafat dari berbagai paham bermunculan. Dan kemudian meneriakkan "tragedi penciptaan" yang dialami manusia. Dan manusia tidak lagi berkata: "Tuhan, Tuhan, jangan tinggalkan aku," tetapi: "Ilmu pengetahuan, jangan tinggalkan aku."

Naskah yang ditulis Teater Keung (naskah bersama), *Aku Orang Yang Berhutang* (1991), juga diturunkan dari berita-berita yang masih aktual di media massa, meliputi tema-tema sosial-politik. Termasuk lagu-lagu yang sedang hit, seperti *We Are The World*, dan lagu dangdut *Mabuk Lagi*. Peran juga diturunkan melalui dua kategori: "Aku Sendiri" dan "Aku Bersama". Tidak ada lagi plot dalam naskah mereka. Yang ada hanyalah logika gagasan yang kadang-kadang diturunkan terlalu verbal dan tumpang tindih. Sebuah verbalisme yang mengesankan berada di bawah tekanan komunikasi yang telah macet. Orang bicara sendiri-sendiri dengan persoalan dan pilihan tema yang sendiri-sendiri juga.

Dalam naskah *Wabah* (1993), karya Hanindawan dari Teater Gidag-Gidig, pernyataan dan berita justu disampaikan bersamaan

sebagai semacam permainan bahasa. Tokoh-tokoh dalam naskah ini tidak hanya hadir sebagai "orang pertama (aku)" yang menyatakan dirinya sendiri, tetapi juga hadir sebagai "orang ketiga (dia)" yang memberitakan tentang dirinya melalui penyebutan nama sendiri, seperti dialog tokoh Rusdi yang mengunjungi tokoh Maman seperti ini: "Man. Maman. Rusdi yang datang. Maman tertidur. Kenapa Maman tertidur? ... Man, kenapa Rusdi kemari, mendadak ingin ketemu Maman" Pertukaran dialog dari pernyataan ke berita juga jadi semacam pertukaran pengucapan berbeda dari dinamis jadi monoton. Permainan bahasa seperti ini jadi logis dengan tema naskah yang bicara mengenai orang-orang yang terserang wabah kehilangan wajah sejatinya. Migrasi lingkungan teks di sini berlangsung hanya melalui permainan bahasa dari orang pertama ke orang kedua.

Naskah yang diturunkan seperti itu memang mengesankan telah mewa-kili satu kondisi, seperti pernyataan Robin Al Kausar yang diturunkan dalam katalog pertunjukan Teater Api: "Kesadaran manusia terasa mampet: Benda-benda (citra yang menggantikan benda-benda), kata-kata (abstraksi yang menggantikan pemahaman), peristiwa-peristiwa (penggalan yang menggantikan keseluruhan), kamuflase-kamuflase (setiap pengungkapan berarti penggelapan), serta teknologi reproduksi (mendeformasi kenyataan), serempak berebut menempati ruang sisa dalam kesadaran manusia yang sirkuler. Tak ada waktu untuk kontemplasi."[29] Naskah Teater Api sendiri, *Metafora Dari Sebuah Koran Pagi* (1993), dengan editor Bambang Ginting, juga merupakan kolase berita-berita koran yang disertai dengan puisi.

Kolase seperti itu juga pernah dilakukan Malhamang Zamzam yang menggabungkan naskah *Bui* Akhudiat dengan puisi dalam pertunjukan Bandar Teater Jakarta, *Kebun Manusia* (Jakarta, 1990). Puisi rupanya mereka gunakan untuk mengimbangi verbalisme naskah agar pertunjukan hadir sebagai teks dari kehidupan

[29] Robin Al Kausar, "Legitimasi Berhala Modern" dalam *Katalog Pertunjukan Teater Api 'Metafora Dari Sebuah Koran Pagi'*, November 1993.



Butet Kartaredjasa.
• Foto: Dok. Teater Gandrik

bui itu sendiri. Dan bukan memerankan kehidupan mengenai bui. Walaupun jadi berlangsung penandaan baru di sini, kehidupan telah jadi perkebunan manusia, sebuah penjara rekayasa di mana orang tidak bisa lagi keluar darinya. Pada pertunjukan Bandar Teater Jakarta (*The Opening*), *Pipa Besi, Boneka, dan Balok Es* (Juli 1994), mereka lebih sublim lagi melakukan korespondensi antara kata dan aksi: menurunkan biografi es, pipa besi, dan boneka sebagai biografi mengenai pembekuan, kekerasan dan hubungan-hubungan yang artifisial. Relasi dilakukan bersama dengan benda-benda ini dengan cara mengubah status fungsi alat pada benda-benda jadi teks itu sendiri yang menyatakan dirinya. Dialog-dialog dalam naskah pertunjukan ini juga ditemukan oleh masing-masing aktor dari kelompok teater ini sendiri lewat eksplorasi yang mereka lakukan bersama.

Penggunaan puisi juga dilakukan Harris Priadi (Teater Kami) dalam pertunjukan *Metamorfosa Api* (1992), yang menggunakan sajak *Metamorfosis* Sapardi Djoko Damono. Tetapi puisi dalam pertunjukan ini tidak sama dengan "pengertian dramatisasi" yang umumnya dipertunjukan. Dalam pertunjukan Teater Kami ini, puisi Sapardi mengesankan telah jadi teks yang tidak bisa lagi dipisahkan dari pertunjukan. Padahal ia dibawa dari luar. Tetapi lewat pertunjukan ini, puisi Sapardi itu berlangsung jadi sebuah pemaknaan yang terus-terusan membayangi setiap adegan. Keku-

atan naskah di sini tidak lagi terletak pada dirinya, tetapi pada bagaimana pertunjukan telah memberikan lingkungan teks terhadapnya.

Naskah sebagai representase dari berita juga berlangsung dalam naskah Mei Mura (Teater Ragil), *Kuman* (1993). Naskah ini memperlihatkan kesulitan-kesulitan yang dihadapi generasi kini di tengah berbagai perubahan yang berlangsung dalam masyarakat, keganasan kota metropolitan, dan budaya iklan serta banjir informasi yang membelitnya. Hingga generasi ini tidak mendapatkan lingkungan yang wajar untuk berkembang. Ia telah dipreteli dan dibunuh sebelum sempat berkembang jadi apa-apa. Naskah ini, walaupun diturunkan dalam fragmen-fragmen peristiwa dan pernyataan, tetapi dalam adegan-adegan yang dibangunnya ia jadi sebuah cerita juga tentang lahir dan berantakannya sebuah generasi. Cerita terpecah-pecah dan disatukan hanya lewat korespondensi antara ibu dan anak.

### Seluruh teks untuk teater

Penulisan naskah-naskah seperti itu, memperlihatkan semacam kebebasan baru, sekaligus penandaan terhadap adanya krisis identifikasi baru terhadap tema, cerita, *setting*, dan dunia tokoh-tokoh juga. Naskah yang diturunkan tidak lagi sebagai representasi cerita, berarti sama dengan pembebasan teater dari tradisi penulisan sastra tertentu. Karena ketika naskah tidak lagi representasi dari sastra (tanpa harus menolak kesusastraan), maka jenis teks apapun dari media koran sampai buku-buku non-sastra bisa diperlakukan sebagai naskah teater. Di sini pengarang seakan-akan telah mati. Dan sutradara yang menulis naskah tidak lagi menempatkan diri sebagai pengarang. Tetapi tetap pada posisinya sebagai sutradara dengan kebutuhan-kebutuhan verbal yang dikemukan tidak untuk pusat utama dari reproduksi pertunjukan. Tetapi sama fungsinya dengan elemen-elemen artistik lainnya, yang bisa mendukung gagasan teater yang ditawarkannya. Gagasan di sini tidak lagi ber-ibu pada naskah. Tetapi jadi ayah-ibu dari seluruh elemen pertunjukan.

Dunia tokoh yang biasanya melakukan korespondensi dan mendapatkan perannya melalui cerita, di sini kehilangan korespondensinya ketika cerita telah diganti jadi berita. Karena dalam berita tidak ada lagi tokoh yang "menghadirkan" dirinya sebagaimana berlangsung dalam cerita. Dalam berita, tokoh justru "dihadirkan" lewat narasi lain, dan terus berganti dari satu berita ke berita lainnya. Mereka menyebut tokohnya hanya sebagai "aku sendiri" dan "aku bersama" dalam naskah Teater Keung, "Aku" dan "Mereka" dalam naskah Zak Sorga, atau hanya sejumlah huruf dan angka dalam naskah Dindon WS. Sebagian besar naskah mereka ditulis hampir tidak melebihi 20 halaman kwarto. Tetapi dengan waktu pentas dari 15 menit sampai dengan 2 jam.

Tema berganti-ganti, *setting* juga berganti-ganti. Oleh karena itu, dalam naskah teater yang direpresentasi sebagai berita-berita, tidak ada lagi pusat personifikasi. Dan di sinilah krisis identifikasi berlangsung. Penonton kehila-ngan pusat identifikasi terhadap pertunjukan. Satu-satunya penandaan yang bisa dilakukan adalah adegan-adegan yang berlangsung dalam pertunjukan. Penonton yang biasa melakukan penandaan di bawah pimpinan wacana kata, dan menonton pertunjukan melalui apa yang dikatakan aktor lewat kausalitas plot, akan cenderung kehilangan seluruh pertunjukan yang ditontonnya. Atau sebaliknya hanya melihat pertunjukan sebagai atraksi-atraksi. Semua itu bersumber karena sebagian besar naskah mereka bukan lagi jadi pusat reproduksi pertunjukan.

Naskah Arturo GP (Teater Trotoar), *Kurcaci Kesenggol Bulan* (1994), sejak awal telah memberi intruksi mengenai *setting* pertunjukan yang berada di sebuah tempat. Tetapi tempat itu mencakup berbagai tempat sekaligus dari berbagai jenis tempat yang tumpang tindih (perkotaan, jembatan, pasar, sampai dengan gedung bioskop). Naskah ini juga berada dalam "kepanikan spasial" untuk menelan semua tempat yang bisa ditelan. Tetapi ia punya penjelasan bahwa tempat itu adalah tempat di mana sudah tidak ada lagi persahabatan, toleransi, humanisme... yang ada cuma individu-individu yang "5000 tahun sepi". Naskah lebih

banyak dipenuhi instruksi-instruksi adegan (orang menciumi TV dan meledakkannya) bunyi, dan semacam ujaran lepas-lepas. Mereka disebut sebagai kurcaci dengan pekerjaan dan bahasa yang tidak jelas juga.

Rudy Aryanto (Teater Deep) dalam naskahnya, *Rumah Dalam Botol* (1994)mengesankan memiliki *setting* sebuah rumah. Tetapi rumah itu justru merupakan produk pemberontakan generasi muda terhadap kehidupan rumah keluarga mereka yang tidak bisa lagi memberi ruang alternatif untuk mereka. Di tempat baru ini mereka memperlakukan diri mereka se-perti "tentara baru", yang menjalankan disiplin latihan dan indroktinasi sangat keras. Dunia kekerasaan dan solidaritas romantik adalah ekspresi mereka sebagai generasi yang tak punya identitas. Mereka seluruhnya menyebut diri dan disebut sebagai "Boy". Juga menggunakan jaket kulit seragam berwarna hitam dengan celana jeans ketat. Satu-satunya yang mereka pertahankan adalah impian. Bahwa mereka juga punya impian. Mereka menyatakan hal ini dengan gaya anak-anak Jakarta, "Tuhan ... biarin gue terbang. Biar gue ambil satu-satu mimpi gue di atas bintang-bintang. Sebab cuma itu satu-satunya mimpi gue yang tersisa." Suatu gaya pengucapan yang digunakan dalam keseluruhan naskahnya ini.

Naskah Rudy itu jadi representasi dari sebuah lingkungan yang paling dekat dengan dunia di sekitarnya. Ia tidak lagi melakukan "penjauhan tematik" untuk mendapatkan tema-tema besar, tokoh-




*in memoriam tanah air api cuahhh*, Teater Kami.
• Foto: Dok. Teater Kami

tokoh besar, atau semacam ambisi kesusastraan melalui dunia teater. Mereka menyatakan diri mereka sen-diri, sebagai dunia yang paling dekat dengan mereka. Hal ini juga dilakukan dalam naskah-naskah yang dipentaskan Teater Gandrik atau Teater Gapit. Hanya bedanya, Gandrik dan Gapit lebih mengangkat persoalan-persoalan masyarakat di sekitarnya. Bukan lagi legenda-legenda besar atau kerajaan-kerajaan besar.[30] Tetapi Rudy menyatakan dunia dari generasinya sendiri. Ia tidak perduli dengan nilai sastra dan bahasa yang digunakan untuk itu. Karena mereka memang merupakan generasi yang kehilangan identitas. Generasi yang kehilangan ayah-ibu dari perubahan yang dihadapinya.

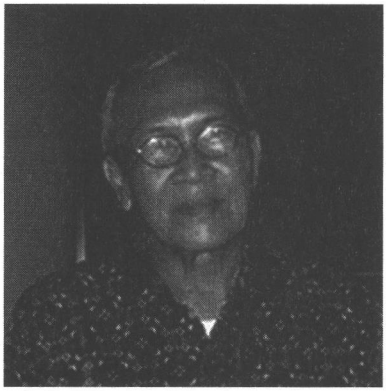
Penulisan naskah-naskah seperti itu telah mengubah dua hal sekaligus. Yaitu mengubah "teks-yang-dibaca" sebagai cerita menjadi "teks-yang-di-nyatakan" sebagai berita; dan mengubah penulisan dari posisi "membaca" ke posisi "menonton". Karakter "wacana tulisan" telah diubah jadi karakter "wacana tontonan" dalam penulisan naskah. Mereka menulis naskah tidak lagi berlangsung dari tradisi kerja penulisan sastra. Tetapi dari tradisi kerja eksplorasi teater. Itu sebabnya naskah-naskah mereka tidak bisa lagi dilihat sebagai pusat reproduksi pertunjukan.

Di antara mereka, Teater Sae dan Teater Luka termasuk yang tidak memiliki sutradara sebagai penulis naskah,dengan bawaan yang berbeda dalam menghadapi naskah pertunjukan. Boedi S. Otong misalnya, sutradara Teater Sae, tidak lagi melihat naskah sebagai pusat reproduksi pertunjukan. Posisi naskah dilihat sejajar dengan cara-cara mereka mencari idiom akting melalui eksplorasi latihan untuk pertunjukan. Dan ini merupakan gejala juga dari menyurutnya dominasi sastra dalam kerja teater. Walaupun ini tidak terjadi pada Bambang Dwi, sutradara Teater Luka, yang menghadapi naskah masih jadi pusat reproduksi pertunjukan.

Penggarapan pertunjukan Teater Gandrik malah bisa dikatakan berpijak pada "wacana lisan". Naskah yang biasanya ditulis Heru

---

[30] Lihat Bakdi Sumanto, "Perkembangan Teater di Indonesia: Kasus Kelompok 'Teater Gandrik' di Yogyakarta", dalam *Pertemuan Teater Indonesia 1993*, Surakarta, hal. 4.



Aspar Paturusi, sutradara teater, penulis naskah dan pemain film dari Makassar.
• Foto: Dok. pribadi

Kesawa Murti atau Fajar Suharno dibuat sangat longgar. Soempeno melihat naskah-naskah yang ditulis mereka sebagai, "Bentuk dan isinya sangat sederhana dan dapat disesuaikan menurut kepentingannya... Isi naskah kurang penting, karena hanya merupakan kejadian yang aktual. Bahkan, permasalahan yang diungkapkan mirip sketsa atau hampir seperti berita yang ada di koran-koran".[31]

Beda naskah-naskah di atas dengan naskah yang dipentaskan Teater Gandrik terletak pada bagaimana naskah-naskah Teater Gandrik membangun berita-berita yang sedang aktual dalam masyarakat menjadi bangunan ce-rita yang komunikatif dan segar dalam pertunjukan mereka. Bakdi Sumanto dalam melihat Teater Gandrik tampaknya cenderung ingin mengakatan bahwa naskah-naskah Teater Gandrik sangat ditentukan oleh warna teaternya yang mengacu pada "roh" teater tradisonal kerakyatan yang tidak memiliki naskah lengkap. Penyempurnaan naskah dilakukan dalam latihan bersama.[32] Kerja Teater Gapit di Solo, yang menggunakan bahasa Jawa, yang biasanya ditulis dan disutradarai Bambang Widoyo SP, relatif lebih sama dengan Teater Gandrik dengan garapan artistik yang berbeda. Teater Gapit tidak hanya kerak-

[31] Soempeno, "Teater Gandrik, Perkembangan dan Keberhasilannya", Skripsi Sarjana, Studi Dramaturgi, Jurusan Teater Fakultas Kesenian, Institut Seni Indonesia, Yogyakarta, 1989, hal. 39; dikutip dari Bakdi Sumanto, *op.cit.*, hal. 4.

[32] Bakdi Sumanto, *ibid.*, hal. 4-5.

yatan, tetapi lebih pinggiran, dengan *setting* yang hampir sangat mimesis dari lingkungan yang diangkatnya. Yaitu kehidupan rakyat pinggiran, seperti pada salah satu naskahnya, *Tuk*.

Naskah-naskah yang ditulis Heru Kesawa Murti, Fajar Suharno, atau Bambang Widoyo SP itu, menyertai banyak naskah juga yang ditulis sebagai struktur cerita pada dekade '80-'90-an. Tetapi dilakukan di luar tradisi penulisan sastra sebagai keindahan, legenda-legenda besar, atau kerajaan-kerajaan besar. Bahasa yang mereka gunakan adalah bahasa sehari-hari yang sangat bersifat oral-lisan, hampir tidak berjarak dengan penonton. Di samping naskah-naskah yang ditulis Benny Yohanes, atau Hikmat Gumelar yang masih sarat dan tegang dengan narasi-narasi besar. Keduanya dari Bandung.

Fenomena tersebut akhirnya tidak hanya memperlihatkan perjalanan naskah teater di Indonesia dari "cerita" ke "berita". Tetapi juga kian menyurutnya penulisan naskah teater dari tradisi penulisan sastra sebagai keindahan dan tema-tema besar, dengan risiko estetika teater di mana naskah bukan lagi pusat reproduksi pertunjukan. Dalam kebebasan baru seperti ini teks apapun bisa jadi materi verbal untuk pertunjukan. Sebagaimana pula Wyllem Patirajawane pernah mementaskan pidato pembelaan Sukarno, *Indonesia Menggugat*. Pergeseran ini harus dikatakan sebagai gejala dari perluasan tekstual kerja teater. Satu gejala yang menyertai pula lahirnya pertunjukan, seperti yang pernah dilakukan Teater Studio Oncor, *Gokil = Kau + Dia-Aku* (1990), yang tidak menggunakan kata-kata. Pertunjukan adalah teks itu sendiri.

Kehadiran fenomena naskah seperti itu juga disertai dari sebagian besar mereka yang tidak lagi bicara tentang akar tradisi yang pernah jadi tema penting pada generasi di atas mereka. Sejarah bagi mereka mungkin bukan lagi sesuatu yang berlangsung di luar mereka. Tetapi yang hidup bersama-sama dengan lingkungan yang mereka tempati, dan hal-hal yang terdekat dengan mereka. Bagaimana membuat sepatu, balok es, penggorengan, TV, bisa bicara juga mengenai diri dan masyarakat mereka. Lingkungan seperti ini signifikan untuk menjelaskan betapa kepingan

naskah mereka justru mendapatkan kesatuannya, pada lingkungan teks di mana kepingan-kepingan ini diletakkan sebagai pertunjukan. Kesatuan baru berlangsung dalam pertunjukan dan bukan dalam naskah sebagai cerita.

Semua gejala itu mengesankan adanya usaha untuk melihat teater sebagai wacana otonom, sebagai teks itu sendiri. Kerja teater menjadi kerja integratif dari berbagai elemen artistik yang bergerak di dalamnya. Naskah bukan lagi sumber reproduksi yang asing, yang dibawa dari luar. Hal yang khas dari fenomena penulisan naskah ini adalah bahwa sebagian besar naskah yang mereka tulis tidak bisa berdiri sendiri lagi di luar pertunjukan. Naskah hampir tidak bisa dipisahkan dari pertunjukan itu sendiri. Ini memperlihatkan bahwa naskah yang mereka tulis memang adalah naskah teater, dan bukan teks sastra yang bisa dipentaskan dan bisa berdiri sendiri tanpa pertunjukan.

# Pergulatan Mencari Narasi Baru

KERETA API akan melintas di sebuah jalan umum. Suara sirene dari pos penjaga pintu kereta atau portal yang akan dilintasi kereta itu sudah terdengar. Portal mulai turun perlahan-lahan. Kendaraan mulai berhenti berjajar ke samping dan ke belakang sepanjang portal itu. Seluruh kendaraan siap akan melaju kembali setelah kereta lewat dan portal di angkat kembali. Pada saat portal sudah terpasang pada tempatnya, pasal dari undang-undang peraturan lalu-lintas untuk jalan yang dilintasi kereta api dibacakan lewat pengeras suara. Undang-undang itu sebelumnya dibacakan dengan suara lelaki, kini sudah berubah dengan suara perempuan. Kendaraan yang berhenti di portal kereta itu, yang terdapat hampir di setiap kota besar yang dilintasi kereta api di Indonesia, harus mendengar peraturan itu de-ngan perasaan aneh. Pemakai kendaraan harus berhati-hati setiap melewati jalan yang dilalui kereta. Jatuhnya korban kare-na kecelakaan kereta api harus dihindari. Ketertiban harus ditaati.

Entah kenapa, setiap saya mendengar peraturan itu terdengar lewat pengeras suara di rel kereta api yang melintasi jalan kendaraan umum, terutama kalau saya sedang berada dalam boncengan sepeda motor, peraturan itu terdengar aneh. Suara itu berusaha membawa saya ke suatu tempat, ke suatu pengertian, tetapi saya seperti memasuki kalimat-kalimat panjang, kering dan kaku, yang berkisar antara kereta dan korban. Dan kalimat itu rasanya tidak pernah sampai membawa saya ke suatu tempat. Spiker yang memperbesar suara perempuan yang membacakan undang-undang itu seperti tercekik, atau ada banyak kerikil di tenggorokan spiker itu.

Suaranya seperti terseret di sepanjang rel, di antara suara besi berderak akibat gesekan kereta dengan sambungan-sambungan dari rangkaian gerbongnya sendiri, dengan rel besi yang tergesek roda besinya, serta suara kenalpot dan mesin kendaraan bermotor. Pidato itu tiba-tiba berhenti kalau kereta sudah melintasi jalan kendaraan umum dan portal dibuka kembali. Kendaraan kembali bergerak, seperti meninggalkan sebuah kubangan narasi yang sedang digali sampai kedalaman yang durasinya ditentukan oleh batas kereta api melintasi jalan umum itu.

Apakah sebenarnya yang sudah berlangsung di portal lintasan kereta api itu? Itu adalah khotbah kereta api dan dogma kereta api. Saya tidak tahu, apakah para pemakai kendaraan memang rela teli-nganya dipaksa untuk menerima undang-undang itu. Dan setelah kereta lewat, ada yang harus diputuskan (suara yang belum selesai membaca undang-undang itu) dan ada yang harus dilanjut-kan (tujuan masing-masing dari pemakai kenda-raan). Spiker seperti media yang bebas digunakan untuk menguasai kuping kita tanpa ijin. Suara masuk ke dalam telinga kita tanpa kita bisa membatasinya. Pintu lintasan kereta api tidak memberikan portal










Foto orang tak dikenal dalam cetak digital memenuhi jalan dalam kampanye para caleg. Termasuk jok becak yang juga ditempeli foto mereka di antara gambar yang dibuat oleh penarik becak. Promosi kosmetika tubuh, termasuk meninggikan badan tidak hanya tumbuh di kota.

• Foto: Afrizal Malna



Emha Ainun Nadjib.
• Foto: Dok. Kiai Kanjeng

kepada telingat kita, agar telinga kita tidak ditabrak oleh undang-undang lalu lintas mengenai bahaya kereta api. Ia justru membocorkan tubuh kita dari konsentrasi untuk menjaga keutuhan hubungan antara tubuh kita dengan kendaraan yang kita gunakan.

### Bocornya kanon idealisme-pragmatisme

Sampai sebelum reformasi, teater masih berada pada ketegangan identitas. Identitas ini masih dijelaskan dalam 2 strategi. Pertama di sekitar akar budaya, dari manakah datangnya teater itu? Wiratmo Sukito dalam berbagai esainya di sekitar teater berkali-kali menyampaikan teater Indonesia sebagai "teater di sana" yang berada "di sini". Pada satu sisi pandangan ini menjelaskan bahwa kesenian adalah sebuah kanon, dan setiap seniman memasuki politik identitas untuk memiliki kanonnya sendiri.

Idealisme seperti ini kemudian harus berhadapan dengan kian bocornya kanon itu oleh tekanan arus komunikasi dan informasi yang ruang gerak dan intervensinya kian tinggi. Fenomena ini dilihat sebagai bagian dari globalisasi. Semua kanon-kanon wacana bocor, dan lalulintas antar disiplin tidak terelakkan menjadi pergaulan baru dalam lingkungan intelektualitas kita. Idealisme kemudian harus berhadapan dengan pragmatisme, kenapa kita harus membuat penjara di dalam kanon yang kita buat sendiri?



*Tikungan Iblis*,
pertunjukan Teater Kyai Kanjeng, 2008-2009.
• Foto: Dok. Kyai Kanjeng



*Sidang Susila*,
pertunjukan Teater Gandrik, 2009.
• Foto: Dok. Teater Gandrik

Indonesia bukanlah sebuah kawasan kultural yang batasannya sejelas seperti kita melihat peta Indonesia. Secara kultural, ekonomi dan politik, peta itu mungkin sudah tercabik-cabik, tidak terukur lagi. Hanya sebuah tanda kedaulatan dalam sebuah peta global, di mana kualitas dari kedaulatan itu juga tak terukur lagi. "Teater di sana" menjadi "teater di sini" merupakan konsekuensi dari pembocoran kanon dan tercabiknya batas-batas kultural itu.

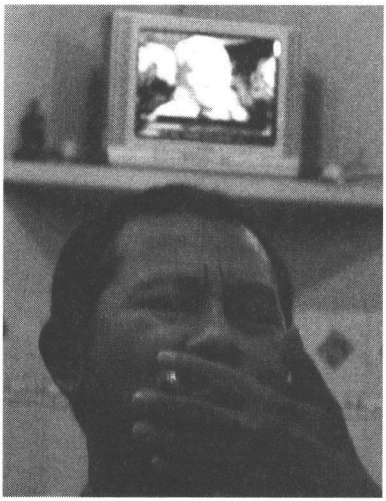
Pertunjukan-pertunjukan Teater Kecil (Arifin C. Noer) dan Teater Mandiri (Putu Wijaya), pada masa Orde Baru merupakan teater pembacaan yang menarik untuk membaca fenomena pembocoran kanon dan sobekan budaya di atas. Teater Kecil melakukan pergulatan panjang untuk menjadi "teater di sini", dan Teater Mandiri berada dalam pergulatan bahwa teater adalah *performing art* yang bukan "teater di sana dan teater di sini". Putu Wijaya menyebutnya sebagai "teater total": Teater tidak dibaca lewat referen

dari luar, melainkan independen dibaca sebagai apa yang berlangsung di atas pentas. Apa yang dilakukan Teater Mandiri merupakan strategi kedua untuk memotong politik identitas yang cenderung terperangkap dalam 2 belahan (di sana dan di sini).

Teater Sae (Boedi S. Otong) melakukan semacam interiorisasi vertikal lewat pertunjukan mereka. Tubuh dan teks dicari kembali dalam semiotika ruang. Ruang menjadi sesuatu yang dalam lewat pentas mereka, seperti mencari bandul rahasia di kedalaman. Munculnya Teater Payung Hitam (Rahman Sabur) bersama Teater Kita Makassar (Asia Ramli Prapanca), dan di sisi lainnya Teater Garasi (Yudi Ahmad Tajudin), hampir mirip dengan perbandingan antara Teater Mandiri dan Teater Sae. Teater Payung Hitam, yang hadir dengan berkembagan multimedia, kian mencanggihkan teater sebagai *performing art*. Dan Teater Kita Makassar justru membuat halaman baru untuk energi maupun sensitivitas-sensitivitas lokal (Bugis dll.) sebagai *performing art* dalam pentas mereka. Mereka teater yang lahir di tengah sistem pemerintahan Orde Baru yang sentralistis bersama dengan Teater Ruang (Joko Bibit), Teater Kubur (Dindon WS), Teater Api (Bambang Ginting), Teater Ragil (Meimura). Kemudian Teater Garasi yang muncul setelah reformasi bersama dengan Teater Satu (Lampung) . Teater Koma, Teater Gapit, Teater Kyai Kanjeng dan Teater Gandrik merupakan arus lain dengan narasi-narasi yang berakar pada cerita dan realisme.

## Bandul teater

Reformasi terjadi, merupakan bandul besar yang menghancurkan hampir seluruh klaim yang dilakukan teater. Reformasi merupakan teater politik yang seakan-akan memiliki strategi tak terlacak sebagai "teater di sini" (fakta yang terjadi) yang dijalankan lewat "teater di sana" (bagaimana fakta diciptakan). Teater reformasi yang didukung media elektronik (TV) ini membuat pentas panjang pembentukan opini publik (teater di sini) untuk menutupi perubahan kekuasaan (teater di sana) yang dilakukan sebagai "perubahan tanpa perubahan". Parlemen yang posisinya

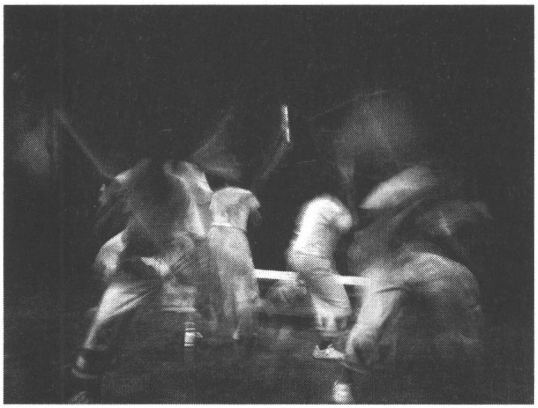


Asia Ramli Prapanca, sutradara Teater Kita Makassar.
• Foto: Afrizal Malna

seakan-akan diperkuat, justru bisa dibaca bahwa lewat parlemenlah teater politik itu seakan-akan sedang berlangsung. Krisis nasionalisme berlangsung lewat hutang yang berkepanjangan, tidak adanya jaminan atas warga Indonesia yang bekerja di luar, serta kosongnya reputasi internasional. Politik luar negeri yang sama bangkrutnya dengan politik dalam negeri kita.

Reformasi yang terjadi pada tahun 1998 memang tidak menghasilkan teater. Melainkan menghasilkan "sinetron politik". Kondisi objektif waktu itu membutuhkan tokoh-tokoh reformis. Tetapi yang terjadi sebaliknya. Jatuhnya Abdulrahman Wahid dan kematian Munir, merupakan peristiwa metafor politik atas "pembersihan" tokoh-tokoh reformis ini. Dan setelah itu kota dibanjiri oleh iklan-iklan media selular, memasuki konsumerisme komunikasi sebagai bentuk budaya lisan yang baru bersama dengan sekandal bank dan sinetron pemberantasan korupsi.

Sinetron politik itu menghasilkan generasi yang membaca kekuatan selalu berada di luar mereka. Maka mereka harus keluar untuk menemukan kekuatan itu. Pertanyaan yang muncul dari generasi ini adalah, "Bagaimana caranya membuat teater yang baik" Standarisasi teknik kemudian banyak dilakukan lewat workshop-workshop teater untuk aktor, penyutradaraan, penulisan



Salah satu pertunjukan Teater Klosed, sutradara Susiawan Leak.
• Foto: Fitri Setyaningsih.



*Jangan Lupakan Warna Merah*, pertunjukan Teater Kita Makassar, sutradara Asia Ramli Prapanca.
• Foto: Afrizal Malna

naskah maupun artistik panggung. Menghasilkan generasi yang cenderung bersembunyi dalam teknik. Dan kehilangan cara untuk bisa "membaca diri sendiri". Teater telah diambil oleh *Facebook*. Tubuh telah dirampas oleh TV sebagai bagian dari kapitalisasi tubuh dan krisis kepemimpinan di tingkat global. Manusia seperti kehilangan sesuatu yang mendasar dari keberadaannya. Lapangan kerja dan pendidikan menjadi segala-galanya.

Seluruh teks teater seakan-akan mental berhadapan dengan teater reformasi yang dijalankan oleh negara ini. Dalam fenomena ini, teater berusaha mengambil teksnya kembali dengan 2 cara, pertama kembali ke teks-teks realis (terutama lewat monolog dan teater yang hidup di kampus-kampus). Dan kedua, melahirkan narasi baru dengan cara membaca realitas masa kini lewat narasi-narasi mitologis, terutama yang dilakukan Teater Garasi, *Waktu*

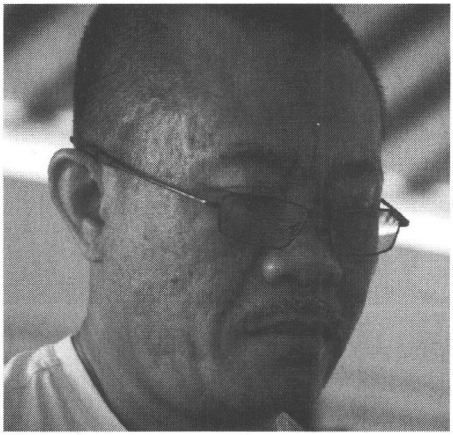
*Batu* (naskah oleh Ugoran Prasad dan Gunawan Maryanto).

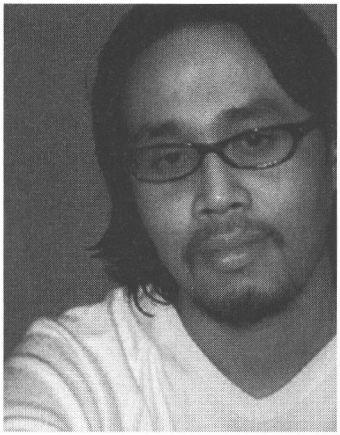
Pertunjukan yang disutradarai Yudi Ahmad Tajudin itu memberikan satu cara untuk membaca masa kini sejajar sebagai anak cacat karena pernah membunuh bapaknya *(Sangkuriang)* dan kemudian ingin mengawini ibunya sendiri. disisi lain, tentang kemarahan seorang perempuan atau seorang ibu *(Calon Arang)*. Narasi baru ini bisa dibaca sebagai semiotika negatif atas reformasi dan kekuasaan lelaki. Teks dan tubuh masih merupakan bandul utama dalam pertunjukan mereka di antara masuknya penggoda-penggoda baru: instalasi dan media digital.

## Otak pertunjukan

Naskah merupakan otak pertunjukan, ketika teater begitu bergantung kepada naskah. Teater adalah seni otonom di dunia pertunjukan, ketika teater mulai mempertanyakan pentingnya naskah. Sejak itu peran naskah dalam teater mulai terguncang. Naskah kemudian cenderung dibaca dengan cara bahwa teater bisa menggunakan teks apa pun untuk pertunjukan: siaran berita, cerpen, puisi, catatan harian, esei, atau komik. Atau, teks diperlakukan sebagai instalasi, seperti yang pernah dilakukan Teater Sae dalam pertunjukan mereka: *Pertumbuhan di Atas Meja Makan*. Teks yang dibuat berhubungan dengan tubuh aktor dengan segala dimensinya, ruang dan artistik. Teks di sini dipahami dalam kerja teater sebagai kerja multimedia, dan bukan kerja untuk mementaskan sebuah cerita.

Ketika teks teater dilihat otonom, sebenarnya basis penciptaan teater menjadi terbuka dan sangat luas. Tetapi masalah di sini terjadi, karena keterbukaan dan keluasaan itu menuntut kecerdasan teater untuk membuat teksnya sendiri. Gagasan menjadi begitu penting. Teater yang menggunakan naskah konvensional tidak harus terlalu sibuk mencari gagasan. Tetapi ketika teks teater dilihat otonom, maka tantangan untuk mendapatkan gagasan menjadi pertaruhan utama mereka. Kesulitan teater sekarang justru terletak di sini, bukan untuk mendapatkan naskah, melainkan mendapatkan gagasan.







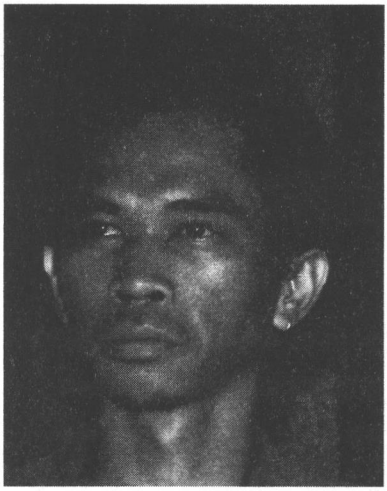
Kiri-atas: Benny Yohanes, sutradara Teater Republik, juga menulis naskah.
• Foto: Afrizal Malna

Kanan-atas: Agus Noor, salah seorang penulis untuk Teater Gandrik.
• Foto: Dok. Teater Gandrik

Samping: Nandang Aradea, sutradara Teater Studio, Banten, juga penulis naskah.
• Foto: Afrizal Malna

Ketika teks teater dilihat sebagai teks yang otonom, pertemuan teater dengan teks adalah pertemuan internal mereka. Teks bukan dari luar melainkan dari dalam teater itu sendiri. Ketika mereka bertemu dengan teks dari luar, itu merupakan pertemuan momentum yang berkaitan dengan gagasan yang mau mereka pentaskan. Pertemuan yang tidak semata-mata sebuah kelompok teater mementaskah sebuah naskah. Pertemuan yang lebih dalam bagaimana sebuah teater membuat jalan sampai ke panggung pertunjukan. Naskah teater di sini dilihat dalam arti sebagai "strategi pertunjukan" bukan "strategi cerita yang dipentaskan".

Setelah reformasi, pentingnya naskah mulai dilihat kembali.



Penulis naskah Teater Garasi, Gunawan Maryanto.
• Foto: Afrizal Malna

Hal ini kiranya berhubungan dengan peran politik yang dijalankan teater untuk kehidupan politik maupun sikap kritis teater terhadap reformasi. Teater Satu Merah Pagung (Ratna Sarumpaet) mementaskan *Marsinah*, seorang buruh perempuan yang melakukan perlawanan dan kemudian dibunuh. Peristiwa ini berkaitan dengan isu keadilan gender yang juga sedang mewarnai banyak gerakan perempuan pada satu sisi, serta perjuangan untuk mengangkat kehidupan buruh pada sisi lainnya. N. Riantiarno di antaranya menulis naskah Republik Bagong (2001), *Republik Togog* (2004) dan *Presiden Burung-Burung* (2001) untuk pertunjukan Teater Koma. Teater Gandrik mementaskan *Sidang Susila* (naskah Agus Noor), juga *Keluarga Tot* (Naskah István Örkény, *Tóték*, diadaptasi Heru Kusawa Murti). Dan *Tikungan Iblis* karya Emha Ainun Nadjib (Kyai Kanjeng, sutradara Jujuk Prabowo dan Fadjar Suharno). R. Giryadi menerbitkan naskahnya *Orde Mimpi;* antologi naskah *Republik Reptil* karya Radhar Panca Daha. Berbagai naskah teater terbit di Bandung, Surabaya, Makassar. Dan 3 jilid tebal antologi naskah teater Indonesia yang diterbitkan Lontar.

Isu tentang teater realis mulai menjadi pembicaraan kembali. Dewan Kesenian Jakarta membuat Festival Teater Realis. Dan

Komunitas Salihara juga membuat sayembara penulisan naskah realis. Naskah-naskah Montingo Busye maupun Anton Chekov mulai dipentaskan kembali. Ada dua kemungkinan kenapa isu di sekitar teater realis muncul kembali. Pertama, konteks politik yang berubah. Pemilihan anggota legislatif dan eksekutif yang dilepaskan ke publik, menghasilkan teater politik yang mengherankan. Terutama dengan munculnya calon-calon anggota legislatif maupun eksekutif dalam pemilu, yang tidak memiliki riwayat publik, tiba-tiba foto mereka dalam ukuran-ukuran besar memenuhi ruang publik. Dengan berbagai cara mereka menyampaikan visi-visi politik mereka untuk memperoleh suara. Dan teater realis dianggap memiliki ruang yang lebih luas dengan dasar-dasar komunikasi yang lebih bisa dipahami untuk menyampaikan pesan-pesan sosial-politik secara kritis.

Kedua, teater realis juga menjadi semacam pengukuhan akan peran naskah dalam teater yang sering disebut sebagai "sastra lakon", peran aktor, latar budaya serta fungsi teater dalam kehidupan masyarakat. Pertumbuhan teater yang terkesan "anti-naskah" dan "anti-aktor" di luar teater realis, kemungkinan besar dicemaskan membawa teater ke wilayah penciptaan di mana batas-batas teater kian tidak bisa dipegang, dan menghasilkan menghasilkan semacam dislokasi makna di tingkat penonton teater. Sebagian besar teater kampus, misalnya, kian bergerak ke arah teater realis ini.

Naskah *Keluarga Tot,* misalnya (karya István Örkény, dengan judul asli *Tóték*, diadaptasi Heru Kusawa Murti), merupakan metafor bagaimana sebuah keluarga merasa asing hidup di rumah sendiri, sejak kedatangan tamu yang harus mereka layani. Metafor yang bisa diperanjang sebagai keterasi-ngan rakyat hidup di negeri sendiri. Dan *Tikungan Iblis*, yang ditulis Emha Ainun Nadjib sebagai puisi panjang, mengajak penonton untuk kritis melihat bagaimana peran iblis dan manusia saling bertukar dalam sejarah. Pada sisi lain peran Tuhan dan Malaikat. Naskah yang juga ingin mengatakan betapa manusia dibuat sendirian oleh dirinya sendiri, karena tetap ada yang tidak diketahui manusia dalam hubungan



Pertunjukan Teater Saja, *Jam Berapa Sekarang*, sutradara Ikranegara, TIM. 16 November 1996.

• Foto: Dok. Dewan Kesenian Jakarta

yang dibuat antara Tuhan, malaikat dan iblis.

Menulis puisi di dalam teater juga dilakukan Goenawan Mohamad dalam naskahnya *Tan Malaka* (naskah yang terbit bersama 2 naskah lain: *Surti dan Sawunggaling*, serta *Visa*, 2009). Ketika membaca *Tan Malaka*, pembaca sudah bisa memasuki imajinasi bagaimana naskah ini harus dipentaskan, karena Goenawan memang memberi gambaran cukup detil bagaimana ruang pertunjukan diciptakan, *lighting*, musik serta suasana pentas. Ikon-ikon bendera merah, sel penjara, dan lagu *Internasionalle* bermunculan. Ikon-ikon ini digunakan untuk mengkonstruksi latar maupun kehidupan Tan Malaka yang tidak dihadirkan: Tan Malaka dinyatakan tanpa kehadiran Tan Malaka sendiri.

Tan Malaka digambarkan sebagai pernyataan di dalam puisi, tentang bagaimana revolusi ditulis dalam kesepian dan pelarian:

*Dengar Mayakovsky*
*Dengar suara Volga*
*Revolusi adalah sunyi*
*Yang melahirkan kita.*

Naskah yang ingin mengatakan, absennya Tan Malaka dalam peristiwa bersejarah, adalah wilayah insfiratif untuk lahirnya tafsir-tafsir kita atas sejarah; menempatkan isi sejarah dalam hamparan waktu, dilepaskan dari hukum linieritasnya. Membaca yang telah berlalu sebagai harapan yang menyimpan hari esok kita.



# 4

# TUBUH DALAM AKTING TEATER

# Aktor dari Tubuh Kreol, dan Kebudayaan sebagai Kepompong

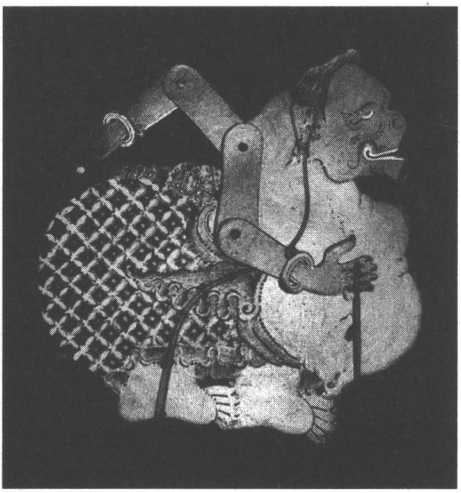
TEATER INDONESIA adalah teater yang kehilangan sejarah para aktornya. Nama-nama mereka perlahan-lahan menjauh, menghilang lalu sirna hampir tanpa jejak untuk pembacaan maupun penulisan. Bab ini saya gunakan untuk mengucapkan terimakasih kepada mereka, yang sebagian besar nama mereka telah luput dari jangkauan saya.

Menyaksikan mereka, saya seperti memasuki lalu-lintas anatomi yang berpindah-pindah antara kepala, kaki, tangan, jari telunjuk, kuping, telapak tangan, hidung, rambut, perut (ketika mereka bertelanjang dada), otot-otot perut, mata, tulang-tulang dada, kening, tulang-tulang punggung. Saya seperti memasuki teks yang berkeringat dan bernapas. Teks yang memiliki rumah dan penghuninya sekaligus.

Seorang aktor, seperti memberikan sebuah lorong yang dalam lewat tarikan napasnya, atau regangan beberapa otot yang dimilikinya sebagai kunci-kunci emosi. Tubuh yang kadang bisa menghasilkan sesuatu yang tajam, terjal, atau sesuatu yang tinggi. Semua permainan tubuh yang bergerak di antara jarak, getaran, regangan tubuh serta posisi yang diambilnya di atas panggung. Sesuatu yang *chaos* pada matanya, atau kesunyian yang bergema lewat mulutnya yang menganga. Tangisan yang mengunci kakinya untuk melangkah.

## Laboratorium tubuh kreol

Bisakah bahasa mendeskripsikan kembali seluruh gerakan dan ekspresi tubuh seorang aktor, seperti partitur pada musik. Bagai-



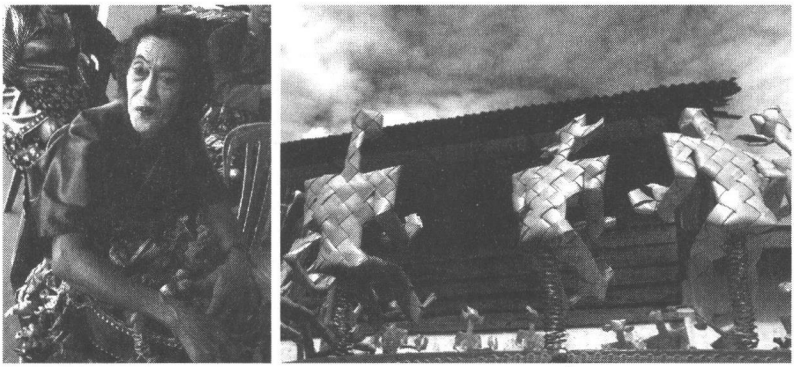
Semar, tubuh kreol antara dewa dan rakyat kecil dari mitologi Jawa.
• Foto: Afrizal Malna

manakah tubuh dijelaskan? Anthony Synnott memahami: "Tubuh bukan hanya kulit dan tulang, dirangkai dari bagian-bagiannya, sebuah keajaiban medis... Tubuh juga, dan utamanya merupakan sebuah diri. Kita semua bertubuh. Sesuatu yang jelas, sekalipun apa yang terjadi di dalam praktik mungkin tidak selalu begitu. Berbagai kontroversi menghebat di sekitar tubuh, mengenai ikatan-ikatan, makna, nilai, kriteria hidup dan mati, serta bagaimana seharusnya ia ditinggali dan dicintai."[1] Danarto melihat tubuh sebagai, "kekuatan kesatuan hukum energi, tubuh adalah bahasa pertama yang dapat diutarakan kepada penonton. Tubuh adalah teater. Tubuh adalah satu-satunya adegan di pentas yang paling mudah diidentifikasi penonton".[2]

Tubuh aktor, seperti sebuah ikatan atau rajutan baru yang terkait antara dirinya, teks dan ruang sebagai seluruh dramaturgi dari sebuah pertunjukan. Ia merupakan ujung tombak bagi terciptanya bahasa-bahasa teater. Teater menjadi sebuah laboratorium hidup untuk permainan politik identitas. Sebagian dari tubuh mereka adalah tubuh yang bergerak dari desa ke kota. Melakukan penye-

[1] Anthony Synnott, *Tubuh Sosial, Simbolisme, Diri, dan Masyarakat* (terjemahan Pipit Meizier), Yogyakarta: Jalasutra, 2007, hal. 1.

[2] Danarto, "Energi, yang Meluap dan yang Meredam", *Republika*, 3 November 1994.



Kiri: Bissu, peran spiritual dalam tradisi Bugis: mengosongkan batas pemisah gender untuk pencapaian spiritual. Kanan: instalasi peralatan upacara Bissu.

• Foto: Afrizal Malna

berangan bahasa dan budaya antara bahasa lokal ke bahasa Indonesia, antara budaya lokal yang membentuk masa kanak-kanak mereka ke budaya lain sesuai dengan kota yang mereka tempati. Politik identitas apakah yang mungkin bisa dibaca dari tubuh mereka?

Kita tidak menggunakan kendaraan yang bersih dalam proses berlangsungnya urbanisasi. Dalam kendaraan itu masih ada terasi, sesajen, sarung, ikan asin, sejarah kolonial, dan imaji tentang kota. Begitu sebaliknya sampai di kota, dalam rumah kita juga masih ada terasi, sesajen, sarung, ikan asin, sejarah kolonial, dan imaji tentang desa, ditambah budaya pop. Perjalanan pulang-balik ini antara desa dan kota cukup tinggi lewat tradisi (lebaran, natal, upacara) dan mekanisme keluarga (perkawinan, kematian, sakit) ditambah liburan. Kita juga tidak menggunakan bahasa Indonesia yang bersih ketika meninggalkan desa menuju ke kota. Bahasa ibu ikut menyertainya dari belakang. Menciptakan bandul antara bahasa nasional dengan bahasa daerah, antara komunikasi fungsional dengan komunikasi kultural.

Gradasi dari kedua proses di atas pada gilirannya akan ditentukan oleh sejarah dan latar belakang budaya dari kota tempat tujuan urbanisasi itu. Proses yang pada gilirannya mengkonstruksi



Salah seorang raja dari Kerajaan Surakarta Hardiningrat.

tumbuhnya "tubuh kreol". Yaitu tubuh yang terajut dari bercampur aduknya berbagai budaya dan bahasa dalam gradasi berbeda antara mereka yang hidup di Medan dengan Jakarta, di Makassar dengan Yogyakarta dan seterusnya.

Tubuh kreol itu tumbuh, bergerak bahkan *performance*-nya bisa berganti-ganti sesuai dengan lingkungan pekerjaan maupun lingkungan kota yang ditempatinya. Tubuh kreol yang mampu melakukan "pembelahan identitas" antara identitas primordialnya (agama, suku) dengan identitas aktualnya (pekerjaan, pergaulan). Beberapa fenomena memperlihatkan bagaimana tubuh kreol ini juga bergerak dalam perubahan gender atau orientasi seksual.

Antara identitas yang terberi (ras, gender), identitas dogma (agama, politik), identitas kultural (suku, lingkungan sosial), saling membaur membentuk tubuh kreol itu. Kita melihat perbedaan antara orang Jawa di Sumatra, orang Jawa di Sulawesi dan orang Jawa di Jawa sendiri. Hal yang sama kita temukan pada suku-suku yang lain. Tubuh kreol ini kini kian menjadi seragam karena hampir setiap kota berorientasi ke budaya konsumerisme yang sama, serta peralatan komunikasi yang sama dimiliki oleh rata-rata masyarakat di kota-kota besar.



Dua tubuh perempuan: Barat dan seorang penari tradisi Jawa.

## Geografi tubuh kreol

Bagaimanakah membaca jejak-jejak perjalanan tubuh kreol itu? Penulisan sejarah Indonesia sebagai negeri kepulauan banyak dilihat sebagai penentu perubahan-perubahan yang berlangsung dalam wilayah geografi politik maupun ekonomi negeri kepulauan ini. Saya ingin mengutip bagaimana J.S. Furnivall mendeskripsikannya. Sebuah bayangan waktu jauh ke belakang, masa di sekitar abad ke-17. Seperti mimpi waktu membacanya:

"Kepulauan ini merupakan jalan penghubung dua samudra dan jembatan dua dunia dan sejarahnya, baik secara politik maupun ekonomi sangat ditentukan oleh geografi. Ada beberapa ciri yang istimewa. Selama berabad-abad Kepulauan Rempah-rempah atau Maluku, di Ujung Timur, punya monopoli atas kemewahan yang membuat air liur di seluruh dunia menetes di ujung barat, jalur sempit, Selat Malaka adalah rute terpendek bagi rempah-rempah ini mencapai anak benua India dan Eropa, dan juga rute laut terpendek antara China dan Barat. Karena itu jalur ini secara alami menjadi pusat perdagangan dan, sejak awal mula sejarah, kota-kota kaya di salah satu sisinya, Sriwijaya (Palembang), Melayu (Jambi), Malaka dan Singapura saling susul menguasai gerbang antara Timur dan Barat itu. Kota-kota perdagangan itu mampu



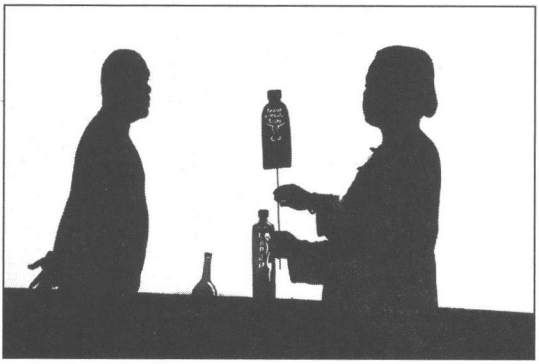
Salah satu pertunjukan Reog: memanjat dinding Candi Sukuh tanpa peralatan dalam forum *Srawung Seni Candi*. 1 Januari 2010.
• Foto: Afrizal Malna

membangun imperium perdagangan yang menguasai kepulauan itu".[3]

Deskripsi itu seperti sebuah teater geografis tersendiri yang tidak terbayangkan bagaimana tubuh aktor bisa mengalaminya. Deskripsi yang diturunkan lewat kamera besar dari sejarah yang tidak bisa diikuti oleh jangkauan tubuh kita sendiri. Tubuh bisa mengikuti deskripsi yang dilakukan kamera besar itu, tetapi tanpa mengalaminya. Ketika transportasi penerbangan kian menjadi transportasi umum masa kini, mungkin tubuh kita mulai merajut kembali jahitan-jahitan geografis ini, tetapi dari ketinggian 23.000 kaki di atas permukaan laut. *Dan yang tampak hanya gumpalan-gumpalan awan, bukan.* Arus globalisasi lebih bisa dialami tubuh kita dibandingkan dengan kenyataan geografis Indonesia dari kamera besar itu.

Di tingkat lokal, tubuh kita sebagian masih mengalami ruang tradisi, sejauh konvensi sosial yang berlaku, terutama lewat hubungan keluarga. Masih bagian dari kerja tradisi ini, tubuh juga mengalami ruang tidak semata-mata sebagai ruang fungsional, melainkan juga sebagai ruang yang memiliki dimensi lain: ruang yang bisa memunculkan rasa takut, rasa gaib, keramat, atau se-

[3] J.S. Furnivall, *Hindia Belanda Studi Tentang Ekonomi Majemuk* (terjemahan Samsudin Berlian). Jakarta: Freedom Institute, 2009.



Wayang masa kini karya Catur Kuncoro dan Eko Nugroho. LIP, Yogyakarta, 24 April, 2010.
• Foto: Fitri Setyaningsih

suatu yang sifatnya supranatural. Kadang-kadang nilai-nilai yang melatari penghayatan tentang ruang seperti ini, lebih menentukan sensitifitas tubuh dibandingkan dengan faktor-faktor geografis.

Dalam persepsi Mbah Maridjan, misalnya, yang diperolehnya lewat mimpi, Gunung Merapi di Jawa Tengah itu adalah sebuah istana. Di dalamnya terdapat sebuah ruangan yang sangat luas dengan kursi-kursi dan meja-meja tertata rapi, dan lantai permadani. Terdapat gerbang dalam istana ini.[4] Untuk saya ini merupakan imaji-imaji Jawa yang datang dari bagaimana Jawa mempersepsikan ruang hidupnya. Imaji yang bisa menembus batas-batas ruang imanen dan transenden. Imaji-imaji Jawa yang kini kian terkikis oleh perubahan sejarah, rasionalisasi hubungan-hubungan pragmatis, materialis dan budaya konsumerisme.

## Topeng tubuh dari kebudayaan sebagai kepompong

Tubuh mengalami ambiguitas identitas. Transfer nilai-nilai sudah berlangsung sejak kita masih kanak-kanak. Tubuh tidak mengalami pergulatannya sendiri. Tubuh harus menggunakan tubuh lain. Yaitu tubuh yang dibentuk orang tua, keluarga dan lingkungan sosial. Tubuh yang sejak dini sudah didorong memasuki kepompong nilai-nilai yang disediakan oleh kebudayaan.

Dalam beberapa tari tradisi misalnya, tubuh lelaki difigurasi

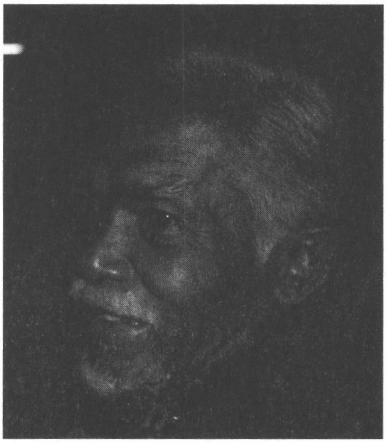
[4] Lihat Elizabeth D. Prasetyo: *The White Banyan, Lahirnya Kembali Beringin Putih*, Yogyakarta: Yayasan Lokaloka, 1998, hal. 69.



Amak Baljun, menyimpan kemarahan antara tarikan kaos oblong dan senyuman, dalam sebuah pertunjukan Teater Kecil, sutradara Afirin C. Noer.
• Foto: Joulham Hutasoid

sebagai tubuh yang bagus dan perkasa. Suaranya lantang, geraknya gagah dan tegas. Matanya menatap tajam ke depan. Tubuh perempuan difigurasi sebagai tubuh yang gemulai, anggun dan mata yang melihat ke bawah. Suaranya merdu, seperti mempersepsikan ruang dalam dari tubuhnya. Figurasi ini juga kita temukan pada wayang, ludruk atau ketoprak. Tubuh memproduksi figurasi ini seperti memasuki kepompong yang disediakan oleh kebudayaan atau tradisi. Pada gilirannya, personifikasi tubuh terhadap identitas lewat kepompong dari kebudayaan ini menghasilkan akibat-akibat tumbuhnya "identitas topeng". Kesenian (tradisi) merupakan media yang bisa digunakan sebagai politik tubuh untuk identitas topeng ini. Identitas kebangsaan dalam kepompong seperti ini merupakan laten untuk menghasilkan topeng-topeng nasional, tubuh yang tidak memiliki pengalaman untuk mengalami sendiri konflik-konflik identitas yang dilaluinya.

*Bui* karya Akhudiat, merupakan gambaran ekstrim tentang tubuh dari kebudayaan sebagai kepompong itu. *Bui* gambaran kehidupan dalam penjara yang setiap saat berusaha menghadirkan tubuh-tubuh bebas yang berada di luar penjara untuk tetap bisa

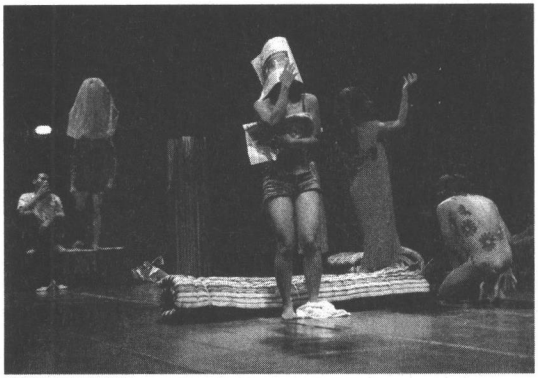


Kamsudi Merdeka, salah satu aktor Teater Mandiri, setelah tua.
• Foto: Afrizal Malna

menghayati kebebasan; sementara tubuh empirisnya sendiri berada dalam sel tahanan. Ia seperti hidup dalam dua dunia yang terbelah antara tubuhnya yang dibatasi oleh penjara dengan pikirannya yang berusaha keluar melampaui dinding penjara.

Tradisi penting untuk pembentukan identitas, akar maupun karakter. Tetapi perlu ditempatkan dalam pembacaan yang kritis. Wayang misalnya, merupakan media yang canggih dalam memainkan politik identitas. Wayang bisa dibaca sebagai simbolik bagaimana identitas bergerak sejauh bayangan antara cahaya dan wayang itu sendiri. Identitas tidak diposisikan pada bentuk wayang itu sendiri juga tidak pada bayangannya, melainkan bergerak di antara keduanya. Sebagian tradisi kita yang mengenal kesenian topeng, juga merupakan simbolik dari pembacaan atas politik identitas.

Tradisi juga mengenal konsep "kesurupan". Konsep kesurupan ini unik di mana tubuh dibiarkan terbuka untuk dimasuki oleh kekuatan lain. Kesurupan bisa membuat seseorang berubah total, menjadi diri yang lain. Bisa melakukan sesuatu yang tidak bisa dilakukannya dalam kehidupan sadar. Harus ada seorang dukun untuk menghentikannya. Konsep kesurupan ini bisa kita temukan pada sintren atau ronggeng, jatilan, jaran kepang atau reog. Kesurupan juga merupakan simbolik bahwa identitas merupakan



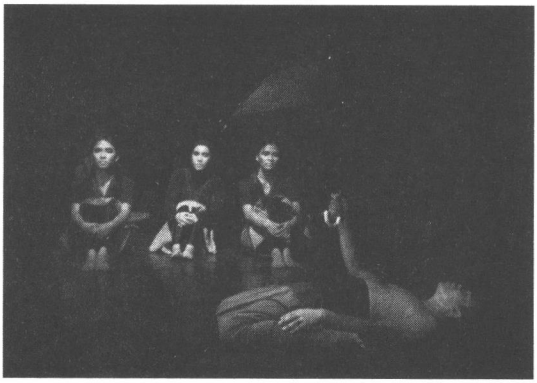
*Jejalan*, pertunjukan Teater Garasi, sutradara Yudi Ahmad Tajudin, 2009-2010.
• Foto: Afrizal Malna

sesuatu yang terbuka untuk dimasuki atau memasuki realitas-realitas non-manusiawi sebagai bagian dari persepsi kosmologi yang bisa dialami tubuh.

Dalam budaya Jawa, kesurupan ini mungkin merupakan bentuk lain dari konsep bagaimana elemen-elemen utama dalam kehidupan saling merasuk satu sama lainnya antara bahasa, kebudayaan dan agama. Merasuk untuk sampai kepada tingkat kesatuan atau keseimbangan yang massif. Dalam tembang dari kitab *Centhini*, misalnya, dibuka dengan pernyataan: *Demikianlah putra mahkota Kerajaan Surakarta Adiningrat di pulau Jawa menitahkan kepada tiga pujangganya, Sastranagara, Ranggasutrasna, dan Sastradipura untuk menyusun satu cerita kuno dalam bentuk tembang yang merangkum segala ilmu dan ngelmu Jawa, bahkan hingga seni hidup agar pendengarnya hanyut dalam kesadaran tak berakal.*[5] Tembang pembuka ini menjelaskan konsep dari hubungan yang merasuk antara *ilmu* dan *ngelmu*. Dan kesenian digunakan untuk membawa hubungan merasuk ini sampai pada tingkat *kesadaran* yang *tak berakal*.

Konsep kesadaran yang dalam perspektif Barat biasanya mengacu kepada pikiran yang kritis atau rasional, dalam persepsi Jawa justru dilihat sebagai kesadaran yang tidak berakal. Kesadaran di sini diposisikan penuh sebagai dirinya sendiri, bahkan akal

[5] Elizabeth D. Inandiak: *Centhini, Kekasih yang Tersembunyi*,Yogyakarta: Yayasan Lokaloka, 2008, hal. 16.



Salah satu pertunjukan Teater Satu Lampung, sutradara Iswadi Pratama.
• Foto: Blontang Poer

dianggap sebagai unsur yang berada di luar kesadaran. Kesadaran yang transenden, termasuk transenden terhadap akal.

Sebaliknya, perilaku "latah" merupakan kondisi negatif dari konflik-konflik identitas yang merasuk ke dalam perilaku linguistik dalam komunikasi. Dalam kondisi latah, seseorang tidak bisa mendapatkan kejutan. Setiap kejutan terjadi, orang itu akan mengikuti berbagai pesan atau perintah yang disampaikan melalui kejutan itu. Tingkat kelatahan kadang begitu sangat memukau di mana seluruh aktivitas tubuh terlibat penuh bersama dengan ekspresinya. Latah seperti berada di antara persoalan-persoalan medis (kejiwaan) dan juga sebagai akibat-akibat kebudayaan. Latah justru banyak dialami perempuan.

Wayang, topeng, kesurupan dan latah merupakan simbolik atas pembacaan politik identitas yang terdapat dalam tradisi. Ketika entitas-entitas pembacaan dari tradisi ini diperlakukan sebagai super ego identitas itu sendiri, maka tradisi berubah menjadi kepompong untuk identitas topeng.

Saya ingin menyebut kepompong itu sebagai "identitas pertama". Identitas yang mitologis sifatnya.

### Tubuh kreol dari Teater Kecil dan Teater Mandiri

Semar dalam wayang dan Bissu dalam tradisi Bugis, merupakan figurasi yang unik dari tradisi. Keduanya androginik dan menyimpan muatan spiritual. Di sisi lainnya kita mengenal budaya meran-

tau maupun abangan (dalam masyarakat Jawa), yang merupakan bandul lain yang bermain di sekitar politik identitas dalam konteks tradisi. Kedua konsep ini seperti memiliki fungsi sebagai bandul pembacaan kritis terhadap tradisi sebagai kepompong. Ini merupakan "identitas kedua" yang bereaksi terhadap "identitas pertama". Kedua identitas itu memiliki fungsi sebagai bacaan dan pembacaan dari proses-proses identitas yang berlangsung dalam lingkungan tradisi.

Ketika tradisi diperlakukan semata sebagai kepompong, bukan sebagai bacaan dan pembacaan yang kritis, maka realitas tubuh kreol tidak mendapatkan ruang sejarahnya atau dianggap sebagai "krisis identitas". Dengan kata lain, Indonesia sebagai ruang geografis dari pertemuan berbagai nilai, lebih dihayati sebagai pernyataan sejarah daripada kesaksian atas kenyataan tumbuhnya tubuh-tubuh kreol di sekitar kita, baik tubuh kreol dalam tradisi maupun tubuh kreol dalam ruang sosial masa kini.

Ketika teater juga diperlakukan sebagai kepompong, maka tubuh aktor pun cenderung menghasilkan akting sebagai topeng dari peran yang dijalani. Tubuh kreol dianggap bukan bagian dari proses pengolahan akting. Saya pertama kali menemukan tubuh kreol ini berlangsung pada sebagai besar pertunjukan Teater Kecil (Arifin C. Noer) dan Teater Mandiri (Putu Wijaya).

Pada pertunjukan Teater Kecil, tubuh kreol berlangsung lewat budaya pesisir Cirebonan. Sebagian besar tokoh-tokoh dalam pertunjukan Teater Kecil adalah tokoh-tokoh yang cacat: Pincang, idiot, kudisan, bisu, gembel, pelacur, atau perampok. Warna-warna muram (hitam, gelap, coklat tua), dan pencahayaan muram hampir merupakan ciri dari banyak pertunjukan Teater Kecil. Manusia yang hidup dalam masyarakat yang histeria terhadap materialisme karena kemiskinan, korup, hidup di pinggiran, atau berada dalam kehidupan pabrik yang buruk. Akting di sini seakan-akan memang telah menjadi pernyataan bahwa manusia telah cacat. Dalam kebanyakan pertunjukan-pertunjukan Teater Kecil yang disutradarai Arifin sendiri, akting cenderung diturunkan dalam dua pola: Membara atau menghanyutkan; dilakukan dalam irama-



Ratna Sarumpaet, sutradara Teater Satu Merah Panggung.
• Foto: Dok. Teater Satu Merah Panggung.

irama kontras, penuh konflik, sakartis. Tarikan otot dan suara napas dalam tubuh kreol ini mendapatkan aksentuasi yang sama pentingnya dengan narasi yang mereka mainkan. Tubuh yang bergelora, hidup, nakal, mudah menyelusup dalam ruang. Tubuh yang teaterikal dan musikal sekaligus.

Amak Baljun adalah aktor Teater Kecil yang banyak memberikan warna pada akting yang membara dan menghanyutkan itu, yang sering sangat eksotis pada warna vokalnya yang bergetar, dengan mata yang belalakan, atau gerakan kepala di antara punggung yang membungkuk. Akting yang pasti tidak ditemukan pada manusia Barat, dunia keraton, dunia dalam gedung atau dunia kantoran, melainkan akting dari masyarakat pinggiran atau pesisiran yang cenderung kasar dan terbuka.

Tubuh kreol yang terpotong-potong, menggelembung, terbalut, bengkak, hadir sebagai tubuh seni rupa dalam pertunjukan-pertunjukan Teater Mandiri. *Blocking* yang bergulir blok demi blok di atas bidang ruang pertunjukannya. Tubuh kreol dari Teater Mandiri ini seperti bermain dalam ruang non-persepsi. Dan menghasilkan tubuh kreol tanpa perspektif. Vokalisasi atas gerak, narasi, benda-benda dan musik berlangsung sama kuatnya.

Pertunjukan Teater Mandiri cenderung memperlihatkan bagaimana manusia telah kehilangan kepercayaannya untuk didengar



Ria Ellysa Mifelsa, sutradara Studi Teater Bandung.
• Foto: Afrizal Malna

dan dilihat. Mereka harus bersuara lebih keras lagi dan menggunakan kostum berlapis-lapis untuk itu. Akting di sini menjadi semacam "seni rupa-pernyataan-diri" yang dilakukan justru melalui hilangnya kepercayaan diri ketika personifikasi telah menjadi neraka pernyataan diri itu sendiri. Kekerasan cenderung menjadi tema utama dalam pertunjukannya. Judul-judul pertunjukan Teater Mandiri, yang seluruhnya ditulis dan disutradarai sendiri oleh Putu Wijaya, umumnya telah memperlihatkan tema kekerasan itu: *Bom, Tai, Aum, Dor, Front, Gerr, Blong* dan seterusnya.

Pertunjukan-pertunjukan non-verbal Teater Mandiri di pertengahan tahun 1970-an (*Lho, Entah, Nol*), jauh lebih keras dan liar. Aktor menggunakan benda-benda berbahaya (bambu-bambu panjang, jaring, cat tembok yang dibalurkan di muka, api, atau tepung yang dihamburkan di tengah pertunjukan) menjadi semacam senirupa yang menerjang. Pertunjukan hadir lebih sebagai upaya mempertahankan dirinya sebagai tontonan melalui perilaku tubuh yang keras dalam menciptakan aksi dan atraksi, di antaranya dengan memanjat kerangka bangunan atas dari Teater Arena TIM yang mendebarkan, permainan bambu, pemain melemparkan tubuhnya dan dijaring, permainan api, dan gerak-gerak lain yang berbahaya. Pertunjukan Teater Mandiri menjadi sebuah seni rupa baru dalam teater di Indonesia. Kamsudi Merdeka, Yanto Kribo maupun Djoko Quantiantyo merupakan aktor-aktor yang kuat dalam pertunjukan ini,termasuk seniman perupa Nashar yang

banyak menemani proses penciptaan pertunjukan mereka.

Putu Wijaya memiliki pandangan bahwa pertunjukan-pertunjukannya ini jadi semacam reaksi terhadap rezim kepintaran yang sering berkhotbah dan sambil menganggap bodoh lingkungan di sekitarnya. Dan Putu menyebut teaternya sebagai *teater bodoh*: "Karena ia tidak bisa bersikap sombong atau menggurui, ia terpaksa menjadi orang bodoh. Pikiran-pikirannya, usaha-usahanya, latar belakang dan tujuan-tujuannya serta juga guyonnya ia pulas dengan keluguan, kenaifan, goblok-goblokan. Ia menyampaikan semuanya dengan terbata-bata, seperti orang yang berada dalam keadaan "nol". Karena itu banyak orang menganggapnya bodoh. Di dalam kebodohan itu ia berusaha menyampaikan sesuatu yang penting".[6] Pernyataan ini juga bisa dipahami sebagai reaksi terhadap teater khotbah dan teater pintar, di mana banyak orang memang lebih suka mengajari daripada berusaha memahami orang lain.

Akhirnya manusia memang harus dilepaskan dari keluarganya, dari negara dan tanah airnya, lalu dimasukkan dalam gudang sumpek yang menjadi manifestasi dari kebanyakan pentas Teater Mandiri. Aktor bukan lagi manusia-manusia tampan dan cantik, seperti pada teater-teater Opera Bangsawan, manusia juga bukan lagi aktor yang memerankan tokoh-tokoh besar dari sejarah-sejarah besar, yang memiliki kerajaan atau partai-partai. Sebagian besar manusia di Indonesia adalah petani dan buruh tanpa partai.

### Tubuh kreol dari pentas Teater Garasi

*Kepada mereka* yang telah menjadikan tubuhnya sebagai landasan sepatu roda. *Kepada mereka* yang telah menjadikan tubuhnya sebagai gulungan kasur, lempengan seng dan tikar. *Kepada mereka* yang kepalanya telah menjadi kantong plastik. *Kepada mereka* yang merayakan pesta "harta dan sorga" seperti sedang mengejek dan menyakiti diri sendiri... inilah potret untuk sebuah bangsa yang namanya diberikan sendiri oleh bangsa yang menja-

[6] Putu Wijaya, "Jalan Pikiran Teater Mandiri: Bertolak Dari yang Ada", dalam *Pertemuan Teater 80*, Dewan Kesenian Jakarta, 1980, hal. 26.

jahnya *Indonesia*.

Jalanan adalah sebuah pidato sosial, politik, ekonomi dan kebudayaan yang setiap hari terjadi di kota besar, sebagai pasar transaksi dan transportasi berbagai kepentingan. Termasuk khotbah agama dan lemparan batu. Pidato yang mungkin kita abai mendengarnya, dari sebuah demokrasi yang sesungguhnya sedang terjadi di luar parlemen. Teater Garasi mengangkatnya sebagai *chaos* semiotika lewat pertunjukan mereka: *Jejalan* (Taman Budaya Yogyakarta, 18 Februari 2010, sutradara Yudi Ahmad Tajudin).

Dalam pertunjukan Jejalan, bandul tubuh dan teks kian dicairkan untuk memberi ruang bagi lalulintas berbagai strategi lain yang digunakan, tari dan imaji benda-benda. Pertunjukan ini merupakan sebuah esei yang melihat Indonesia sebagai *chaos* di jalanan. "Mural ruang" dari berbagai mutasi sosial yang tumpang tindih berlangsung di jalanan. Pertunjukan ini seperti menelanjangi Indonesia dengan cara menghibur. Beberapa seniman terlibat dalam pentas mereka, di antaranya Mella Jaarsma (perupa), Wangi Indriya (penari topeng) dan sebuah kelompok musik campursari.

Pertunjukan memperlihatkan bagaimana berbagai kode-kode budaya saling bertempur di jalanan. Informalitas rakyat (yang merupakan modal sosial rakyat) berhadapan dengan pertumbuhan kota yang kian melakukan standarisasi pendidikan, keahlian, modal, akses teknologi dan kekuasaan (formalisme) yang tidak dimiliki rakyat. Dan rakyat digusur untuk formalisme seperti ini, kemiskinan dilarang masuk ke kota! Energi yang dibawa penonton ikut menciptakan suasana jalanan, karena penonton dibawa ke atas panggung untuk menyaksikan pertunjukan dalam jarak yang lebih dekat. Hadirnya penonton ke atas panggung sekaligus memiliki fungsi menciptakan suasana ramai di jalanan.

Yang dilakukan Teater Garasi (mendekatkan teater ke jalanan), merupakan cara teater menemukan realitas dari tubuh kreol. Bahrul Ulum, Jamaluddin Latif, Sri Qadariatin, Citra Pratiwi, Theodora Chrislando, di antara aktor-aktor dalam pertunjukan ini yang memainkan tubuh kreol dari jalanan itu dengan cara provokatif. Yaitu tubuh kreol yang berubah-ubah dari figur satu ke figur lain-

nya dalam tempo yang cepat. Figur berganti, kostum berganti di antara narasi, benda-benda atau ikon-ikon jalanan yang mereka mainkan dalam perubahan terus-menerus. Perubahan ini tidak hanya menghasilkan penggandaan identitas, melainkan juga percepatan perubahan waktu untuk mencapai *chaos* dari identitas itu sendiri.

Tubuh kreol itu kadang menjadi sakartik, seperti Sri Qadariatin yang menutup buah dadanya dengan lembaran kertas koran. Atau resleting celananya yang dibiarkan tidak terkancing. Jamaluddin Latief yang berpakaian agama dan melakukan kekerasan terhadap pihak lain. Theodora yang menutup kepalanya dengan kantong plastik merah.

Dalam tubuh kreol mereka, identitas dan masalah-masalah sosial sudah sama-sama menjadi sampah. Tubuh kreol yang tidak mendapatkan ruang sejarah, menjadi menghasilkan *chaos* dalam dirinya sendiri.

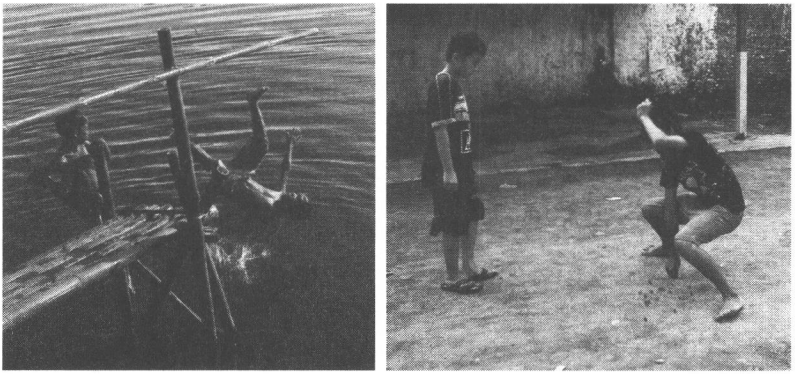
# Tubuh yang Mempercayai dan Meragukan Sejarah

DI BAWAH INI saya mengutip sebuah paragraf yang bertolak belakang dengan kenyataan yang dihadapi aktor dalam kehidupannya sebagai seniman teater:

> Sebagai aktor, sebenarnya tak ada lagi yang tidak diperoleh Barman. Ketenaran, nama besar, popularitas yang selangit, decak kagum masyarakat dan pujian para kritikus, penghargaan sekaligus simbol pengakuan atas keaktoran, serta cucuran rezeki yang terus mengalir bagai mata air di pegunungan. Pendek kata, sepanjang itu menyangkut dunia dari profesi keaktoran, semuanya telah diperoleh Barman.

Potongan teks itu saya kutip dari cerita pendek Arie F. Batubara, di harian *Republika*, 9 Januari 1994. Ia bercerita mengenai seorang aktor yang merasa bosan hidup sebagai aktor teater, kemudian berganti profesi menjadi aktor dalam dunia nyata. Berbagai profesi dijalaninya hingga bosan, dan merindukan kembali untuk menjadi aktor teater. Cerita pendek mengenai seorang aktor ini menarik, karena ia ditulis seorang pengamat teater alumnus Departemen Teater ASTI Bandung. Lebih lagi, saya teringat pada salah satu pembicaraan dengannya dalam evaluasi Festival Teater Jakarta 1994 di Bulungan. Arie F. Batubara mengatakan bahwa "akhir dari segala yang dimiliki teater adalah akting. Kalau yang satu ini tidak lagi dijaga oleh orang-orang teater sendiri, maka bagaimana lagi membatasi teater?"

Pendapat yang diajukan dalam bentuk pertanyaan itu sebenarnya menyimpan penjelasan bahwa pusat teater adalah aktor. Prosedur personifikasinya adalah aksi seseorang memerankan kode-



*Tubuh bermain.* Anak-anak di desan nelayan Barru, Sulawesi Selatan dan di sebuah kampung di Tegal.

• Foto: Afrizal Malna

kode dalam melakukan relasi. Ini paralel dengan cerpen Arie di atas yang melihat seorang aktor sebagai seorang yang hidup dari satu peran ke peran lainnya. Sama pula seperti Banton M. yang melihat peran dalam perspektif psikologi sosial sebagai: "seperangkat patokan yang membatasi perilaku fungsional, yang mesti dilakukan seseorang dalam posisi yang didudukinya".[7] Ketika dunia teater membuka wacana aktingnya dalam diskripsi seperti ini, maka teater menjadi sangat antroposentris untuk mendapatkan penjelasannya mengenai "seni peran".

## Tubuh yang belum didaftar

Apa yang terjadi dengan tubuh saya ketika saya memasuki sebuah ruang? Apakah saya cukup menyadari kenapa tubuh saya bergerak ke arah tertentu dalam ruang itu dan tidak ke arah yang lain? Siapakah yang menggerakkan tubuh saya untuk melangkah dan siapakah yang menentukan arah saya bergerak ke posisi tertentu? Apakah semua yang menjadi fenomena gerak saya dalam ruang itu merupakan keputusan tak sadar, atau justru merupakan tindakan yang berlangsung dalam disorientasi ruang yang sedang

[7] Lihat Banton M. Roles, *An Introduction to the Study of Social Relations*, New York, 1965, hal. 34; rujukan Edy Suhardono, Teori Peran, Konsep, Derivasi dan Implikasi nya, Jakarta, 1994, hal. 15.



*Tubuh ritual* dalam sebuah upacara di Pura Besakih, Bali.
• Foto: Afrizal Malna

saya alami, dan saya tidak mau mempersoalkannya?

Semua gejala disorientasi ruang ini, atau ruang yang menggoyahkan posisi sadar saya, menjadi hilang ketika di dalam ruang itu memang ada tujuan dari sesuatu yang akan saya kerjakan. Apakah itu berarti ruang tidak bisa memberikan order kepada saya, atau tanpa saya sadari saya sudah bersikap disorder terhadap ruang? Bagaimana dengan perasaan takut yang mungkin saja tiba-tiba muncul ketika saya sedang memasuki ruang kosong, rasa sepi atau rasa terasing? Apakah semua perasaan-perasaan ini bukan bagian dari order di mana situasi dan kondisi ruang ikut mendorong order itu terjadi? Apakah ruang bisa bernapas seperti tubuh saya, dan menjerit di belakang punggung saya?

Saya kira hampir kebanyakan aktor mengetahui bahwa berdiri di atas panggung pertunjukan teater tidak sesederhana berdiri di depan pintu rumah sendiri. Panggung memberikan perspektif ruang tersendiri bagi aktor yang berada di atasnya di mana tubuh dan hampir keseluruhan diri mendapatkan kepenuhan fokusnya untuk "ditatap" ia mengalami objektifikasi sedemikian rupa dari sekian banyak mata penonton yang terarah menatapnya. Perspektif ruang yang diberikan dunia panggung ini memiliki kemampuan mengubah seseorang menjadi "yang lain".

Seni peran atau dunia akting dalam perspektif ruang sebagai panggung yang ditonton seperti itu, tidak sedang menghadapi ruang kosong yang harus diisi dengan sebuah desain pemeranan. Sajak awal ruang itu adalah ruang yang penuh tatapan di mana berbagai wacana yang dimiliki penonton mulai melakukan peni-



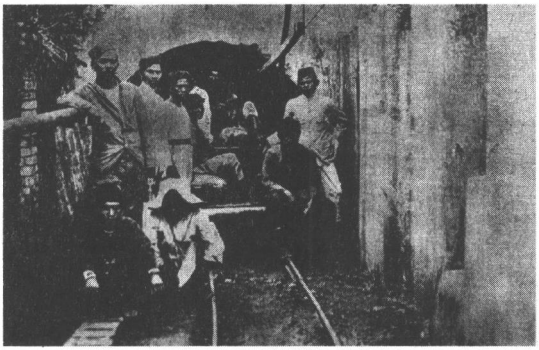
Suyatna Anirun, akting raja tua yang banyak mendapat pujian dalam pertunjukan *King Lear,* STB Bandung, sutradara Suyatna Anirun, TIM 2-3 Mei 1987.

• Foto: Jaulham Hutasoid

laian dan prasangka-prasangka. Arus objektifikasi yang bergerak dari tatapan penonton ini merupakan pertaruhan awal seorang aktor dalam menempatkan atau mendistribusi pusat-pusat identifikasi dari pemeranannya: Persuasi terhadap mata penonton yang menatapnya ke dalam peran yang dihidupkannya.

Perspektif ruang bisa menjadi psikologis bagi seorang aktor, dan sangat mungkin mempengaruhi aktingnya dengan berbagai manifestasinya. Tubuh aktor bukanlah tubuh yang bebas dan sendirian. Setiap aktor memiliki sejarah tubuhnya masing-masing, ada semacam imajinasi sosial yang hidup dalam tubuh aktor. Tubuh aktor juga adalah sebuah teks dengan sejarahnya tersendiri. Ini merupakan "tubuh-pertama" yang menjadi modal dasar ketika seorang aktor memasuki teater. Tubuh-pertama yang semuanya diukur sejauh tubuh bisa menjangkau dan bergerak. Tubuh-pertama yang memahami dunia di sekitarnya sejauh tubuh itu sendiri bisa menjangkaunya.

Tubuh pertama datang dari dunia sehari-hari dan hidup sebagai tubuh-biasa, merupakan hasil konstruksi sosial yang dialaminya sejak lahirTubuh yang belum dilembagaian oleh teknik maupun teori-teori teater. Tubuh yang belum mengalami stilisasi dari bahasa-bahasa teater. Hampir tidak ada kelompok teater yang merelakan tubuh-pertama ini masuk begitu saja ke panggung pentas teater. Sesederhana apa pun sebuah kelompok teater amatir misalnya, berusaha memenuhi persyaratan-persyaratan pentas untuk membungkus tubuh-pertama itu lewat berbagai kosmetika tubuh dari



*Tubuh buruh.* Buruh tambang batu bara masa kolonial di Sawah Lunto, Sumatra Barat.

• Foto: Dok. Museum Gudang Ransum Sawah Lunto

kostum sampai tata rias wajah.

## Jurnalisme tubuh aktor

Maka tubuh-kedua kemudian diciptakan atau menciptakan dirinya sendiri untuk memenuhi formula tubuh seorang aktor dalam teater.

Pandangan Tatiek Maliyati W.S. mengatakan: "Seorang pemain teater tidak memerlukan medium yang lain di luar dirinya. Medium yang dipergunakan adalah dirinya sendiri, yaitu tubuh dan batinnya".[8] Siapakah yang menghuni tubuh dan batin seorang aktor? Apakah ia memang tidak terkait dengan sesuatu yang berada di luarnya? Pandangan Suyatna Anirun: "seni peran tetap primitif, karena selalu mengandalkan kekuatan tubuh dan sukma manusia sebagai medianya. Yang namanya aktor sejak zaman Cina purba (kl. 2200 th. SM), kemudian pada teater Yunani purba (500 thn. SM) lewat zaman *Renaissance* hingga abad duapuluh ini tetap saja bermodalkan kekuatan, keterampilan dan kreativitas yang tersalur lewat tubuh dan sukmanya. Perkembangan teknologi yang menyediakan sarana lain selain panggung yang justru menjadi tantangan atas kesadaran akan bentuk dan ukuran (format), tidak mengubah kondisinya".[9]

---

[8] Lihat Tatiek Maliyati W.S., "Dasar-dasar Pengetahuan Acting (Pemeranan)", *Berita Yudha*, 17 Juli 1982.

[9] Suyatna Anirun, "Memanusiakan Idea-idea di Atas Pentas Teater, Sebuah Pendekatan Masalah Pemeranan dan Keaktoran", *Pikiran Rakyat,* 21 Juni 1988.



Sebuah warung makan di Tegal. Dindingnya penuh dengan foto-foto artis, pejabat dan almenak.
• Foto: Afrizal Malna

Suyatna Anirun melihat adanya media lain yang berkaitan dengan tubuh. Salah satu yang paling dekat adalah bahasa, baru setelah itu media-media lain yang digunakan tubuh sebagai peralatan, peralatan sebagai perpanjangan tubuh. Dan ketika tubuh aktor mulai berhadapan atau memasuki teks lewat tokoh yang diperaninya, maka tubuh aktor mulai berhadapan dengan sesuatu yang lain yang bukan lagi tubuh semata. Aktor di sini tidak lagi tubuh yang menjalani tubuhnya sendiri. Tubuhnya menjadi sebuah kompleks yang mempertaruhkan teks yang sedang diperaninya. Tubuh yang mulai menjalani dirinya sebagai "tubuh-kedua". Tubuh yang semata-mata tidak lagi bergantung pada kekuatan dirinya sendiri.

Tubuh-kedua ini, dalam tradisi teater-teater realis, cenderung membaca teks dan menulis teks dengan tubuhnya secara mimetik. Aktor sebagai tubuh-kedua sudah menjalani kemungkinan-kemungkinan tubuh yang membaca dan menulis. Tubuh yang tidak memisahkan dirinya lagi antara teks yang dibacanya dengan teks yang menulis tubuhnya dengan peran yang akan dijalaninya dalam sebuah pertunjukan. Tubuh aktor di sini menjadi sebuah kesusastraan baru, yang saya kira baik menyebutnya lewat istilah yang sering digunakan, yaitu tubuh dari sastra lakon. Tubuh yang menjalani dirinya sebagai sebuah jurnalisme di panggung pertunjukan teater.

Akting sebagai jurnalisme seperti ini dapat dilihat lewat pan-



Salah satu pertunjukan Teater SAC, Yogyakarta, sutradara Rossa. Mengganti wajah aktor dengan foto-foto selibritis dari majalah pop.
• Foto: Afrizal Malna

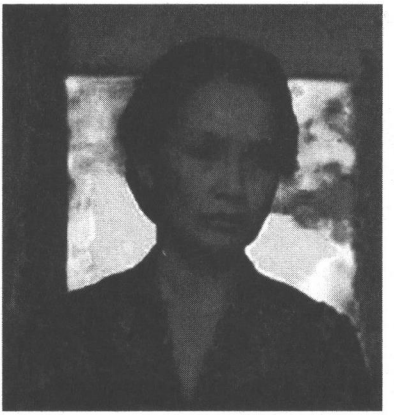
dangan Suyatna Anirun yang menganggap naskah lakon sebagai instansi pertama dari seluruh aktivitas produksi teater. Di sini, konflik dilihat sebagai inti teater di mana peristiwa dan suasana didorong dan berkembang melalui konflik.[10] Konflik dipandang menjadi semacam moment untuk mendapatkan katarsis atau solusi dari plot yang dikandung naskah, dan akting menjalankan prosedur personifikasi dari plot itu sendiri, "Peran merupakan sumber utama untuk plot, sebab kejadian-kejadian dapat dikembangkan terutama melalui ucapan dan tingkah laku para peran itu," katanya.[11] Dengan menggunakan acuan konflik, tampak kesan yang cukup kuat, bahwa distribusi teks berlangsung mirip seperti alur dalam sejarah, Sejarah sebagai peristiwa yang didistribusi lewat konflik. Ini jadi semacam inti juga dari tubuh-kedua yang dijalankan aktor lewat teater.

Ketika tubuh mulai mengorder kode-kode identitas, serta mulai menggunakan media lain yang bukan tubuh, maka tubuh-kedua dalam akting mulai berlangsung sebagai proses bolak-balik antara teks yang dibaca menjadi teks yang ditulis lewat akting. Teks tidak lagi diorder sebagai peristiwa aksara, melainkan sebagai

---

[10] Lihat Suyatna Anirun, "Pengantar Kepada Seni Peran", harian *Pikiran Rakyat*, 15 Februari 1978. Tulisan ini diturunkan 9 seri, seminggu sekali di *Pikiran Rakyat*, dari 8 Februari hingga 16 Maret 1978. Salah satu sumbangan tulisan mengenai akting yang cukup luas, selain yang diberikan Rendra atau Wahyu Sihombing.

[11] Suyatna Anirun, *ibid.*, *Pikiran Rakyat*, 22 Februari 1978.



Tuti Indra Malaon.
• Foto: Dok. Teater Populer

peristiwa bahasa yang dijalani tubuh aktor.

**Tubuh-ketiga yang meragukan sejarah dan konservasi sejarah**

Beban identitas dari jurnalisme sejarah pada akting menjadi besar ketika muncul keragu-raguan bahwa atmosfir budaya yang dikandung sejarah sebagai teks yang diperankan, adalah dunia tersendiri yang tidak mudah (atau mustahil) memerankannya. Terutama ketika berhadapan dengan teks yang mengandung wacana-wacana identitas kebangsaan dari masyarakat yang melatarinya. Ketika teks itu diperankan oleh masyarakat lain, maka ia cenderung kehilangan bagaimana memaknai wacana identitas itu. Suyatna Anirun menyebut masalah ini sebagai "hambatan rasial", yang banyak dipecahkan seniman teater dengan cara melakukan penyaduran teks ke dalam *setting* budaya yang dikenalnya, "Setinggi apapun keterampilan mereka (aktor), hambatan-hambatan rasial akan hadir sebagai masalah baru. Kita bisa melihat Rendra main Hamlet memakai surjan, atau Arifin C. Noer main *Macbeth* berbaju komprang hitam secara bagus dan berbobot. Tapi di balik permainan yang bagus dan berbobot itu, apakah tidak ada nilai-nilai yang dikorbankan atau dilewatkan di balik masalah intinya?"[12]

[12] Suyatna Anirun, *op.cit.*, "Memanusiakan..."

Penyaduran menjadi semacam tindakan nativistik terhadap hambatan di atas yang dilakukan oleh banyak seniman teater. Warna-warna etnik seperti Bali, Batak, Jawa, Sunda atau Melayu kemudian banyak digunakan seniman-seniman teater untuk penyaduran ini. Rendra, Suyatna Anirun, Teguh Karya, dan sejumlah seniman teater lainnya melakukan penyaduran dalam pertunjukan-pertunjukan mereka. Penyaduran menjadi mengesankan sebagai aplikasi terhadap adanya asumsi bahwa teater adalah peristiwa yang berlangsung "di sini dan kini" (*hic et nunc*),[13] walaupun warna-warna etnik yang digunakan telah kehilangan konsistensinya dalam masyarakat kini. Namun, Sitor Situmorang melalui tulisannya terhadap pertunjukan Teguh Karya (TIM, April 1980) yang melakukan penyaduran Makbet ke *setting* budaya Batak, melakukan pembelaan terhadap hal ini: "Kita di Indonesia, mewarisi budaya yang masih kuat fungsinya sebagai pencipta perlambang dan mitos, sebagai pengejawantahan dan penjabaran kemanusiaan dan jagadnya".[14]

Sitor Situmorang seakan-akan percaya bahwa warisan budaya masih hidup dan tertinggal dalam mekanisme perlambangannya mengenai manusia dan jagadnya yang masih direproduksi masyarakat kini. Dan setiap penyaduran, mungkin, bisa dilihat sebagai strategi narasi untuk menghindar memperlakukan identitas budaya sebagai etalase yang dibebani kepada tubuh aktor. Dan sebaliknya, bisakah teater mementaskan sejarah sebagai dokumentasi atau sebagai museum?

Suyatna Anirun memiliki pemecahan lain untuk hal tersebut melalui pernyataan bahwa teaternya sebagai memanusiakan ide-ide di atas panggung: "Untuk sampai kepada terwujudnya Seni Laku (di pentas), ada jarak budaya dan jarak waktu yang terbentang antara idea dasar (naskah) yang diramu menjadi idea garapan

---

[13] Lihat Wiratmo Sukito, "Naskah Barat dengan Situasi Kita", dalam Afrizal Malna (*et.al.*), *Beberapa Pemikiran Tentang Naskah Barat oleh Teater Indonesia*, Jakarta, 1989, hal. 94.

[14] Sitor Situmorang, "Makbetnya Shakespeare dalam Penyutradaan Teguh Karya", *Kompas*, 28 April 1980.

(konsep artistik sutradara) di satu pihak, dan keberadaan para pemain di pihak lain sebagai pelaksana yang harus menghidupkan suasana cerita (...) Teater bukanlah sastra semata atau visualisasi sastra. Teater adalah peristiwa atau proses pemanusiaan idea-idea, bisa juga disebut proses meruangnya karya sastra."[15]

Suyatna Anirun meletakkan dunia ide dalam korespondensi antara naskah, penyutradaraan dan pemain. Untuk sementara lapisan ini saya sebut sebagai "lapisan korespondensi pertama". Masih ada sisi lain yang tetap terbuka, yaitu antara naskah dengan identitas budaya yang dikandungnya. Di sinilah muncul "lapisan korespondensi kedua" yang pernah memainkan politik identitas antara Timur dan Barat atau tradisi dan modern. Karena lebih besarnya tuntutan atau tekanan dari lapisan korenspondensi kedua, justru bisa menenggelamkan lapisan korespondensi pertama yang membuat sebuah pertunjukan hadir seperti boneka-boneka antropologi. Risiko seperti ini ini bisa dilihat misalnya pada bagaimana Herry Dim menggambarkan sedemikian rupa hubungan Barat dan tradisi dalam kerja teater Suyatna Anirun.[16] Ini merupakan kerja yang memang sangat memperhitungkan berlakunya antropologi budaya untuk dunia pemeranan dalam teater. Arifin C. Noer melihat bahwa Suyatna Anirun dengan STB-nya memiliki aktor-aktor yang kuat untuk mementaskan naskah lewat *setting* budaya asli dari naskah yang dipentaskan.[17] Ini dinyatakan Arifin C. Noer lewat pementasan STB, *King Lear.*

Bentuk-bentuk pertunjukan kadang-kadang juga digunakan untuk mengatasi konflik dari politik identitas seperti ini, menggunakan lenong untuk naskah-naskah komedi misalnya, atau menggunakan wayang untuk naskah-naskah epik yang akan dipentaskan. Teater Koma dan Teater Gandrik, cukup strategis

---

[15] Suyatna Anirun, *op.cit.*, "Memanusiakan..."

[16] Lihat Herry Dim, "Sebuah Catatan Ringkas Tentang STB, Sumbangan Estetika Bagi Teater Kita", dalam Sugiyati S.A. *et.al.*,*Teater Untuk Dilakoni*, Bandung, 1993, hal. 69-72.

[17] Lihat Arifin C. Noer, "Aktor dan Raja yang Tua", dalam Sugiyati S.A.(et al.), *op. cit.*, hal. 77-78.



Yusep Muldiyana, sutradara Teater Laskar Panggung.
• Foto: Afrizal Malna

dalam memilih bentuk-bentuk pertunjukan ini secara formulatif untuk target yang mau mereka capai dalam pertunjukan mereka. *Setting*, yang menentukan bentuk dan identitas pertunjukan di sini menjadi penting. Kerja ini paralel dengan pemahaman Tatiek Maliyati W.S. yang melihat: "... melalui penataan artistik, seorang pemain memperoleh konsepsi fisik dari peran yang akan dimainkannya, misalnya melalui tata busana, tata tias, penggunaan warna dan sebagainya".[18] Kerja personifikasi untuk perwatakan akting seperti ini, paling tidak mampu memberikan dasar-dasar identitas di mana peran sudah bisa diorder lewat kostum dan *setting* sebagai "penjelasan tempat" dari lingkungan semiotik peran.

Marianne Konig melalui penelitiannya atas beberapa teater di Indonesia, terutama teater remaja, melihat: "Untuk memainkan satu peran, ada dua cara yang bisa dibedakan: Dalam tradisi teater realis, yang mau dihadirkan di atas panggung adalah manusia dalam semua kompleksitas psikologis dan emosi masing-masing. Dalam tradisi teater rakyat atau teater topeng bukan kompleksitas manusia yang mau dihadirkan, melainkan salah satu sifat yang dibawa dan didalami. Yang kemudian hadir di atas pentas adalah tipe atau—kalau dieks-ploitasi lebih jauh lagi—ide atau masalah yang abstrak. Pendekatan "tipe", yang ternyata lebih sering terjadi dalam teater di Indonesia, barangkali dipengaruhi oleh tradisi

[18] Tatiek Maliyati W.S., *op.cit.*

seperti itu juga. Pendekatan ini bisa menimbulkan masalah kalau dipakai secara tidak sadar dan tidak kreatif untuk naskah-naskah yang ditulis dalam tradisi realis, naskah terasa jadi sangat datar di atas panggung, tokoh-tokohnya direduksi pada satu dimensi dan tetap statis tanpa pendalaman".[19]

Risiko jatuhnya aktor hanya karena menjalani prosedur dari akting-akting tipikal sebenarnya harus tidak terjadi melalui anggapan bagaimana Suyatna Anirun meletakkan manusia sebagai harga tertinggi dalam teater "Teater adalah salah satu puncak budaya manusia".[20] Tetapi, pada beberapa pertunjukan, penempatan manusia pada ketinggian seperti itu melahirkan semacam "teater dewa-dewi". Ini fenomena yang juga bisa dicurigai merupakan reproduksi dari pertunjukan wayang orang yang melakukan pendewaan sedemikian rupa terhadap manusia dari semacam tradisi theosentrisme teater, teater adalah sebuah pembesaran ilahiah terhadap manusia untuk memperlihatkan kosmologi yang lebih luas dari keberadaannya.

Pertunjukan Teater Mahasiswa IKIP Bandung, misalnya, mementaskan *Umang-Umang* karya Arifin C. Noer (di Rumentang Siang Bandung, 9-11 Juni 1994, sutradara Asep Supriatna) sebagai pertunjukan dewa-dewi. Tokoh-tokoh seperti Waska atau Bigayah, gembong perampok dan germo yang hidup di gerbong-gerbong kereta api dari masyarakat "orkes madun" yang pinggiran, direpresentasi sedemikian rupa menjadi manusia dewa-dewi. Pendewaan seperti ini juga berlangsung lewat pemilihan stilisasi vokal yang gagah pada banyak pertunjukan, yang tidak memperdulikan wilayah teks di mana seorang aktor menghidupkan perannya.

Tubuh-ketiga jadi semacam jalan lain yang ditempuh aktor untuk memperbesar wilayah keragu-raguan terhadap sejarah atau peran di dalam sejarah. Tubuh-ketiga berdiri pada tapal batas antara tubuh-pertama dan tubuh-kedua. Tubuh-ketiga justru seperti mempraktikkan "teater kedua" (lihat bab prolog) dalam ak-

---

[19] Lihat Marianne Konig, "Antropologi Teater, Mencari Manusia", Laporan penelitian, Jakarta, September 1991, hal. 8.

[20] Suyatna Anirun, *op.cit.*

ting yang dilakukannya. Kode pemeranan tidak lagi dipusatkan kepada perlakuan eksklusif atas identitas pemeranan. Karena kode-kode itu bisa dibocorkan lewat entitas-entitas lain dalam pertunjukan. Tubuh-ketiga tidak membatasi perannya pada lalulintas teks yang diorder oleh peran yang dijalaninya. Melainkan bagaimana tubuhnya bisa mengorder peran-peran itu kepada entitas-entitas lain yang terdapat dalam pertunjukan dan merupakan bagian dari wilayah gerak permainannya. Tubuh-ketiga tidak ditentukan oleh ruang, melainkan menentukan ruang. Ia adalah tubuh yang menulis di dalam ruang pertunjukan, dan bukan di dalam peran yang dijalaninya.

Wayang dan topeng yang diacu Marianne di atas, menarik digunakan untuk melihat tubuh-ketiga ini. Wayang dan topeng merupakan ekstrim, di mana tubuh-ketiga sebagai hasil dari sebuah kerja wacana, diproduksi sebagai karya senirupa yang dipentaskan. Wayang memerankan pencitraan-pencitraan mitos, dan topeng memerankan sifat-sifat dari mitos itu sendiri. Dalang mendapatkan kekuasaan penuh untuk memainkan wayang itu, tanpa risiko terjadinya konflik antara tubuh-pertama dengan tubuh-kedua. Dan seniman topeng juga bisa menyembunyikan tubuh-pertamanya di dalam topeng. Topeng menjadi layar sekaligus menjadi sifat dari topeng itu sendiri yang dimainkan seniman topeng. Seseorang di dalam topeng itu adalah aktor yang memainkan tubuhnya sekaligus dalang yang memainkan wacana yang dikandung topeng itu.

Wayang dan topeng sama dengan mengubah aktor menjadi sebuah buku yang siap dipentaskan. Wayang dan topeng jadi semacam konservasi (museum) sejarah untuk narasi-narasi mitologis maupun dongeng. Wayang dan topeng seperti museum yang diperankan lewat konfigurasi narasi-narasi sejarah atau mitologis.

Hal itu juga bisa menjadi ekstrim lain dalam teater dengan menghentikan atau membunuh tubuh-ketiga aktor menjadi wayang atau topeng. Ini mungkin memenuhi kecurigaan terhadap beberapa pertunjukan yang pernah disebut sebagai "teater sutradara", yang memperlakukan aktor hanya sebagai boneka

pertunjukan. Hambatan utama dari tubuh-ketiga berada antara seorang aktor yang mampu menjadikan tubuhnya sebagai tubuh-yang-membaca, tetapi mengalami kesulitan untuk memasuki tubuh-yang-menulis dalam akting yang dijalaninya. Ia berhenti hanya sebagai tubuh-kamus.

Aktor maupun sutradara yang belum memiliki cara memecahkan kesulitan tubuh yang membaca dan yang menulis itu, akhirnya tergoda untuk menghentikan konflik wacana yang berlangsung dalam tubuh aktor itu dengan cara memperlakukan kembali tubuh aktor sebagai "tubuh yang ditulis" dan bukan "tubuh yang menulis".

## Aktor dari Bibliografi Teks ke Biografi Teks

MATA DIPEJAMKAM. Tubuh dibulatkan, berusaha bertemu dengan pikiran dan kesadaran sebagai kesatuan yang tunggal. Kesatuan itu dikosongkan. Semua indra bekerja dalam keadaan polos tanpa intruksi pikiran maupun aktifitas tubuh. Tubuh dibuat dalam posisi duduk bersila. Hening, mengeliminasi seluruh godaan kesadaran atau kesadaran yang menggoda. Diri kita menjadi diri yang non-persepsi. Mencapai titik kejernihan, keheningan yang bening, merupakan kondisi awal yang diharapkan bisa dicapai. Selebihnya disirahkan kepada banyak kehadiran yang tidak terduga, datang menyelusup lewat indera-indera yang sudah berada dalam kolam keheningan yang bening itu. Mungkin ada yang menangis di situ. Bertemu lagi dengan keharuan, rasa heran, kerinduan dalam lorong yang tak berbatas dan tak ada dasarnya.

Saya pernah mengikuti latihan meditasi, kira-kira seperti itu, dalam sebuah kelompok teater. Setiap kelompok teater memiliki berbagai cara bagaimana aktor melatih dirinya. Entah dari mana awalnya, meditasi hampir umum dilakukan banyak kelompok teater. Saya menduga Rendra yang mempopulerkan metode ini. Menurut Rendra meditasi digambarkan sebagai "konsentrasi pikiran harus bersifat penuh, tetapi harus pula *mobile* dan situasional. Jadi tidak mungkin meditasi itu menjanjikan satu konklusi yang absolut. Dan inilah inti persoalan mobilitas itu. Dalam bermeditasi kita harus berani, dengan stamina yang gagah, selalu melontarkan pertanyaan-pertanyaan kepada pikiran kita".[21]

---

[21] Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi,* Jakarta, 1983, hal. 42.



Adi Kurdi, akting membara di antara sorotan mata, penegangan bibir dan tarikan tangan, dalam pertunjukan *Selametan Anak Cucu Sulaiman*, sutradara Rendra, TIM Desember 1988.

• Foto: Jaulham Hutasoid

## Penyutradaraan linguistik

Metode itu, dalam pandangan Rendra, mirip seperti aktor berfilsafat lewat tubuh, kesadaran dan pikirannya sendiri di sekitar peran yang akan dijalaninya, dan bagaimana dirinya dalam peran itu. Bahasa dan tubuh bisa hadir dengan sama jernihnya. Aktor memasuki Identitas peran lewat tubuhnya sendiri dan realitas bahasa dari teks yang dipentaskan. "Penyutradaraan linguistik" yang menempatkan tubuh dan bahasa dalam takaran yang berimbang, mendapatkan ruang lebih luas lewat gema dari rasa heran dan kerinduan setelah meditasi usai dilakukan.

Awal keberangkatan aktor adalah bagaimana aktor menyampaikan kata hingga menjadi kalimat. Dan kemudian kalimat itu tumbuh sebagai konstruksi linguistik untuk tumbuhnya karakter. Model ini bisa diandaikan dengan bagaimana seorang pembaca novel tumbuh dari halaman ke halaman berikutnya dari novel yang dibacanya. Tanpa disadari, kemudian terjadi personifikasi yang dilakukan pembaca terhadap tokoh-tokoh tertentu yang terdapat dalam novel itu. Dan pada gilirannya, pembaca itu melakukan internalisasi lebih jauh terhadap tokoh yang dibacanya hingga ia seakan-akan sudah menjadi tokoh itu sendiri. Peran datang dan hadir lewat bagaimana seorang aktor membacanya.

Pertunjukan Rendra, *Hamlet* (TIM, Pebruari 1994) misalnya, memperlihatkan penyutradaraan linguistik yang tangguh dalam menciptakan ruang pada bahasa, terutama pada permainan



Ikranegara.
• Foto: nikenike.files.wordpress.com

Rendra dan Adi Kurdi. Nafas, helaan, atau suara-suara non-verbal yang dikeluarkan oleh tubuh bisa menjadi bagian dari dialog-dialog yang dilakukan aktor. Hal yang tidak berbeda jauh juga bisa kita lihat lewat akting Ikranegara. Akting yang bahkan menghasilkan tubuh retorik, berimbang dengan kemampuan lain yang dimiliki Ikra sebagai pembicara masalah-masalah kesenian dan politik. Tubuh retorik ini juga masih membekas walau dalam pertunjukan Ikranegara, *Ritus Topeng*, yang sarat dengan adegan-adegan ritual.

Ruang pengucapan untuk bahasa itu secara rinci diturunkan oleh Wahyu Sihombing melalui prosedur sebagai berikut: Mula-mula naskah dibagikan kepada semua staf artistik yang terlibat, dan dilanjutkan dengan pembacaan bersama terhadap naskah yang dilakukan oleh setiap pemain. Pada tahap selanjutnya setiap pemain membuat sinopsis alur cerita (plot) untuk mengetahui arus kejadian, tempat, watak, akan terlibat di dalamnya. Semua itu dilakukan untuk mendapatkan apa yang pernah disebut Stanislavsky sebagai "garis laku" (*lines of action*). Subteks atau *silent script* dari naskah untuk perwatakan dicari dengan mengeksplorasi ucapan demi ucapan dalam pembacaan naskah, sehingga mendapatkan kandungan emosi atau konflik yang tersembunyi di balik ucapan. Semua itu dilakukan melalui metode "karena-maka" terhadap kausalitas peristiwa yang berlangsung untuk menemukan

apa yang disebut Stanislavsky sebagai "*super-objective*" dari watak. Atau yang disebut Harold Clurman sebagai "*spine* dari watak".[22]

Pendekatan itu memang tidak berbeda jauh dari cara-cara klasik dalam membicarakan sebuah novel. E.M. Foster: "Novel mendedahkan kepada kita satu mahluk manusia yang dapat dipahami, dan karena itu lebih mudah dikenali".[23] Dunia akting memasuki peran sama seperti memasuki prosedur-prosedur individuasi yang meliputi watak, perilaku, psikologi, termasuk status dan lingkungan sosial tokoh yang mau diperankan. Prosedur yang tidak berbeda jauh dari bagaimana sebuah novel dibaca lewat tokoh-tokoh yang bermain di dalamnya.

Seorang pembaca novel dan seorang aktor memang saling bertemu lewat pembacaan atas tokoh. Bedanya, pembaca novel membaca tokoh dalam kerangka keseluruhan novel, sementara aktor berpusat pada satu tokoh yang diperankannya. Seorang aktor yang membaca tokohnya seperti pembaca novel, mungkin tidak hanya melibatkan diri pada pesan maupun emosi yang terdapat dalam dialog yang diperankannya. Tetapi juga pada jenis-jenis tokoh yang ada. Teori novel klasik mengenal 2 jenis tokoh. Pertama, tokoh yang bersifat bulat (*round character*): Tokoh ini dapat mengejutkan pembaca, karena kadang-kadang mengungkap wataknya yang tidak terduga. Jenis kedua, tokoh yang bersifat datar, pipih (*flat character*) penokohan ini hanya memiliki satu segi perwatakan, tidak dikembangkan secara maksimal. Jarang terjadi kejutan dalam perkembangan wataknya. Pemakaian jenis watak datar ini biasanya terdapat dalam novel yang hanya mementingkan plot.[24]

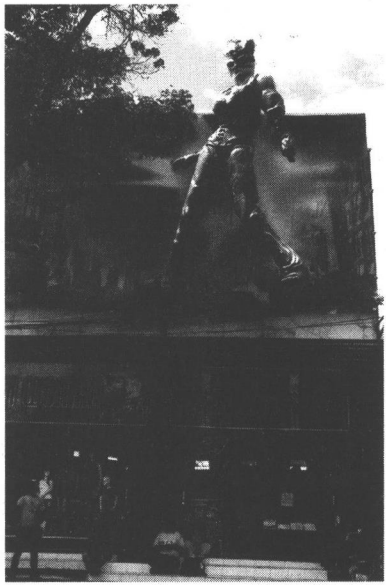
Hal itu oleh Rene Wellek dan Austin Warren disebut sebagai pendekatan intrinsik dalam membaca tokoh dalam novel atau

---

[22] Lihat Wahyu Sihombing, "Sebelum Naik Di Atas Pentas", dalam *Pertemuan Teater 1980*, Dewan Kesenian Jakarta, hal. 3-4.

[23] Lihat E.M. Foster, *Aspek-aspek Novel*, Dewan Bahasa dan Pustaka Kementrian Pelajaran Malaysia, Kuala Lumpur, 1979, hal. 53.

[24] Lihat E.M. Foster, *ibid.*, hal. 35-59.



Pertokoan yang heboh dengan banyak menggunakan patung di daerah Cihampelas, Bandung.
• Foto: Afrizal Malna

novel itu sendiri secara keseluruhan.[25] Henry G. Tarigan merumuskannya menjadi seperti ini. Penokohan dikenali melalui deskripsi bentuk lahir dari pelakon, deskripsi jalan pikiran pelakon, deskripsi reaksi pelakon terhadap kejadian-kejadian yang dihadapinya, analisis langsung dari pengarang terhadap watak tokoh, deskripsi terhadap lingkungan pelakon, maupun terhadap tokoh utama melalui pandangan tokoh-tokoh lainnya mengenai keadaan tokoh utama.[26] Lajos Egri merangkum deskripsi ini dengan melihat bahwa penokohan memiliki dimensi fisiologis, sosiologis, dan psikologis sebagai struktur dari penokohan.[27]

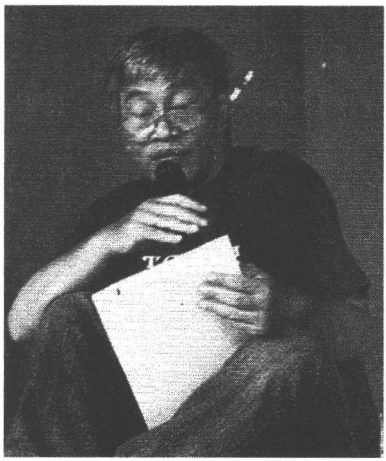
## Melodi-melodi pemeranan

Seorang aktor mungkin melihat pembacaan atas lakon yang akan diperankannya dengan cara di atas sama seperti mamasuki

[25] Lihat Rene Wellek & Austin Warren, *Teori Kesusastraan*, Jakarta, 1989, hal. 288-289.

[26] Lihat Henry Guntur Tarigan, *Prinsip-prinsip Dasar Sastra*, Bandung, 1984, hal. 133-134.

[27] Lihat Lajos Egri, *The Art of Dramatic Writing*, New York, 1946, hal. 33.



Landung Simatupang.
• Foto: Dok. pribadi

padang tandus yang gersang. Berbagai informasi tentang tokoh yang akan diperankannya datang membuat berbagai gelombang yang tidak jelas hubungannya dengan tubuhnya. Di sini tubuh memerlukan sesuatu yang bisa disentuh, dipegang dan dirasakan. Imaji-imaji yang muncul di sekitar teks harus dikonkritkan ke dalam realitas di mana tubuh aktor bisa memasukinnya. Tubuh baru bisa menemukan melodi-melodi dari tokoh yang diperankannya lewat realitas konkrit dari bagaimana tokoh itu akan dikonstruksi dalam pertunjukan. Melodi yang berlangsung antara peran, ruang dan benda-benda yang ada di sekitar pertunjukan.

Meditasi untuk melakukan proses internalisasi terhadap peran dengan berbagai transfer informasi maupun emosi, berlangsung bersamaan dengan rasionalisasi terhadap tokoh yang akan diperankan. Dalam hal ini, menjalankan peran tidak semata-mata aktor menjalankan premis-premis yang terdapat dalam peran, melainkan juga membangun nada-nada dari pemeranan itu.

Kalau kita kembali ke metode Wahyu Sihombing di atas, kita tidak melewatkan kelanjutan dari metode ini lewat pandangan Gandung Bondowoso disebut sebagai *metode beat* "teori pengadegan yang dengan rinci memilah-milah pola permainan berdasarkan pikiran si watak yang disampaikan lewat dialog dan notasi."[28] Prosedur "karena itu" menjadi "maka" ditempuh sebagai

sebuah *beat*. Ketukan-ketukan dalam tempo tertentu untuk menghasilkan irama dan emosi antara tubuh aktor dan dialogs yang disampaikannya. Mengubah teks sebagai bibliografi adegan menjadi biografi teks dalam tubuh aktor. Prosedur personifikasi yang ditempuh aktor berada dalam proses membangun "bibliografi teks" menjadi "biografi teks" untuk akting yang dijalaninya. Penyutradaraan linguistik di sini akan mendapatkan melodinya, ketika aktor mulai melihat hubungan antara dialog dengan tubuhnya, ruang pentas, dan entitas lain dalam pertunjukan yang dibangun bersama.

### Aktor dalam mata penyutradaraan

Dalam latihan pertunjukan Gabungan Teaterawan Yogyakarta, *Mawar di Bawah Sepatu* karya Ugo Betti (26-27 Juli 1992), yang menggambarkan perubahan masyarakat Italia dari kerajaan menjadi republik, saya melihat Landung Rusyanto Simatupang melakukan kerja di mana sutradara menyutradarai aktor dengan cara memerankan sendiri peran yang dimainkan aktor untuk aktor mendapatkan pijakan pemeranan yang diinginkan. Diskusi dengan aktor juga dilakukan untuk pendalaman teks dan pengembangan akting.

Dalam tradisi teater realis, kerja penyutradaraan seperti ini mungkin dilakukan. Sutradara, melalui tubuhnya sendiri, menggambar terlebih dulu peran yang akan dijalani aktor. Sutradara bekerja sebagai aktor dalam menyutradarai peran yang dijalani aktor. Aktor merupakan mata pertama dalam penyutradaraan seperti ini yang dijalani sendiri oleh sutradara. Seakan-akan proses bibliografi teks menjadi biografi teks juga harus dialami oleh sutradara sebagai model pemeranan yang harus dijalani aktor.

Hampir sebagian besar sutradara teater di Indonesia, memang dahulu memasuki teater terlebih dulu sebagai aktor. Lalu mengembangkan kemampuannya menjadi sutradara. Latar seperti ini banyak menentukan keberadaan teater-teater realis di Indonesia.

---

[28] Lihat Gandung Bondowoso, "Pementasan Teater Lembaga, Pewaris Ilmu Wahyu Sihombing", *Kompas*, 18 Juli 1990.



Makan malam di lesehan Simpang Lima Semarang yang selalu ramai.
• Foto: Afrizal Malna

Teater dibaca sebagai drama lakon, dan aktor menjadi mata pertama dalam lakon itu. Pendekatan seperti ini cenderung terbatasi oleh kemungkinan sutradara menemukan detil-detil tak terduga yang dimiliki aktor. Atau detil-detil itu memang ditolak karena dianggap berada di luar konteks pemeranan dari lakon yang dijalani aktor.

### Tidak ada *performance* untuk sebatang coklat

Teater sebagai drama lakon itu, atau dalam istilah lain sebagai seni peran, merupakan ideologi yang hampir tak terbantahkan lagi dianut oleh kelompok-kelompok teater dalam tradisi teater realis. Studyclub Teater Bandung, yang mementaskan 5 naskah berturut-turut dalam satu pemanggungan, 12-14 Agustus 1994 di Rumentang Siang, Bandung, sejak awal membatasi diri terhadap efek-efek yang tidak diperhitungkan dalam pertunjukan mereka. Mereka memberi semacam pengantar yang dinyatakan di atas panggung: "Kami tidak mementaskan kata-kata bersayap, kami ingin mengembalikan teater ke seni peran."

Pernyataan itu jelas bahwa aktor meru-pakan penanda pertama dan penanda akhir dari sebuah pertunjukan. Sebatang coklat atau seekor kutu yang menempel di baju seorang lelaki yang selalu gelisah berhadapan dengan istrinya, dalam pertunjukan itu tidaklah terlalu signifikan untuk dilihat sebagai penanda yang ikut menentukan jalannya pertunjukan. *Sahabat Terbaik*, karya James Saunders, sebagai salah satu naskah yang dipentaskan STB ini, memang menyampaikan tentang sebatang coklat dan kutu.



Ratna Riantiarno, aktor dan organiser Teater Koma.
• Foto: Dok. Teater Koma

Pertunjukan dilakukan dengan *setting* sebuah kursi. Sebatang coklat yang ditawarkan istri kepada suaminya, menciptakan patahan-patahan pembicaraan: tentang seekor kutu yang menempel di baju suami, tentang debu dari pembungkus gitar yang mengganggu kenyamanan hidung istri, atau tentang kaki suami yang selalu gelisah mengetukkan sepatunya di lantai.

Bagi STB, kecenderungan-kecenderungan kecil itu rupanya tidak terlalu penting dibiarkan tumbuh sebagai sebuah teks. Mereka lebih menurunkan akting pada pijakan besar yang terdapat dalam alur cerita. Seakan biografi teks memang hanya terdapat pada tokoh, tidak pada coklat atau ketukan sepatu di lantai. Kata lebih dahulu dilihat sebagai pernyataan daripada apa yang dilakukan aktor. Maka ketukan sepatu juga cenderung hadir lebih sebagai "pernyataan" daripada sebagai "peristiwa". Tidak ada ruang *performance* untuk sebatang coklat, kutu, debu, dan ketukan sepatu. Ruang *performance* hanya terdapat pada bagaimana cerita dan konflik-konflik psikologis dipentaskan.

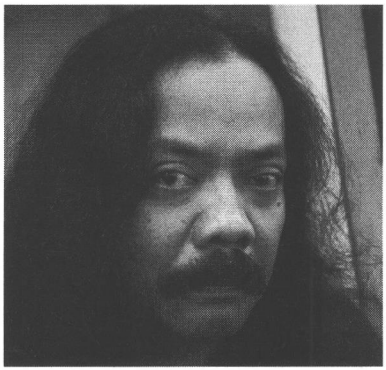
Suyatna Anirun yang menyutradarai pertunjukan ini membatasi sedemikian rupanya berlangsungnya "migrasi metafor" dari aktor ke sebatang coklat yang mungkin terjadi. Sama dengan bagaimana Suyatna membatasi terjadinya "migrasi pentas" antara naskah satu ke naskah lainnya, yang berurutan dalam pertunjukan yang menggunakan 5 naskah ini. Pembatasan itu dilakukan dengan cara membangun ruang pertunjukan sebagai panggung besar yang

bisa menyatukannya. Karena itu cukup banyak sisi dari panggung besar ini yang menjadi ruang mati.

Penggunaan ruang besar ini baru terasa bergolak, hidup, dalam pertunjukan bagian akhir naskah *Pacar* karya Harold Pinter. Pertunjukan ini dimainkan Mona Sylviana (istri) dan Wawan Sofyan (suami). Keduanya banyak bertengkar karena suami-istri ini masing-masing memiliki pacar, yang sebenarnya diperankan masing-masing oleh diri mereka sendiri. Mereka berdua banyak menggunakan gerak-gerak besar, dan menggunakan cukup banyak properti mulai dari meja, kursi, genderang hingga karangan bunga yang membantu dan menghidupkan permainan.

Permainan Wawan menjadi mengejutkan ketika Mona membalutkan karangan bunga pada kepalanya, bercumbu seperti hewan di bawah meja hingga baju Wawan terlepas hanya tinggal dasi membalut leher. Karangan bunga di kepala dan dasi yang membalut leher telanjang itu mampu mengantar ke penanda lain yang berkorespondensi dengan peristiwa penyaliban Jesus. Bahwa suami telah disalib untuk istri yang terlalu bebas bercinta di rumah suaminya sendiri. Apa yang terjadi ini tidak semata-mata sebuah peristiwa keaktoran dalam peran yang dijalaninya, tetapi juga bagaimana aktor melakukan transformasi tanda. Bunga yang membalut kepala dari tubuh lelaki yang telanjang pada adegan itu tiba-tiba berubah menjadi teks yang berkorespondensi ke sejarah penyaliban Jesus. Korespondensi ini juga bisa digunakan sebagai titik-balik untuk membaca kembali pertunjukan itu.

Adegan itu memperlihatkan aktor yang juga bergaul dengan bahasa maupun sejarah yang lain, membuka kemungkinan aktor melakukan transformasi tanda. Ia menjadi aksi dari tubuh yang memiliki sejarah. Marianne Kounig pernah menyebutnya sebagai, "Menyatakan diri sebagai manusia dengan segala dimensinya, berarti melewati diri sendiri sekaligus sebagai pribadi pemain atau peran, untuk sampai kepada kondisi manusia. (...) Ia sekaligus mengemukan semua nilai-nilai dan kebudayaan yang mendasari kehidupan dan pandangan dunianya, yang dibawanya ke dalam pertunjukan itu juga".[29]



Imam Soleh, aktor dan sutradara Teater Celah-Celah Langit.
• Foto: Afrizal Malna

Boedi S. Otong menggunakan istilah *under score* untuk hal itu, bahwa teks adalah sebuah *score*. Dan *under score* merupakan sesuatu yang bergerak di bawah *score*, sebagai kemampuan otentik yang dimiliki seorang aktor. Penyutradaraan yang menghindari pengandaian ini cenderung menghasilkan desain yang bagus, tetapi tidak memunculkan kemampuan spesifik yang dimiliki aktor. *Under score* seperti sebuah peringatan tentang adanya arus bawah yang dimiliki aktor, di mana pemahaman seorang sutradara terhadap teks harus siap dan justru menunggu terjadinya "perpindahan makna" ketika teks itu dipentaskan.[30]

Dalam pertunjukan Bandar Teater Jakarta, *(The Opening), Boneka, Balok Es, Pipa Besi, dan Panggung Miring* (September, 1994, disutradarai Malhamang Zamzam), merupakan kerja sama yang saling menandai antara aktor dan benda-benda yang terdapat dalam pertunjukan. Balok es, pipa besi, dan boneka dipakai sebagai keserempakan dalam menurunkan biografi teks bersama aktor. Biografi yang membaca mengenai pembekuan, kekerasan, kesepian dan hidup yang artifisial. Lalu seorang aktor dalam pertunjukan itu melepaskan sebuah teks yang sebenarnya telah kehilangan seseorang, "Kita selalu bersama, tetapi kita tidak pernah

---

[29] Lihat Marianne Konig, "Antropologi Teater, Mencari Manusia", Laporan penelitian, Jakarta, September 1991, hal. 4, 6.

[30] Lihat Boedi S. Otong, "Score dan Under Score dalam Teater", dalam *Festival Teater Jakarta XXI*, Jakarta, 1994, hal. 18-19.

bertemu." Kemudian seorang aktor lain, yang duduk di atas balok es, menampar pipinya sendiri dengan keras seperti menampar nyamuk yang menempel di pipinya. Tetapi tamparan itu terlalu keras untuk membunuh "seorang nyamuk". Tamparan itu rupanya memang lebih bersifat tekstual: memperlihatkan bagaimana seorang aktor bergulat menemukan tanda dan menyatakanya di tengah-tengah desain sebuah pertunjukan yang bisa menenggelamkannya

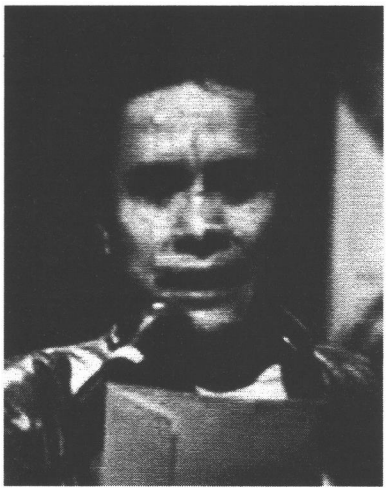
# Caligula Menonton Pertunjukan Teater Sae

APAKAH YANG TERJADI ketika aktor meninggalkan pertunjukan? Apakah teater masih bisa berlanjut tanpa Aktor? Apakah ketika pertunjukan terus dilakukan tanpa kehadiran aktor, teater masih disebut sebagai teater?

## Beberapa kisah aktor

Dan ini memang yang terjadi pada pertunjukan Teater Gumelar (1992), *Emak, Saya Sakit*, yang berlangsung di sebuah gudang di belakang kelurahan Cempaka Putih, Jakarta. Sutradara, Mono, akhirnya membacakan naskah biografi yang sedih mengenai ibunya sendiri dengan tangis yang tersekat di tenggorokan. Di antara gangguan kabel listrik, sekitar 20 orang menonton sambil berbaring atau jongkok. Cerita mengenai ibunya bocor satu demi satu. Keintiman seperti tumbuh di ruang itu dari cara Mono menghadirkan biografi ibunya. Keintiman yang hadir kemudian berhasil pula melahirkan diskusi cukup menarik. Penonton tidak lagi membicarakan teater, tetapi menceritakan pengalaman mengenai ibunya masing-masing.

Rupanya banyak orang yang memiliki persoalan tentang ibunya, dan menyimpannya sendiri. Lewat pertunjukan itu, cerita-cerita di sekitar ibu yang tersimpan itu ikut bocor keluar, menjadi pembicaraan bersama. Dunia ibu ditelanjangi tanpa malu. Pembocoran biografi yang sangat intim, subjektif, dari diri penonton sendiri, dan menghasilkan tema bersama. Ini semua terjadi justru akibat dari kecelakaan sebuah pertunjukan yang ditinggal aktornya sendiri.



Zainal Abidin Domba.
• Foto: Dok. pribadi

Busyra Q Yoga, salah seorang aktor Teater Sae, juga membawa kisah yang lain di sekitar aktor yang meninggalkan kelompoknya. Sejak Yoga melanjutkan kuliah dan kemudian bekerja di sebuah majalah ekonomi, Yoga tidak pernah aktif lagi dalam kehidupan teater. Tetapi dunia teater tidak lantas padam begitu saja pada dirinya. Teater terus hidup dan tumbuh dengan agak mencengangkan pada diri Yoga.

Seseorang dengan pakaian jas lengkap model John Travolta, dengan rambut disisir rapi ke belakang, datang menonton sebuah pertunjukan. Orang itu mengaku sebagai Caligula. Berkali-kali ia mengaku sebagai Caligula, walau bertemu dengannya di jalan. Dan orang ini adalah Busyra Q. Yoga itu sendiri. Sekitar tahun 1980, ia mulai berkenalan dengan salah satu naskah Albert Camus, *Caligula*. Internalisasi yang dilakukannya sedemikian rupa terhadap naskah rupanya kemudian mengobsesinya dengan cara yang luar biasa sehingga terjadi semacam migrasi identitas, ia mengaku bahwa dirinya adalah Caligula itu sendiri. Hingga ia punya prediksi bahwa Teater Sae harus memainkan naskah *Caligula* untuk bisa menjadi grup teater yang utuh dan kuat.[31]

[31] Kisah ini saya saksikan langsung pada bagian akhir hubungan Yoga dengan naskah Caligula sebagai sesuatu yang saya pikir harus dilayani waktu itu. Hingga setiap kali

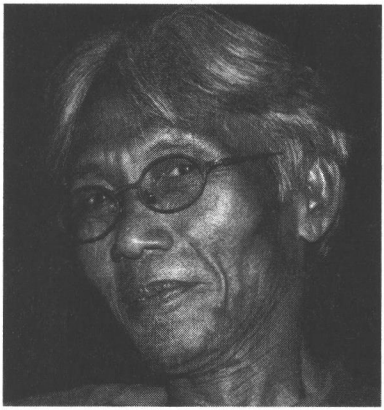
Pandangan Yoga itu memperlihatkan kesan khas dari cara kerja teater yang menempatkan naskah sebagai pusat pembentukkan teater untuk menjadi kelompok yang utuh dan kuat. Namun, Boedi S. Otong (sutradara Teater Sae) menolak untuk mementaskan naskah ini. Antara lain, karena tidak mungkin mementaskan sebuah naskah yang telah menghasilkan hubungan-hubungan obsesif maupun posesif dalam melihat peran atau dari sebuah naskah yang akan dipentaskan. Sebuah penolakan yang kemudian ternyata kian mendorong internalisasi antara Yoga dan Caligula menjadi lebih jauh lagi, semakin lebih pribadi. Penolakan ini membuat hubungan Yoga dengan Caligula menjadi bergeser, dari hubungan dalam sebuah kelompok teater yang mau mementaskan *Caligula* menjadi hubungan pribadi antara Yoga dan Caligula yang jalinan hubungannya terus dijaga.

Korespondensinya kian jauh membentuk pandangan-pandangannya dalam melihat lingkungannya sendiri. Salah satu dari pandangan itu adalah bagaimana Yoga kemudian melihat dunia dalam kelompok Teater Sae tidak berbeda jauh dari kehidupan Caligula itu sendiri. Ia melihat misalnya, Zainal Abidin Domba (salah seorang aktor Teater Sae) sama seperti Scipion, Imam Wahyudi sebagai Helicon. Yoga juga melihat hubungan dirinya dengan Boedi sebagai hubungan antara Caligula dan Cherea dalam peran yang berganti-ganti antara keduanya melalui kondisi-kondisi tertentu. Ia tidak lagi memerankan Caligula di atas panggung, melainkan membawanya ke dalam kehidupan sehari-hari.

Puncak dari hubungan itu berlangsung pada tahun 1983, ketika Teater Sae akan mementaskan *Umang-Umang* karya Arifin C. Noer, di TIM, Jakarta. Dalam persiapan pertunjukan ini Yoga datang dan ikut sibuk dalam pemasangan *set*, memakai kostum, dan melakukan *make-up* bersama-sama. Namun, ketika penonton mulai masuk, ia melepaskan diri dari kelompoknya, keluar dan

---

bertemu Yoga, saya tidak ragu untuk memperlakukan Yoga sebagai Caligula yang sedang digelutinya. Kisah awal dan akhir dari hubungan ini kemudian saya baca dalam sebuah manuskrip dari catatan Yoga, "Saya dan Sebagian Perjalanan Teater Sae", Jakarta, 2 Juli 1994, h. 22-26.



Busro Yusuf.
• Foto: Afrizal Malna

ikut membeli karcis bersama penonton lainnya. Dengan pakaian jas rapi seperti John Travolta, rambut rapi disisir ke belakang, "Sang Caligula" itu pun ikut menyaksikan pertunjukan *Umang-Umang* Teater Sae hanya untuk mengatakan, "Caligula telah menonton pertunjukan Teater Sae!" catatnya. Teater di dalam teater sebenarnya sedang berlangsung dalam peristiwa itu tanpa diketahui oleh penonton lain.

### Fenomena Busro

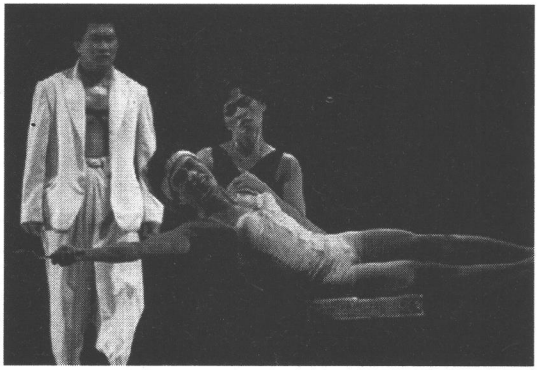
Di sisi lain, penolakan yang dilakukan Boedi S. Otong untuk tidak mementaskan *Caligula*, cukup menjelaskan orientasi penyutradaraan yang dilakukannya. Yaitu, apakah penyutradaraan dilakukan terhadap kelompok itu sendiri atau terhadap pertunjukan yang sedang mereka siapkan? Dalam kasus Teater Sae, Boedi tidak semata-mata menyutradarai sebuah pertunjukan, melainkan utamanya menyutradarai Teater Sae itu sendiri. Hal ini yang membuat Boedi dan Yoga memiliki pandangan yang berbeda. Yoga membayangkan Caligula lewat Teater Sae. Sementara untuk Boedi sendiri, Teater Sae merupakan hasil sebuah pencapaian bahasa yang digeluti bersama. Aktor-aktor juga tumbuh sebagai "tubuh bahasa" dan bukan sebagai "bahasa tubuh". Bahasa tubuh cenderung menghasilkan teknik stilisasi atas tubuh yang dilakukan aktor. Sementara tubuh bahasa merupakan hasil pencapaian aktor

untuk membuat dirinya sendiri sebagai bahasa teater.

Fenomena bahasa teater ini antara lain berlangsung dalam pertunjukan Teater Sae yang lain, kira-kira 10 tahun setelah peristiwa Yoga berlalu. Yaitu pada pertunjukan *Biografi Yanti Setelah 12 Menit* (1992). Seorang aktor dalam pertunjukan ini, Busro Yusuf, boleh dikatakan hampir tidak mendapatkan peran penting. Tidak muncul vokalisasi verbal maupun predikat peran yang dimainkannya. Ia hadir sekali-kali dengan perilaku hampir seperti melakukan ritus untuk membuka perspektif ruang, berjalan tegak lurus membelah atau menyayat ruang dengan gergaji menghadang sejajar dari dada telanjang, atau membuatnya menjadi vertikal lewat gerakan tangan membuka dan menutup ke atas dan ke bawah.

Tidak sebagaimana aktor-aktor lainnya dalam pertunjukan ini yang saling membocorkan biografi teks dari naskah yang mereka pentaskan, Busro justru memadatkan dan menutup biografi itu dengan mengalami tubuh kembali di atas pentas. Saya menyebut "biografi teks", karena memang teater Sae memiliki ciri khas di mana teks yang dipentaskan, hampir selalu mengalami internalisasi melalui tubuh biografis dari masing-masing aktor. Dan dalam kasus Busro menjadi sebaliknya: Tubuh adalah simpanan gumpalan biografi pegalaman dan kenangan yang tidak perlu mengalami publikasi. Busro hanya muncul seperti menahan sebuah keruntuhan, atau membelah ruang untuk menjaga keruntuhan dari ketidakseimbangannya. Tawanya tidak terpecah atau tidak terlepas, tertahan dalam gumpalan kecil dan padat. Langkahnya juga tidak berfungsi untuk berdiri di atas lantai agar tubuh tidak terjatuh, melainkan langkah yang memang memasuki ruang. Dan ketika ruang dimasuki dengan deskripsi langkah seperti ini, maka ruang segera seperti sedang diidentifikasi selapis demi selapis di mana akting mendapatkan dimensinya dan ruang mendapatkan perspektifnya.

Dengan akting seperti itu, yang terjadi adalah bahwa seluruh entitas dalam pertunjukan Teater Sae ini sesungguhnya telah menggunakan Busro Yusuf sebagai panggungnya. Walaupun banyak peran vokal dan predikatif dalam pertunjukan ini yang



Tubuh mempercayai keseimbangannya kepada orang lain dalam akting Zainal Abidin Domba dan Margesti, pada pertunjukan *Biografi Yanti Setelah 12 Menit* Teater Sae, sutradara Boedi S. Otong, TIM 1992.

• Foto: Ging Ginanjar

dimainkan Zainal Abidin Domba, Margesti, Anouk Sutardjo, atau Taslim Idrus yang membawa peran-peran kunci dalam menghasilkan logos pertunjukan. Terutama, akting Zainal Abidin dan Margesti yang permainannya sudah banyak dikenal dalam pertunjukan-pertunjukan Teater Sae.

Abidin memahami akting sama dengan melakukan distribusi peran kepada pemain-pemain lain dan juga untuk membangun ruang dan waktu. Abidin, misalnya, mampu menghasilkan vibrasi ruang melalui kekuatan vokalnya yang berdimensi, atau pada cara mengkerutkan tubuhnya sendiri sedemikian rupa melalui posisi berjongkok. Tetapi, Busro seperti membuat panggung yang lain dan menjadi penata ruang yang aktif di atasnya. Melalui akting Busro ini, pertunjukan seperti berlangsung dalam dua lapis di antara *Biografi Yanti Setelah 12 Menit* dengan *Meta-Biografi Busro Yusuf* yang saling berkorespondensi sebagai hipogram satu sama lainnya. Busro telah menciptakan semacam meta-teater dalam pertunjukan itu, yang melakukan komunikasi dengan mengubah tubuhnya sendiri sebagai teks baru. Tubuhnya telah menjadi logos baru dalam pertunjukan ini, ikut menata mobilisasi teks yang berlangsung di atas pentas. Aktingnya lebih banyak menggunakan prinsip-prinsip puisi daripada prosa. Ia berada pada ketegangan berusaha menahan vokalisasi kehadiran yang berlebihan. Melangkah tidak dengan karakter berjalan di atas lantai, atau tertawa tidak dengan karakter pelepasan emosi.

Fenomena akting dari Busyra Q. Yoga dan Busro Yusuf pada gilirannya juga menampakkan perbedaan di antara keduanya. Pada yang pertama, aktor melakukan perebutan teks untuk kemudian menjadikannya sebagai teks baru di luar konteks (Caligula diperankan Yoga untuk menonton sebuah pertunjukan). Sementara pada yang kedua, aktor menjadi teks baru yang masih berada dalam konteks. Ia berhubungan sebagai hipogram terhadap teks pusat. Hal ini memperlihatkan bagaimana seorang aktor bergulat dalam aktingnya tidak untuk menemukan peran, melainkan untuk menemukan teks. Sebab, banyak aktor yang bisa merepresentasi sebuah pemeranan, tetapi pemeranan itu sendiri gagal hadir sebagai sebuah teks.

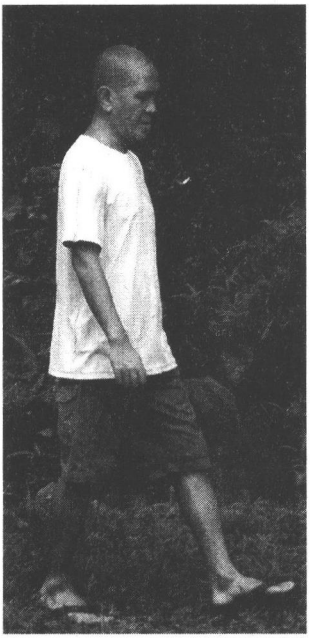
Ketika seorang aktor memasuki naskah atau peran, ia tidak hanya berhadapan dengan narasi lain, tetapi juga berhadapan kembali dengan tubuh sehari-harinya. Semakin dalam memasuki naskah, semakin jauh kemungkinannya untuk membongkar atau menggali tubuh sehari-harinya. Boedi S. Otong mengatakannya seperti ini, "Pada dasar diri kita selalu ada tanahnya, dan sambil turun dan turun, akhirnya *Insya Allah*, kita menyentuh diri kita kembali... kita menyaksikan sungai diri kita seperti seorang anak yang baru melihat pemandangan. Kita kemudian memahami bahwa bukan hanya kita yang menyaksikan, tetapi sungai, tanah, gunung diri kita itu sendiri menyaksikan kita juga".[32] Sebuah pendapat untuk mengatakan ada biografi teks dalam tubuh aktor yang bisa ditemui untuk melakukan semacam relasi saling melihat dan mendengar "diri kita itu sendiri menyaksikan kita juga".

## Wilayah vertikal dan horisontal tubuh aktor

Apa yang dilakukan Boedi itu jadi semacam penggalian vertikal atas tubuh aktor. Di dalam tubuh juga ada tanah, sungai dan gunungnya sendiri. Tubuh aktor sama dengan sebuah alam yang harus dialami kembali oleh aktor untuk akhirnya menjadi tubuh bahasa.

---

[32] Boedi S. Otong, "Teater Kata Kita", makalah diskusi untuk Studio Oncor, Jakarta, Agustus 1994, hal. 7.



Boedi S. Otong.
• Foto: Fitri Setyaningsih

Di sisi lain, tubuh juga terbuka berhubungan dengan berbagai media maupun benda-benda dalam wilayah pertunjukan, termasuk teks yang akan diperankan seorang aktor. Ini jadi semacam wilayah horisontal yang dimiliki tubuh. Umumnya wilayah horisontal dari tubuh aktor ini lebih banyak digunakan untuk memerankan teks yang akan dipentaskan. Tubuh bagian dari bagaimana penyutradaraan atas teks dilakukan. Kadang menghasilkan tubuh khotbah atau tubuh yang menghibur, ketika penonton juga dilihat sebagai bagian dari ukuran-ukuran suksesnya sebuah pertunjukan.

Dalam pertunjukan *Anakku, Bergeraklah Lagi* (Zak Sorga, 1994, sutradara C.C. Fabryono), Teater Kanvas, memperlihatkan fenomena lain dari penggunaan wilayah horisontal dari tubuh aktor. Yaitu bagaimana wilayah horisontal ini ditempatkan sejajar dengan media maupun benda-benda yang mereka gunakan dalam pertunjukan. Berbagai benda rumah tangga berserakan dalam ruang yang bercampur antara tempat tidur dan dapur dalam pertunjukan ini. Benda-benda yang pada awalnya hadir seperti

bangkai-bangkai rumah tangga. Satu persatu aktor-aktor dalam pertunjukan ini kemudian mulai menghidupkan benda-benda itu: kompor gas, kipas angis, *tape recorder*, TV, termasuk komputer. Dan menghasilkan lalu-lintas teks maupun *images* yang cukup kompleks, dan aktor yang mengatur lalu lintas ini lewat akting mereka masing-masing.

Lalu lintas tema-tema juga datang silih berganti dalam pertunjukan ini. Mereka berusaha merumuskan adanya masyarakat yang tidak bisa lagi ambil bagian dalam sejarahnya sendiri, karena kenyataan yang mereka hadapi telah dirumuskan sedemikian rupa oleh kekuatan media di luarnya. Akting kemudian harus memerankan tema yang berlapis-lapis itu untuk menghasilkan kerangka pengucapannya. Mereka memperlihatkan bagaimana narasi besar bisa disampaikan hanya dengan cara merebus sebungkus mie instant sambil berkata: "Formula sejarah dibuat dari sini, yang mampu mengubah masyarakat dalam waktu sekejap."

Menjelang pertunjukan berakhir tiba-tiba diputar video rekaman mengenai kehidupan para pejuang Islam dalam penjara. Pentas teater tiba-tiba berubah menjadi realis hanya karena pendekatan dokumenter yang dilakukan dalam penayangan video itu. Padahal rekaman video itu bukan rekaman asli, melainkan rekaman yang diciptakan lewat kepustakaan yang mereka pelajari mengenai kehidupan para tahanan Islam militan di Mesir. Tetapi, kekuatan magifikasinya ternyata berbeda. Pertunjukan mereka seperti ditunggangi oleh media lain yang dibawa melalui video. Mobilisasi teks akhirnya berlangsung bersama dengan mobilisasi media. Tubuh aktor juga bereaksi dengan cara yang berbeda ketika berhadapan dengan dua media yang berbeda ini. Pemain yang berada dalam desain akting yang telah dibangun, ketika video ini diputar, posisinya segera berubah seperti baru dilepaskan dari sebuah bangunan yang membuatnya tegang.

Pertunjukan Teater Kanvas itu tidak hanya memperlihatkan bagaimana teater memanfaatkan media lain, melainkan juga terbuka terhadap media lain: membiarkan video menggunakan sebuah pertunjukan sebagai ruang *display*-nya. Teater telah direlatifkan

ketika pengertian panggung dalam dunia teater dibuka sebagai panggung untuk menerima berbagai hal. Zak Sorga dari Teater Kanvas, mengatakan "Teater kini bisa berbentuk apa pun. Maka tak ada salah kalau akhir-akhir ini banyak pekerja teater mengatakan bahwa tumpukan buku di perpustakaan adalah sebuah teater, jalanan Jakarta yang sedang macet total adalah juga sebuah teaer, buruh-buruh pabrik yang mogok di kawasan Pulogadung juga sebuah teater, bahkan ambruknya Uni Sovyet pun sebuah teater."[33] Teater tidak dibatasi oleh pengertiannya sendiri, tetapi pada bagaimana sebuah kelompok membingkai dan merealisasikan sebuah dunia dalam ruang pertunjukan mereka. Ini merupakan fenomena awal dalam kehidupan teater di Indonesia, di mana teater kian bergerak dan dilihat lebih kepada *performingart*-nya, dan bukan lagi pada teaternya.

Relativitas teater yang dilakukan Rudy Aryanto, sutradara Teater Deep, dijalankan lebih horisontal lagi. Pertunjukannya seperti memindahkan pergaulan anak-anak muda yang bergerombol di Blok M ke atas panggung. Pertunjukan *Dongeng Naga Batuk* (1994) ini dilakukan lewat seorang narator yang duduk di depan komputer. Sementara aktor-aktor lain melakukan berbagai atraksi dan penandaan untuk mengisi ruang pentas di sekitar masalah naturalisasi peranakan Cina, hasil penelitian yang dilakukan untuk pertunjukan ini. Penelitian yang berusaha mengidentifikasi, mengapa Cina menjadi bangsa yang kuat dan lebih siap menghadapi perubahan dalam memasuki kehidupan metropolis.

Wilayah horisontal dari keberadaan aktor dalam panggung teater di sini hadir kian cair di mana Sutradara hadir lebih sebagai seorang fasilitator, dan aktor sebagai voluntir.

---

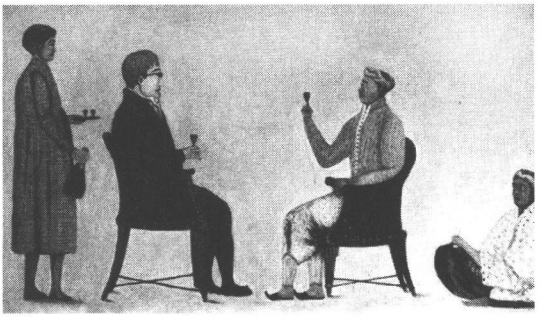
[33] Zak Sorga, "Mencari Pijakan Teater Masa Depan", *Pohon Hayat*, No. 8, Th.III, Oktober 93, hal. 30.

# Bungkusan untuk Tubuh Aktor

SULTAN HASANUDDIN berjalan tanpa sandal atau sepatu. Ia memerintah rakyat kerajaannya dengan kaki telanjang, padahal ia mengenakan kostum kebesaran kerajaan yang tidak sederhana dari tradisi raja-raja Sulawesi Selatan. Begitu pula dengan pejabat-pejabat kerajaan lainnya, menjalankan tugasnya tanpa beralaskan kaki. Sultan Hasanuddin belum menggunakan sepatu untuk memerintah.

Namun, kaki yang telanjang dari tokoh yang diperankan itu rupanya tidak memperlihatkan jalan-jalan yang belum beraspal dari jaman mereka, alam yang mungkin masih telanjang. Kaki Sultan Hasanuddin yang diperankan Syam Asrib itu, dalam pertunjukan Teater Makasar, *Para Kraeng* (TIM, 18-19 Desember 1994, sutradara Jacob Marala), tetap memperlihatkan wujudnya sebagai kaki masa kini. Kaki yang sudah biasa berjalan dengan sepatu dan di atas Jalan-jalan berlantai marmer atau aspal. Kaki-kaki yang tidak menandai tanah-tanah retak karena kemarau, becek karena musim hujan, berbatu dan berduri di hutan-hutan, atau pasir pantai yang panas di siang hari. Kaki yang diandaikan kasar dan kuat dari jaman Sultan Hasanuddin ini rupanya memang tidak bisa ikut hadir di atas pentas. Ada waktu yang bocor, waktu yang keluar dari kaki itu, semacam waktu yang tidak dapat diberi kostum dan diperankan.

Perhatian saya terhadap kaki para aktor dalam pertunjukan itu mungkin berlebihan. Tetapi memang itulah yang saya alami, kaki para aktor menjadi fokus tersendiri sebagai tubuh yang berada di luar kostum kebesaran para pejabat kerajaan itu. Seakan-akan saya



Sebuah lukisan antara pejabat Jawa dengan orang Eropa pada tahun 1811. *A Javaneese grandee and d European*, karya John Newman.

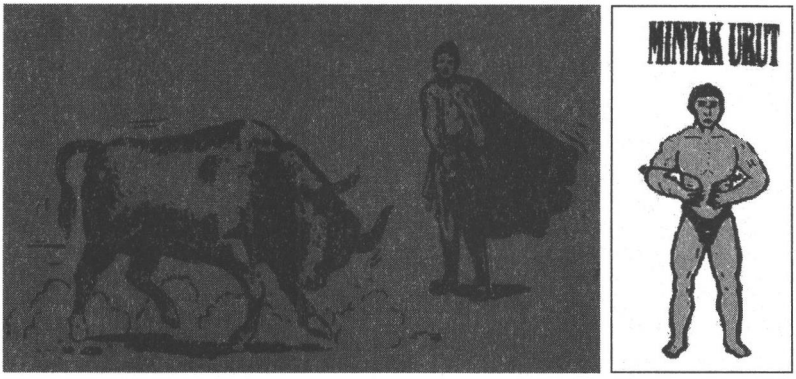
sedang berhadapan dengan kenyataan adanya bagian tubuh aktor yang tidak bisa diberi kostum. Kenyataan yang membuat latar waktu dalam pertunjukan ini seperti terbelah antara kostum yang dikenakan aktor dan kaki telanjang yang tidak menda-patkan pemeranan.

### Pakaian dan kostum

Dekade '80-'90-an hampir rata-rata kostum teater banyak menggunakan warna hitam, atau warna kelam dan kumuh. Mungkin warna ini tidak menyakitkan mata dan menghasilkan suasana yang dalam. Tetapi juga mengesankan teater proletar. Saya tertarik melihat kenapa teater menggunakan istilah "kostum" untuk pakaian aktor dan bukan "pakaian" sebagaimana kita biasa menggunakan istilah ini sehari-hari.

Istilah pakaian menurut saya bentukan kata yang unik. Kata ini merupakan campuran antara pakai dan kain. Ada kata kerja dan kata benda yang dijalin antara *pakai* dan *kain* menjadi pakaian. Dan *kain* sendiri masih meninggalkan rasa dari karakter kain yang lentur, bertekstur, bisa dilipat, diremas, digulung atau dikibaskan. Pakaian seperti air yang mengikuti bentuk tubuh kita, atau menyatakan bentuk tubuh kita yang lain sesui citra yang ingin kita perlihatkan lewat tubuh kita.

Pakaian bisa sama hidupnya seperti tubuh aktor. Dalam kehidupan sehari-hari, sebagian dari identitas kita dijelaskan lewat pakaian yang kita pakai. Ketika kita mencuci pakaian, menjemur dan menyetrikanya, ada bayangan tentang diri kita atau orang lain




Iklan lilin dan minyak urut yang sama-sama menggunakan tubuh maskulin.
• Foto: Afrizal Malna

dalam pakaian itu. Setiap pakaian juga seperti menyisakan sebagian bau dari tubuh yang sering menggunakannya. Pakaian seperti membuat kalimat antara diri kita dengan tubuh kita, hampir tak ada jaraknya.

Sementara istilah "kostum" dalam teater, lebih berbunyi teknis sebagai bagian dari peralatan yang melekat di tubuh aktor. Kostum tampak gagap menjelaskan identitas peran yang dibawa oleh tubuh aktor. Kostum seperti prosedur yang harus dilalui dalam menempuh peran, tetapi tidak bisa membawa serta hubungan biografis dan identitas antara pakaian dan tubuh aktor dalam dunia sehari-hari.

Untuk teater yang mementaskan naskah dengan latar tradisi, terasa lebih menggemparkan tubuh aktor. Tubuh aktor seperti terbungkus oleh pakaian yang lebih menjelaskan tentang tradisi sebagai ikon kolektif daripada tentang diri kita sendiri. Dekor-dekor tradisi dalam kostum tradisi itu, juga ikut meniadakan detil-detil dari tubuh yang mengenakannya. Untuk saya ini hampir selalu menghasilkan sebuah pemandangan yang aneh: kita menggunakan tradisi kita sendiri, tetapi tubuh kita seperti terbungkus di dalamnya. Kostum itu jadi lebih seperti sebuah bungkusan daripada pakaian.

## Perang Kostum dan bungkusan untuk tubuh

Kostum itu lebih banyak menempel sebagai kain yang kehilangan biografi pada tubuh aktor. Subjektifikasi terhadap kostum mengalami banyak hambatan menyerupai hambatan psikologis yang datang dari kostum. Dalam pertunjukan Teater Pavita di Gedung Cak Durasim, Surabaya, pada 4-6 November 1992, yang mementaskan *Romeo dan Juliet* dalam versi Jawa (disadur), memperlihatkan sebuah pemandangan tersendiri antara aktor dengan kostum yang dikenakannya.

Irene, yang memerankan Juliet itu, mengenakan pakaian kebaya. Tubuh Irene sendiri merupakan bagian dari tubuh remaja masa kini yang hidup di Surabaya. Hampir sepanjang pertunjukan, tubuh remaja Irene seperti terbungkus dalam "bungkusan waktu" yang tidak begitu dikenalnya lewat kebaya yang dikenakannya. Tubuh aktual sang aktor seperti tidak mendapatkan kerja personifikasinya dalam kostum yang dikenakan. Atau sebaliknya, sepanjang pertunjukan berlangsung perang tersembunyi antara aktor dengan kostum yang dikenakan pada tubuhnya sendiri.

Aktor tidak bisa menyembunyikan tubuh aktualnya di dalam kostum. Dan ini hampir sepenuhnya merupakan persoalan bagaimana kostum dirancang untuk kostum itu sendiri atau untuk tubuh aktor yang akan menggunakannya dan memain-kan peran bersama kostum itu. Kostum merupakan objek pertama untuk tatapan penonton. Kostum telah menjadi semacam pentas tersendiri dalam pertunjukan. Seorang bangsawan tidak mungkin diperankan dengan mengenakan kostum seorang bajingan, bahkan ia harus berkumis tipis dan rapi dengan posisi hidung mendongak setiap kali menatap mata lawan bicaranya. Kostum tidak lagi berbicara tentang tubuh, kaki, dada, pinggul, kepala, bahu, punggung dan seterusnya. Melainkan tentang dasi, sanggul, jas, kemeja, t-shirt, rok panjang maupun pendek, sarung, kolor, atau hanya mengenakan cawat maupun tubuh aktor yang penuh balutan kain.

Tentara Hindia Belanda tetap tampil dengan kemeja berekor di belakang, topi hitam tinggi, sikap kaku seperti boneka kayu, menggunakan senapan berlaras panjang, dan berbicara dalam





Tubuh dan dunia fashion.

• Foto atas: fhm.co.id; foto bawah: 3.bp.blogspot.com

bahasa Indonesia yang angkuh. Kostum yang mereka kenakan menjelaskan kekuasaan yang mereka miliki, dengan latar militer dan masyarakat industri. Sementara kostum yang digunakan pribumi lebih menjelaskan kebudayaan kolektif dari tradisi, dengan latar agraris dari masyarakat yang masih agamis. Politik antropologi kolonial seperti itu masih terus berlangsung, sebagaimana cara-cara kita setiap memperingati hari Kemerdekaan 17 Agustus. Pribumi menggunakan bambu runcing dan Belanda menggunakan senjata api.

Pertunjukan teater kampus Universitas Hasanuddin dalam pementasan *Opu Daeng Risaju* di Makassar pada 17 September 1994, memperlihatkan antropologi kolonial yang sama, sebelum tentara Belanda menghancurkan pemberontakan Opu Daeng Risaju, mereka telah dikalahkan lewat "perang kostum" yang berlangsung dalam pertunjukan itu. Kostum keduanya sudah men-



Pertunjukan Teater Payung Hitam.
• Foto: Dok. Teater Payung Hitam

jelaskan kekalahan yang akan dialami oleh pribumi. Kostum aktor di sini memang melayani kembali wacana kolonialisme yang dibakukan lewat kostum. Serta rasa asing yang tidak pernah selesai ketika bahasa Indonesia dipaksa diucapkan lewat pakaian tradisi.

Rendra pernah menggunakan kostum jeans pada Hamlet dalam pertunjukannya (26 Januari - 4 Februari 1994, di TIM) yang pementasan *Hamlet*. Tetapi sang Ratu yang dimainkan dengan baik oleh Farah Maulida bukanlah seorang nyonya yang menyukai es krim. Ia berkostum kebaya. Membuat belahan waktu antara Hamlet dan ibunya. Kehadiran Hamlet menjadi generasi yang terasing secara kultural dalam kekuasaan paman dan ibunya yang telah membunuh ayah kandungnya. Memasukan jeans dan kebaya ke dalam dunia Shakespeare ke dalam *Hamlet* yang mereka pentaskan, merupakan dislokasi yang menggeser persoalan-persoalan politik menjadi persoalan kesenjangan budaya juga di antara para pewaris tahta dalam konflik istana itu. Pertunjukan ini akhirnya memang bisa dibaca bahwa generasi masa kini adalah Hamlet dalam kebudayaan yang membuat mereka menjadi "generasi gila".

Kostum tidak hanya memberi dunia baru pada tubuh aktor, tetapi juga menyimpan tema tersendiri dan menjelaskan nilai-nilai yang sedang diyakini oleh mayoritas dalam kehidupan masyarakat kita. Undang-undang pornografi, misalnya, pada satu sisi bisa dilihat sebagai penghinaan dan kriminalisasi atas tubuh. Undang-undang itu tidak hanya menghasilkan peraturan, tetapi juga men-

jadi alat reproduksi untuk menciptakan mayoritas. Tubuh menjadi beban untuk berbagai wacana politik (identitas) yang menguasainya.

### Senirupa kostum

Kostum yang banyak digunakan dalam pertunjukan-pertunjukan Teater Mandiri, tidak lagi bermain dalam politik identitas. Tubuh aktor-aktornya banyak dibalut dengan kain warna-warni. Tubuh aktor menjadi bengkak-bengkak, terutama pada bagian tangan, kaki, atau bahu, dan juga kepala. Aktor hadir dengan tubuh yang tidak lagi normal dalam balutan itu. Balutan yang juga terkesan sebagai "perban abadi" untuk banyak nilai-nilai yang telah melukai tubuh manusia lewat pakaian yang digunakannya. Di sini seolah-olah kostum tidak lagi menandai peran. Kostum telah dilepaskan sebagai penanda. Kostum kemudian memasuki bahasa seni rupa, dan melalui senirupa inilah ia memasuki pembacaan lain di luar pemeranan maupun tubuh aktor. Pembacaan "perban abadi" lewat kostum seperti itu, di antaranya muncul karena kostum telah menjadi bahasa senirupa.

Desain kostum seperti itu mengesankan bisa menghentikan bocornya aktualitas tubuh aktor dari kostum yang mereka perankan. Juga tidak dapat mengenyampingkan adanya pesan lain untuk menyatakan betapa tubuh telah kehilangan otoritasnya. Dan harus dinyatakan kembali sebagai tubuh yang penuh dengan balutan. Ia juga sebagai hadir sebagai "tubuh teror" teror terhadap nilai-nilai dogmatik maupun konsumtif yang telah memenjarai tubuh individual ke dalam penjara tubuh mayoritas. Aktor-aktor Teater Mandiri kemudian hadir "suku-suku terasing baru" di atas panggung teater.

Fenomena lain dari senirupa kostum ini muncul dalam pertunjukan beberapa kelompok teater yang menghadirkan tubuh-tubuh yang terkesan purba. Terutama pada dekade akhir '70-an. Aktor-aktornya kebanyakan menggunakan kostum dari karung goni (kain kasar yang biasa digunakan sebagai karung beras). Cara ini memunculkan berbagai citra. Citra yang kuat munculnya nuansa



Gaya anak-anak muda masa kini.
• Foto: cutebumblebee.files.wordpress.com

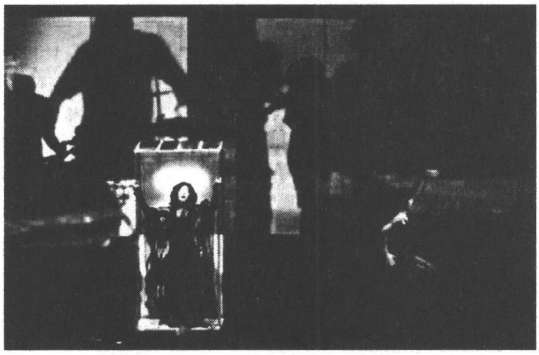
purba. Tidak jarang misalnya, Julius Caesar hadir dengan kostum kerajaan yang terbuat dari karung goni.

Setelah reformasi, kostum sebagai senirupa dalam tubuh aktor kian berkembang. Terutama yang dilakukan oleh Teater Payung Hitam dan Teater Garasi. Tubuh aktor dalam pertunjukan mereka juga bisa berfungsi sebagai layar monitor untuk media digital yang mereka gunakan. Fenomena ini pada satu sisi kian menandai tenggelamnya tubuh dalam politik identitas maupun pembesaran berbagai media yang berkembang di sekitarnya sebagai bagian dari budaya konsumerisme maupun globalisasi. Tetapi pada sisi lain, juga memperlihatkan kebebasan baru dalam menyampaikan pesan maupun imij-imij visual lewat tubuh aktor.

### Kostum dalam dimensi tubuh

Teater Sae membawa fenomena lain dalam kostum teater ini. Sebagian besar pertunjukan Teater Sae mempunyai kecenderungan mengacaukan masalah gender dengan memunculkan sisi androgini pada lelaki. Dan menghasilkan pertunjukan yang tidak memiliki jenis kelamin.

Beberapa tubuh aktor lelaki mengenakan BH perempuan atau korset. Pemakaian BH yang menyimpang ini menjadi menarik, karena ia digunakan tidak untuk bersinggungan dengan peran "kebancian" yang biasanya digunakan untuk mencapai efek ko-



Pertunjukan *Waktu Batu*, Teater Garasi.
• Foto: Dok. Teater Garasi

nyol sebagai banyolan. Penggunaan BH oleh Teater Sae ini juga tidak berorientasi pada soal-soal identitas kelamin lagi, melainkan lebih merupakan penekanan bahwa ada yang sensitif pada tubuh manusia, penuh rahasia, dan tidak terduga. Sesuatu yang sensitif pada tubuh manusia itu tidak hanya dimiliki oleh perempuan, tetapi juga lelaki. Dan sensitifitas tubuh itu dinyatakan dengan cara aktor menggunakan BH atau korset yang hanya menutup sebagian dari dada aktor. Sebagian lagi tetap terbuka.

Kostum minim yang biasanya menghasilkan efek sensasi yang seksi, dalam pertunjukan Teater Sae justru lebih terkesan sebagai mistifikasi dari adanya dimensi tubuh yang penuh rahasia. Pada sisi lain juga berlangsung semacam minimalisasi senirupa kostum, yang membuat kehadiran tubuh aktor menjadi lebih fokus. Pada momen-momen tertentu tubuh aktor tiba-tiba telanjang bugil, memperlihatkan kemurnian dan kesunyiannya sekaligus. Tubuh yang tak bersalah seperti tiba-tiba muncul melalui aktor yang telanjang. Atau tubuh aktor yang hampir sepenuhnya terbalut, hanya kepala yang tersisa, seperti dalam pertunjukan Teater Sae, *Pertumbuhan di Atas Meja Makan*. Zainal Abidin Domba, yang memerankan potongan teks dari tulisan Hatta tentang bahaya dari penghianatan kaum intelektual pada tahun '30-an, dan tentang politik polisionil Belanda yang menyebar mata-mata sampai ke dalam kehidupan rumah tangga, dilakukan dengan seluruh tubuh terbalut handuk panjang berwarna merah. Tubuhnya berdiri dalam posisi tegak lurus setengah miring ke belakang, di antara



Pemberontakan petani Banten. Teater dari jerami, bambu, tanah liat, pacul dan bulan purnama di lahan sawah Nitiprayan, Bantul. Teater Studio Indonesia, Serang, 2006. Naskah dan sutradara Nandang Aradea.

• Foto: Afrizal Malna

bertahan untuk jatuh dan untuk tetap berdiri.

Kostum pada akhirnya memang merupakan sebuah strategi identitas dalam berbagai sayatan yang mungkin dilakukan. Strategi yang bisa menuju ke arah streotip peran yang dijalankan aktor, strategi untuk bermain dalam bahasa senirupa, atau strategi untuk memasuki dimensi tubuh bersama teks yang dipe-rankan seorang aktor. Ia merupakan sebuah arsitektur tersendiri untuk tubuh aktor. Ketika arsitektur ini salah dalam mendesain ruang, maka tubuh aktor hidup sebagai mahluk asing dalam bangunan kostum di mana ia berada di dalamnya.



# 5

# TEATER POLITIK DAN KUALITAS KEHIDUPAN PUBLIK

(REPORTASE-REPORTASE TEATER)

# Revolusi dalam Akting yang Tegang

REVOLUSI TELAH MENINGGALKANNYA di sebuah panggung pertunjukan. Ia masih seperti mencari kekuatan pada kata-kata yang diucapkannya pada jas yang dikenakan dan level-level di panggung. Tetapi Danton, salah seorang tokoh yang ikut melahirkan Revolusi Perancis ini, harus mati di bawah tiang *guilotine*. Kepala kapak besar diluncurkan dari atas tiang menuju tubuhnya yang terlentang sehingga menebas lehernya.

Sebelumnya, para revolusioner berpesta, berdansa dengan minuman-minuman dalam gelas kristal di tangan, musik dan gadis-gadis penghibur yang mengiringi mereka. Inilah yang berlangsung dalam pertunjukan Teater Luka, *Hukuman Mati Untuk Danton* karya penulis Jerman, George Buchner. Dipentaskan 29 September hingga 3 Oktober 1987 di Teater Tertutup TIM dengan sutradara Bambang Dwi.

## Mencari jalan senirupa antara puisi dan prosa

Teater Luka pernah membentuk dirinya melalui representasi akting yang tegang, vokal keras dan menekan pada setiap patahan kalimat yang diucapkan, serta kostum warna-warni dan balutan-balutan lain yang banyak membungkus bagian tangan dan kaki aktor. Tubuh aktor telah menjadi semacam kanvas untuk senirupa yang berlangsung di atas pentas. Seni rupa di mana aktor banyak bermain dalam pola-pola berkelompok. Sebuah kecenderungan yang terkesan ingin sampai kepada "total teater" *teater grouping* yang tidak liris, bermain dengan pola *blocking* yang patah-patah.

Pertunjukan rata-rata sudah berlangsung dalam tinggkat kete-



Pertunjukan *Dor* (naskah Putu Wijaya) Teater Luka, sutradara Bambang Dwi, Taman Ismail Marzuki, 29 Februari 1980.

• Foto: Dok. Dewan Kesenian Jakarta

gangan tertentu. Tidak boleh ada irama yang bisa berakibat menurunkan tingkat ketegangan ini. Ratapan pun dibuat seperti erangan. Pertunjukan-pertunjukan Teater Luka sebelumnya, seperti mencari jalan keluar di antara kepungan bentuk-bentuk pentas Teater Kecil Arifin C. Noer yang liris teaterikal dan Teater Mandiri Putu Wijaya yang atraktif. Namun, pertunjukan-pertunjukan Teater Luka lebih condong kepada bentuk-bentuk pertunjukan Putu Wijaya. Terutama, karena Teater Luka mengesankan memiliki kesulitan tersendiri untuk memasuki lirisme pertunjukan-pertunjukan Arifin C. Noer. Kehadirannya yang sangat teaterikal cenderung membuat pertunjukan-pertunjukan teater luka sebagai pertunjukan yang anti-puisi, kendati usaha untuk membuat puisi sering dilakukan dengan akhir berupa kecenderungan menciptakan adegan-adegan muram yang menekan.

Sebelum mementaskan naskah Buchner, Teater Luka telah melakukan pertunjukan dengan berbagai naskah yang berbeda-beda dunianya satu sama lainnya: 4 kali naskah Arifin C. Noer, 2 kali naskah Noorca M. Massardi, 2 kali naskah Putu Wijaya, dan kemudian Wisran Hadi, Akhudiat, serta 6 kali naskah-naskah asing. Pengalaman ini memungkinkan terbentuknya pencarian jalan keluar di antara Arifin C. Noer dan Putu Wijaya. Untuk mendapatkan jalannya, Teater Luka seperti berusaha menyerap puitika teater Arifin melalui teater Putu Wijaya yang prosais.

### Usaha keluar dari stilisasi teater

Dengan perpaduan seperti ini, rupanya Teater Luka berusaha melakukan semacam nativisme terhadap naskah-naskah asing ke dalam bentuk teater yang sedang mereka bangun. Dan yang terjadi adalah sebuah senirupa yang hidup keras di atas panggung. Kadang-kadang muncul kesan pertunjukannya compang-camping, antara ide, kemampuan teknik pemain yang seragam pada satu pola, dan cara membungkus pertunjukan. Kemampuan yang dimilikinya seperti terjebak pada teater-teater yang telah selesai pada gaya. Stilisasi yang menjerat dirinya sendiri.

Pertunjukan *Hukuman Mati Untuk Danton* misalnya, ada kesan dilakukan sebagai "penghancuran" terhadap pertunjukan-pertunjukan sebelumnya. Berusaha keluar dari stilisasi sebelumnya, bertemu kembali dengan manusia-manusia yang hidup dalam pakaian normal, berusaha melakukan individuasi pada peran, mengganti-ganti *setting* untuk setiap perubahan latar kejadian, dan tidak lagi melakukan personifikasi terhadap tokoh yang diperankan dengan cara teaterikal. Berusaha memasuki teater epos dari tradisi realis.

Namun dalam pertunjukannya itu, teater yang berusaha ditinggalkannya itu masih tampak bocor melalui pola vokal yang aktornya, pada cara mengaksenkan gramatika dialog, serta bawaan-bawaan ketubuhan lainnya. Seolah-olah terdapat arus listrik dengan tegangan tetap yang berlaku hampir dalam segala situasi dari peristiwa yang belangsung di pentas.

Hal tersebut terutama tampak pada permainan Winasis, yang memerankan tokoh Robespierre dalam pertunjukan itu. Ia seperti mengalami "pergantian diri" bersama dengan bawaan tubuhnya yang kaku, langkah berjingkat, vokal yang sarat dengan nada kekuasaan, serta tangannya yang cenderung meregang seperti siap mengambil pistol dari pinggang. Semua bawaan ini ikut diseretnya dalam memerankan tokoh politik radikal ini, yang penuh dengan narasi-narasi revolusi. Walaupun termasuk aktor yang memiliki intensitas kuat dalam permainannya, yang sering jadi pusat permainan dalam pertunjukan-pertunjukan Teater Luka, Winasis

seperti berusaha menyimpan bawaannya yang kasar agar dapat memiliki wibawa intelektual dan radikal dari tokoh yang diperankannya.

Bersama dengan beberapa aktor lainnya yang berada dalam persoalan sejenis, pertunjukan kemudian lebih banyak membuat dialog dan perdebatan sebagai kekuatan vokal dan gerak tangan atau langkah yang terus-menerus dilakukan. Mirip strategi bloking yang terus bergerak agar mendapat ruang emosi yang tidak bertumpuk di satu tempat. Hanya permainan Kamsudi Merdeka, yang memerankan Herault Sechelles, yang tampak berada di luar akting yang tegang ini. Kamsudi berusaha mencari jalan lain dengan tidak melebihkan dirinya di atas kata. Tetapi tidak banyak kesempatan yang bisa diperoleh Kamsudi. Ruang gerak untuk perannya terbatas, berada di bawah tokoh-tokoh utama. Pentas kemudian menjadi mirip mesin pertunjukan yang bergerak konstan menggelindingkan adegan demi adegan melalui pergantian *setting*.

### Revolusi dari senjata yang terbalik

Naskah Buchner ini berangkat dari *setting* Revolusi Prancis yang berlangsung setelah tumbangnya pemerintahan Monarki (21 September 1792). Louis XVl kemudian dihukum mati pada bulan Januari 1793. Kisah ini dipentaskan Teater Luka sepanjang tiga setengah durasi pertunjukan.

Danton adalah seorang revolusioner moderat, tergabung dalam golongan Cordeliers yang ekstrim. Ia turut melahirkan bayi revolusi bagi tumbangnya pemerintahan monarki di Perancis. Ia juga terlibat dalam menciptakan Pengadilan Revolusi dengan pisau *guilotine*. Setelah monarki tumbang, Danton beranggapan revolusi telah selesai, dan memasuki tahap reorganisasi bagi tegaknya republik. Tetapi bagi Robespierre yang bergabung pada kelompok Jacobin dan menjabat ketua Komite Kesejahteraan Rakyat, revolusi sosial belum selesai. Revolusi yang dijalankan setengah-setengah, baginya sama dengan menggali kuburan sendiri.

Setelah revolusi dikuasai golongan Jacobin, Robespierre kemu-

dian menciptakan "pemerintahan teror" dengan Pengadilan Revolusi yang memerintah secara mutlak. Revolusi pun kian bergerak sebagai mesin perubahan yang kaku di mana setiap pihak yang sedang memimpin jalannya revolusi akan mencari pembenarannya sendiri mengenai cara-cara dan tujuan revo-lusi. Ketika situasi semakin penuh dengan teror, Danton mulai melihat bahwa revolusi telah sampai pada titik baliknya: "Bukan lagi kita yang menciptakan revolusi, tetapi revolusilah yang menciptakan kita." Revolusi mulai memakan anak-anaknya sendiri, seperti senjata yang mengarah ke diri sendiri. Danton kemudian sampai pada tahap bosan terhadap revolusi. Revolusi yang menjanjikan roti yang adil bagi rakyat, dilihat Danton telah berubah menjadi pembagian beribu kepala yang dipenggal di bawah pisau *guilotine*, yang dijalankan Pengadilan Revolusi. Dan Danton pun mulai hidup dalam dunia pelacuran serta pesta-pesta.

Perjalanan perjuangan Danton dalam revolusi, yang akhirnya ikut melemparkan dirinya ke dalam neraka revolusi itu sendiri, membuat ia mulai melihat dirinya dengan cara yang lebih jujur dan murni. Di sini ia melihat kesepian manusia yang hidup di tengah lingkungan yang semuanya telah dipenuhi kata-kata berdarah dari revolusi. Tidak ada ruang sejengkal pun yang dapat diisinya. Ia merindukan kekosongan bagi kehausan manusiawinya yang tidak diperoleh dari revolusi.

Revolusi justru telah memberikan kekosongan padanya dalam bentuk: lahirnya manusia-manusia yang tidak lagi memiliki jawaban apakah hidup yang dijalaninya berarti atau tidak. Revolusi telah terlampau besar dan melampaui segala bentuk fenomena kemanusiaan yang berlangsung di sekitarnya. Dan Bambang Dwi, yang memerankan tokoh ini, bermain dengan semacam personifikasi yang lelah, sendiri, tegang, dan mata yang lelah. Kompleksitas revolusi seperti turut membayanginya, di mana pun berada. Mulutnya hampir selalu dibiarkan tertinggal setengah menganga setiap mengakhiri dialog.

Sementara Roberspierre yang memiliki citra diri lebih jujur, bersih dan sederhana, tidak pernah mabok atau melacur, dengan

sendirinya menjadi lambang untuk moral revolusi yang bersih. Sebagian rakyat yang masih berpihak pada Danton, bisa dipatahkan lewat citra moral yang dimiliki Roberspierre. Danton kemudian dianggap telah menjadi musuh revolusi, karena ia telah berhenti pada saat revolusi masih terus berjalan, dan membuat pesta-pesta. Akhirnya, bersama dengan teman-teman yang masih berpihak padanya, Danton harus merelakan dirinya dipenggal di bawah pisau *guilotine* atas keputusan Pengadilan Revolusi. Danton berpendapat, revolusi dijalankan untuk keselamatan manusia dan bukan justru untuk membuatnya menderita. Danton telah memberikan kepalanya bagi moralitas revolusi sebagaimana yang hendak dipertahankannya, yang ternyata bertentangan dengan moral revolusi yang sedang berlangsung di bawah kekuasaan kaum Jacobin.

### Salib di kursi penonton

Teater Luka berusaha membuat kematian Danton menjadi monumental dalam pertunjukan di antara pancang-pancang *guilotine*, yang dibuat megah berdiri di atas gundukan level. Anna Dwi, yang memerankan Lucille, kemudian melepaskan dukanya atas kematian Danton. Ia meninggalkan pakainnya dan hanya tinggal pakaian balet yang mengikuti bentuk tubuhnya, lalu bernyanyi dan menari pedih. Adegan ini berusaha mendapatkan bingkai yang kuat dalam pertunjukan di antara adegan-adegan lain seperti saat Roberspierre memberikan pidato untuk argumen-argumen revolusi berdarahnya, adegan pesta, dan pengadilan terhadap Danton.

Sebagian bangunan-bangunan peristiwa cukup berhasil merepresentasi suasana revolusi yang beku dan gersang dalam pertunjukan ini. Beberapa hal, sering pula tidak terkendali sehingga pertunjukan seperti berhenti hanya memamerkan narasi-narasi romantik progresif dari revolusi. Jalan pertunjukan banyak diselamatkan oleh penggantian-penggantian plot yang ditandai dengan pergantian *setting*. Ini termasuk hamparan salib-salib seperti di pekuburan massal yang dibangun di atas kursi-kursi penonton

Teater Terbuka, tempat pertunjukan dilakukan.

Hamparan salib di atas kursi penonton itu digunakan pada akhir pertunjukan, dan hadir seperti bayang-bayang *guilotine* yang hendak menyentuh penonton. Penonton seolah-olah ikut dibawa masuk untuk mengalami luka-luka revolusi, kuburan-kuburan sebagai saksi sejarah membisu atas revolusi berdarah itu. Usaha untuk mengubah akhir pertunjukan menjadi puisi.

# Masyarakat dalam Ekonomi yang Gelap

LATAR KEHIDUPAN telah berubah menjadi sebuah layar besar berupa uang senilai "300 juta rupiah". Seorang lelaki tua (diperankan Joko Kamto) dengan pakaian ramai warna-warni, seperti orang gila, keliling pentas keluar masuk melalui layar 300 juta yang terbelah itu. Ia adalah lelaki tua yang berjalan terbungkuk-bungkuk dan selalu sibuk dengan ingatan yang tidak henti-henti dinyatakan sejak awal pertunjukan, bahwa ia tergesa-gesa untuk memasang lotre dengan nomor "1945" sebelum penjual lotre tutup.

Di layar itu pula, Sumangga Pangiran (diperankan Butet Kartaredjasa) ikut keluar masuk melarikan diri setelah "memproyekkan" nasib Rubeda (diperankan Susilo Nugroho). Ia melarikan diri dan Rubeda mengejarnya justru untuk memberi uang. Tetapi, Sumangga telah melarikan diri. Akhirnya Rubeda menghamburhamburkan uang ratusan juta rupiah itu ke langit, seperti menghambur-hamburkan kepercayaannya yang hilang kepada orang-orang terdekat di sekitarnya.

## Proyek penggemparan uang

Itulah adegan terakhir pertunjukan Teater Gandrik, yang mementaskan *Proyek* karya Heru Kesawa Murti, sutradara Novi Budianto dan Jujuk Prabowo (Teater Arena TIM, 26-28 Februari 1992).

Ruang pertunjukan menggunakan dua lapis lantai bertingkat (artistik digarap Roedjito) dengan ruang tengah yang diisi untuk tempat musik dimainkan, serta sebagai tempat pergantian pemain.



Butet Kartaredjasa dalam salah satu pertunjukan Teater Gandrik.
• Foto: Dok. Teater Gandrik

Pertunjukan ini melakukan semacam elektrifikasi (penggemparan) terhadap kekuatan uang, yang mampu mengubah hubungan-hubungan sosial dalam sebuah kampung. Kampung yang dikuasai dua kekuatan: Kekuatan tradisional berada di tangan Sinjang Abad (diperankan Novi Budianto), yang dianggap memiliki kekuatan bertuah oleh masyarakat kampung; dan lainnya merupakan kekuatan birokratis dari Kanjeng Gagah Pengucap (diperankan Heru Kesawa Murti).

Semua peristiwa yang terjadi di panggung berlangsung hanya karena satu hal: Rubeda, pembantu rumah tangga yang lugu itu, tiba-tiba mendapat lotre sebesar 300 juta. Melalui pengadegan berganda (dalam satu adegan terjalin dua peristiwa yang dibedakan melalui pembagian *lighting*), kehadiran uang karena menang lotre itu kemudian menciptakan berbagai kecemburuan, rencana busuk dan intrik. Ini membuat penduduk kampung menjadi gaduh. Dalam kegaduhan inilah Rubeda, si lugu itu, menjadi objek eksploitasi. Ia ditipu dan diperas. Tidak ada yang membela dan melindunginya. Pertunjukan yang sarat dengan gerak dan musik ini (digarap G. Djaduk Ferianto) akhirnya memperlihatkan daya magis uang yang mampu mengubah hubungan-hubungan sosial dalam masyarakat menjadi hubungan-hubungan yang plin-plan dan korup. Masyarakat tiba-tiba seperti hidup dalam semacam ekonomi yang gelap, dibawa melalui mekanisme uang yang diperoleh tidak melalui aktivitas ekonomi yang wajar, yakni lotre.

Masyarakat yang telah lama hidup dalam semacam "histeria

lotre" itu, melalui impian-impian yang tersimpan dalam harapan lotre, seakan-akan mampu mengatasi fakta kesenjangan sosial-ekonomi yang mereka hadapi, harapan untuk memenangkan lotre kelak, mampu melupakan kesenjangan ekonomi yang mereka derita. Tetapi, ketika hadiah lotre itu menjadi kenyataan, jatuh pada Rubeda (seorang yang tak pernah diperhitungkan), kesenjangan itu pun meledak menciptakan kelabilan dalam hubungan-hubungan tersebut. Ledakan ini berlangsung sampai kepada tingkat hierarkhis dan primordial dalam tatanan sosial kehidupan kampung dalam pertunjukan itu.

Berbagai karakter kemudian bermunculan dalam hubungan-hubungan yang labil itu. Kanjeng yang plin-plan dalam kepemimpinanya, Sinjang yang menggunakan pengaruh tradisi primordialnya untuk menipu dan menghasut, Sumangga yang membuat proyek pedesaan untuk dikorup, Kinasih (diperankan Rulyani Isfihana) yang menggunakan pengaruh jabatan orang tua untuk kepentingan sendiri, sampai kepada istri Kanjeng (diperankan Handayaningsih) yang berusaha menggunakan kelembutannya untuk mendekati penduduk.

Rubeda yang memperoleh lotre akhirnya kian merasa uang telah menjadi beban yang akan merusak dirinya sendiri. Ia ingin membebaskan diri dengan cara membagi-bagikannya. Tetapi, penduduk ternyata juga berubah menjadi "takut uang". Uang telah menjadi bencana.

Tokoh orang tua yang selalu membawa lentera akhirnya membawa semacam jawaban. Dalam kehidupan ekonomi yang gelap, penduduk yang memasang lotre sebenarnya bukan untuk memperoleh kemenangan. Melainkan untuk tetap berada dalam harapan menjadi kaya secara mendadak. Dan ketika harapan itu menjadi kenyataan, justru yang terjadi adalah si pemenang lotre dan orang di sekitarnya ternyata tidak siap menerimanya dan menghasilkan masalah baru yang lebih buruk lagi dari harapan sebelumnya. Pertunjukan mau memperlihatkan cara berpikir seperti ini lewat Rubeda.

### Dari tradisi keaktoran naratif

Tradisi teater realis, yang menjadi pijakan Teater Gandrik, memiliki strategi drama lakon yang tidak hanya sarat dengan pesan-pesan satir sosial-politik, tetapi juga memiliki formula yang terpadu antara tradisi keaktoran yang naratif, musik, gerak dan humor-humor satir dengan warna lokal dan urban. Tradisi keaktoran naratif ini muncul dengan massif pada keaktoran Butet Kartaredjasa, Joko Kamto dan Handayaningsih.

Tubuh ke 3 aktor itu khas merupakan "tubuh-Jawa" yang bergerak antara tubuh-bagus, tubuh-semeleh dan tubuh dari bahasa yang *diplesetke* (sampakan). Tubuh dengan gestur yang bisa jadi memang terbentuk oleh lingkungan budaya dari bahasa Jawa. Bahasa yang memiliki rima-rima yang khas antara nembang, mantra dan *gojekan*.

Tubuh naratif Butet misalnya, memiliki kemampuan untuk memompa emosi, menaikkan karakter atau membantingnya. Membuat dialog menjadi persuasif atau provokatif. Tubuh yang mampu membuat jembatan antara karakter dan emosi, antara dialog yang tekstual dengan yang kontekstual. Tubuh naratif mereka, yang umumnya memainkan peran-peran tipikal, justru digunakan untuk membongkar peran-peran tipikal itu sendiri yang telah menjadi streotip sosial.

### Streotip dalam masyarakat yang korup

Pembongkaran terhadap peran-peran streotip itu juga yang berlangsung dalam pertunjukan mereka ini. Membongkar peran mistik dari tokoh Sinjang yang dianggap sakti di kampung, tokoh Kanjeng yang dianggap birokratis dan plin-plan, tokoh Sumangga yang membuat proyek pedesaan untuk dikorup, tokoh Kinasih yang mencari keuntungan lewat koneksi, atau istri Kanjeng yang menggunakan cara halus untuk mengejar tujuannya. Semua peran ini menjadi sebaliknya dengan Rubeda, pembantu rumah tangga yang lugu.

Peran streotip primordial maupun birokratis di kampung yang tidak memiliki *progress*, stagnan, dan mulai korup terhadap

lingkungan sendiri. Menjadikan kampung sebagai objek untuk keuntungan mereka. Tokoh-tokoh ini, yang seharusnya menjadi panutan kampung, justru merupakan borok kampung yang wajah aslinya dibongkar lewat peristiwa Rubeda yang memenangkan lotre.

Pertunjukan Teater Gandrik yang menggunakan latar masyarakat Jawa yang kuat pada pertunjukan ini, memperlihatkan bentuk krisis lokal justru lewat tokoh-tokoh kampung. Isu di sekitar retradisionalisasi atau revitalisasi kesenian rakyat di sini berhadapan dengan krisis etika yang melanda tokoh-tokoh utamanya. Dan "1945", nomor lotre yang dipesan lelaki tua agak gila itu, bukanlah tahun dari sebuah Proklamasi Kemerdekaan yang pernah berlangsung di sebuah negeri.

# Teater dari Kota Tanpa Media Massa

PERANG SAUDARA dari cerita *Mahabharata* ditampilkan kembali. Panggung hiruk-pikuk. Dua bendera kaku yang dibawa masing-masing lawan saling berhadapan. Umbul-umbul, mayat-mayat terbuat dari boneka dan daun-daun kering tergeletak berserakan. Layar putih dengan percikan warna merah menjadi medan siluet untuk wayang kulit yang membentang, membelah panggung bagian depan dan belakang. Namun, panggung pertunjukan tidak ikut hancur oleh perang yang hiruk-pikuk itu.

## Bima tidak pernah naik tangga

Di balik layar siluet itu tidak hanya wayang yang bergerak, tetapi juga orang-orang hilir-mudik. Tiba-tiba bayangan orang membawa tangga melintas. Sebuah kekuatan benda, yang tak ada hubungannya dengan dunia wayang, membuat saya berusaha menunggu tangga itu datang lagi hingga akhir pertunjukan. Tetapi tangga itu hilang sudah, tanpa teater.

Mungkin tannga itu tidak lebih semacam tandu, tempat menggotong korban perang. Pertunjukan, seperti tema yang mereka pentaskan ini, kemudian penuh dengan kata-kata besar, dari kebijaksanaan perang dan damai. Bima dan Arjuna tidak pernah sikat gigi, makan atau naik tangga itu. Semua kening dan mulut, juga telunjuk tangan, dipusatkan pada kata perang, darah, mayat, dan kepahlawanan. Tetapi, tidak ada rudal Amerika yang menghancurkan panggung.

Itulah pertunjukan Teater RSPD Tegal yang dipentaskan dengan banyak pemain, 26 Juni 1993, di Gedung Wanita Tegal,

sutradara Yono Daryono. Sehari dalam dua kali pertunjukan. Ini merupakan sebuah pementasan lewat pengalaman panjang yang dilakukan Teater RSPD. Berdiri sejak tahun 1978. Eko Tunas, Yono Daryono, atau Y.Y. Harjo Guritno, termasuk yang ikut mendirikan teater ini.

Dalam pertunjukan tidak hanya tangga atau tandu yang melintas, tetapi juga kaca mata hitam yang dikenakan pemain, serta diksi-diksi dari dunia masa kini seperti "status", "kode etik", atau "suksesi" yang meluncur dalam dialog. Istilah-istilah yang pasti tidak terdapat dalam ensiklopedi perwayangan. Ditambah lagi, adegan para punakawan berkelekar dengan menggunakan wayang kulit; khusus untuk tokoh Semar, hadir sebagai wayang orang (diperankan Bambang Subandriono). Wayang kulit dan wayang orang dihadirkan bersama-sama. Penggunaan dua media ini, juga rembesan dari persoalan-persoalan masa kini ke dunia wayang, rupanya menjadi usaha untuk melakukan "pendekatan" dari "penjauhan" yang mereka lakukan antara legenda dan masa kini.

### Siapa musuh kita sebenarnya

Keduanya dilakukan melalui pengacauan media. Wayang kulit dan wayang orang pun bertemu, juga antara wayang orang dengan aktor biasa. Di situ Gareng, Bagong, dan Petruk menjadi sibuk bertanya-tanya, "Siapa musuh kita sebenarnya?" Lalu Semar menjawab: "Musuh kita adalah diri kita sendiri." Gareng, Bagong, dan Petruk menjadi sibuk berperang melawan diri sendiri. Dan Semar kemudian bertanya agak panik, karena perubahan mendadak ini: "Apa yang sedang kalian lakukan?" Mereka menjawab: "Sedang berperang melawan diri sendiri." Ini menjadi simpul anarki yang diplesetkan, untuk ironi perang serta tema-tema masa kini yang dicampurkan ke dalam legenda.

Dalam diskusi setelah pertunjukan usai, Parto Tegal mempersoalkan kesenjangan antara ide dan teknik yang tampak dalam pertunjukan, dan Bambang Sadono SY mempersoalkan karakterisasi. Dua hal ini memang cenderung menjadi tuntutan standar terhadap pertunjukan. Level dan *blocking* tidak boleh kacau.

Kresna tidak boleh mabuk; Bima tidak boleh menjadi banci; walaupun tangga telah masuk ke dunia wayang, tanpa mesin cuci dan warung Tegal.

Dalam pertunjukan seperti itu, tuntutan terhadap antropologi wayang menjadi tidak mungkin lagi. Semua seperti telah dirusak. Dan yang tinggal adalah sebuah tontonan yang pertaruhannya lebih terletak pada bagaimana membuat adegan penuh kejutan dan pesan bisa sampai. Yang menjadi tuntutan barangkali adalah bahwa pengacauan media hanya menciptakan tontonan rupa-rupa di atas panggung, menjadi karikatur wayang yang ramai. Ini terjadi karena peragaman media tidak ikut mendapatkan konsistensinya dengan menyertai kode-kode budaya yang dibawa masing-masing media.

### Tradisi teater rakyat

Pertunjukan pada akhirnya seperti menjalankan tradisi teater rakyat tanpa kemungkinan lain untuk lebih "merakyatkan pertunjukan". Tradisi teater rakyat itu hadir melalui penyisipan pesan-pesan masa kini ke dalam cerita masa lalu yang mereka pentaskan, termasuk semacam eufemisme agar pesan tidak terlalu tajam melukai pihak-pihak yang menjadi sasaran kritik. Pesan-pesan yang disisipkan biasanya merupakan kritik sosial. Yono Daryono, sutradara pertunjukan ini, memang punya jawaban sendiri untuk mempertanggung-jawabkan pertunjukannya yang direpresentasi seperti itu. Yaitu membangkitkan teater rakyat melalui pertunjukan gado-gado.

Menurutnya, Teater RSPD Tegal terus berusaha mengenali dan merumuskan kembali dunia teater rakyat bersama dengan perubahan-perubahan yang berlangsung di sekitarnya. Salah satu yang mau mereka kejar dari teater rakyat ini, seperti yang diakuinya, adalah membebaskan penonton untuk tidak terbelenggu di gedung pertunjukan. Penonton bebas menonton sambil ngobrol atau makan kwaci. Teater baginya tidak lebih sebagai perekat sosial dan keramaian.

## Tegal dan teater dan media massa

Tangga itu tidak datang lagi bersama benda-benda lainnya, yang bisa menjadi bagian kompleksitas dari perekat sosial. Yang datang adalah perang saudara. Bersama dengan tangga yang hilang itu kemudian saya bertanya kepada Nurhidayat, seorang penyair Tegal: Apakah Tegal tidak punya cerita, hingga Teater RSPD harus mengangkat *Mahabharata*? Apakah masyarakat pesisiran seperti Tegal, yang jauh dari budaya kraton, cukup dekat dengan kisah besar dari dunia perwayangan ini? Di situ saya teringat: Tegal tidak mempunyai media massa.

Teater dari sebuah kota tanpa media masa barangkali memiliki persoalannya sendiri, bagaimanakah mereka mendapatkan perspektif aktual dari persoalan-persoalan yang dihadapi kotanya sendiri untuk mendapatkan basis acuan pertunjukan. Pertanyaan ini diajukan, karena teater dan media massa memiliki relasi kognitif dalam memproses hubungan-hubungan yang berlangsung dalam masyarakat sebagai materi pertunjukan.

Kehidupan teater tanpa kehadiran media massa dalam sebuah kota, mungkin memiliki beban lebih besar untuk menjadikan dirinya sebagai pengganti media massa itu sendiri, sebagaimana cerita rakyat yang pernah berfungsi sebagai media massa dalam masyarakat tradisi. Di situ para penonton membaca sambil mengobrol: Memproses kembali kenapa Kresna masih hidup di sebuah kota yang telah dilalui kereta, truk-truk barang, bis-bis antar kota, urbanisasi warung Tegal, tukang-tukang becak, dan seniman-seniman Tegal yang banyak hijrah ke Semarang atau Jakarta untuk menjadi wartawan. Tegal dalam fenomena ini sebenarnya telah menjadi teater tersendiri, walaupun tanpa media massa dan gedung teater.

Tetapi RSPD rupanya tidak tertarik dengan fenomena itu. Mereka memilih wayang dalam pertunjukan mereka sama seperti mengikuti sebuah pakem yang berangkat dari semacam anggapan, pertunjukan akan didatangi rakyat apabila ia mementaskan kisah-kisah yang sudah mereka kenal. Maka kodok goreng, becak, warteg, anak-anak sekolah yang mengisi malam Minggu de-ngan

bersepeda, yang mewarnai hari-hari di Tegal, rupanya dianggap tidak mungkin bisa memenuhi pakem ini. Tangga yang melintas dalam pertunjukan RSPD ini memang tidak diturunkan untuk membuat sebuah jembatan panjang dari dunia Tegal hingga panggung pertunjukan teater.

Pertunjukan itu sendiri menjadi menarik, karena terdapat semacam usaha untuk keluar dari pakem-pakem baku. Mempertemukan wayang orang, wayang kulit, dan aktor biasa dalam pertunjukan mereka mungkin bisa bermakna juga. Cara apa yang bisa dilakukan agar Kresna, Arjuna mau datang ke Tegal, sebuah kota pesisir yang tidak mengenal hierarki sosial.

# Sebuah Realisme dalam Mulut Perempuan

*A STREET CAR NAMED DESIRE* karya Tennesse Williams dipentaskan dengan judul *Pusaran* oleh Teater Lembaga (Teater Tertutup, TIM, 14-16 April 1995); berdasarkan terjemahan Toto Sudarto Bachtiar. Panggung, sebagaimana umumnya setting dalam naskah Tennesse Williams, pada pertunjukan ini menghadirkan ruang interior dan eksterior.

### Teks-domestik vs. teks-publik

Setting yang menghadirkan dunia dalam rumah dan dunia di luar rumah sebagai teks yang berlainan. Patahan-patahan peran pun dapat dihadirkan melelui lintasan teks-dalam dan teks-luar tersebut. Teks-dalam sebagai teks domestik adalah dunia dalam rumah yang sarat dengan belenggu tetek-bengek dunia keluarga; sementara teks-luar sebagai teks-publik merupakan semacam wilayah pembebasan di luar rumah.

Kontras-kontras dari dunia semacam itu tampaknya yang hendak dikejar pertunjukan Teater Lembaga ini lewat tata artistik yang digarap Hardiman Radjab. Di luar rumah, orang berjalan dan berbicara lepas. Tetapi di dalam rumah, terdapat tetak bengek mulai dari pintu, kursi, jendela, tangga, pembagi ruang, dan berbagai perabot rumah tangga lainnya termasuk lampu yang membuat penghuninya cenderung neurotik. Untuk masuk, pintu harus diketuk dan dibuka dahulu kuncinya; kencing harus di kamar mandi; makan harus di meja makan. Lebih lagi, lampu harus dibuat temaram untuk menutupi kejelekan wajah sendiri ketika berhadapan dengan orang lain; atau membanting kursi dan piring



Pertunjukan *Wek-wek* oleh Teater Lembaga, sutradara D. Djayakusuma, 18 November 1996.

• Foto : Dok. Dewan Kesenian Jakarta

ketika marah. Semua itu membentuk pribadi-pribadi neurotik dalam rumah, baik untuk mereka yang mematuhinya maupun yang melanggarnya. Kehidupan dalam rumah digambarkan jauh lebih rumit dari pada kehidupan di luar rumah.

Sri Hardini memerankan Blanche Dubois, Jeremias Nyangoen yang memerankan Stanley Kowalsky. Peran keduanya tampak sangat obsesif dan posesif. Yang satu memerankan perempuan lajang menjelang tua, materialistik, penuh prasangka ras, ambisius, pemimpi, pemabuk, gila seks, ingin diperlakukan sebagai perempuan dengan citra Prancis yang anggun, dan penipu parah. Satunya lagi seorang buruh, suami dan lelaki yang kasar, penjudi, pemabuk, dan bersikap terbuka yang bisa membuat orang lain menderita.

Pertunjukan nyaris merupakan representasi dari dua karakter tersebut yang menebarkan konflik-konflik dunia luar dan dunia dalam rumah, termasuk konflik gender antar keduanya. Dalam konflik ini, Dubois mewakili dunia luar rumah yang memasuki dunia dalam rumah dari keluarga Kowalsky, suami adiknya.

Satu peran lagi adalah Stella, istri Stanley Kowalsky yang juga adik dari Blanche Dubois, diperankan Linda Djatmiko. Ia hadir sebagai seorang perempuan yang menjalankan peran domestik: hamil, membereskan rumah, dan melayani suami. Tokoh ini pula yang menjaga agar prosedur-prosedur resmi dalam rumah tidak dilanggar. Tokoh yang bersikeras mempertahankan prosedur

resmi kerumahtanggaannya di tengah banyak pelanggaran yang dilakukan suaminya. Menghasilkan sifat-sifat neurotik, dan seks digunakan hanya sebagai jalan keluar dari konflik-konflik ini. Jalan keluar yang diperlihatkan lewat kekasaran perilaku sang suami.

Ketiga peran itu yang mengisi struktur bangunan pertunjukan: Stanley yang berangkat kerja atau bermain bilyard; Stella yang menunggunya dengan setia di rumah; dan Dubois yang selalu memberi kabar bahwa ada orang kaya yang akan menjemputnya berlibur ke tempat-tempat yang jauh; sambil menunggu Mitch (diperankan Parlin Tampubolon), seorang pemuda lugu yang sedang masuk jaring perangkapnya.

Godaan dari dunia luar ini dilengkapi lagi dengan kenyataan betapa hubungan-hubungan mereka mulai terganggu oleh hadirnya telepon, radio, dan suara kereta api. Ketiga media ini hadir sebagai proyeksi dunia luar yang menerobos masuk ke dalam rumah dan menciptakan arus fragmentasi terhadap hubungan-hubungan dalam rumah.

### Realisme dari *lighting*

Semua entitas realisme berusaha dipenuhi Teater Lembaga dalam pertunjukan, mulai dari unsur visual hangga audio. Rumah sumpek dari kehidupan buruh kasar dan pelacur murahan. Tata lampu dibiarkan melebar, melahirkan realisme yang menempatkan setiap orang selalu berada dalam ruang. Tidak ada kemungkinan bagi orang yang pada saat-saat tertentu hanya hidup dalam arus pikirannya sendiri, tanpa kehadiran dunia di sekitar yang ikut melatarinya. Realisme yang tidak pernah pergi kemana-mana.

Peran sangat deterministik. Aktor menjalankan aktingnya dalam relasi dengan orang lain. Hampir tidak ada kemungkinan lain. Kecuali Sri Hardini yang berusaha memperlihatkan sifat neurotik tokoh Blanche Dubois yang diperankannya, tatkala ia berada di bawah lampu penerang, memperlihatkan wajahnya yang beranjak tua. Pencahayaan tetap tidak mau kehilangan rumah, kendati berada dalam adegan sangat pribadi. Pencahayaan (yang ditata Azwan

Zulfan) dalam pertunjukan ini, memang berperan memperjelas ruang untuk memperlihatkan identitas realisme dari pertunjukan ini. Namun, hal ini menjadi masalah tersendiri ketika pada momen tertentu, ruang akting membutuhkan pencahayaan yang lain.

Dunia akting dalam pertunjukan itu seperti sebuah trem yang bergerak pada malam hari melintasi rumah-rumah di atas seng. Akting yang cukup berisik di antara kenyinyiran permainan Sri Hardini, dan kekasaran serta gerak cepat yang banyak dilakukan Jeremias Nyangoen. Linda Djatmiko berusaha mengimbangi keduanya lewat permainan yang lebih terjaga, namun ia tampak ragu antara kebutuhan ekspresi dan batas emosi peran yang tidak boleh dilanggar.

Sejak awal ritme pertunjukan memang telah dibuat cepat lewat akting yang berisik antara Sri Hardini dan Jeremias Nyangoen, mengejar durasi pertunjukan sekitar tiga setengah jam. Hampir tidak ada harapan untuk menunggu dan mendapatkan klimaks pertunjukan. Stamina kedua pemain itu memang tinggi. Mereka mabuk (dengan streotip tubuh berjalan limbung), bertengkar, dan melakukan hubungan seks yang kasar (namun memancing penonton tertawa). Mereka telah memberikan tubuhnya untuk akting seperti itu, di antara pemain-pemain lain yang mendukungnya: Parlin Tampubolon, Norman R. Akyuwen, Abner Rawung Jabo, Nova Anggraeny, Poppy Patty, Ereh Yunartin, dan lain-lainnya.

Konsistensi benda-benda dan warna cukup mengundang pertanyaan. Warna kuning terang pada sofa menjadi tampak dominan di tengah biru kelam. Termasuk masalah kesetaraan waktu antara model radio dan telepon kuno dengan model kulkas masa kini.

### Tenggelamnya Amerika yang rakus

Perubahan judul pertunjukan dari naskah asli *A Street Car Named Desire* menjadi *Pusaran*, tampaknya ikut mengalihkan sinisme Tennesse Williams atas Amerika yang rakus, penuh prasangka ras, pemimpi, pemabuk, penyimpang seks, terobsesi untuk selalu menjadi nomor satu, kepada masalah-masalah internal keluarga. Lahirnya generasi yang hilang lewat fenomena kehan-

curan kehidupan rumah tangga di Amerika. Kehidupan domestik yang hancur di tengah kehidupan publik yang tak terjaga. Sinisme yang tenggelam dalam mulut seorang perempuan nyinyir bernama Blanche Dubois. Akhirnya pertunjukan memang berhenti sebagai cerita mengenai seorang perempuan yang neurotik karena ambisi dan impian-impiannya sendiri, kemudian masuk rumah sakit gila. Dan kekasaran seorang lelaki yang menjalankan keadilan dengan caranya sendiri terhadap orang-orang di sekitarnya.

Pertunjukan yang disutradarai Joseph Ginting dan tata musik Jeffar P. Lumban Gaol, berusaha mempertahankan tradisi realisme yang pernah dibangun sejak Wahyu Sihombing, D. Djajakusuma, Pramana PMD, Tatiek Maliyati WS, Eddy de Ronde, dan Bambang BS. Realisme yang berusaha ditegakkan dalam lingkungan akademis Institut Kesenian Jakarta (IKJ).

# Teater, Parlemen, Pemerintahan Kota, dan Karcis

DI ANTARA MEJA-MEJA, deretan kursi dan interior ruang dengan warna kekuasaan yang khas; dan di hadapan Sudomo, salah seorang jenderal penting dalam pemerintahan Orde Baru, Rendra menggunakan salah satu pertunjukan Teater Koma, *Opera Kecoa*, sebagai metafor. Bahwa teater dan militer sama-sama keceo. Militer di tingkat prajurit, hidup miskin seperti kecoa dalam barak maupun perumahan mereka. Teater juga seperti kecoa yang mudah diinjak oleh kekuasaan.

Teater dan parlemen akhirnya bertemu. Itu terjadi setelah sejumlah seniman bereaksi atas pelarangan pertunjukan Teater Koma (*Suksesi*, 1990), yang disutradarai N. Riantiarno. Seniman dari berbagai disiplin mendatangi DPR dan Sudomo sebagai Ketua DPA. Ini merupakan sebuah teater politik yang berlangsung justru sebagai pertunjukan "pelarangan pemerintah atas pertunjukan *Suksesi* dari Teater Koma". Istilah suksesi di tengah kekuasaan Suharto bisa dianggap sebagai makar. Mengancam sakralisasi istana Orde Baru.

Pertemuan ini memperlihatkan lagi sebuah pertanyaan laten di sekitar ruang gerak kesenian di negeri ini. Bisakah kekuasaan menerima kehadiran kesenian sebagai bagian dari ekspresi publik?

Jawaban yang sangat teaterikal bisa ditemukan jauh sebelumnya, lewat pernyataan Sukarno terhadap kebebasan pers: *Saya tidak akan mengizinkan kemerdekaan yang bebas, yang memberikan kebebasan kepada pers untuk membunuh kepala negaranya dengan ditonton oleh seluruh dunia... Di satu negeri baru yang masih bayi seperti negara kami, hal yang demikian dapat menghancur-lebur-*



Pertunjukan Teater Koma, *Opera Kecoa*, 1985.
• Foto: Dok. Teater Koma

*kan kami. Saya memberikan kebebasan kepada pers untuk menulis apa saja yang mereka maui asal tidak merusakkan keselamatan negara* (Edward C. Smith, 1986: 248-249).

## Teater dan kualitas demokrasi

Kesenian harus berjuang panjang dalam ketegangan antara kebebasan dan anarki, antara retorika kekuasaan yang bisa menjadi absolut atau sekedar basa-basi demokrasi dan tipu muslihat. Sepanjang kekuasaan berjalan di luar jalan rakyat dan demokrasi, sepanjang itu jugalah kesenian harus menghadapi rambu-rambu kekuasaan dan nilai-nilai yang picik.

Kualitas kehidupan publik merupakan cermin bagaimana demokrasi dijalankan dalam sebuah masyarakat: *menghormati* perbedaan dan keunikan, *menghormati* individu dan kebebasan yang tidak merusak fasilitas-fasilitas publik, *menghormati* ekspresi dan pikiran, *menghormati* gagasan dan impian-impian lain. Ketika hal-hal ini mulai dicurigai, dinegatifkan atau mendapatkan stigma, maka lantai dasar demokrasi mulai retak, mengancam seluruh proses kualitifikasi kehidupan publik, dan kepicikan berstrategi terhadap semua fenomena kehidupan publik.

Parlemen dibentuk sebagai suprastruktur politik untuk menjalankan demokrasi; mempertemukan berbagai kepentingan antara

rakyat, pemerintah, pengusaha, kelompok-kelompok sosial dan profesi serta kelompok-kelompok alternatif maupun minoritas. Pada sisi lain, teater merupakan bagian dari ekspresi publik. Karena itu teater memiliki banyak sisi untuk bersama-sama publik mengenali poses-proses kualitatif dari demokrasi; belajar bersama publik untuk mengenali dan menghormati demokrasi dengan berbagai bentuknya. Teater dan parlemen bertemu di ruang yang sama untuk bagaimana proses kualitatif kehidupan publik dan demokrasi dijalankan.

Parlemen akan dihormati keberadaannya, sama dengan publik akan mendatangi pertunjukan-pertunjukan teater sebagai ekspresi dari kualitas kehidupan bersama kita dan perayaan atas perbedaan.

Pertunjukan Teater Koma memang dilarang oleh penguasa. Tetapi Teater Koma berhasil membuat sebuah teater di parlemen RI. Walaupun peristiwa itu kemudian bisa dianggap hanya sebagai bagian dari banyak seremoni politik di Indonesia, sebagaimana memang hampir seperti itulah karakter dan budaya politik Orde Baru yang hidup di sekitar kita untuk menelikung demokrasi.

### Teater dan pemerintahan kota

Teater, baru menjadi isu nasional ketika pemerintah melakukan pelarangan, seperti pernah terjadi pada Rendra atau Emha Ainun Nadjib. Gaung teater bisa bergema ke wilayah yang lebih luas. Namun tidak pernah sampai kepada pengakuan politik bahwa keberadaan teater merupakan salah satu fondasi untuk proses-proses kualitatif kehidupan publik dalam memandang perbedaan dan kebebasan. Tidak membiarkan nilai-nilai tunggal memaksakan kebersamaan semu dan menindas minoritas maupun kelompok-kelompok alternatif.

Kesenian di Indonesia membutuhkan pemerintahan kota yang kuat. Memiliki pandangan terbuka atas arus kebudayaan yang bergerak dalam wilayah teritorinya. Memiliki kearifan dan mekanisme yang jelas secara struktural untuk bagaimana menjaga tradisi pada satu sisi dan juga membuka ruang untuk bentuk-bentuk



Pertunjukan Teater Koma, *Suksesi*, 1990.
• Foto: Dok. Teater Koma

kebudayaan kontemporer pada sisi lainnya, maupun bentuk-bentuk kesadaran kritis lainnya yang tumbuh dalam masyarakat. Tidak membiarkan politik maupun ekonomi mendikte arus kebudayaan yang berlangsung.

Masyarakat dalam sebuah pemerintahan kota yang kuat, merupakan kondisi objektif yang akan menciptakan kebutuhan masyarakat terhadap teater atau kesenian lainnya. Teater menjadi salah satu perayaan publik atas keberadaan mereka di sebuah kota.

## Teater Koma sebagai teater kota

Perkembangan Teater Koma memang memperlihatkan kebutuhan yang signifikan akan pemerintahan kota yang kuat. Teater ini berkembang sedemikian rupa, memiliki anggota terbesar dibandingkan kelompok teater pada umumnya; melibatkan ironi-ironi masyarakat urban dan isu-isu politik lainnya; mengolah kembali berbagai sumber-sumber tradisi; menggunakan berbagai strategi visual, unsur-unsur kabaret, humor maupun opera.

Teater Koma memiliki manajemen dan kelompok dengan kemampuan melakukan pentas dalam waktu yang panjang hampir sepanjang satu bulan, melampui kelompok-kelompok teater lainnya yang rata-rata pentas hanya berkisar 2 hari sampai 7 hari. Bisa dihitung berapa besar penonton yang diraihnya apabila mereka pentas di Gedung Kesenian atau di Graha Bhakti Budaya TIM. Serta perusahaan-perusaahan yang terlibat mensponsori pertun-

jukan mereka. Teater Koma memiliki program pertunjukan yang kontinyu berkisar 2 sampai 3 kali proyek pertunjukan dalam setahun. Teater dengan kemampuan tim artistik, aktor (Ratna N. Riantiarno, Tarida Gloria, Didi Petet, Salim Bungsu, Syaiful Anwar, Sari Madjit, dll.) maupun manajemen rata-rata melampaui di atas standar. Peran Ratna Riantiarno sebagai aktor sekaligus mengurusi seluruh entitas produksi, ikut menentukan jatuh-bangunnya organisasi Teater Koma. Kemampuan yang berimbang dengan penyutradaraan N. Riantiarno yang juga berperan sebagai penulis naskah. Teater Gandrik di Yogyakarta, seharusnya juga memiliki potensi untuk bisa mengimbangi peran Teater Koma.

Untuk kelompok seperti Teater Koma, memang tidak bisa lagi sendirian memperjuangkan keberadaannya. Kelompok ini telah menjadi teater publik. Dia membutuhkan pemerintahan kota yang kuat, yang ikut menopang kelanjutan dan keberadaannya. Dalam konteks kota seperti Jakarta, pemerintahan kota sangat terbantu oleh kehadiran Teater Koma dalam memberi warna atas proses-proses kualitatif kehidupan publik di Jakarta dan kebudayaan kota. Teater Koma bisa dilihat sebagai salah satu ikon kota.

### Teater dan kelas menengah atas

Munculnya Teater Koma dalam khasanah teater mutakhir di Indonesia memang membawa banyak hal yang bisa menjadi bahan kajian penting. Soal penonton, soal karakter teater di Indonesia, soal politik dan kesenian, soal hiburan dan munculnya masyarakat menengah baru akibat perkembangan ekonomi. Masyarakat post-ekonomi yang membutuhkan identitas lain melalui kesenian.

Masyarakat kelas menengah atas itu, yang mungkin sudah bosan dengan model-model konsumerisme, mulai mencari kesenian atau teater sebagai bagian dari ruang hidup mereka. Kesenian yang bisa memberikan nilai-nilai lain yang mereka butuhkan. Masyarakat yang mungkin juga mulai meninggalkan bentuk-bentuk investasi untuk kapital, kepada bentuk investasi nilai maupun investasi kultural dan sejarah.



Pertunjukan Teater Koma, *Sampek Eng Tay*, 1988.
• Foto: Dok. Teater Koma

## Keberadaan peranakan China di Indonesia

Teater Koma, seperti halnya media massa, setiap pentas mereka berusaha memasuki tema dan ikut membentuk opini dari isu-isu aktual yang sedang berlangsung dalam publik. Management penyutradaraan yang dilakukan N. Riantiarno seperti ini, merupakan campuran antara kerja seorang sutradara dan seorang pimpinan redaksi sebuah media massa dalam menyutradarai opini.

Kerja teater di sini sama dengan usaha yang terus-menerus mencari teater yang hidup dalam publik. Kehidupan publik adalah teater tersendiri. Berbagai gejolak, peristiwa, tema, hingga karakter manusia setiap hari didistribusi oleh dan ke dalam publik lewat berbagai media. Teater harus menemukan kembali semua proses ini dan meramunya ke dalam format pertunjukan yang mereka pilih. Sebuah kerja yang pada tingkat tertentu sama dengan kerja "menyutradarai publik".

Kehadiran Teater Koma membuat jembatan baru yang mengaitkan antara teater masa kini dengan awal kebangkitan teater modern di Indonesia. Terutama terhadap Komedi Stambul, Komedi Bangsawan, Opera Dardanella di awal abad 20-an. Pertunjukan Teater Koma, *Opera Primadona* (1988), bisa dikatakan sebagai awal dari penyutradaraan sejarah atas sejarah teater modern di Indonesia. Untuk N. Riantiarno sendiri, menurutnya teater modern di Indonesia tidak dimulai dari Rendra, melainkan dari Komedi Stambul.

Berbagai idiom menjadi bebas masuk ke dalam pertunjukan mereka. Termasuk idiom-idiom budaya China dalam pertunjukan

*Sam Pek Eng Thai*, yang hampir hilang dalam teater Indonesia. Memasukan ikon-ikon budaya China dalam konteks sejarah peranakan China di Indonesia, menjadi sa-ngat signifikan. Karena sejak politik etnis kolonial Belanda, posisi peranakan China diperlakukan seakan-akan tetap sebagai pendatang. Mereka hidup di Indonesia sekian generasi, tetapi mereka memiliki hambatan struktural untuk menjadi Indonesia sebagai tanah air mereka. Sebuah generasi di Indonesia yang seakan-akan dibiarkan tanpa memiliki ekspresi kebudayaan dan nasionalisme dalam konteks keberadaan mereka di Indonesia.

Hampir sebagian besar pertunjukan Teater Koma yang cenderung sebagai teater epik dan teater opera yang sarat kritik sosial dan menghibur, mendistribusi narasi-narasi besar dalam format pertunjukan yang penuh nyanyi dan tari. Tidak "egoistis", menurut istilah N. Riantiarno sendiri.

### Karcis teater dan teater bangsat

Salah satu entitas teater paling serius bagi Teater Koma adalah cara mereka memahami karcis. Dalam sebuah tulisannya, N. Riantiarno pernah menulis: "Sebuah karcis masuk, bukan hanya sekedar karcis. Di dalamnya terkandung berbagai harapan. Karcis yang diperoleh seharusnya bukan paksaan tapi kebutuhan. Dan para pemegang karcis, tidaklah harus menjadi korban keinginan egoistis dari para pembuat lakon. Harus ada komunikasi yang terungkap lewat visi dan si pembuat lakon, bentuk pengucapan ekspresi serta upaya mengajak serta penonton untuk 'masuk' ke dalam peristiwan lakon, menjadi bagian dari lakon. dan menikmati."

Pendapat N. Riantiarno seperti itu pastilah hasil dari pengalaman panjang pergulatannya dalam kehidupan teater di Indonesia sejak ia bergabung dengan Teater Populer sebelumnya. Pandangan yang jujur atas kebenaran bahwa teater tidak gratis. Teater Koma mengakui eksistensi penonton justru melalui karcis masuk untuk menonton teater. Teater akan dihargai sebagaimana dengan profesi lainnya selama teater tidak dianggap murahan.

Tetapi teater bukanlah barang seperti di pasar yang bisa dipilih. Penonton membeli tiket untuk pertunjukan teater yang ia sendiri belum pernah melihat isinya. Bukankah ia seperti membeli kucing dalam karung? Karena itu di balik harga tiket memang ada apresiasi atas karya seni. Bahwa mereka bisa senang, jengkel, marah, dan pulang meninggalkan pertunjukan sebagai bagian dari seluruh kemungkinan yang terjadi dalam rangkaian pertunjukan itu. Ia mungkin masih marah-marah di rumah, "Kenapa teater begitu bangsat. Kesenian lebih banyak membuat saya jengkel daripada terhibur," dan seterusnya.

Risiko yang memang bisa dilihat sebagai bagian dari peristiwa seni. Nada pembelaan seperti ini tidak untuk membiarkan teater terjerumus ke dalam egoismenya sendiri. Melainkan lebih untuk tetap adanya jarak apresiasi antara teater yang mau mewujudkan dirinya dengan teater yang berusaha menyesuaikan dirinya dengan disain pasar. Sebab, pertunjukan teater memang tidak semata-mata berlangsung dalam hukum ruang publik, melainkan juga ruang pribadi. Penonton menempatkan dirinya sebagai aku dengan teater, dan bukan sebagai kami dengan pasar. Mereka mendatangi teater dalam sebuah kesiapan lain, untuk tidak membeli barang yang sudah jelas di etalase supermarket.

# Tubuh dari Tema-Tema Pinggiran

HUJAN TIDAK HENTI-HENTINYA turun selama pertunjukan Teater Kubur berlangsung di Bulungan, Jakarta, 10 Januari 1990. Di pintu masuk gedung pertunjukan, seorang pemain perempuan dengan pakaian kumal berteriak-teriak dengan suara keras mempersilakan penonton masuk. Sejak awal dunia yang sumpek telah diperlihatkan pertunjukan ini. Sejak awal pertunjukan pula perempuan yang memerankan tokoh MA ini bergerak melampaui ruang pentas, mempersilakan penonton masuk sambil terus *nyerocos*, atau melayani *celetukan-celetukan* penonton dengan nada kasar. Sementara di ruang pentas, pemain-pemain lain mulai bergerak dengan hanya menggunakan celana jeans pendek, telanjang dada, serta sejumlah drum besi yang jadi bagian dunia pertunjukan mereka.

## Manusia drum dari dunia urban

Pada bagian awal pertunjukan, manusia dan drum adalah dua hal yang terpisah. Keduanya saling menyita ruang perhatian. Kehadiran beberapa buah drum yang kuat, memperlihatkan kekerasan melalui karakter lingkaran besi yang tidak rata pada bentuknya, mengesankan ancaman tersendiri untuk keberadaan aktor. Keaktoran yang hanya mau percaya pada tubuhnya sendiri seperti hendak dicurigai eksistensinya melalui kehadiran drum. Kata-kata simpang-siur diucapkan pemain tanpa pusat pengertian. Aktor juga mengesankan mau menggeser keberadaan naskah. Kata, dalam pertunjukan mereka kadang-kadang disampaikan seperti puisi, terkadang hanya merupakan umpatan melalui kalimat-



Pertunjukan Teater Kubur.
• Foto: Dok. Teater Kubur

kalimat berantakan yang kehilangan subjek.

Aktor menggunakan kata dengan liar, seperti memuntahkan kembali setiap kata yang bersileweran di sekitarnya. Yaitu, dunia dari lingkungan diksi yang pahit, tidak indah, dan non-lirikal. Mereka ternyata memang sedang membangun sebuah dunia, yaitu dunia "manusia drum". Dengan manusia drum, pertunjukan Teater Kubur yang disutradarai Dindon WS ini mencoba mengangkat lingkungan kehidupan dari tokoh PA dan MA, yang diperankan Bambang L Hadi dan Sri K yang melarat. Kemelaratan dalam perubahan kota yang cepat dan keras, yang digerakkan sedemikian rupa melalui dinamika pasar.

Mobilitas pasar yang tinggi, yang menggerakkan kehidupan sosial ekonomi masyarakat kota, dalam pertunjukan ini rupanya telah menjadi mesin yang tidak memiliki daya adaptatif untuk mengenali manusia di sekitarnya. Manusia di sekitarnyalah yang harus melakukan adaptasi itu terhadap pasar yang berubah pesat melakukan perluasan, mengubah pasar-pasar tradisional menjadi modern. Monopoli pengusaha-pengusaha bermodal besar kian melindas pedagang-pedagang kecil. Kekerasan seperti inilah yang dialami lingkungan tokoh PA dan MA, yang melarat itu, dalam menyesuaikan diri dengan irama kehidupan kota yang menggulungnya.

Bagi mereka, kehidupan kota bergerak cepat, tidak ditandai oleh naik-turunnya RAPBN, pendapatan per kapita, atau lewat pertumbuhan ekonomi, tetapi lewat perubahanan cepat dari pro-

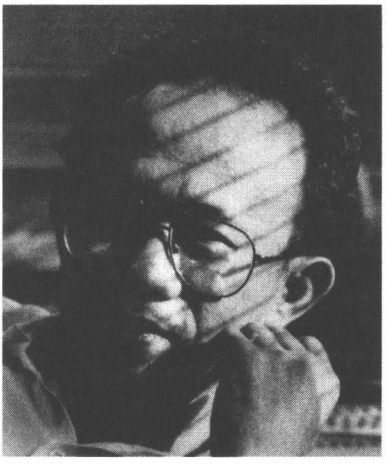
duk-produk industri yang beredar di pasar. Dan kebisingan penawaran yang dilakukan melalui berbagai persuasi iklan. Teror penawaran dalam menciptakan pasar, rupanya lebih konkret mereka hadapi daripada ukuran-ukuran ekonomi lainnya yang lebih abstrak.

Keadaan mereka yang hampir tidak memiliki apa-apa untuk menghadapi perubahan, membuat mereka tidak hanya kian melarat, melainkan juga ikut menjadi barang rongsokan yang kehilangan dimensi sosial-ekonominya. Kian terasing dari perubahan yang berlangsung di kotanya sendiri. Mereka seakan-akan tumbuh justru menjadi suku terasing dari perubahan itu sendiri. Pasar tidak mengandaikan keberadaan mereka, kecuali dirinya sendiri dalam melakukan perluasan. Dalam dunia dengan mekanisme seperti ini, tidak ada lagi nabi yang lahir dari dunia yang melarat, kecuali kecoa sebagai kenyataan yang mereka hadapi sendirian.

### Akting sebagai tubuh yang rusak

Logika yang keras pun kian membentuk jalan pertunjukan ini. Karena keadaan sosial-ekonomi yang membuat MA dan PA tidak mampu beradaptasi dengan perubahan, maka yang terjadi adalah adaptasi yang keras melalui impian-impian yang bisa menjauhkan mereka dari kenyataan pahit yang dihadapi. Impian kemudian lebih dulu berdiri di depan daripada kenyataan yang mereka hadapi. Adaptasi seperti ini kian membuat mereka tidak mampu lagi mengenali realitas.

Konkretisasi adegan dari adaptasi yang keras ini mereka deskripsikan dalam "manusia drum besi" dari logika yang gelap. Karena kehilangan pegangan untuk mengenali dunia di sekitarnya yang berubah, perlahan-lahan mereka kian hidup dalam dunia drum. Dalam "sosialisasi drum" mereka seperti dapat perlindungan dalam kemelaratannya sendiri, dari alienasi dunia luar, lalu mempraktikkan akting sebagai tubuh yang rusak. Atau dengan kata lain, kenyataan adalah drum besi itu sendiri: keras, sumpek, dan terlindungi dari dunia luar. Jadilah mereka manusia drum yang tertutup dalam lapisan besi, terlindung dari kenyataan yang



Andi Bersama, aktor independen yang bermain juga untuk Teater Kubur dan Teater Sae.
• Foto: Dok. Teater Kubur

keras.

Ciri-ciri kemelaratan yang terbawa sebelum mereka berubah menjadi manusia drum adalah nyamuk yang bising, kutu busuk, tempat tinggal yang tidak permanen, anak-anak tanpa pendidikan dan caci maki yang kasar. Tubuh dengan ekspresi dan gerak yang rusak. Kemelaratan mereka bertambah dari kemelaratan sosial-ekonomi menjadi kemelaratan eksistensial dan metafisik: dunia dan tujuan hidup mereka yang semakin mustahil untuk dapat dikenali. Di sini kemelaratan menjadi multi-dimensional, sampai kepada menghilangnya makna kata di tengah dunia yang penuh dengan impian dan ketidakjelasan.

Tubuh, gerak, dan perilaku bahasa mereka akhirnya menciptakan dunia akting yang terbentuk sedemikian rupa dalam karakteristik kehidupan drum: Gerak-gerak patah, menggeliat, bangunan sintaksis bahasa yang berantakan merupakan anatomi dan narasi baru dalam pertunjukan mereka.

### Menjadi manusia liar

Pada adegan berikutnya, ketika berusaha meninggalkan dunia drum, lutut mereka bergetar, melangkah ragu meninggalkan tong ini. Mereka rupanya sedang memperlihatkan risiko adaptasi yang keras dan telah mengubah menjadi manusia drum itu. Betapa

ketika berusaha keluar dari dunia drum, mereka kehilangan segala-galanya. Dunia di luar telah menjadi serba lain. Diri mereka kemudian mengalami gejala robotisasi: Yang tertinggal pada kemanusiaan mereka hanyalah respons-respons ketubuhan yang bergerak mekanik dalam ketidaksadaran kolektif. Adegan-adegan bergerak seperti arus listrik yang mencari dan mempermainkan seseorang. Tetapi, ketergantungan terhadap drum telah menjadi ketergantungan permanen. Mereka kemudian kembali menceburkan diri ke dalam dunia drum itu. Mereka seakan-akan telah hidup di luar sejarah.

Terhadap dunia yang gelap itu, satu-satunya alternatif yang ditawarkan mereka adalah menjadi "manusia liar". Keliaran merupakan cara untuk menghadapi hidup yang serba tidak jelas. Ketika kenyataan sudah tidak dapat dikenali lagi lewat kondisi-kondisi manusiawi, maka satu-satunya cara menghadapinya adalah dengan cara liar. Dan manusia liar ini ditampilkan lewat tokoh *Anak Liar*, diperankan Siti Aisyah dengan aktingnya yang keras menghadapi drum besi.

Dalam pertunjukan berjudul *Sirkus Anjing* ini, Teater Kubur berusaha menyatakan bahwa pertumbuhan ekonomi tanpa pemerataan, hanya akan menyeret kemelaratan lama mengalami metamorfosis yang jauh lebih kompleks. Yaitu, menyerapnya kemelaratan ke pusat-pusat pertumbuhan itu sendiri, dan pertumbuhan kian kehilangan dimensi sosial dan etisnya. Dari pusat-pusat pertumbuhan ini muncullah drum-drum besi untuk pakaian baru kemanusiaan yang menghuni akting mereka.

### Empat ahun kemudian

Empat tahun kemudian, dalam pertunjukan *Tombol 13 Topeng Monyet Bola Plastik*, Teater Kubur semakin memperlihatkan konsentrasi teaternya melalui tubuh.

Lantai kotor oleh serakan tanah merah, memisahkan penonton dan arena pertunjukan. Kursi-kursi penonton juga disingkirkan. Hanya undakan lantai ubin untuk diduduki. Seluruh dinding gedung Teater Arena TIM dilapisi kain hitam, sedikit rombengan.

Bentangan kain putih yang benar-benar rombengan menutupi wilayah tengah arena pertunjukan. Di atasnya terdapat bentangan kawat berduri bersilang membentuk beberapa petak segi empat hingga ke dinding belakang penonton. Sementara di dinding bagian belakang pertunjukan membentang kain kelambu putih transparan, dan tampak onggokan kursi penonton yang telah disingkirkan di baliknya.

Gambaran itu seperti awal sebuah novel yang kumuh. Belum lengkap lagi. Ada beberapa buah kursi besi dilapis kain rombengan. Potongan badan beton dengan sisa-sisa besi menjulang diletakkan seperti menjaga beberapa sudut dari pertunjukan itu. Potongan drum besi mengisi ruang belakang. Semua ini hampir merupakan gambaran kekumuhan dan kekerasan ruang pertunjukan Teater Kubur dalam pentasnya di Teater Arena TIM (10-12 Pebruari 1994).

**Batas tubuh menahan perubahan**

Suara berbagai besi yang dipukul berbunyi di setiap sudut ruang. Dan awal pertunjukan dimulai. Orang-orang tidak asing dengan bunyi keras seperti itu yang mengingatkan pada kehidupan bengkel besi, pekerjaan jalan atau bangunan bertingkat. Pendeknya, ia merupakan representasi dari sebuah kehidupan kerja yang keras. Suasana—yang juga sering dinyatakan secara verbal dalam pertunjukan yang disutradarai Dindon ini—sebagai "dinding besi yang kian merambat memenuhi ruang, dan mengaburkan jalan yang mau ditempuh".

Pertunjukan ini merupakan reaksi ekspresif terhadap ruang kehidupan seperti itu. Ruang yang mengubah tubuh menjadi ganjil, menghasilkan komunikasi verbal yang ganjil pula. Dunia tubuh dalam pertunjukan ini merupakan representasi dari pergulatan orientasi yang telah kehilangan identitas. Tubuh tidak mampu lagi melakukan internalisasi terhadap perubahan yang terlalu menekan dan mendesak ruang kehidupan mereka. Maka hampir tidak ada lagi konsep diri dalam akting yang mereka jalankan. Yang tinggal hanyalah pergulatan keras dan menderita, yang di-

tanggung tubuh dalam menghadapi kenyataan. Sebuah pertunjukan yang ingin mengatakan bahwa pada akhirnya tubuhlah yang paling awal dan paling akhir berhadapan dengan kenyataan.

Tingkat paling minimal pertahanan akhir dari tubuh dalam menghadapi kenyataan adalah mengubah dirinya menjadi karakter dari kenyataan itu sendiri. Dan ini dilakukan dalam pertunjukan dengan cara menyampaikan akting dari tubuh yang terbelenggu dalam kursi-kursi besi. Berbagai metafora dari permainan tubuh aktor dalam kursi berlangsung di sini. Metafor adegan-adegan yang mengingatkan para pencari kayu bakar di hutan-hutan, para pengelana, juga sebuah pengejekkan terhadap pengagungan yang berlebih pada tubuh manusia, tubuh kini hanyalah media industri dalam berbagai eksploitasi bisnis.

Nama-nama peran seperti *Manusia di atas Kursi, Belenggu Pakaian, Manusia di Kolong Kursi, Ibu Rombeng* atau *Pesakitan* memperlihatkan teks-teks yang bermunculan dalam sejumlah metafora itu. Di antara permainan yang terlalu terkonsentrasi pada tubuh ini, kemudian sebagian aktor kehilangan orientasi pada mimik wajah mereka. Ketika tinggal tubuh yang menghadapi kenyataan, wajah seakan-akan telah kehi-langan akting. Di antara lima aktor lelaki yang bermain, nyaris hanya Andi Bersama yang mampu memberi wajah pada tubuhnya, yaitu wajah yang berusaha menyapa dan mencari jalur komunikasi. Permainan Andi mendapatkan korespondensinya pada perminan Sheilla, satu-satunya aktor perempuan dalam pertunjukan. Dengan pakaian seperti seorang kesakitan, Sheilla sering muncul dengan gerak repetitif melalui gerakan tangan yang seakan-akan mau mencakar kepalanya sendiri.

Sheilla sering mengeluarkan diksi-diksi aneh atau hanya menyembulkan kepala dan tangannya dari balik kelambu yang sobek sambil mengeluarkan pekikan-pekikan menyapa. Diksi-diksi itu bergerak dalam bentukan kata babi, belatung, kelamin, di antara bangunan-bangunan sintaksis yang tidak layak, keras dan verbal. Semua bentukan kata dan tubuh dalam pertunjukan ini seperti hendak memperlihatkan bagaimana tema-tema perubahan untuk

masyarakat pinggiran mampu mengubah bahasa dan tubuh mereka menjadi tidak lagi berbatas dengan kekerasan yang mereka hadapi. Padahal satu-satunya jalan untuk menghadapi kekerasan yang tanpa jalan keluar itu adalah kembali ke tubuh sendiri, ke jantung sendiri, atau ke usus sendiri, seperti yang mereka nyatakan. Tetapi apa boleh buat, tubuh itu pun telah menjadi sarang penghabisan dari kekerasan. Tubuh dalam kursi itu berlari ke sana ke mari, melabrak, dan terjungkal lagi. Mereka tidak hanya telah kehilangan jalan, tetapi juga kehilangan tempat berpijak.

Perubahan yang keras telah melempar mereka ke tubuh mereka sendiri. Tubuh di sini telah menjadi wacana teater yang berusaha merepresentasi perubahan dengan berbagai akibatnya. Tetapi, katarsis akhirnya berlangsung juga lewat pengakuan bahwa mereka sebenarnya telah kalah, dengan sisa-sisa terakhir untuk mengejek perilaku materialisme yang berlebihan pada masyarakat. Mereka menghitung limit angka sampai ketidakmampuan bahasa untuk melanjutkannya, kemudian melencengkan angka *trilyun* menjadi nama seorang gadis yang mereka panggil dengan mesra: dari *Tri* menjadi *trilala*...

Pertunjukan kemudian berakhir dalam keriuhan suara berbagai besi dipukul, dan lampu menyurut hingga padam.

### Teater menentukan momentum dan misterinya sendiri

Pertunjukan Teater Kubur itu memakan waktu latihan tidak pendek. Empat tahun yang intens untuk menghasilkan sebuah pertunjukan 1,5 jam. Teater Kubur menjelaskan, bahwa panjang pendeknya masa eksplorasi teater tidak menentukan kualitas. Ia hanya menentukan misterinya sendiri, momentumnya sendiri, latar budayanya sendiri, untuk terus-menerus dilacak melalui eksplorasi yang panjang. Teater akhirnya memang tidak semata berurusan dengan kualitas pentas. Di dalamnya hidup manusia yang memiliki proses pembentukkannya sendiri dan juga pergulatan untuk mengenali dunia di sekitarnya. Oleh karena itu, teater bukanlah semata-mata soal pentas.

Mencari tubuh dalam teater, pada tingkat tertentu, menjadi

sama dengan mencari realitas lain pada tubuh sehari-hari yang banyak terekayasa dalam rutinitas. Teater seperti Teater Kubur, yang berusaha melepaskan diri dari subordinasi sastra, memang seperti hendak menempuh "jalan tubuh" untuk menemukan teater dalam teksnya sendiri. Tubuh dari dunia pinggiran yang tertindas.

# Biarkan Manusia Murni dalam Tubuhnya

TEATER QUE dari Medan pada tahun 1991 melakukan perjalanan membawa pertunjukan *Obsesi Bah* ke Padang, Bengkulu, Lampung, dan Jakarta. Setelah magang di Bengkel Teater Rendra, 17 Oktober 1992 mereka kembali membuat pertunjukan dengan mementaskan *Dialog Kursi* di Bengkel Teater ini. Pertunjukan terakhir ini akan dibawanya kembali berkeliling ke beberapa kota di Jawa hingga Bali dan Lombok.

## Tubuh simbolik

Terdapat semacam esei yang hendak dipentaskan Teater Que, yang disutradarai Porman Wilson. Esei dari semacam "pakem tradisi" yang justru digunakan untuk mengatakan keadaan masa kini mengenai adanya dialog sejarah yang macet. Ia disebut menggunakan pakem tradisi, karena simplisitas yang mereka lakukan sendiri, persoalan macetnya dialog sejarah dianggap berhubungan dengan nafsu, rasa, serta pikiran. Ketiga hal tersebut merupakan prinsip-prinsip keutamaan dalam ajaran-ajaran tradisi yang hidup di banyak kepercayaan etnis maupun agama, serta dilihat memenuhi tingkatan hierarkis kesempurnaan manusia. Manusia yang masih hidup dengan nafsu misalnya, dianggap berada pada tingkat yang paling rendah dari bagian bawah tubuh manusia dan begitu selanjutnya untuk tingkatan lebih tinggi, mengandaikan bagian-bagian tubuh yang lebih ke atas lagi.

Struktur prinsip-prinsip itu sistematikanya diturunkan lewat hierarkhi anatomi manusia. Hierarkhi ini kemudian mereka beri identitas melalui warna pada tubuh aktor masing-masing sebagai

cara memerankan prinsip-prinsip itu. Tubuh aktor yang hampir telanjang, hanya ditutupi cawat, mendapatkan warna sesuai dengan simbolisasi prinsip-prinsip yang mereka perankan. Dan pertunjukan berlangsung dengan latar belakang panggung seperti dijaga bangunan makam tradisional Batak. Tubuh-simbolik ini membuat permainan dalam variasi; ada tangisan yang khas Batak, ada perilaku yang banyak tertawa, ada gerak *Sigali-gali* yang minimalis, dialog tanpa komunikasi, serta seseorang yang mengetik dan berkali-kali meremas lalu membuang kembali kertas hasil ketikannya.

Pembagian peran yang non-biografis seperti itu kemudian tinggal sebagai warna dan perilaku dari masing-masing prinsip yang diperankan; nafsu, rasa, dan pikiran. Tubuh yang sebenarnya sudah dianggap sebagai tubuh-non-biografis ini, menjadi tubuh-simbolik dari nilai-nilai tradisi, tubuh sehari tetap bocor dalam akting mereka. Konsistensi dari tubuh-simbolik untuk memerankan ketiga prinsip tadi, terkesan goyah atau mengalami inkonsistensi. Konsistensinya hanya terjaga lewat pembagian warna. Maka pada gilirannya, ketiga prinsip-prinsip itu pun tetap tinggal sebagai pernyataan verbal yang dilakukan aktor.

### Kursi di antara tubuh dan kata

Begitu pula yang terjadi pada pertunjukan *Dialog Kursi*. Pertunjukan ini berbicara di sekitar masalah-masalah birokrasi sampai macetnya distribusi kekuasaan. Sebuah tema yang sebenarnya penuh dengan "mikropon negara". Tetapi, manusia kembali ditanggalkan dari seluruh atributnya hingga tidak bisa dikenali lagi personifikasinya. Yang tinggal hanyalah cawat dari kain batik yang menutupi bagian vital tubuh pemain. Semua ini direpresentasi melalui dua pembatasan wilayah peran; Sekelompok "manusia diatas kursi" dan sekelompok lainnya sebagai "manusia di bawah kursi". Keduanya saling berebut kesempatan. Pembagian seperti ini mengandaikan peran-peran struktural yang berlangsung lewat ruang gerak para pemain dalam wilayah pembagian kursi sebagai pembagian kekuasaan.

Tema yang memerlukan abstraksi-abstraksi intelektual itu mereka perankan dengan aksi-aksi tubuh yang murni: menggeram, menggeliat, menghentak, meringkuk, atau bergerak. Namun, tema-tema intelektual ini rupanya tidak ikut membentuk tubuh mereka. Tubuh tetap primitif, tidak memiliki kebudayaan. Sementara dari mulut aktor meluncur diksi-diksi sosial-politik. Ini berlangsung hingga paruh terakhir pertunjukan di mana mereka mulai tidak lagi menggunakan kata, tetapi bunyi. Namun, dunia kata yang telah terlanjur tercipta pada paruh pertama pertunjukan mereka, telah membangun referensi penonton yang tidak mudah ditinggalkan begitu saja. Dualisme di sini berlangsung kembali antara yang mereka katakan dan yang mereka lakukan di pentas.

Pertunjukan Teater Que itu akhirnya seperti menyimpan sebuah pengandaian yang mereka praktikkan lewat anggapan bahwa "kata" adalah media untuk rasionalisasi, sementara "tubuh" adalah media untuk ekspresi. Tubuh lebih teaterikal daripada kata. Maka, kata dan tubuh dalam pertunjukan ini tidak hanya berada dalam korespondensi yang berbeda, tetapi juga berada dalam budaya yang berbeda. Internalisasi aktor dengan tubuhnya sendiri berlangsung sedemikian rupa, tetapi ini tidak terjadi pada kata. Kata tetap wacana yang berada di luarnya. Hanya tubuhlah yang mengesankan satu-satunya media yang dimiliki aktor dalam pertunjukan ini.

Teater Que telah membawa kursi ke daerah di mana relasi-relasi fungsional telah didistorsi demi bentuk pemeranan yang banyak bermain antara tubuh dan kata. Sementara pada tataran lain, mereka juga mendistorsi fungsi kursi. Kursi tidak lagi sekedar untuk duduk, tetapi juga untuk menyatakan tubuh yang telah dimurnikan dari beban-beban atribut manusia modern. Ini mereka lakukan dengan menciptakan eksplorasi permainan melalui dunia kursi. Tetapi, permainan ini pun harus berhadapan dengan penandaan kata yang banyak dilakukan sebelumnya, kursi sebagai relasi kekuasaan. Permainan kursi ini seperti sedang bergerak keluar dari pertunjukan. Namun penandaan kekuasaan yang telah terlanjur melekat pada kursi yang berlangsung hampir sepanjang paruh

pertama sebelumnya telah terlanjur terbentuk. Dan tidak mudah menghapus kembali konstruksi penandaan ini.

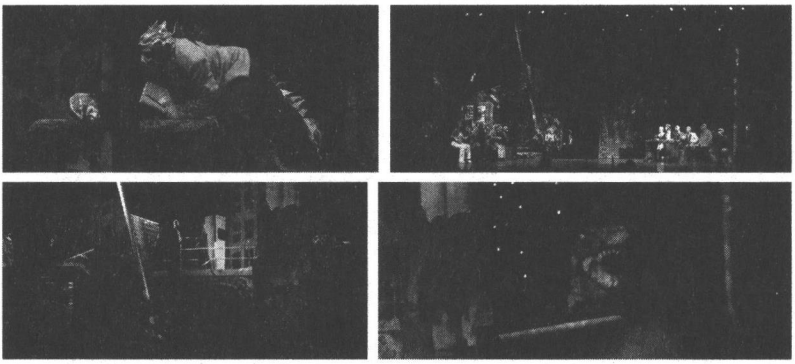
Dua pertunjukan Teater Que di atas akhirnya memang memperlihatkan kesan bahwa mereka sedang berusaha menurunkan pertunjukan lewat alam tubuh. Tubuh seperti memiliki alamnya sendiri. Terdapat pula semacam anggapan yang berusaha dijalani. kemurnian manusia hanya tersisa pada tubuhnya yang telanjang, yang merespon dengan cara-cara murni terhadap dunia di luarnya: mengerang, menangis, tertawa, atau menggeliat. Anggapan ini seperti mendapatkan pembenarannya lewat sistem simbol tradisi yang cenderung melakukan pemaknaan konkret. Pemahaman itu tidak ikut diturunkan pada cara mereka menghadirkan dunia kata. Kata tetap diturunkan dari "mikrofon-mikrofon publik" melalui berbagai isu yang banyak didistribusi media massa di sekitar kekuasaan. Padahal mereka berusaha mempertaruhkan manusia lewat dunia tubuh. Tubuh direpresentasi melalui nilai-nilai tradisi, sementara kata menggunakan sumber masa kini. Menyampaikan adanya alam tubuh tidak mendapatkan konsistensinya pada penggunaan kata. Karakteristik bahasa dari tema yang diangkat tidak diturunkan bersama dengan konsep pemaknaan yang mereka gunakan terhadap tubuh.

# Proposal Palsu dari Reptil-Reptil Politik

SETELAH REFORMASI, jual-beli suara dalam pemilu maupun pemilihan kepala pemerintahan daerah, merupakan fenomena baru yang merepresentasi bagaimana korupsi menjadi bagian dari politik. Dan pengusaha mengambil keuntungan di sana-sini melalui politik ini. Praktik demokrasi berubah menjadi perdagangan suara rakyat. Fenomena ini berlangsung bersamaan dengan bangkrutnya keadilan dan lembaga penegak keadilan. Uang menjadi penguasa, media dan sekaligus sebagai bahasa untuk mencapai tujuan.

Komersialisasi jabatan, komersialisasi suara berlangsung bersamaan dengan komersialisasi keadilan, keamanan dan komersialisasi atas nasionalisme kita dalam konteks politik global. Media dalam komersialisasi dan praktik korup dari politik ini, ikut memainkan tingkat retting dari suara maupun isu yang sedang diperjual-belikan. Yang dikorbankan di balik politik ini tetap rakyat kecil, yang ruang geraknya juga terus dipersempit lewat perundang-undangan yang dibuat oleh eksekutif dan legislatif. Jual-beli suara itu berlangsung dari tingkat presiden, jaksa, hingga calo-calo politik lainnya. Jual-beli yang berakibat berlangsungnya proses pembusukan karakter nasional dalam lingkungan sosial politik kita. Karakter bangsa ikut mengalami korup di dalamnya.

Teater Kosong, yang mementaskan Republik Reptil (karya dan sutradara Radhar Panca Dahana) mengangkat teater politik pasca-reformasi ini. Seluruh pemain dipersonifikasi sebagai reptil melalui kostum dan *make-up* mereka. Hanya gestur dan vokal yang tidak mengikuti personifikasi reptil ini. Gestur dan pengucapan aktor masih berlaku sebagai aktor biasa, tidak ikut menjadi reptil.



Beberapa rangkaian foto pertunjukan Teater Kosong, *Republik Reptil*.
• Foto: Afrizal Malna

Andi bersama yang memerankan Cicak, nyaris sebagai satu-satunya aktor yang berusaha memasuki gestur dan vokalisasi reptil. Andi sering menggunakan vibrasi berdesis dari vokal hingga gerak tubuhnya. Gerak yang kadang ikut menyeret perilaku aktor yang bermain di sekitarnya.

Manusia berpakaian reptil itu sebagian besar menggunakan jas atau jaket. Tetapi mereka semua adalah ular, biawak, cicak, buaya, komodo, naga, belut, iguana, tokek, kadal, bunglon, bulus, cacing dan berbagai jenis reptil lainnya. Mereka saling makan satu sama lainnya. Mereka muncul di mana-mana dalam *setting* kota metropolis. Mereka seakan-akan berada dalam permainan politik tinggi yang tidak tahu siapa dalangnya. Setiap yang diduga sebagai dalang, terbuka untuk menduga ada dalang lain yang lebih tinggi yang menciptakan skenario pembusukan politik lewat budaya korupsi dan mekanisme politik di republik reptil itu.

*Setting* dibangun lewat bangunan megah berlantai dua, penuh ikon-ikon kota metropolis dengan bangunan-bangunan bertingkat. Permainan cahaya kadang membuat bangunan megah itu berubah menjadi gua besar. Bangunan tinggi yang kadang terkesan akan ambruk. Visualitas antara *setting* dan kostum reptil berjas, saling berkejaran dengan teks yang sama massifnya, seperti berkejarannya setiap kesempatan untuk mengkorup apa pun. Negeri

yang dibangun dari proposal-proposal palsu.

Permainan lebih banyak berlangsung di lantai bawah, dan lantai 2 lebih banyak hadir sebagai *setting* atau nuansa dari kota metropolis dengan bangunan-bangunan bertingkat yang sesak. Pertumbuhan ruang dan perkembangan teks, menjadi tidak mudah bergerak dalam visualitas yang padat, hampir menelan semua momen teks maupun peristiwa yang terjadi di dalamnya. Kepadatan yang tampaknya juga tidak sampai ketingkat polusi ruang kota yang umumnya disampaikan melalui unsur suara-suara kendaraan.

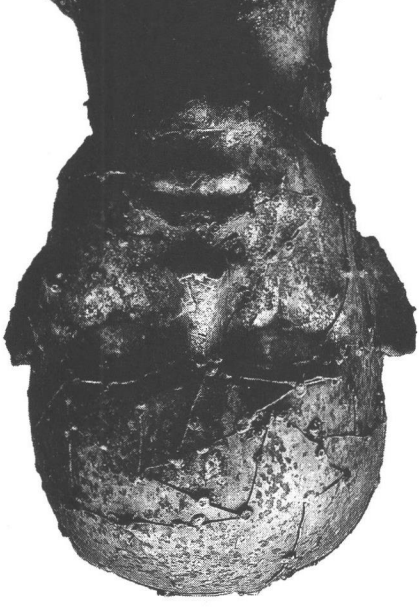
Di akhir pertunjukan, muncul binatang raksasa mirip dinosaurus. Kepala binatang raksasa-raksasa ini muncul di lantai dua. Kemunculan binatang raksasa ini bersamaan dengan berjatuhannya satu per satu *setting* megah dari kota metropolis ini yang didesain oleh Markus.

Jatuhnya bangunan-bangunan kota itu bersamaan dengan munculnya pertanyaan siapa dalang besar yang membuat skenario pembusukan politik melalui budaya korupsi ini. Apakah munculnya binatang raksasa yang menghancurkan kota itu merupakan pembacaan atas kekuasaan dalang besar itu, atau kemarahan purba yang tiba-tiba muncul untuk menghancurkan pembusukan politik yang sedang berlangsung.

Masa setelah reformasi, apa yang berlangsung dalam pertunjukan Teater Kosong itu, hampir merupakan sinetron politik yang setiap hari bisa kita saksikan lewat media TV. Sinetron politik yang menjadi tontonan baru, mengubah kemarahan rakyat terhadap bagaimana pemerintahan dijalankan, menjadi gosip, seakan-akan mereka sedang menonton sinetron politik yang tidak terjadi di negara sendiri, melainkan di sebuah negara penuh gosip yang ditayangkan media TV. TV memang memiliki kelebihan yang tidak dimiliki media massa cetak. Ia memiliki kontinyuitas waktu dalam melakukan penayangan. Durasi, kontinuitas, repetisi, merupakan kekuatan TV untuk membentuk opini publik. Teater politik, seperti pertunjukan Teater Kosong ini, akhirnya memang juga harus berhadapan dengan "teater waktu" yang dimainkan oleh jurnalisme TV.

Pertunjukan besar dari Teater Kosong itu, yang menggunakan pemain lebih dari 20 orang dan keseluruhan tim lebih dari 40 orang, berusaha maksimal menghadapi bagaimana media mempersepsikan kenyataan politik menjadi fiksi baru melalui fabel reptil dalam pertunjukan mereka. Maksimalisasi pertunjukan itu akhirnya memang harus berhadapan dengan kelebihan media TV yang bisa memainkan waktu jauh lebih panjang, dan efek penggandaan dan repetisi yang lebih intensif dibandingkan pertunjukan teater yang berlangsung semalam dan jauh untuk bisa menandingi efek penggandaan yang dimiliki media TV. Dalam pertunjukan, ikon media TV diwakili dengan berkali-kali beberapa adegan yang berlangsung dalam pertunjukan, dihadiri oleh beberapa wartawan yang membawa alat video rekaman.

Gua besar dalam pertunjukan Teater Kosong itu, dan jatuhnya kota di akhir pertunjukan, oleh penonton-penonton dramatik, memang bisa dibaca sebagai, busuknya jurnalisme yang dijalankan media TV sama dengan jalan pendek untuk proses hancurnya sebuah bangsa.



# 6

# GENERASI YANG HILANG DAN PEMBOCORAN BIOGRAFI

## (REPORTASE-REPORTASE TEATER)

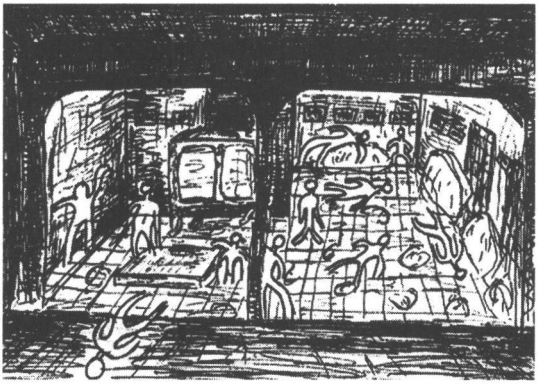
# Rumah Berbahaya dan Teks-Teks Bebek

"TEATER ADALAH SEBUAH TINDAKAN BERBAHAYA, manakala ia mempertanyakan dirimu, dan menghancurkannya, karena seluruh usahamu untuk menjelaskannya hanyalah untuk menipu. Teater juga akan mempertanyakan rumahmu, dan menghancurkannya, membuatnya menjadi "sarang penghabisan" bagi sejumlah pertanyaan, karena kau telah membiarkan sebagian dirimu terbagi di dalamnya. Rumah dan dirimu sendiri adalah sebuah usaha hanya untuk bersembunyi dari berbagai benda dan mahluk yang berada di sekitarmu".

## Rumah sebagai sarang penghabisan

Seluruh proposisi di atas tidak harafiah terucapkan dalam pertunjukan *Gokil = Kau + Dia - Aku,* karya Ray Sahetapy dari Studio Oncor, yang dipentaskan di rumahnya pada 28 Oktober-2 November 1990. Sebuah pertunjukan yang tidak lagi menggunakan kesusastraan untuk bercerita atau bertutur. Mereka hanya menggunakan rumah dengan seluruh isinya, penghuninya, tata lampu, *slide*, musik, dan malam. Tetapi proposisi di atas tidak dapat juga dilepaskan sebagai impresi dari potongan sajak Chairil Anwar: *Kamar ini jadi sarang penghabisan, di malam yang hilang batas*, yang dikutip dalam katalog pertunjukan itu. Dan kutipan itu pula satu-satunya yang bisa menjadi referensi verbal untuk pertunjukan rumah sebagai sarang penghabisan.

Apa sebenarnya yang mengharukan kini, dari sederetan rumah dengan manusia berada di dalamnya, kalau terlalu banyak benda dan soal yang ingin ambil perhatian? Ironi tidak lagi tragis, dunia



Suatu hari, rumah telah memberikan sebuah logos untuk para penghuninya, bahwa kenyataan dan tujuan-tujuan hidup harus dikenali lewat wacana rumah. Maka manusia pun membentuk dirinya sedemikian rupa, dari dering telfon hingga lemari yang tidak aman. Pertunjukan Studio Oncor.

• Sketsa: Afrizal Malna

tema tidak lagi mengundang pemikiran. Semuanya telah menjadi aktivitas rutin yang harus dijalani setiap hari agar mesin yang menghidupi kenyataan bisa terus berjalan. Dan oleh karena itu, teater bisa berbahaya ketika ia mau memperlihatkan sebuah sisi yang rapuh dan ambruk dari seluruh aktivitas tersebut. Semua itu adalah *Gokil: "Gila, lu!"*

Para penonton memasuki rumah. Di dalamnya ada kamar, tempat tidur, sederetan lukisan tergantung, dan beberapa benda yang terbungkus. Tetapi, rumah itu adalah rumah yang kehilangan rumah, karena ia mengalami destruksi oleh pencahayaan dan berbagai benda yang terbungkus kain putih. Penonton juga menemukan manusia penghuni rumah itu yang terkapar, nongkrong di beberapa benda, atau berdiri kaku. Manusia itu pun adalah manusia yang telah kehilangan manusia. Ia mengalami destruksi dari perilaku dan busana yang dikenakannya. Suatu kegilaan di mana hubungan telah berlangsung tanpa "Aku", minus "Aku". Atau "Aku-sebagai-pencipta-makna" telah hilang, telah minus di antara kau dan dia.

Tema-tema mengenai kehilangan itu, yang detailnya hendak dirinci melalui pencahayaan ultraviolet dan musik yang bergerak

lamban, adalah perusakan citra manusia sebagai makhluk sempurna. Hanya sebuah lemari, seorang bapak tua, dan sepasang sepatu tentara yang tidak mengalami pengrusakan. Namun, ketika lemari dibuka, di dalamnya terdapat seorang bertopeng yang tidak lepas dari pispot tempat buang air di pantatnya. Dan ketika Bapak tua itu melangkah, sepatunya berbunyi berdetak menyentuh lantai. Ia bergerak mengulang melintasi ruang setiap bel berbunyi, dan mengangkat telepon hanya untuk mengatakan *hallo*. Adegan bapak tua yang mirip pelayan ini berulang terus dalam beberapa adegan dalam bentuk yang sama. Ia hanya menjalankan kerutinan dari bahasa dan tindakan yang sama setiap waktu. Begitu pula ketika sepatu tentara bergerak, ia berdebum dihentakkan oleh orang yang mengenakannya, yang selalu membaca koran dan mengawasi penonton.

Seluruh adegan bergerak dalam irama destruktif terhadap tindakan-tindakan manusia normal. Mereka menggeliat seperti berusaha keras mencari makna di antara benda yang terbungkus dalam rumah. Bau setanggi memenuhi ruang. Rumah seperti telah memberi makna lain terhadap keberadaan mereka. Tetapi terlalu banyak masalah, terlalu banyak kenangan yang sudah menyerap, berakar di rumah itu dan membentuk para penghuni di dalamnya. Akhirnya kemudian mereka mengetahui bahwa rumah telah menutup dunia mereka. Mereka tidak bisa keluar dari dalamnya, dan menyaksikan dunia luar hanya dari potongan-potongan gambar yang dipancarkan lewat slide dan video, setelah salah satu ruang yang terbuka dari rumah itu juga tertutup layar besar.

Barangkali memang dalam rumah tertutup itu, atau dalam rumah sebagai sebuah dunia tertutup itu, telah lahir beberapa generasi yang tidak berkutik di dalamnya. Hanya sepasang anak kecil yang bergerak bebas, dan kemudian juga hilang dalam rimba belantara rumah tertutup itu. Rumah di sini telah menjadi ancaman esensial, karena ia mampu memberi esensi lain terhadap para penghuninya. Manusia menjadi makhluk yang menetap dan memiliki kehendak pulang ketika eksistensinya telah dibekuk dari bentuk esensi rumah seperti itu. Di sini rumah menjadi berbahaya,

karena ia melumpuhkan pergulatan esensial para penghuninya. Mereka dilumpuhkan dari ruang tamu hingga ke bak mandi.

### Teater multimedia di tengah masyarakat lisan

Memang tidak ada kesusastraan dalam pertunjukan Studio Oncor ini. Budaya lisan telah diganti budaya visual. Di sini teater hampir sepenuhnya merupakan upaya visual untuk mengangkat visi-visinya, tanpa harus memasuki pengertian tunggal dalam komunikasi yang dijalaninya. Apresiasi dikembalikan hampir sepenuhnya kepada publik. Sebagai teater yang menggunakan perangkat-perangkat audio-visual, teater seperti ini memiliki ruang yang lebih besar untuk menghadirkan kesenian lain, terutama senirupa dan film. Ia lahir di tengah berbagai perkembangan media.

Penyerapan berbagai media itu menyimpan risiko komunikasi yang menarik juga. Ketika budaya audio-visual kian tumbuh lewat media elektronik di masyarakat yang masih berada dalam budaya lisan dalam mengapresiasi teater non-visual, maka publik cenderung masih mencari kesusastraan di dalamnya. Ia menjadi *Gokil* ketika kata telah hilang dari teater, tetapi penonton masih mencari kata terhadapnya. Dalam risiko seperti ini, penonton justru kembali berada dalam pergulatan untuk menemukan kata, menemukan kembali dirinya dalam rumah berbahaya itu. Tatkala sensasi-sensasi teaterikal tidak lagi membutuhkan wacana kata, apakah teater kini masih membutuhkan naskah? Godaan-godaan teaterikal dari perkembangan media, rupanya kian menggeser konservatisme dalam melihat teater.

### Suara bebek di pengadilan

Itu pula yang menjadi persoalan dari pertunjukan Studio Oncor (TIM, 20-22 Mei 1994), yang mementaskan naskah *Wek-Wek*, karya D. Djayakusuma. Pengacara kampung, yang diperankan Maulana Firdaus, mempunyai "akal ngaco" tetapi jitu untuk menghadapi pemeras-pemeras kampung yang bodoh, seperti yang diperankan Ramdani, yang memeras pengangon bebeknya (T. Bagus Afifi). Sang pengangon ditekan untuk bertanggung jawab

atas bebek-bebek yang hilang. Maka, akal sehat pun dieksploitasi oleh pengacara kampung itu. Pengadilan kampung, yang dipimpin lurah (Eddy Golex), dibuat gaduh dengan suara bebek yang keluar dari mulut tertuduh. Dan sang pengangon itu pun mendapatkan kemenangan psikologis. Ia mengalami "gila bebek", maka seluruh tuduhan terhadapnya harus dilepaskan.

### Bocornya teks lain dari penyutradaraan

Apakah penyutradaraan juga merupakan sebuah teks? Pasti. Karena yang berlangsung dalam pertunjukan yang disutradarai Ray Sahetapy ini tidak hanya sebuah pengadilan kampung. Ada musik berbau minimalis, yang menggunakan berbagai tetabuhan dalam pertunjukan. Lalu musik bergeser menjadi musik *betawian*. Penari-penari perempuan bergoyang, menari dalam suasana Betawi yang luks. Tidak hanya itu. Panggung ditata menyerupai sebuah tempat pemujaan. Masih sebuah mistifikasi pentas. Ada harmoni yang dimegahkan, memusat di belakang. Kerangka pintu menjulang. Gong digantung megah dalam kerangka kayu dengan rajutan rapi. Dua topeng misterius yang disorot lampu khusus terpampang besar di kanan-kiri dinding. Bangku-bangku ditutup kain mirip singgasana.

Pola penataan seperti itu menyebar pada setiap sudut yang memungkinkan untuk mendapatkan kesan angker. Bambu pengangon bebek yang tidak angker pun jadi harus di-*dubbing* dengan pecut sapi untuk mengeluarkan bunyi lecutan yang angker. Pukulan gong di sela-sela adegan disuarakan seperti bunyi awal pertandingan atau perang yang mendebarkan. Lalu kain warna-warni dimainkan, atau untuk menutup kursi-kursi. Melalui representasi seperti itu panggung segera kehilangan puluhan bebek yang diangon, walaupun suara bebek masih terdengar. Lingkungan dunia bebek; Sungai, pesawahan, atau tanah-tanah retak, tidak bisa dicari lagi dalam pertunjukan ini. Yang terepresentasi di atas panggung lebih merupakan sebuah istana cukup seram, kendati dihuni oleh Pak Lurah, para penari, dan seorang anak berkaca mata hitam yang bengal.

Lantas apakah sebenarnya yang sedang dipentaskan Studio Oncor dalam pertunjukannya itu? Ini bukan sebuah pertunjukan mengenai bebek-bebek, melainkan sebuah teks lain yang bocor dari sebuah penyutradaraan. Dan teks itu tampaknya lebih besar dari naskah yang dipentaskan. Paling tidak terdapat tiga teks yang hidup dalam pertunjukan. Pertama, kebutuhan teaterikal untuk mengemas pertunjukan menjadi pertunjukan tersendiri, seperti tata panggung, musik dan para penari. Kedua, naskah D. Djayakusuma yang dipentaskan, yang sebenarnya lebih merupakan naskah komedi sederhana dengan pemain empat orang. Dan ketiga, keinginan untuk berkata lebih besar dari sekadar realitas naskah yang ada, pulpen Pak Lurah memakai bendera merah putih mungil di ujungnya; celana kolor pengangon bebek terbuat dari bendera Amerika.

Korespondensi dari ketiga teks itulah yang menjadi persoalan dalam pertunjukan tersebut. Masing-masing lingkungan teks itu memiliki kode-kode budaya yang berseberangan satu sama lainnya. Dunia pengangon bebek berubah menjadi sebuah istana seram dan eksotis, dunia bebek berubah menjadi dunia kerbau yang keras, dan berlangsung juga amerikanisasi lewat pantat celana pengangon bebek, serta komedi satir dari dunia kampung bergeser menjadi komedi hiburan yang sarat nuansa kota. Ini memang pertunjukan "orang kota" dan bukan "orang kampung".

Perubahan ketiga hal itu pun cenderung hadir sebagai usaha melakukan teaterikalisasi yang mengalami kesulitan pada tingkat penandaan. Ini terjadi sebagai akibat pembesaran teks ke luar settingnya sendiri. Maka, pertunjukan telah kehilangan bebek dalam arti sesungguhnya maupun dalam arti konotatifnya. Setting untuk pemeranan pun menjadi warna warni. Pak Lurah menjadi tipikal penguasa Jawa, pengangon menjadi tipikal orang kampung yang bodoh, pengacara kampung menjadi tipikal "catut" di perkotaan, dan juragan menjadi tipikal pengusaha Betawi yang malas tapi cerewet. Ke empat tipe ini tidak mendapatkan ruang settingnya dalam pertunjukan. Sebab, setting pertunjukan menjadi lebih merupakan medan permainan, dan ke empat peran tipikal ini ha-

nya mendapatkan settingnya pada kostum dan dialek yang mereka gunakan.

Penyutradaraan yang demikian memang sangat mungkin terjadi pada naskah-naskah "dua dimensi" sebagaimana naskah D. Djayakusuma itu. Yaitu, naskah yang hanya menyediakan watak-watak tipikal. Usaha sutradara untuk menghidupinya dan memberinya tambahan dimensi lain, cenderung membuat seluruh struktur tipikal yang sederhana ini menjadi berantakan, terutama ketika ia berusaha dibesarkan ke lingkungan teks yang lebih besar. Akting pun cenderung kehilangan ruang korespondensinya, karena teks telah dilebarkan sedemikian rupa dan memerlukan blocking besar untuk menempuhnya.

Pertunjukan itu akhirnya memang mementaskan sebuah teks dari penyutradaraan sebagaimana yang berlangsung lebih total dalam pertunjukan *Gokil* sebelumnya. Ini barangkali sebuah ironi baru, mementaskan bebek-bebek metafor dalam sebuah istana, ketika kemegahan hidup di sekitar kita terasa kian jauh untuk mengenal dan memahami bahasa bebek. Suara kwek yang keluar dari mulut manusia, tidak lagi cukup tragis.

# Biografi "Aduh" dan Panggung Miring

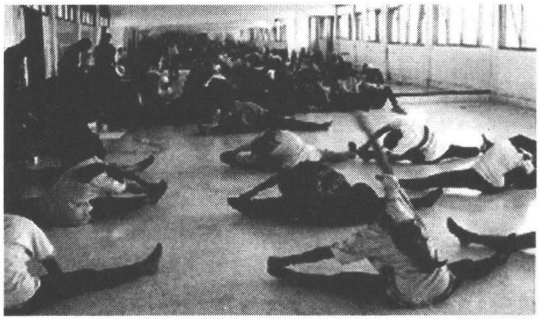
*Saudara-saudara, kami merasa semakin 'asyik sendiri' sebagaimana juga dengan masyarakat kami, seperti tidak tahu bahwa hidup bersama mesti dijaga. Kami pun tak lagi bisa memakai akal sehat dan hati nurani. Sementara matahari sudah condong.*

PERNYATAAN ITU disebarkan Bandar Teater Jakarta dalam pementasan *Aduh* dari naskah Putu Wijaya, di Teater Arena TIM, 15 Agustus 1991. Tidak ada katalog yang sebagaimana biasa digunakan sebagai informasi pertunjukan. Jadi, dalam pementasan yang disutradarai Malhamang Zamzam ini tidak ada pula susunan pemain, sutradara, dan staf produksi lainnya. Yang ada hanya pernyataan pendek di atas, seperti pesan terakhir menjelang kematian. Setelah sejumlah atribut ditiadakan, teater memang harus dilihat semata hanya dari apa yang terjadi dalam pertunjukan.

## Aduh dari teater tanpa aktor dan tanpa sutradara

Naskah *Aduh* yang "blong" itu, di mana seluruh adegan hanya bergerak di antara orang yang mengaduh sakit dengan sekelompok orang yang menonton si sakit itu—oleh Bandar Teater Jakarta—dibaca sebagai naskah yang memiliki kemungkinan dipentaskan tanpa sutradara dan tanpa aktor. Yang ada hanya sesuatu yang ditonton dan sekelompok orang yang menontonnya, yang berlangsung di pentas.

Bandar Teater Jakarta mementaskan naskah *Aduh* ini sebagai organis yang bulat dari seluruh pertunjukan. Tetapi, panggung ternyata tidak bulat, melainkan memanjang. Di belakang pang-



Tubuh-tubuh bergerak dalam *workshop* mahasiswa di kampus IKIP Ujungpandang, di bawah instruktur Malhamang dan Diyanto, Juli 1994.

• Foto: Dok. Teater Kita Makassar

gung yang memanjang ini terdapat ruang yang lebih tinggi lagi hingga menohok dengan sosok kuat. Di balik panggung tinggi inilah matahari mulai condong menurunkan sinarnya. Di sampingnya, berdiri sebatang pohon yang tidak jelas identitasnya. Pohon yang lebih mirip sebuah bangunan bercabang.

Di belakang ruang penonton, di atas undukan-undukan lantai yang ditutup lembaran-lembaran kain, penuh dengan kursi penonton yang jungkir balik tempat pemain keluar. Inilah ruang yang dibangun dalam pertunjukan. Ruang yang dibuat seperti berada dalam dua kekuatan yang saling mengawasi. Kekuatan yang satu adalah kekuatan yang tertutup (kursi-kursi jungkir balik), tempat pemain keluar, sementara kekuatan yang lain adalah kekuatan terbuka, tempat pemain menghilang dan matahari condong. Suasana saling mengawasi ini memang ikut dinyatakan sejak awal hingga akhir pertunjukan melalui kehadiran seorang berkopiah dan pakaian rapi yang selalu membawa alat memotret dan terus-menerus mengawasi pertunjukan.

Komposisi-komposisi yang saling berhadapan dan saling mengawasi itu jadi kekuatan ambang yang ikut membangun suasana pertunjukan, seperti berada pada batu-batu yang dingin. Di situ sejumlah orang yang berkopiah, mengenakan baju batik dan membawa sapu lidi bertangkai panjang, meninggalkan aktivitas menyapu yang mengeluarkan suara berisik dan mulai terlibat dengan kehadiran seseorang yang mengerang sakit.

## Filsafat yang sakit

Kehadiran si sakit adalah awal dari terjadinya penelanjangan terhadap adanya "filsafat-yang-sakit" yang tidak bergerak, yang saling mencurigai, yang saling melemparkan tanggung jawab yang saling menyalahi, dan yang pada akhirnya saling mencuri kesempatan. Begitulah filsafat itu telah membiarkan si sakit menjadi tontonan hingga mati dan membusuk. Begitu pula filsafat itu telah membiarkan sekelompok orang yang menemukan si sakit, tetapi hanya ribut saling menunggu di antara sesama mereka. Akhirnya bau busuk dari orang sakit yang telah mati itu pindah ke dalam tubuh mereka sendiri.

Si sakit hanya bisa diidentifikasi melalui dialog-dialog yang terlontar dari sekelompok orang yang menontonnya: adanya bekas rantai pada tangan si sakit yang mengeluarkan darah. Jalan-jalan di sekitarnya yang penuh lubang dan becek, adanya rongsokan besi-besi bekas, anjing yang berkeliaran, dan juga kepercayaan tahayul mengenai adanya pohon kramat yang menandai tempat berlangsungnya peristiwa di atas. Pertunjukan dibuat memang sebagai ruang yang teaterikal bagi berlangsungnya "filsafat-yang-sakit" itu.

Filsafat itu kemudian terbentang dalam perilaku moral yang meniadakan dunia individu. Dunia individu hanyalah sebuah tontonan bagi kelompok mayoritas. Individu adalah minoritas yang mewakili segala kelemahan, dunia yang sakit, yang sendiri, dan sekaligus menjadi objek pertama dari tindakan "filsafat-yang-sakit" itu. Maka, "aduh" dalam pertunjukan ini justru tidak untuk menandai adanya orang sakit yang dibiarkan hingga mati, melainkan lebih sebagai manifestasi filosofis dari adanya "filsafat-yang-sakit" yang mereka pentaskan lewat naskah *Aduh* ini.

Kesakitan menjadi keasyikan, mengalami mistifikasi sedemikian rupa antara yang menderita dan yang diderita. Kesakitan bergerak sublim dari cara-cara pemain menyembunyikan tangkai sapu di antara lipatan leher, wajah yang membungkuk miring menontoni si sakit, serta semacam kedunguan di antara keresmian pakaian batik yang dikenakan mayoritas aktor yang menonton si sakit.



Dalam pertunjukan *Aduh*, Bandar Teater Jakarta memperlihatkan kegembiraan yang aneh, di antara wajah penuh warna dan ikatan sapu lidi.

• Foto: Dok. Bandar Teater Jakarta.

## Pesan kematian dari sapu lidi dan matahari yang condong

Dunia tanpa pertolongan itulah yang ditampilkan Bandar Teater Jakarta dengan cara mendestruksi perilaku pemain hingga melahirkan realitas kemanusiaan yang tidak normal. Cara mereka memainkan sapu lidi bertangkai panjang dengan berbagai fungsi, seringkali terasa sangat mencekam di antara matahari yang condong, yang kadang-kadang terasa monohok. Matahari condong bersinar di antara sapu lidi yang bergerak-gerak mengacung ke atas, dan mengeluarkan suara gemerisik yang mengancam.

Penggunaan matahari condong dan sapu lidi bukanlah sekadar materi biasa yang sehari-hari bisa kita temukan. Kedua materi ini pernah hidup dalam sebuah konvensi sistem simbol dalam masyarakat dan juga dalam dunia mistik. Dan kedua materi dalam pertunjukan ini seperti mau mengandaikan adanya isyarat kematian, sesuatu yang akan tenggelam, sesuatu yang menyebarkan penyakit, di tengah kepercayaan ikatan sapu lidi "bersatu kita teguh, bercerai kita runtuh". Maka, pernyataan yang disebarkan kepada penonton sebelum pertunjukan dimulai, seperti dikutip pada awal pembicaran ini, menjadi lebih sebagai sebuah sapaan intim untuk saling menjaga kebersamaan, yang terasa kian menjauh oleh keasyikan terhadap kepentingan sendiri-sendiri.

Bahwa ada tangan yang terluka dan mengeluarkan darah, bekas sebuah rantai, serta ada yang sendiri, sakit, dan membusuk di situ. Semua itu menjadi biografi *aduh* yang berusaha diturunkan lewat

kode-kode yang tidak asing untuk penonton; baju batik, kopiah, sapu lidi, dan seruan "aduh" untuk berbagai situasi yang tidak hanya menandai adanya rasa sakit, tetapi juga pernyataan untuk keterkejutan. Biografi aduh yang bisa digunakan untuk membaca: *Indonesia sedang sakit, dan kita menontonnya setiap hari lewat TV.*

### Menampar biografi yang membeku

Dalam pertunjukan Bandar Teater Jakarta yang lain, setelah mementaskan *Shen Te Bertoldt Brecht* (11-13 September 1992, TIM), mereka menurunkan biografi yang lain. Biografi yang lebih sendiri lagi dengan judul yang harus dikutip dalam susunan seperti ini:

*(The Opening)*
*Boneka*
*Balok Es*
*Pipa Besi*
*Dan Panggung Miring*

Pertunjukan dilakukan di beberapa tempat: Bandung, Jakarta (TIM dan Bulungan), serta di Gedung RRI Makassar. Saya menyaksikannya di Bulungan (12 September 1994) dan sepanjang pertunjukan mereka di Makassar (18-20 September 1994), karena saya harus jadi pembicara untuk diskusi dengan penonton setelah pertunjukan selesai.

Pertunjukan direpresentasi melalui panggung miring, ditata oleh seniman senirupa Diyanto. Di atas panggung miring ini terdapat balok-balok es, boneka seks si gadis pirang yang mudah kempes karena bocor, pipa besi di atas serakan abu gosok, serta tumpukan-tumpukan tanah tipis. Semua materi ini menempati wilayah pentasnya sendiri. Dari atas tumpukan-tumpukan tanah tipis yang terletak di sisi kanan bagian belakang panggung, pertunjukan dimulai lewat tiupan suling bambu dengan lirih dan kehilangan harmoni. Suling yang ditiup oleh pemain-pemain



Mereka menurunkan biografi pipa besi, balok es, dan boneka dengan kepala hampir botak.
• Foto: Dok. Teater Kita Makassar.

bersarung, kaos hitam dan wajah tertutup kertas kardus polos.

Satu per satu pemain kemudian melepaskan sarung dan kaos hitamnya, dan yang tinggal hanyalah jeans pendek dan sepatu. Rambut mereka dicukur habis, tinggal sebuah pulau kecil tempat rambut masih tumbuh menjuntai di ujung dahi. Mereka kemudian bergerak ke posisi masing-masing. Hanya Ferry Tenggo dan Malhamang Zamzam (sutradara) yang tetap meniup suling hingga pertunjukan berakhir.

Ketika pipa-pipa besi dimainkan dua orang aktor (Boy dan Birit) di bagian kiri belakang panggung, berlangsung seperti sebuah pertarungan. Suara dentangan besi terdengar, debu-debu dari abu gosok beterbangan, piring beling pecah, sebuah balok es juga ikut terhantam, maka biografi mengenai kekerasan mulai diturunkan lewat pipa-pipa besi ini. Biografi yang diturunkan di antara selingan adegan lain yang dilakukan aktor-aktor lain dalam wilayah pentasnya masing-masing.

Begitu pula ketika balok es yang diletakkan dalam posisi berdiri, mulai diduduki seorang pemain (Agus Smock), biografi yang dibekukan juga mulai menyatakan dirinya: *Restuilah saya, agar tenang mengakui dosa-dosa yang pernah saya buat*. Daftar dosa itu pun mulai diturunkan dari zinah, perkelahian, hingga pencurian yang pernah dilakukan, yang dinyatakan lewat vokal menggenang, tiba-tiba melejit atau terjerembab. Sekali-kali Agus Smock menampar pipinya, keras, seperti berusaha membunuh seekor nyamuk

yang hinggap. Akan tetapi, karena begitu kerasnya cara ia menampar, tamparan itu pun hadir lebih sebagai penandaan terhadap sesuatu yang harus diperi-ngati, di antara dosa-dosa dan seseorang yang sendirian menghadapinya.

### Kebersamaan yang tidak pernah bertemu

Sementara di sampingnya, di bagian kanan depan panggung, Budi Tompel memeluk boneka seks si gadis pirang. Ia berbicara tentang percintaan, TV, telpon, pemerintah yang suka marah, seseorang yang tidak pernah bertemu padahal selalu berada bersama, serta pemberitahuan kepada emaknya bahwa ia mau pulang karena pacarnya telah kempes. Lalu sekali-sekali menatap penonton: *Kenapa menatapku seperti itu*, yang diucapkan hampir setengah memekik. Suaranya berat, berwarna malam, dan sepi.

Adegan bersama boneka ini pun seperti sedang menurunkan biografi-biografi artifisial. Biografi yang bisa ditiup kembali menjadi boneka molek, atau dikempeskan kembali menjadi onggokan plastik, kering dan keriput.

Semua itu memang berlangsung seperti representasi dari adanya biografi-biografi yang kehilangan seseorang, kehilangan personifikasi di antara kekerasan (diturunkan dari besi), pembekuan (diturunkan dari balok es), dan artifisialitas (diturunkan dari boneka). Biografi-biografi yang bergerak menyatakan dirinya dalam kehilangan. Biografi yang hilang oleh kebersamaan yang tidak saling bertemu.

Semuanya bergerak, selapis demi selapis dari masing-masing adegan yang membangun lingkungan teks seperti itu. Berlangsung di atas panggung miring dengan ketinggian yang terus menipis ke depan penoton. Ia seperti dunia yang dijalankan dalam kecemasan tersendiri, setiap saat bisa tergelincir karena daya luncur dari ruang miring ini.

### Genangan air dari lelehan balok es

Menjelang pertunjukan berakhir, seorang pemain (Andi Bersama) membacakan sebuah cerpen Danarto dekat wilayah boneka.

Adegan ini seperti mau melarikan peristiwa-peristiwa yang telah berlangsung sebelumnya ke arah yang belum bisa diduga, Ke manakah pertunjukan ini kemudian akan dilarikan oleh Andi Bersama? Cerpen yang dibawakannya dan pola pembacaan cerpen yang dilakukannya berada dalam irama yang sama sekali lain dengan pertunjukan yang telah berlangsung sebelumnya.

Ketika pembacaan cerpen selesai, dengan khusuk, Andi bergerak ke arah genangan air dari es yang meleleh di depan panggung. Ia berjonggok, meraup genangan air dengan kedua belah telapak tangannya, seperti orang mengambil wudhu. Membasuh mukanya dalam ekspresi "membersihkan" sesuatu yang buruk yang baru saja dialami.

Kehadiran Andi melalui adegan membasuh muka itu ternyata tidak berfungsi untuk menghancurkan pertunjukan, tetapi untuk membawanya ke dunia sehari-hari. Dunia sehari-hari yang menggenang, tercipta dari lelehan balok es yang mencair. Rupanya inilah jalan keluar alami yang ditempuh pertunjukan ini untuk kembali percaya, mengenali kehidupan sehari-hari lebih khusuk lagi. Dan panggung miring memang menempuh jalan keluarnya sendiri, mengantar penonton untuk kembali ke dunia sehari-hari.

# Biografi Emak di Antara Kabel Listrik

SEORANG SUTRADARA suatu saat bisa saja ditinggalkan aktor-aktornya. Ini pula yang terjadi pada Mono dari Teater Gumelar ketika mementaskan *Emak, Saya Sakit* di sebuah gudang, di belakang kelurahan Cempaka Putih Jakarta, Rawasari, sekitar April 1992. Penonton datang. Pertunjukan tidak bisa dibatalkan. Akhirnya, ia membacakan naskah mengenai biografi yang sedih mengenai ibunya sendiri dengan tangis yang tersekat di tenggorokan.

## Tangan yang tergoreng

Di antara gangguan kabel listrik, sekitar 20 orang menonton sambil berbaring atau jongkok di lantai. Mono duduk di atas sebuah level bobrok membacakan naskah itu. Keintiman seperti tumbuh di ruang itu dari cara Mono menghadirkan biografi ibunya. Seorang ibu yang jari tangannya ikut tergoreng, karena ia tertidur saat menggorang rempeyek untuk dijual esok pagi. Peristiwa itu membuat Mono seperti terlempar ke sebuah daerah sosiologis, bahwa ibunya ternyata bukanlah sebuah pribadi, melainkan sebuah tema yang tidak tertangani, yang terasing di dalam tubuhnya sendiri.

Logika seperti itu diturunkan lewat peristiwa sebelumnya yang terjadi. Sang emak telah menghidupkan anak tunggalnya ini dengan membuat rempeyek di malam hari dan menjualnya pada keesokan pagi. Ini telah berlangsung lama untuk memenuhi kebutuhan keluarga kecil yang hidup tanpa suami. Setelah sang anak bekerja dan mendapatkan penghasilan, ia menyuruh ibunya untuk tidak lagi berdagang. Tetapi tindakan ini membuat ibunya jatuh

sakit, seperti kehilangan dirinya yang telah bertahun-tahun hidup dengan berjualan rempeyek. Sang anak tidak tahu, betapa hubungan sang ibu dengan pekerjaan yang dilakukannya setiap hari telah menjadi eksistensi yang ikut menjelaskan keberadaannya sehari-hari. Maka, memisahkan sang ibu dari pekerjaannya sendiri sama dengan memisahkannya dari dunianya sendiri. Sang anak kemudian mengizinkan ibunya kembali berdagang hingga terjadi peristiwa yang menyedihkan itu.

Semua itu direpresentasi hanya melalui kata seperti monolog yang dibacakan, karena aktor-aktor telah meninggalkan pertunjukan. Situasi ini kemudian membentuk suasana pentas tersendiri. Kesulitan teater menghadirkan dirinya sendiri serta biografi tentang seorang ibu yang dibocorkan, keduanya membaur menciptakan suasana darurat di antara kabel-kabel listrik untuk lighting yang berantakan di lantai, dan penonton berada di sekelilingnya. Tetapi, seluruh bentukan suasana seperti ini kemudian menciptakan komunikasi yang intim untuk menerima biografi seseorang dalam sebuah dunia yang darurat.

### Menyutradarai kegagalan

Keintiman yang berhasil dibangun dalam pertunjukan yang telah ditingalkan oleh aktor-aktornya itu kemudian melahirkan satu diskusi yang menarik: Penonton tidak lagi membicarakan teater. Mereka masing-masing bercerita berbagai pengalaman mengenai ibunya sendiri. Teater kemudian berubah menjadi pembicaraan mengenai dunia ibu yang ditelanjangi tanpa malu. Dengan keprihatinan yang sama, seperti yang diturunkan Mono, biografi mengenai ibu itu ternyata banyak menguasai penonton lewat persoalaan dan obsesinya masing-masing. Di antaranya ada yang menyatakan ingin kembali masuk ke "vagina" ibunya, menetap dalam rahim. Ternyata cukup banyak orang yang mempunyai persoalan dengan ibunya. Diskusi kemudian berubah menjadi kelompok terapi psikologis yang saling berbagi pengalaman.

Pertunjukan memang telah gagal menghadirkan dirinya. Tetapi, teater baru justru lahir dari kegagalan yang dilanjutkan ini.

Penonton dan sutradara tidak melepaskan tanggungjawabnya, walaupun pertunjukan telah ditinggalkan aktor-aktornya. Melalui materi yang ada, kegagalan itu dinyatakan menjadi tanggungjawab yang memang harus dijalani.

Di situlah teater baru lahir lewat percakapan yang intim antar masing-masing penonton mengenai tema yang diturunkan pertunjukan. Maka ketika sebuah pertunjukan telah ditinggalkan oleh aktor-aktornya sendiri, tetapi penonton tidak meninggalkannya, transformasi peran di sini berlangsung begitu saja dari aktor ke penonton. Penonton kemudian seperti menempati ruang yang telah ditinggalkan aktor-aktor itu dan lantas memerankan dirinya sebagai "aktor-aktor otentik" yang memberikan simpatinya terhadap tema yang disampaikan.

Transformasi peran telah berlangsung ke dalam persoalan-persoalan personifikasi yang sangat pribadi pada diri penonton mengenai ibu mereka sendiri. Medan biografi mengenai dunia ibu menjadi terbuka di antara kabel-kabel listrik yang berantakan, yang menciptakan ketegangan juga: Sebuah keintiman yang dijaga arus listrik.

Penurunan tulisan seperti ini terhadap pertunjukan di atas tidak dimaksudkan untuk merekayasa sebuah pertunjukan yang gagal dan kemudian menjadikannya sebagai sebuah "pertunjukan baru" dalam tulisan ini. Namun, kasus ini justru memperlihatkan satu peristiwa langka dari kemungkinan-kemungkinan membuat teater bersama dengan penonton, yaitu dari kemampuan teater mengorder peristiwa melalui kemampuan mereka mendekati penonton untuk memberikan partisipasi mereka terhadap tema yang ditawarkan. Sutradara menyutradari kegagalan pertunjukan dan menghasilkan pertunjukan baru. Kegagalan tidak ditinggalkan, melainkan dihadapi hingga terciptanya momen di mana kemudian penonton memberikan simpatinya kepada pertunjukan.

Penurunan kerja teater seperti ini tidak hanya menghasilkan diskusi yang intim antar penonton, tetapi juga berlangsungnya personifikasi antar penonton yang saling menonton diri mereka. Muncul emosi dan simpati yang ikut bergerak di sini, dan tema

pembicaraan dikenali bolak-balik dari substansi pembicaraan kepada pribadi yang menyampaikan pembicaraan itu. Relasi kemudian tidak hanya berlangsung pada tingkat pembicaraan verbal, tetapi juga pada tingkat pembicaraan personal. Ini merupakan sebentuk relasi yang hampir tidak mungkin ditempuh melalui pertunjukan pada umumnya.

Alienasi antara pertunjukan dengan penonton justru di sini teratasi. Penonton ikut mengalami diri sebagai aktor yang menyatakan dirinya sendiri. Tidak sebagaimana dengan aktor di atas pentas, yang mengalami peran yang tidak dikenalnya dalam kehidupan sehari-hari mereka sendiri.

Ini memang kemudian menjadi semacam "teater publik" di mana penonton saling memberi *setting* personal pada penonton lain untuk menurunkan pembicaraan bersama.

TEATER PAVITA

# Cinta yang Bunuh Diri dalam Penyaduran

APAKAH YANG PENTING dari tema cinta kini, sebuah narasi klasik yang banyak menyimpan kesedihan. Kita masih tertarik pada tema abadi ini barangkali karena di situlah bisa menyaksikan bahwa manusia indah karena ia memiliki cinta juga kesedihan. Barangkali juga terdapat semacam "kesadaran yang indah dan gelap" ketika kesetiaan cinta harus dibuktikan dengan kematian. Tetapi, tema yang universal seperti ini pun rupanya masih mencari konteks lokalnya.

## Menyadur cinta

Teater Pavita, yang rupanya juga percaya bahwa cinta adalah sebuah teater dan sebuah tangisan, hendak meletakkan pertunjukannya dalam persoalan di atas. Teks memerlukan konteks lokal untuk mengatakannya. Anggapan deterministik budaya ini, bahwa personifikasi memerlukan setting lokal untuk menghindar dari alienasi budaya, telah membawa teater dari Surabaya ini tidak hanya telah mengganti Romeo menjadi Raden Urawan, Julia menjadi Roro Arini, tetapi juga telah mengganti masyarakat William Shakespeare dari abad ke-16 menjadi masyarakat priyayi Jawa di Tuban. Sebuah penyaduran. Judul pun bertambah dari *Romeo and Juliet* menjadi *Romeo dan Juliet Versi Jawa*. Disadur oleh Sugiati.

Panggung pertunjukan yang sempit memanjang, berdiri dua bangunan: gundukan level di sebelah kanan dan di kiri, merupakan pintu masuk. Menyerupai gerbang dengan semacam balkon berpagar di atasnya. Pencahayaan berlangsung melebar dan hampir tidak berfokus. Begitu pula musik tradisi dengan perlatan

gending lengkap, tidak bergeser dari posisinya yang melebar. Musik dan lampu tidak memberi pengetahuan: di manakah cinta, konflik, dan dendam yang bersumber dari *Romeo & Juliet* Shakespeare ini diletakkan? Sementara bangunan-bangunan hadir tanpa identitas budaya. Identitas baru hadir ketika pemain bermunculan dengan mengenakan pakai-an tradisional Jawa.

Malam itu di Gedung Cak Durrasim Taman Budaya Jawa Timur Surabaya, Willian Shakespeare mungkin telah "mati" dalam pertunjukan Teater Pavita (4-6 November 1992). Dua keluarga Jawa Raden Puringarto dan Raden Mandorejo yang saling bermusuhan telah menggantikannya.

### Adaptasi tubuh lokal

Cinta telah disadur, dipindahkan dari dunia dan waktu di sana ke dunia dan waktu di sini. Namun, tubuh masa kini dari aktor-aktor pertunjukan ini, menghadapi masalah baru ketika harus menyadur tubuh lokal lewat pakaian tradisi yang mereka kenakan. Pakaian itu seringkali tampak lebih sebagai "membungkus" identitas pemeranan daripada "memberikan" identitas pemeranan yang dijalani aktor-aktornya. Pemindahan lingkungan teks ke konteks lokal di sini justru mendapatkan *penjauhan* baru, dan bukan *pendekatan* untuk lebih dekat lagi dengan lingkungan penonton.

Irene J. yang memerankan Roro Arini (Julia) terasa kehilangan pijakan untuk menempatkan aktingnya dalam pakaian kebaya Jawa yang ketat. Hal ini berlaku sama seperti pada Danarto Timur yang memerankan Raden Urawa (Romeo). Ia berusaha keras menemukan akting dalam kostum Jawa yang lengkap dengan keris dan blangkon di kepala. Keduanya kemudian menempuh semacam risiko akting yang harus dihadapi oleh aktor dalam hampir kebanyakan penyaduran dengan cara seperti ini. Yaitu, tidak jalannya korespondensi atau adaptasi antara tubuh dan pakaian yang membungkusnya. Basis reproduksi akting mereka seperti tetap tidak bisa memasuki referensi masyarakat priyayi Jawa di Tuban. Kehilangan motif-motif pemeranannya sendiri.

Hampir seluruh kemungkinan untuk pengembangan akting

dalam pertunjukan ini, yang dimainkan oleh seniman-seniman teater dari Surabaya dan Institut Kesenian Jakarta (di antaranya E'eng Saptahadi, Siti Artati. dan Dian Hasri), rasanya terbatasi oleh kostum yang terlalu tipikal. Kostum melampaui eksistensi pemeranan. Di sini dimensi tubuh aktor teralienasi dalam adaptasi yang tertutup terhadap kostum. Permainan kemudian menjadi hanya berkisar antara gerak mulut, tangan, dan langkah. Tubuh aktor yang dibatasi kostum.

Siti Artati yang memerankan pembantu rumah tangga keluarga Raden Puringarto merupakan satu-satunya aktor perempuan yang bisa mengatasi permainan aktingnya. Selain kemampuan akting yang memang dimilikinya, permainan Artati sebagian juga banyak tertolong oleh perannya sebagai pembantu rumah tangga yang cair dan longgar. Peran yang lebih banyak membebaskannya bertindak tanpa terbelenggu oleh prosedur kostum sebagai status diri yang harus dijaga harkatnya. Usaha melakukan korespondensi yang sejenis juga dilakukan Sigit Hardadi yang memerankan Raden Puringarto. Terutama dalam usahanya memberi fokus pada konflik agar hadir sebagai peristiwa pentas dan tidak sebagai peristiwa kata belaka. Keduanya mempunyai beban besar untuk menyelamatkan pertunjukan dari irama yang terlalu lurus dan datar.

### Aktor dari intruksi adegan

Usaha penggantian adegan demi adegan yang dilakukan dengan patuh dan ketat melalui penambahan setting dan juga penggantian kostum, rupanya tidak cukup berhasil membawa irama pertunjukan ke dalam personifikasi cinta yang sarat konflik dan dendam ini. Kemarahan, tangisan, dan kesedihan, terkesan tetap tinggal hanya sebagai intruksi dalam adegan. Tidak ikut tumbuh bersama dengan plot yang terus bergerak. Tidak ada cinta yang mengerikan dalam ekspresi permainan Irene, ketika mengetahui kekasihnya telah bunuh diri untuk dirinya. Darah dan airmata tetap tertinggal dalam kata.

Korespondensi antara kematian dan cinta tetap dilihat sebagai keharusan plot, bukan suatu puitika dalam kerja pertunjukan-

pertunjukan tragedi seperti naskah Shakespeare ini. Puitika yang membangun katarsis lewat dakian klimaks peristiwa yang ditunggu-tunggu (yaitu bunuh dirinya Romeo dan Juliet ketika cinta mereka berbenturan dengan konflik yang tak terselesaikan antara kedua keluarga), memang tidak terjadi.

### Shakespeare dan teater sastra

Representasi mereka menjadi terasa lengang, yang justru terjadi dalam tragedi anak muda yang bunuh diri demi cinta. Bahasa Shakespeare yang indah tetap tinggal sebagai kata. Bahasa tidak menjadi ruang pertunjukan. Kesenjangan akting antara "yang-mengucapkan" dan "yang-diucapkan" rasanya bersumber dari hilangnya referensi akting dalam mereproduksi dinamika masyarakat Jawa tradisional ke dalam dunia Shakespeare.

Korespondensi antara naskah dan setting budaya menjadi pertaruhan terhadap membekunya bahasa untuk menjadi peristiwa. Tetapi, dalam ketegangan ini pula Shakespeare belum mati. Sastra Shakespeare rupanya tidak bisa diganti. Ini merupakan kelebihan dari naskah-naskah Shakespeare. Bahwa bahasa yang dimilikinya adalah kekuatan dari keindahan yang tidak pernah usang untuk ditonton. Naskah-naskahnya memiliki korespondensi yang hampir tidak terpisahkan antara pengucapan metafora dengan pengucapan substansial yang dimilikinya.

Shakespeare tidak hanya menyampaikan cerita, tetapi juga menyampaikan berita dalam naskahnya, dengan berbagai fungsi simbolisasi dan metafora yang dilakukannya. Di sini naskah Shakespeare menjadi teater sastra yang tidak mudah direformasi ke bentuk lain. Sebagian besar dari naskah-naskah Shakespeare yang disadur, memiliki risiko linguistik seperti ini. Masyarakat dalam teks bisa digantikan dengan masyarakat lain, tetapi bahasa Shakespeare tidak bisa disadur begitu saja ke budaya lain. Menonton naskah-naskah Shakespeare memang tidak menonton peristiwa semata, tetapi juga menonton kekuatan bahasa.

Kalau begitu, karena dalam penyaduran "yang-mengucapkan" cenderung menjadi lebih penting dari "yang-diucapkan", apa

gunanya penyaduran dilakukan? Mengganti masyarakat dalam sebuah teks memang bisa dilakukan dengan prosedur yang sederhana, sama seperti mengganti kostum dalam pemeranan. Namun mengganti bahasa dari sebuah teks, sama beratnya mengganti cara berpikir dan rasa dari sebuah masyarakat yang memiliki sejarahnya sendiri. Determinasi budaya dalam kasus penyaduran, cenderung harus berhadapan dengan determinasi sejarah. Bahwa mengganti konteks dari teks seharusnya juga berlaku secara bersamaan: teks harus diganti bersama konteks yang diganti. Maka, mengganti masyarakat Shakespeare juga sama dengan mengganti bahasanya.

Untuk dunia akting, risiko penyaduran mengandaikan pula adanya risiko meta-komunikasi: "yang-mengucapkan" bisa diganti oleh siapa saja. Namun, teater kemudian harus berhadapan dengan soal bahwa "yang-diucapkan" merupakan hal yang tidak tergantikan. Apa yang dilakukukan Sugiati (yang menyadur naskah pertunjukan ini), juga dihadapi oleh Elizaberth Lutters (yang menyutradarai pertunjukan ini), yaitu tidak mengatasi "pendekatan" budaya yang diharapkan.

Sayangnya, Roro Arini yang cantik dan Raden Urawan yang tampan tetap bunuh diri untuk cinta mereka. Barangkali dalam penantian inilah penonton tetap bertahan hingga akhir pertunjukan. Apakah cinta sama indahnya de-ngan irasionalitas bunuh diri demi cnta? Elizaberth memang telah berusaha keras untuk itu, agar pertunjukan tidak harus menjadi kuburan buruk dari kisah cinta yang tragik antara Roro Arini dan Raden Urawan. Mereka berdua telah dikalahkan oleh konflik, dan percaya masih ada cinta untuk mereka di alam baka sana.

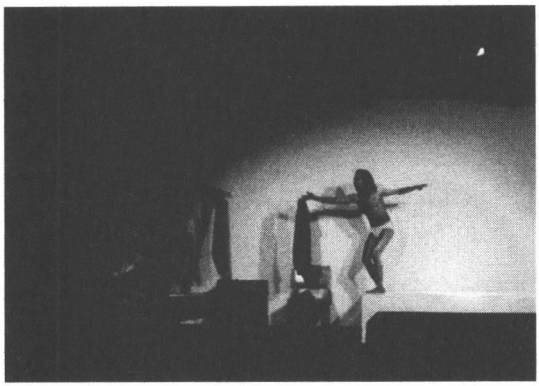
# Ada yang Diam-Diam Berubah Menjadi Dirimu

RETNO BERNYANYI pada malam 14 Agustus 1992, di Auditorium Bulungan Jakarta, di depan sebuah peta yang tidak jelas. *Ada seorang bayi perempuan, menangis di gendongan tetek ibunya, di tengah kebun manusia... Apa yang bisa diambil dari dongeng masa silam*? Sambil duduk bersimpuh dengan rambut yang dibiarkan tergerai, Retno menyanyi, berusaha menyulam dirinya dari kenangan-kenangan yang menjauh dan hilang.

Sementara di samping kiri-kanannya dua orang lelaki berambut pendek, berbaju pekerja dengan desain tulisan berbagai huruf tidak beraturan, membelakangi penonton sambil nongkrong memperlihatkan sebagian pantatnya dari celana yang diperosotkan dan dinaikkan kembali secara berulang. Lalu, dengan wajah menyeringai mereka menoleh sambil bertanya: "*Siapa kamu*?" Dua orang lelaki (Mogan dan Harris Priadie) dari Teater Kami yang mementaskan *Metamorfosa Api* itu seperti mau memperlihatkan posisi manusia kini, bahwa "bertanya" adalah tindakan yang menyakitkan ketika pakaian yang dikenakan pun telah penuh huruf-huruf dan pantat yang diperlihatkan ke publik berulang-ulang.

## Tubuh metamorfosis

Pertunjukan diawali dengan tiga orang lelaki duduk di kursi sambil membaca koran dan sekali-sekali meludah. Tindakan ini mereka lakukan dengan gerak seperti tubuh yang mau dilemparkan keluar dari anatominya sendiri. Dan di belakang mereka terpampang sebuah peta dengan gambar-gambar pulau yang tidak



Pertunjukan Teater Kami, *Who*, Jakarta, Kedutaan Australia, 7-8 April 1994.

ada dalam peta umumnya.

Pertunjukan lantas bergulir dari satu adegan ke adegan berikutnya dengan irama seperti kehidupan para pekerja yang bergerak cepat, terpatah-patah, atau berhenti dalam aktivitas tertentu. Adegan-adegan yang berlangsung tidak membangun cerita, sebagaimana aktor-aktor yang beraksi juga tidak membangun identitas tunggal dari tokoh-tokoh yang mereka perankan.

Pemeranan tidak lagi berpusat pada penokohan, tetapi pada perguliran peristiwa demi peristiwa yang berlangsung di pentas. Tindakan ini tidak hanya signifikan untuk puisi "Metamorfosis" Sapardi Djoko Damono yang dinyanyikan Retno dengan lirih, bersimpuh menyisir rambut. Sementara di belakangnya seseorang menghapus peta: *Ada yang sedang diam-diam menulis riwayat hidupmu, menimbang-nimbang hari lahirmu, mereka-reka sebab-sebab kematianmu. Ada yang sedang diam-diam berubah menjadi dirimu.*

Puisi Sapardi yang memainkan imaji-imaji yang saling bermetamorfosis itu, juga menjadi strategi penyutradaraan yang dilakukan Harris Priadie dalam pertunjukan ini. Bahwa ketika mobilitas imaji dan personifikasi menjadi kian tinggi lewat berbagai hubungan untuk mengkonstruksi indeks pemaknaan (baju telah penuh huruf-huruf, dinding kiri kanan dari belakang penonton hingga belakang ruang pertunjukan telah terbungkus koran, peta pun sudah tidak bisa digunakan lagi sebagai petunjuk di mana kita



Mereka mau mengganti istilah sutradara dengan "pewujud" dan pemain dengan "penafsir". Penggantian ini jadi usaha juga untuk mengatakan peran aktor sebagai penafsir naskah.
• Foto: Dok. Teater Kami

berada), maka kemungkinan orang bermetamorfosis menjadi pribadi lain semakin tinggi pula.

Aktor yang bermetamorfosis dari satu aksi ke aksi lainnya tugasnya hanya memandu agar peristiwa terjadi. Oleh karena itu, bertanya "Siapa kamu?" dalam "metamorfosa peran" seperti itu menjadi tindakan yang menyakitkan. Aktor tidak lagi memerankan tokoh, melainkan memerankan bahasa dalam setiap momen gerak dan peristiwa yang digulirkan aktor.

Akting menjadi pembebasan tubuh aktor untuk menjadi kata itu sendiri. "*Ada yang sedang diam-diam berubah menjadi dirimu*", seperti puisi Sapardi itu, dalam pertunjukan ini menjadi perubahan situasi yang diperankan terus-menerus lewat aksi-aksi aktor yang diturunkan dengan detil. Aktor seperti sangat mengenal tubuhnya sendiri, bahwa setiap gerak yang dilakukan aktor adalah bahasa. Tubuh juga menjadi ruang yang diperlihatkan keberadaannya. Sementara ruang pentas berfungsi seperti sebagai kanvas untuk teater membuat lukisan dari peristiwa ke peristiwa.

### Ketegangan tubuh dan teks

Akting sebagai rincian perilaku yang menyadari adanya perubahan yang terus-menerus pada tubuh, berlangsung kembali dengan cara lebih minimalis dalam pertunjukan Teater Kami yang lain: *Percakapan Erasmus* yang berlangsung dalam dua nomor: *Karon, Tukang Tambang ke Dunia Roh* dan *Perkawinan Yang Tidak*

*Bahagia*, yang dipentaskan di gedung Erasmus Huis, Jakarta, 23-24 April 1993 (pertunjukannya ke-8 Teater Kami). Dalam pertunjukan ini ruang penonton dibuka dengan cahaya yang hampir gelap, tetapi tempat kursi penonton masih bisa dikenali. Setiap penonton yang memasuki ruang pertunjukan setengah gelap ini akan menginjak daun kering dan menimbulkan bunyi gemeritik tertahan.

Ya, di lantai ruang penonton untuk pertunjukan ini memang tidak hanya banyak berserakan daun kering, tetapi juga tebaran bunga kamboja, papan nisan hitam, pohon pisang berdaun kelapa, dan seorang jin berwajah hijau gelap (dimainkan Harris Priadie, sutradara pertunjukan ini) yang bersembunyi di sudut. Suasana seperti berlangsung dalam sebuah goa di tengah hutan.

Percakapan yang berbau tema-tema substansial di sekitar dunia roh dari Erasmus (seorang pemikir abad ke-16 dari Belanda), yang mencari keutamaan dari kemampuan manusia berhubungan dengan dunia nilai, dibuka de-ngan seseorang (Jean Marais) yang berjongkok di atas sebuah meja kecil. Ia berputar dengan gerak perlahan seperti detik-detik jarum waktu yang berjalan mundur. Putaran ini berlangsung di bawah bunyi elektronik menoton dan minimalis. Intensitas gerak berputar ini kian menjadi padat dan absolut (sulit untuk dimasuki hal-hal lain), karena terdapat semacam dinding protektif yang dibangun lewat gerak kontinyu repetitif yang berlangsung dalam nomor pertunjukan *Karon, Tukang Tambang ke Dunia Roh*. Putaran yang lambat itu dipercepat dengan kehadiran jin (berwajah hijau kelam), yang berputar dengan cepat mengitari orang berjongkok hingga keduanya bertemu pada pusat edaran yang sama.

Dan itulah pertemuan Karon dengan jin, seperti pertemuan antara dunia nyata dengan dunia roh. Keduanya bertemu dalam satu putaran gerak yang sama dengan arah berbeda. Tetapi, dinding protektif yang dibangun melalui putaran repertitif itu segera terasa runtuh ketika dialog mulai dilancarkan di bawah aksen-aksen berat. Dialog yang dimainkan dengan beban pemeranan yang berat itu segera melemparkan mereka ke wilayah verbal,

nyaris tanpa hadirnya ruang dan waktu yang bisa mendukung keberadaan mereka. Imiajinasi goa dan hutan yang sempat terkonstruksi pada awal pertunjukan, segera terasa lenyap ketika dialog-dialog filsafat Erasmus meluncur mengenai perang dan busuknya kekuasaan.

Barangkali memang tidak ada ruang dan waktu dalam dunia roh, dan pertemuan antara manusia dan jin pun mungkin tidak memerlukan ruang dan waktu. Tetapi, daun kering yang terinjak penonton itu adalah sebuah ruang juga, yang menyisakan kesunyian, berada jauh di luar dialog-dialog Erasmus.

Gerak berputar itu kembali dilakukan dalam nomor pertunjukan *Perkawinan Yang Tidak Bahagia*, tentang istri-istri yang bersikap ketus dan kasar pada suaminya. Tetapi ada kebahagian juga, ketika pemain saling menyapa "selamat pagi", yang dilakukan hampir seperti berada pada sikap antara bernyanyi dan mengejek. Hanya dalam pertunjukan kedua ini, setelah seluruh daun kering dibersihkan, pertunjukan mulai banyak menggunakan benda-benda: payung, topeng, alat elektronik pembuat kue, pisau dapur, sampai ke pergantian kostum di atas panggung. Dua orang istri, antara yang berbahagia (Retno, perempuan) dan yang tidak bahagia (Mogan, lelaki), saling memberi dan menerima saran: bagaimana membuat rumah tangga mereka menjadi bahagia.

Namun, kebahagiaan mungkin telah menjadi soal lain. Pertunjukan kedua ini diakhiri dengan gerak repetitif pula dengan nyaris mempermainkan sikap hormat dan senyum-senyum yang telah dilepaskan dari konteks sebagaimana umumnya dilakukan banyak orang: kesopanan yang diperlihatkan berlebihan, sehingga menjadi ejekan penuh sinisme. Sang istri yang berbahagia dengan rutinitas pisau di dapur sampai pada tingkat tertentu justru seperti mengiris-iris tubuhnya sendiri; cara mengocok kue dengan alat pengocok kue yang sampai pada tingkat tertentu juga seperti mengaduk-aduk dirinya. Keduanya menghasilkan narasi yang berbalik, *apa sih kebahagiaan itu*? Bunyi elektronik dari alat pembuat kue itu juga seperti menyisakan kesunyian dunia perempuan yang tidak bernama dan tak terkatakan.

Tetapi, apakah pintu juga telah menjadi susah untuk dimasuki? Rupanya memang begitu. Sebab, hanya untuk masuk dan keluar dari sebuah pintu yang tidak dihadirkan nyata dalam pentas, pemain harus melompat dulu dan jatuh dalam bentuk tarian silat. Gerak ini rupanya telah menjadi semacam pilihan yang ditempuh Teater Kami dalam pertunjukannya. Yaitu, gerak yang berusaha membangun ruang dan waktu pertunjukan, menjadi sebuah perjalanan atau pergaulan antar manusia dan benda-benda, hubungan tubuh dan benda-benda menghasilkan bahasa gerak tertentu. Semuanya berlangsung melalui adegan dan gerak-gerak minimalis.

Minimalisasi sebagai strategi teks yang dilakukan dalam mementaskan *Percakapan Erasmus* yang klasik itu, merupakan strategi penyutradaraan yang cukup mampu mengatasi verbalisme Erasmus sampai tingkat tertentu. Pintu tidak terlihat yang harus dilalui itu, menjadi pintu yang sulit dimasuki sebagaimana sulitnya membuat orang lain menjadi bahagia. Aktor harus jatuh dulu untuk memasuki pintu itu dan mengucapkan "selamat pagi", juga bukanlah urusan yang mudah.

Pada tataran lain, ketika aktor mendapatkan ruang yang lebih besar untuk menghadirkan tubuhnya sebagai bahasa, ketika peralatan (pisau, alat pembuat kue) mendapatkan ruang pada cara menggunakan alat-alat ini secara repetitif, dan keduanya (tubuh dan benda-benda) berhasil menjadi bahasa pertunjukan, namun verbalisme dialog-dialog Erasmus seperti kembali berbalik melawannya. Ketegangan antara tubuh dan teks, di sini terjadi ketika memang seperti tidak ada ruang antara dalam penghadiran antara "tubuh sebagai bahasa" dengan "tubuh sebagai penyampai teks".

Pertunjukan ini memang tetap berusaha memperlihatkan semacam visi yang dibawa Teater Kami. Visi ini kira-kira bergerak pada bagaimana aktor menyadari tubuhnya dalam menghadapi kata dan benda-benda sebagai hubungan yang sensitif. Ketika ketiga unsur utama ini mendapatkan intensitas ruang sebagai entitas tunggal (masing-masing bisa sampai menciptakan bahasa pentas), namun untuk mempertemukan kembali ketiganya dalam satu transportasi narasi, ternyata tidak mudah. Satu sama lainnya bisa

sa-ling melawan bahasa yang masing-masing sudah tercipta. Strategi tubuh dan strategi teks dalam membangun narasi bersama, tetap merupakan momok dalam penyutradaan. melawan untuk tujuan tertentu?

Sebagian pertunjukan-pertunjukan Teater Kami, memang cenderung memperlihatkan hubungan tubuh dan teks sebagai jurang persoalan seperti di atas. Penyutradaraan di sini hadir sebagai semacam "metateks" yang memberi dimensi lain dari teks yang dikatakan. Ia menjadi kuat bukan hanya karena gagasan-gagasan visualnya, garapan yang rinci, tetapi juga karena kemampuan editing untuk percaya pada kesederhanaan dunia-dunia yang minimalis. Adegan-adegan yang mereka buat, persis seperti datang dari kepercayaan "ada yang sedang diam-diam berubah menjadi dirimu". Hal ini kian menjadi fenomena akting dari pertunjukan-pertunjukan Teater Kami.

Akting adalah semacam proses kualitatif yang hidup dalam metamorfosis tubuh dan peran yang terus-menerus diikuti geraknya. Ia tidak boleh berhenti pada identitas tokoh yang diperankan. Aktif membangun bahasa peran dari menit ke menit dalam pertunjukannya. Waktu juga harus ikut membentuk bahasa peran yang menandai gerak dari kehidupan yang berlangsung dalam pentas.

# Instalasi Teks dari Luar Pertunjukan

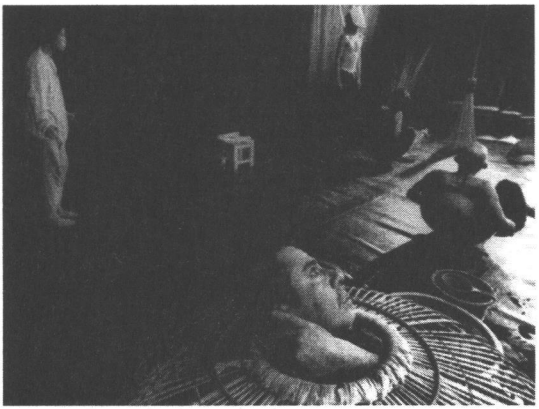
MOHAMMAD AMIN, salah seorang aktor Teater Sae, telah menyorotkan lampu senter ke mata sendiri. Lampu itu dibuat terbalik, yang biasanya digunakan untuk membantu mata melihat dalam kegelapan, kini justru dibalik ke arah mata sendiri. Mata aktor bertemu dengan cahaya dari lampu senter itu. Adegan yang seakan-akan memuntahkan kembali semua pertanyaan apa itu manusia, apa itu tubuh, apa itu hidup? Kesepian manusia dari pertanyaan-pertanyaannya sendiri, kini berada dalam ukuran cahaya yang sangat dekat dengan mata lewat adegan itu. Senter yang mempertanyakan mata.

Adegan itu dimainkan Mohammad Amin, bersih dan detil. Tidak memunculkan kesan untuk ditonton. Kesadaran untuk ditonton diredam, dan yang terjadi adalah persuasi halus agar penonton bisa mengalami adegan itu sebagai bahasa adegan. Cahaya yang melubangi tubuh kita, terasa kian dalam dan menyisakan luka. Seperti menghujat juga kemampuan kita untuk menjadi pintar.

### Momen bertemu dengan teater

Sejumlah aktor Teater Sae sedang latihan. Beberapa benda perabotan rumah tangga berada di arena latihan. Di antaranya ember, baskom, penggorengan, setrikaan listrik, lampu senter dan beberapa benda lainnya. Setahu saya, Teater Sae tidak pernah melakukan pembacaan bersama atas teks yang akan mereka pentaskan pada awal proses mereka melakukan eksplorasi.

Kebanyakan teater memang melakukan pembacaan bersama di



Latihan Teater Sae untuk pertunjukan *Migrasi dari Ruang Tamu*.
• Foto: Roy Genggam

awal eksplorasi mereka. Konvensi memasuki naskah seperti ini, biasanya juga dilakukan bersama dengan berbagai strategi pembacaan untuk memahami naskah, sekaligus sebagai proses pemilihan peran. Proses seperti ini memang mempercepat aktor masuk ke dalam lingkungan teks. Tetapi pada saat bersamaan, proses ini ikut membatasi kemungkinan-kemungkinan eksplorasi bertemu dengan momen yang tidak terduga. Dan risiko hubungan aktor dengan teks sebagai sebagai naskah yang dihafal.

Teater Sae, walaupun sudah memegang naskah yang akan mereka pentaskan, tidak menggunakan strategi naratif seperti itu untuk memasuki naskah. Teks pertunjukan hanya salah satu dari sekian banyak entitas pertunjukan yang akan mereka tempuh. Pusat dramaturgi yang akan menjadi dasar pertunjukan belum ada, masih menunggu momen yang terjadi antara eksplorasi yang sedang mereka lakukan dengan kenyataan sosial yang berlangsung di luar.

Boedi S. Otong, biasa mendampingi latihan dengan mengenakan sarung. Membiarkan sensitifitas tubuhnya lebih terbuka dibandingkan dengan celana yang lebih menutup tubuh. Boedi akan bekerja ulang-alik antara apa yang berlangsung dalam eksplorasi dengan kenyataan sosial yang berlangsung di luar. Suatu kerja penyutradaraan yang melakukan interiorisasi dan eksteriorisasi sebagai sirkulasi yang dilakukan cukup massif dalam eksplo-

rasi mereka.

Hubungan aktor dengan benda-benda menjadi sebuah pergaulan baru. Aktor menempatkan diri sejajar dengan benda-benda. Bukan mengatasi benda-benda atau memperlakukannya semata-mata sebagai alat. Melainkan juga sebagai teks untuk membangun bahasa bersama, antara tubuh aktor dan benda-benda itu.

Momen itu akhirnya datang. Boedi S. Otong tertarik menyasikan sebuah foto di halaman muka harian *Kompas*. Foto itu merekam peristiwa Paus yang mengunjungi sebuah negara. Ketika turun dari tangga pesawat, Paus langsung mencium tanah dari negara yang dikunjunginya itu. Foto lain, rekaman peristiwa di mana Paus membasuh kaki Uskup setempat.

Foto itu kemudian akan menjadi bahan obrolan yang dibawanya ke berbagai tempat, di mana kawan-kawan seniman banyak ngobrol dalam kompleks pusat kesenian Taman Ismail Marzuki, Jakarta. Memang itulah yang hampir setiap hari dilakukan, sejak pagi hari Boedi mulai membaca seluruh media massa koran dan majalah yang menjadi langganan Dewan Kesenian Jakarta dalam kompleks itu.

Momen yang ditunggu telah terjadi. Foto itu merupakan momen teater untuk memasuki naskah *Migrasi dari Ruang Tamu* yang akan mereka pentaskan. Benda-benda yang digunakan dalam eksplorasi pun mulai berkurang. Teks-teks mulai bermunculan, seperti lahir dari tubuh aktor sendiri, dan bukan hasil hafalan bersama. Dramaturgi pertunjukan mulai memperlihatkan dirinya. Teknik yang ditempuh aktor mulai mendapatkan pijakannya.

Benda-benda lain mulai datang, di antaranya bambu, keranjang ayam dan batang-batang lidi. Pemahaman atas istilah *Migrasi* dalam pertunjukan itu mulai mendapatkan realitasnya dari bagaimana hubungan berlangsung antara tubuh aktor dengan benda-benda itu, yang umumnya mengalami dislokasi dan disfunsionalisasi atas kedudukan maupun fungsi dari benda-benda itu. Penyutradaraan seperti ini sama dengan melakukan transformasi total dari ide ke bahasa pertunjukan yang lebih kompleks. Penyutradaraan yang sarat dengan kerja penghancuran untuk transformasi itu sendiri.

Berbagai suara yang dihasilkan benda-benda juga mulai mendapatkan aksentuasi. Slamet Abdul Syukur yang bertindak sebagai komponis untuk pertunjukan ini, juga mulai menyutradarai suara-suara itu, termasuk suara yang dihasilkan lewat aktor membunyikan bagian-bagian tertentu dari tubuhnya.

### Menyutradarai ruang dan waktu

Roedjito sebagai skenografi, menyutradarai ruang agar ruang tetap memiliki dimensi, bernapas dan seakan-akan ikut berdetak bersama dengan durasi (dimensi waktu pertunjukan) yang tumbuh bersama entitas-entitas lain dalam ruang pertunjukan. Skenografi yang dilakukan Roodjito dalam pertunjukan-pertunjukan Teater Sae, cenderung menghasilkan filsafat ruang, atau semacam dimensi mistis dari ruang. Ruang seakan-akan memiliki sejarahnya sendiri bersama dengan grafivitasi pertunjukan yang berlangsung.

*Finishing* dari seluruh proses eksplorasi ini merupakan langkah-langkah editing yang sangat ketat, terukur dengan detil-detilnya. Tahap editing ini merupakan tahap paling sensitif dalam eksplorasi yang mereka lakukan. Sangat menyita energi dan intensitas aktor. Seluruh hitungan bekerja bersama-sama dengan keberanian dalam membuat keputusan-keputusan kontroversial. Saya sering menyebut tahap *finishing* ini sebagai "penyutradaraan waktu" yang dilakukan Boedi S. Otong. Waktu bukan dijalani dalam linieritas hitungan 1, 2, 3, 4, dan seterusnya. Melainkan sebagai *lamanya*; sebagai durasi tidak dalam pengertian hitungan, melainkan sebagai dirinya sendiri. Beberapa adegan, misalnya, dibiarkan menggenang, hampir tanpa harapan terjadi sesuatu. Tetapi dalam momen itu, kita seperti bisa merasakan sebuah bahasa yang sedang tumbuh dari tubuh-tubuh aktor. Pikiran yang bergerak dalam tubuh aktor.

Aktor tidak menggunakan struktur sebagai alat transportasi dari adegan demi adegan. Melainkan setiap adegan memiliki gravitasinya sendiri antara tubuh, ruang, waktu, benda-benda dan teks yang mereka nyatakan.

## Migrasi tomat dan wortel

Di stasiun kereta api Hannover, Jerman, sepasang suami-istri tua keturunan Austria naik dalam kereta jurusan Hamburg-Zurich. Melihat mereka rukun seperti kanak-kanak, saya tertarik untuk bertanya: Apa yang menarik dengan usia tua? Mereka menjawab, *Lebih baik selalu berdua, menanam bunga dan tomat-tomat di balkon. Mengikat orang lain agar tidak merasa kehilangan, dan mengajari orang Jerman tersenyum.*

Juni 1993, pasangan tua itu rupanya sedang merayakan perkawinan emasnya setelah 50 tahun berumah tangga. Sebuah perkawinan awet, ketika gaya hidup seorang diri dan hidup bersama tanpa perkawinan cukup banyak menjadi pilihan gaya hidup generasi masa kini di Eropa. Dan senyum pasangan tua itu tidak kalah menariknya dengan kerusuhan rasialis yang dialami banyak orang Turki di Jerman, sebuah negeri yang memang telah menjadi warna-warni oleh masuknya para imigran.

Tekanan masalah migrasi yang kian tinggi akibat proses-proses kolonialisasi sebelum perang dan globalisasi setelah perang, menjelaskan satu sisi dari suasana Eropa yang baru saja mengalami begitu banyak perubahan. Perubahan akibat bangkitnya nasionalisme baru di Eropa Timur, jatuhnya pemerintahan kiri. Tetapi melalui pertunjukan *Migrasi Aus Dem Wohnzimmer (Migrasi Dari Ruang Tamu)*, Teater Sae menawarkan fenomena migrasi yang lain pula. Migrasi yang diturunkan dari wortel, sebatang lidi, dan setrikaan listrik.

Di Monsun Theater, Hamburg, dalam gerimis dingin, pertunjukan Teater Sae itu terpaksa dilakukan 2 kali. Penonton yang datang di luar dugaan. Sebagian penonton harus menunggu selama 2 jam untuk menonton pertunjukan kedua.

Teater Sae menurunkan migrasi terdekat dan terpendek. Yaitu, melalui benda-benda yang berada di sekitar kita. Manusia telah berhadap-hadapan dalam dua baris di ruang arena bersegi empat dalalam gedung pertunjukan, ruang di sekelilingnya merupakan bentangan kain hitam semata, seperti membuat langit memberat ke bawah. Ruang yang ditata Roedjito ini seper-ti terus-menerus

membuka perspektif untuk setiap adegan yang berganti. Orang-orang yang saling berhadapan itu pun, duduk bersila di arena dengan kain hitam, kemudian saling menggerakkan lempengan bambu panjang. Masing-masing kemudian melepaskan topi caping hitam dari kepala dan kacamata hitam dari mata mereka.

Mereka seperti baru saja tiba di suatu tempat. Seorang aktor perempuan (Margesti) bergerak ke tengah dengan selendang panjang putih transfaran menyilang di wajah, lalu tiba-tiba mencelupkan wajahnya dalam baskom berisi air. Dialog-dialog yang dinyatakan dalam air, bergelegak dan tersedak-sedak menjadi kesedihan tersendiri.

Adegan lain lantas berganti, siaran berita asing dari radio; membasuh telapak kaki dari seseorang yang bertubuh sangat gemuk dan hanya mengenakan cawat minim (diperankan almarhum Bambang Ginting); seseorang yang tidak henti-hentinya memakan wortel; mencukur jenggot dengan alat pengering rambut; mengurung TV dalam kandang anyaman bambu; seseorang memasukkan tubuhnya dalam baskom; mengerat sebatang lidi di antara puisi Vera Piller dalam bahasa Jerman yang tajam menggenang; dan seorang perempuan menari dengan setrika listrik sambil menyebut nama dari sekian banyak benda yang membacakan dirinya kembali.

Semua itu berlangsung dalam permainan Margesti, Mohamad Amin, Bambang Ginting, Taslim Idrus, Malhamang Zamzam, Subur Sukirman, Diyanto, dan Arif Rahman. Adegan-adegan itu bergerak di antara seseorang yang meringkuk di tengah pertunjukan, telanjang, hanya ditutupi celana dalam hitam, yang berlangsung hingga pertunjukan menjelang usai. Tetapi, kepalanya tersimpan dalam keranjang untuk memetik buah. Bunyi-bunyian yang diciptakan Slamet Abdul Sjukur seperti terus-menerus mengingatkan adanya dunia lain yang ikut hadir dalam pertunjukan itu. Ruang dan akting berlangsung dalam korespondensi yang sangat minim dan menekan. Ingin menyampaikan kenyataan, betapa ruang tamu kini telah menjadi lalulintas berbagai bangsa, bahasa, dan benda-benda.

Bangsa, benda-benda dan bahasa itu kini merupakan wilayah-wilayah budaya yang telah kehilangan korespondensi dengan sumbernya sendiri. Orang orang bisa melakukan migrasi hanya melalui benda-benda dan bahasa, migrasi yang bisa berlangsung di ruang tamu mereka sendiri. Migrasi terdekat ini menciptakan alienasi yang justru bisa berlangsung dengan cara sangat intim. Ia berjuntai dalam banyak patahan budaya yang dialaminya, seperti Margesti yang dalam pertunjukan itu menarikan alat penyetrika listrik dengan kabel terputus berjuntai, sambil menurunkan baris-baris puisi,*bicara lagi pisau, gergaji, te-tanga, nenek moyang...* dengan tubuh yang terpusat pada setiap geraknya.

Pertunjukan yang diselenggarakan Universitat Hamburg Seminar fur Indonesische itu akhirnya memang memproses fenomena migrasi di ruang tamu, yang berlangsung sebaliknya dengan fenomena nasionalisme dari para imigran yang justru diproses di negeri orang lain melalui suaka politik. Inilah beban sejarah besar dalam fenomena migrasi. Migrasi yang berlangsung lebih panas lagi dibandingkan kemampuan benda dan bahasa dalam mengubah berbagai hubungan di banyak bangsa.

### Hidup tanpa setrikaan

Di Monte Verita (Swiss Selatan) beberapa seniman dan intelektual dari Swiss dan Jerman membangun komuni yang menolak setrikaan. Mereka ingin berpakaian apa adanya, hanya dicuci tanpa disetrika. Sebagian dari mereka hidup telanjang sambil bercocok tanam. Komuni yang dibentuk pada tahun 1901 ini merupakan salah satu gerakan awal yang bereaksi terhadap perkembangan masyarakat industri dan teknologi. Peninggalan mereka kemudian disebut sebagai "Museo Casa Selma", terletak dekat sebuah danau indah.

Alat penyetrika listrik dengan juntaian kabel terputus yang dimainkan Margesti, di Teatro Dimitri, Versio (Swiss Selatan) menjadi sebuah instalasi baru yang terasa perih di bawah bayang-bayang komuni "Museo Casa Selma" ini. Komuni yang menolak setrikaan lewat pernyataan yang mereka tulis dalam selembar

bentangan kain kumuh di Museo Casa Selma itu.

### Fasisme dalam sebatang lidi

Komuni itu seperti hadir kembali di bawah bayangan Nazi Hitler, ketika Taslim Idrus mengeratkan sebatang lidi dengan jari-jemari tangannya yang mengeras dalam pertunjukan sambil berkata: "*Meine Nationalitat sind meine eigenen Hande und fusse* (aku berbangsa dengan tangan dan kakiku sendiri)," dengan kegagapan yang menekan tubuhnya sendiri. Taslim berdiri tegak dengan dada telanjang. Dengan posisi lengan di depan pusar, ia menggenggam sebatang lidi seperti menggenggam sebilah pedang yang mengacung ke atas. Lalu tangan satunya lagi, mulai mengerat lidi itu lewat jepitan ibu jari dan jari telunjuk. Keratan itu terus naik ke atas batang lidi dalam jepitan jari yang keras sambil mengucapkan kutipan teks pidato Hitler dalam bahasa Jerman. Rasa perih seperti menjalar antara batang lidi dan teks pidato itu.

Begitu pula sebatang lidi yang disabetkan ke udara oleh Malhamang Zamzam dengan halus, mengeluarkan pekikan tajam dan menyatakan adanya ruang lain yang menunggu. Seperti mengingatkan adanya hubungan-hubungan halus yang berlangsung di sekitar kita dari berbagai peristiwa yang sebenarnya berdiri sendiri-sendiri.

### Instalasi teks

Perjalanan Teater Sae sepanjang bulan Mei dan Juni 1993 di Hamburg dan tiga kota lainnya di Swiss, yang didukung oleh lembaga kebudayaan Swiss "Stiftung Pro Helvetia", menjadi untaian yang terdiri dari esei-esei kecil dalam tulisan ini. Keikutsertaan saya dalam perjalanan itu sebagai penulis naskah, membuat roti untuk sarapan rombongan bersama Marianne Koenig, mengangkut properti dari kota ke kota, memberikan diskusi pada publik mengenai pertunjukan ini (teater dan sastra di Indonesia) bersama Boedi S. Otong, Roedjito, Slamet Abdul Sjukur dan Marianne Koenig sendiri, atau menghadiri beberapa undangan, telah membuat sebuah pertunjukan tersendiri dalam diri saya.

Pengalaman dari perjalanan itu kemudian menjadi semacam *layer* lain, menjadi "teater kedua" yang saya gunakan untuk membaca pertunjukan lewat konteks perjalanan itu. Penggalan-penggalan pertunjukan *Migrasi Dari Ruang Tamu* saya tempatkan kembali pada tempat dan peristiwa berbeda, yang saya anggap signifikan untuknya. Dengan cara demikian saya telah meletakkan kembali pertunjukan itu dalam konteks baru, melalui peristiwa-peristiwa atau tempat-tempat yang saya temui di jalan atau dalam kereta. Keduanya, antara pertunjukan dan peristiwa sehari-hari yang saya alami, menjadi saling melakukan penandaan dan pembacaan baru. Kerja penulisan seperti ini saya anggap sebagai melakukan instalasi teks antara teks-teks pertunjukan dan teks-teks dari dunia sehari-hari yang saya temukan di jalan.

## Merebut pabrik

*Kemerdekaan, kalau ada artinya, mungkin hanya ini, hak untuk mengatakan kepada orang lain, yang tidak mau didengarkan oleh mereka.*

Kutipan dari George Orwell itu merupakan hiasan yang tertulis pada pembungkus gula untuk minuman kopi atau teh, ketika kami berada di sebuah cafe yang dikelola seniman-seniman teater di Rote Fabrik, Zurich. Pembungkus gula itu menciptakan suasana minum kopi jadi sama dengan minum kopi sejenak bersama kutipan-kutipan kecil mereka. Ia menjadi bagian dari kompleks kesenian Rote Fabrik.

Bangunan bekas pabrik tenunan sutra ini direbut oleh seniman-seniman muda Zurich, setelah terjadi peristiwa kerusuhan, pecahnya kaca-kaca toko dan mobil di Zurich. Kemudian mereka mengubahnya menjadi gedung teater yang mereka beri nama Rote Fabrik. Mereka menjaga iklim kebebasan dengan cara membiarkan bangunan ini penuh sesak oleh berbagai coretan grafiti. Di gedung Rote Fabrik ini mereka menampilkan pertunjukan-pertunjukan alternatif, termasuk pertunjukan Teater Sae. Tetapi, banyak media massa Zurcih yang tidak mendukung mereka, yang

memperlihatkan sisi konservatif masyarakat Swiss untuk hal-hal yang mereka anggap berbau kiri.

### Konservatisme mencium kaki

Banyaknya bekas bangunan pabrik yang diubah menjadi gedung pertunjukan teater, merupakan fenomena dari infrastruktur kesenian di banyak kota di Swiss. Gedung-gedung itu umumnya bisa menampung 100 atau 150 penonton. Termasuk di dalamnya bangunan Altes Schlacthaus di Bern, tempat Teater Sae juga melakukan pementasan. Bangunan bekas tempat penjagalan sapi.

Besi-besi bekas gantungan sapi yang masih bergantung di dinding, terasa membayangi konservatisme tua dari citra umum masyarakat Swiss. Konservatisme yang kemudian terasa menjadi teror tersendiri ketika saya membayanginya kembali lewat Adegan Bambang Ginting.

Bambang, yang berat tubuhnya hampir 200 KG, berjalan memasuki ruang hitam hanya mengenakan cawat. Seluruh tubuhnya seperti hanya terbuat dari perut. Kepalanya kecil, lehernya pendek, seperti patung yang disangga oleh pundaknya yang lebar dan kukuh. Ia duduk di sebuah kursi kayu kecil yang biasa digunakan untuk murid-murid di sekolah TK. Malhamang Zamzam mulai membasuh kaki Bambang dengan air dari baskom, halus dan khusuk. Air bekas membasuh kaki, jatuh kembali ke dalam baskom, mengeluarkan suara gemericik. Lalu perlahan-lahan ia mulai mengangkat kaki itu dan mengecup telapak nya. Adegan yang mengukuhkan manusia sekaligus menghancurkannya. Batas antara ego, super ego dan id (dalam tradisi Freudian) tak ada lagi. Manusia melakukan migrasi tubuh antar sesamanya.

Sementara di sisinya, sayup-sayup terdengar siaran radio yang menyampaikan peristiwa demonstrasi di Bern. Demonstrasi yang menentang dan menyetujui rencana pemerintah Swiss untuk membeli pesawat F-18. Demontrasi yang berlangsung di pusat-pusat pertokoan di Bern ini bergerak seperti pawai warna-warni. Sebuah gaya demokrasi Swiss yang santun, tanpa kemarahan.

## Teater dari bahasa

Di manakah teater, bahasa dan bangsa bertemu? Roland Maurer, dalam bukunya *Die Schweizer Theaterszene* (1983), menganggap tidak ada teater di Swiss. Yang ada adalah teater Jerman, Prancis, atau Itali. Ini dinyatakannya karena memang teater-teater di Swiss menggunakan bahasa-bahasa itu, dan bukan bahasa Swiss sendiri. Orang-orang Swiss memang menggunakan berbagai bahasa untuk berkomunikasi. Untuk menyebut negeri sendiri, mereka menggunakan berbagai bahasa: *Suisse, Schweiz, Switzerland, atau Svizzera.*

Pernyataan Roland Maurer itu seakan-akan diturunkan dari anggapan bahwa teater lahir dari bahasa. Bahasa akan membentuk keberadaan teater dari sebuah bangsa sedemikian rupa. Inilah salah satu sisi kemuraman Swiss di balik keindahan yang diturunkan dari bentangan pegunungan Alpen, sapi-sapi dan gereja di antara bentangan lahan gandum, serakan salju, bunga-bunga, danau-danau, senyum manis gadis-gadis Swiss yang bercumbu di jalan, kota yang banyak dibangun dengan konsep taman dan peninggalan sejarah, sampai ke kamar mandi. Semuanya hadir sebagai kesatuan instalasi dari keindahan yang berlapis-lapis. Saya menyebutnya: *Swiss, sebuah kamar mandi yang indah untuk bunuh diri.*

## Kota dalam kurungan ayam

Marianne Konig, seorang antropolog teater yang ikut memimpin dan penterjemah dalam perjalanan Teater Sae ini, menyampaikan kesan yang saya kira menjadi inti dari seluruh perjalanan ini: "Saya tertarik menyaksikan seseorang yang sebenarnya sudah hancur, tetapi tiba-tiba bangkit kembali, dan lahir sebagai orang baru untuk lingkungannya", seperti berkata untuk dirinya sendiri.

Namun, kesan ini tidak mengubah sisi muram dari keindahan dan kema-panan masyarakat Swiss dengan sosialismenya yang kapitalis: "Kami tidak tahu bagaimana harus menjelaskan masalah-masalah Swiss untuk generasi muda," kata seorang mahasiswa jurusan teater dalam diskusi kami di Universitat Bern. Di luar

kampus, lapangan kerja telah menunggu mereka melalui infrastruktur "teater kota" yang disubsidi pemerintah.

Swiss seperti pesawat TV yang dikurung dalam kurungan bambu (kurungan ayam) oleh Muhammad Amin dalam pertunjukan Teater Sae itu. Sebuah adegan yang sama seperti pernyataan salah seorang penulis teater dari Swiss, Friedrich Durrenmatt, yang cukup dikenal seniman-seniman teater di Indonesia lewat naskahnya *Kunjungan Nyonya Tua*. Ia melontarkan pendapat dalam sebuah artikel, bahwa Swiss adalah sebuah penjara yang dibuat oleh orang Swiss sendiri, yang menutup diri dari orang asing. Tetapi, mereka mengangap penjara itu sebagai kebebasan itu sendiri. Lalu Muhamad Amin memakan wortel tanpa henti sambil bertengkar soal kumis, sisir, jam tangan. Dan Subur Sukirman berdiam dalam baskom.

### Manusia Pecah

Di tepi danau Ascona, di Lugano yang indah, berlangsung pameran besar Francis Bacon. Lukisan-lukisan Bacon yang melakukan distorsi sedemikian rupa pada anatomi manusia, dalam kanvas yang menggunakan bidang-bidang besar tapi kosong dan sepi itu, seperti mau mengukuhkan hilangnya kontinuitas alam dalam kebudayaan. Dan membeberkan adanya sejarah antroposentrisme yang pecah pada manusia Eropa. *Terimalah manusia yang pecah ini*, walaupun Diyanto dalam pertunjukan Teater Sae, menempati posisi duduk bersila yang tidak berubah dari awal hingga akhir pertunjukan. Kediaman Diyanto seperti ini akhirnya mengesankan telah menjadi tempat atau rumah untuk pulang dan perginya beragai suara dari berbagai bunyi yang ditata Slamet Abdul Sjukur. Bunyi-bunyian yang datang dari setiap kemungkinan tubuh untuk bersuara. Ruang yang diciptakan Roedjito, yang hadir seperti langit menghujam ke bawah, juga mendapatkan kedalaman dan tempat berhentinya pada kediaman Diyanto.

Vera Piller, seorang penyair wanita Swiss yang mati bunuh diri tahun 1983, menutup puisinya dengan baris: *Tetapi di mana pun tidak ada, seorang yang hidup*, dikutip di awal pertunjukan melalui

adegan Margesti. Kutipan itu seperti menghadirkan kembali sisi kelam dari Eropa dalam lukisan Bacon. Beban sejarah telah menjadi terlalu besar.

Di situlah pasangan suami-istri tua, yang telah mengawali tulisan ini, melihat tomat yang tumbuh di balkon rumah menjadi penting juga, walaupun kematian akan datang di pagi hari. Sebelum lampu yang ditata Helena Konig (seorang penari yang mendalami lighting), padam melalui seberkas cahaya yang mengecil menutup dirinya dengan baik. *Migrasi dari Ruang Tamu* menyisakan pertanyaan: *Apakah sebenarnya yang telah hilang dari sebegitu banyak benda dan bahasa yang mampu mengubah hubungan kita?*

# Seorang Generasi yang Hilang

*KUMAN* ADALAH BAKTERI yang bisa mengakibatkan berbagai penyakit bila menyerang seseorang. Virus ini digunakan sebagai judul pertunjukan oleh Teater Ragil dari Surabaya, di Taman Budaya Surakarta (12-13 Juli 1993), sutradara Mei Mura. Pengantar pertunjukan yang disebarluaskan melalui katalog memberi acuan untuk penonton bahwa: *ada yang sedang berubah dalam kehidupan metropolitan, hubungan ibu dan anak, kekuasaan, yang semua ini memaksa seseorang yang berada di dalamnya untuk ikut berubah. Orang kehilangan haknya untuk tidak berubah.* Perubahan itu digambarkan berlangsung sebagai kekerasan, sebuah sistem rekayasa yang membuat seseorang tidak bisa berada di luarnya. Sistem rekayasa itulah yang mau mereka sebut sebagai "kuman".

Dalam ruang pentas Arena Taman Budaya Solo ini, di mana pertunjukan berlangsung, membentang tali untuk mendaki gunung dari dinding kiri penonton hingga dinding kanan, membelah pentas. Kuman yang diperankan Karsono Erka, di bawah sorotan lampu, bergerak di atasnya seperti ulat menggeliat. Sementara di bawahnya berlangsung proses kelahiran seorang anak manusia. Kuman-kuman mengerubunginya di antara orang yang terus menyapu, teriakan pedagang koran, dan sekian banyak narasi yang mau memperlihatkan kehidupan masyarakat yang telah dikuasai media massa elektronik dan cetak. Sementara itu, seorang ibu yang diperankan Ria Adam, terus mencuci pakaian dalam baskom penuh busa sabun.

Bayi lelaki berkepala botak dengan tubuh besar yang diperankan Benny L. Sriaji itu pun lahir. Kuman-kuman dengan wajah



*Kuman*, pertunjukan Teater Ragil.
• Foto: Dok. Teater Ragil

putih mengerubunginya, mengubahnya menjadi "seorang generasi" yang menggunakan jas berdasi. Seorang generasi ini tidak pernah dibiarkan mendapatkan kesempatan menjadi generasi yang memilih dunianya sendiri. Ia kemudian berada se-penuhnya dalam cengkraman kuman-kuman. Dunianya tercabik-cabik seperti pakaiannya yang juga tercabik-cabik hingga telanjang.

Ibu yang sedang mencuci pakaian meraung-raung. Ia tidak pernah mau merelakan anaknya menjadi generasi yang hilang. Sebab, anak yang dilahirkannya tidak semata-mata seorang lelaki, tetapi juga mewakili suatu generasi yang harus memilih dunianya sendiri. Ia meraung berusaha menghalau kuman-kuman dengan memukul-mukulkan pakaian basah yang masih dicuci. Busa sabun berhamburan ke mana-mana.

Teater Ragil masih meyakini setiap jaman melahirkan generasi. Generasi itu diandaikan berlangsung antara ibu, anak, dan kenyataan yang akan membentuk sang anak. Seorang anak akan menjelma menjadi sebuah generasi apabila kemudian ia berhasil melahirkan dirinya kembali secara baru dari kenyataan yang digaulinya. Tetapi, karena kenyataan telah dikuasai sistem rekayasa yang membentuk siapa pun yang berada di dalamnya, maka pertunjukan ini menjadi sebuah pernyataan mengenai "kematian generasi" di bawah sistem tersebut (rezim Orde Baru). Sistem rekayasa sosial yang berlangsung hingga kepada pembentukkan pribadi. Kota dengan komunikasi dan transportasinya, kian menjelma menjadi mesin rekayasa besar yang diandaikan sebagai kuman-kuman

untuk kematian generasi itu. Penjelasan verbal mengenai asal-usul kuman-kuman itu, tampaknya tidak cukup mendapatkan gambaran visualnya dalam adegan yang mereka turunkan. Hal yang sama juga berlangsung pada tokoh Seorang Generasi yang menjadi sasaran kuman-kuman itu. Pemeranan yang tidak cukup mendapatkan perspektifnya sendiri.

Ruang menjadi tempat, di mana kuman-kuman membantai generasi ini. Pertunjukan berusaha memperluas perspektif ruang melalui orang menyapu atau adegan-adegan orang meneriakkan verbalisme. Visualisasi pertunjukan dan verbalisme teks, rupanya tidak cukup menghasilkan rajutan yang saling menopang satu sama lainnya. Adegan-adegan kuman dan seorang generasi itu tampak berjalan sendiri-sendiri di sebuah ruang sempit, seperti berlangsung dalam ruang interograsi atau ruang cuci otak.

Perubahan yang berlangsung keras, sistem rekayasa yang digambarkan sebagai kuman-kuman yang memakan setiap generasi, menghasilkan pertunjukan yang tampak histeris, teaterikal. Hubungan yang pendek antara kuman-kuman dan generasi yang dimakan kuman-kuman itu, juga hubungan yang pendek antara kedua kelompok itu, menghasilkan permainan kelompok (kuman-kuman) dan permainan individu (seorang generasi) yang tidak cukup mendapatkan detil dan pertumbuhannya. Energi pertunjukan kemudian tumplek dalam ruang pendek itu. Dan sang ibu berusaha membuat sayatan-sayatan yang tidak cukup mampu membuat bangunan lain dalam adegan.

Mei Mura, sutradara yang juga mengembangkan dirinya sebagai monologer, masih mencari bahasa penyutradaraannya di antara tema-tema besar di sekitarnya. Pertunjukan ini, juga bisa dilihat sebagai usaha teater di Surabaya untuk mendapatkan pengucapan lain setelah Akhudiat, Bengkel Muda Surabaya dan Teater Api dan kemudian Teater Tobong.

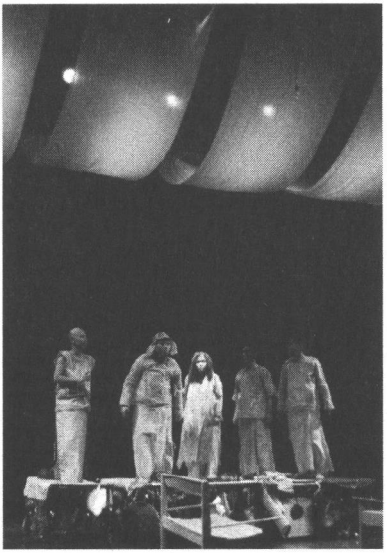
# Pencarian Linguistik untuk Rusdi

SEJUMLAH ORANG telah kehilangan wajahnya. Pencarian terhadap wajah pun dilakukan. Kursi dan meja dibalik kemudian digunakan sebagai citra kendaraan yang bergerak mengatasi fungsinya sendiri. Orang-orang yang mencari wajah duduk di atasnya. Inilah pertunjukan Teater Gidag-Gidig dari Solo, yang mementaskan *Wabah* karya dan sutradara Hanindawan. Pementasan berlangsung di sebuah pendopo dalam wilayah perkemahan Cibubur tempat berlangsungnya Jambore Teater pada 22-28 Mei 1994.

## Wabah wajah yang hilang

Tema pertunjukan yang berada dalam wilayah mengenai identitas diri ini direpresentasi dengan cara sinkronik. Melihat persoalan identitas dari wilayah masa kininya sendiri. Yaitu, wabah dari banyak orang yang telah kehilangan muka akibat berbagai perubahan yang berlangsung. Wabah ini berangkat dari pengandaian, adanya wajah sejati yang telah hilang akibat perubahan yang berlangsung dalam masyarakat. Narasi yang sejati mengenai identitas hendak dicari pada narasi yang sedang berubah itu.

Untuk pencarian itu mereka menggunakan dua pengucapan linguistik untuk menyampaikan wabah kehilangan muka itu. Yaitu, melalui bahasa pertama dan kedua. Pada pengucapan bahasa pertama, aktor menyampaikan dirinya sebagai "orang pertama" yang menghadirkan perannya sendiri melalui sebutan "aku", tetapi kemudian mereka seperti terjebak dalam situasi kehilangan komunikasi. Pada saat inilah aktor menggunakan bahasa kedua.Menyampaikan apa yang sedang terjadi pada dirinya sebagai



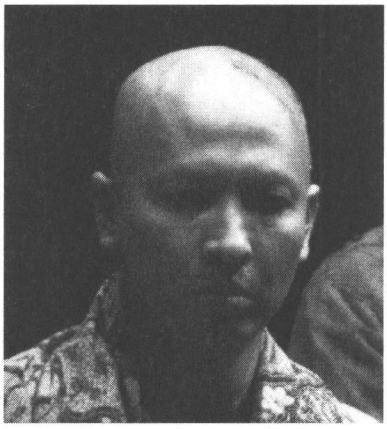
Salah satu pertunjukan Teater Gidag-Gidig, sutradara Hanindawan.
• Foto: Blontang

"orang ketiga". "Aku" menjadi "dia" yang menjelaskan diri sendiri sedang melakukan sesuatu. Peran tidak lagi "menghadirkan" diri, tetapi "dihadirkan" oleh narasi. Pada saat seperti ini akting mereka pun berubah menjadi hampa, kelam dan dingin, seperti siaran berita resmi.

Pertunjukan diawali dengan kedatangan tokoh Rusdi yang mengunjungi Maman untuk menyampaikan kabar bahwa wajahnya telah hilang. Ruang pentas hanya berisi meja dan kursi, dan Maman tertidur di atasnya dalam suasana kelam. Kehilangan muka kemudian menjadi permainan linguistik dalam pertunjukan ini. Berlangsung dalam ketegangan antara hal-hal bersifat eksistensial sebagai yang dialami dengan hal-hal bersifat esensial sebagai yang diandaikan.

### Mengubah cerita menjadi berita

Dalam permainan itu pertunjukan berlangsung bergantian sebagai cerita dan sebagai berita. Seluruh pemain menyebut diri dengan nama perannya sendiri. Tokoh Rusdi berkata pada Maman: Maman tertidur. Kenapa Maman tertidur? Muka Rusdi



Hanindawan,
sutradara dan aktor
Teater Gidag-Gidig.
• Foto: Blontang

hilang. Dicari dimana, ya Man? Dengan pola komunikasi seperti ini berlangsung pergantian posisi komunikasi dari "aku" ke "dia" sebagai penempuhan linguistik dalam mencari identitas (muka yang hilang) itu. Permainan dua pengucapan linguistik ini sebenarnya menjadi menarik apabila diturunkan juga ke dalam akting. Tetapi, akting masih merupakan perilaku tunggal di antara pengucapan linguistik yang tidak lagi tunggal.

Permainan akting ganda hanya terjadi pada tokoh Rusdi yang dimainkan oleh sutradaranya sendiri, terutama ketika ia mengubah posisi dari "aku" ke "dia" seperti mengubah cerita menjadi berita.

Meja dan kursi kemudian dipakai sebagai kendaraan untuk mencari muka yang hilang. Semua yang kehilangan muka naik kendaraan aneh itu. Berbagai permainan berlangsung dalam perjalanan mencari muka. Perjalanan baru berhenti ketika menyadari bahwa muka mereka adalah perubahan itu sendiri, yang dialami, dan bukan perubahan yang membuatnya hilang.

Mereka tidak bereksistensi dari esensi, tetapi bereksistensi untuk mendapatkan esensi. Inilah pemecahan sinkronik yang kemudian ditempuh Teater Gidag-Gidig menjelang akhir pertunjukan. Yaitu dengan meletakan persoalan identitas di tengah-tengah perubahan itu sendiri. Identitas bukanlah sesuatu yang melampaui eksistensi. Mistifikasi terhadap identitas di sini kemudian digeser

menjadi partisipasi terhadap perubahan.

### Mistifikasi ruang

Dalam permainan linguistik itu Teater Gidag-Gidig masih melihat ruang pentas sebagai mistis. Asap dupa mengepul di berbagai sudut, kekelaman yang magis, dan musik yang dipukul di kejauhan. Teater sebagai upacara seperti ini pada gilirannya ikut mengubah pula pertunjukan menjadi ritus dari orang-orang yang kehilangan muka, seperti usaha menghadirkan "ruang dalam" dari konflik-konflik identitas yang berlangsung akibat perubahan.

Hal tersebut dilengkapi pula dengan kehadiran tokoh Emak Suri yang mengesankan hadir sebagai "ibu dari seluruh manusia". Peran Emak Suri yang dimainkan Nana Carnina itu direpresentasi seperti mempunyai kekuatan personfikasi magis. Jadi sumber penjelasan identitas bagi keberadaan manusia. Ia bisa datang dan pergi begitu saja, memiliki kemampuan transenden yang mengatasi ruang dan waktu. Dengan kehadiran tokoh ini, pertunjukan Teater Gidag-Gidig kemudian, tidak hanya menjadi permainan linguistik, tetapi juga menjadi permainan antara narasi-narasi lama (Emak Suri) dengan narasi-narasi baru (mereka yang kehilangan muka dalam perubahan).

Demitologisasi terhadap adanya wajah sejati menjelang akhir pertunjukan, tidak disertai dengan demitologisasi terhadap tokoh Emak Suri yang memang berbau legenda. Dualisme yang demikian dijalankan Teater Gidag-Gidig seperti sedang memenuhi pakem keberimbangan di mana pertunjukan harus diturunkan sebagai harmoni. Lewat pakem seperti ini dunia tradisi seolah-olah dilibatkan juga untuk terjadinya dialog dalam politik identitas yang berlangsung.

### Hubungan akting dan cerita

Munculnya pendekatan berita dalam menyampaikan teks, cukup mengancam pendekatan cerita dalam struktur pertunjukan. Tetapi tidak membuat guncangan yang signifikan pada akting mereka. Dualisme ini sebenarnya menghasilkan cara berpikir pertun-

jukan bahwa ketika identitas telah kehilangan wajahnya, maka cerita digantikan oleh berita; orang pertama dinyatakan sebagai orang ketiga. Tetapi cara berpikir ini tidak berlanjut ke dalam model akting yang dilakukan. Berita tidak mendapatkan dirinya dalam akting, karena akting memang signifikan masih hidup dalam cerita.

Musik yang berbunyi dari kejauhan seperti berusaha membawa kekelaman hutan pohon-pohon akasia di kawasan Cibubur ke dalam pertunjukan. Musik ini diam-diam justru berusaha melakukan korespondensi ruang antara lingkungan alam di Cibubur ke dalam ruang pertunjukan yang cenderung berlangsung sebagai ruang tunggal. Menohokkan konflik ruang antara ruang natur dari alam di sekitarnya dengan ruang imajinasi yang berlangsung di atas pentas.

# Membersihkan Teks dalam Kamar Mandi

LIDYA YANG CANTIK tidak bisa berdialog dengan busa-busa sabun detergen. Ini pengakuannya sendiri yang disebarkan dalam bentuk tulisan untuk pertunjukan. Karena bagi Lidya, sabun detergen adalah kematian, sementara ia tidak bisa berpisah dengan detergen untuk cucian-cucian yang harus dibersihkannya. Ia kemudian membuka kran air. Air mengucur dalam baskom. Sabun detergen dituang dalam baskom, diaduk-aduknya, busa mulai membuat gelembung-gelembungnya, dan cucian kotor dimasukkan ke dalamnya.

## Mencuci teks dengan detergen

Dalam kegiatan mencuci itu, Lidya mungkin memang sedang bermain-main dengan kematian, dan bukan sedang melakukan dramatisasi teks untuk pertunjukan. Maka, agar tidak mati karena harus menggunakan sabun detergen untuk mencuci, Lidya kemudian menempuh cara. Mengasingkan dirinya sendiri dengan apa yang sedang dilakukannya dengan cara memberitakan pada saat itu juga semua tindakannya satu per satu: *Saya mencuci dengan sabun detergen. Ini kemeja kotor, saya cuci. Ini celana dalam, saya cuci.*

Semua dimasukkan ke dalam baskom yang penuh sabun sambil mengatakan semua hal yang dilakukannya atas cucian-cucian itu. Dengan cara seperti ini, ia sedang mengubah diri hanya melalui "pembalikkan teks", aksi yang dilakukan disampaikan kembali sebagai berita pada saat dan tempat yang sama. Diri sendiri juga dihadirkan melalui berita, seakan-akan ada media lain yang

menghentikan kehadirannya menjadi diri yang dihadirkan. Setelah pakaian bersih dan menjemurnya, gadis dengan nama lengkap Lidya S. Ghita ini pun pergi mandi, di antara penonton yang tergoda mengintipnya, tetapi takut.

### Teater dari kamar mandi

Semua itu berlangsung dalam pertunjukan Teater Potlot dari Palembang. Mereka mementaskan *Sebungkus Detergen Hari Ini* dengan menggunakan lokasi kamar mandi umum yang terletak di wilayah perkemahan Cibubur, dalam acara Jambore Teater, 22-28 Mei 1994. Berbagai suara muncul dalam kamar mandi, dari suara orang mandi, main gitar, sampai suara orang panik mencari sesuatu. Ternyata yang membuat suara-suara itu adalah Conie C. Sema, pimpinan "komunitas teater" ini, begitu mereka menyebut identitas teaternya. Ia memperlihatkan dirinya dengan cara menyembulkan wajah pada batas antara dinding kamar mandi dengan atap kamar mandi.

Ia pun memperlihatkan dirinya keluar, dan mulai beraksi dengan memanjat kamar mandi mencari "sapi". Pencarian dilanjutkan di antara kegelapan malam dan pohon-pohon akasia yang tumbuh di sekitarnya. Hingga akhirnya ia mencari sapi itu di telinganya sendiri hanya melalui kalung genta yang dibunyikan berkelonongan ke telinganya sendiri.

Mencuci dan hidup sehari-hari dalam kamar mandi, menurut mereka adalah *asyiiiik*. "Kamar mandi berubah mimbar-mimbar": *Hallo... di sini Merri. Anda berada di Indonesia. Gunakan sabuk pengaman. Dan tepatkan waktu Anda*, kata Conie. Hidup dalam realitas seperti ini seperti hidup dalam gelembung-gelembung busa sabun semata. Tetapi inilah yang memang mau ditempuh Teater Potlot. Usaha untuk keluar dari lingkungan teater yang terlalu dikuasai teks-teks resmi yang dipungut dari sejarah, politik, sosiologi, kerajaan, partai, agama. Teks-teks dari lingkungan lain seakan tidak memiliki nilai. Dan kamar mandi digunakan untuk melawan hegemoni teks-teks resmi itu.

Mereka memasuki teks sehari-hari dengan problem-problem

khasnya, hubungan antara manusia dengan sabun dan di sekitar orang mandi. Bahwa banyak hubungan dibentuk oleh dunia yang paling dekat dengan kehidupan sehari-hari seseorang. Dan kamar mandi, ketika dijadikan wilayah penandaan dalam pertunjukan, ternyata merupakan wilayah yang tidak cukup mudah untuk dikatakan. Kita membuat kamar mandi, memasang cermin di dalamnya, ruang yang seharusnya nyaman dan bersih, ruang sangat pribadi seakan-akan orang menemui dirinya sendiri dalam keadaan telanjang.

Conie melakukan aksi-aksi teaterikal, membawa dunia luar ke dalam kamar mandi itu. Lalu ada suara gitar dalam kamar mandi. Dan kamar mandi seperti ikut berubah menjadi bangunan lain, ketika ia mulai memanjatnya. Membawa kamar mandi ke wilayah penandaan lain.

Lidya melakukan hal sebaliknya. Setelah membersihkan teks-teks pengucapan dirinya dengan sabun detergen, Lidya masuk ke dalam kamar mandi, mandi. Kemudian keluar lagi dengan handuk masih digunakan untuk mengeringkan rambutnya yang basah. Berdiri beberapa saat di depan kamar mandi sambil membersihkan rambut basah dengan handuk, seperti mau berkata: *semua sudah bersih sekarang*. Dan pertunjukan berakhir. Orang-orang baru seperti lahir kembali dari kebersihan. Orang baru dari teks-teks kotor yang telah dibersihkan.

### Meninggalkan lingkaran teks-sutradara-aktor

Pertunjukan mereka memang tidak lagi diturunkan dari lingkaran kerja teater yang biasanya berlangsung melalui hubungan teks-sutradara-aktor. Lingkaran ini mereka tinggalkan. Karena itu mereka lebih menyebut kelompoknya sebagai "komunitas kesadaran terlibat", yang di antaranya mereka lakukan bersama T. Wijaya (seorang penyair dari Palembang). Dalam kerja seperti ini, peran sutradara berubah menjadi fasilator, dan aktor sebagai voluntir.

Ketika pertunjukan usai, tidak ada lampu mati. Malam itu, lokasi kamar mandi tetap terang. Tidak ada yang berubah, sama

seperti sebelum mereka menggunakannya sebagai lokasi pentas. Dengan akhir seperti ini, penonton tidak mengalami kehilangan teater yang ditutup layar atau ditenggelamkan oleh lampu *black out* setelah pertunjukan usai. Juga tidak kehilangan kamar mandi. Penonton hanya kehilangan sejumlah orang yang tadi melakukan aktivitas yang baru saja mereka tonton. Ketika setting tidak ikut berakhir bersama dengan berakhirnya sebuah pertunjukan, maka bangunan kamar mandi yang menjadi setting pertunjukan tadi, seperti diselubungi oleh bangunan teks lain.

Sebentar kemudian, setelah pertunjukan usai, bangunan kamar mandi umum itu mungkin akan dimasuki seseorang yang tidak kita kenal, untuk kencing, berak, mandi, mencuci, bunuh diri atau dibunuh. Akan banyak biografi lain yang berlangsung di dalamnya, yang tidak diketahui orang lain.

TEATER KITA MAKASSAR

# Dengarlah Peluit Kapal di Dalam Tanah

EDO SALABOSE seorang aktor dari Mandar. Ia bercerita tentang daerah asalnya di atas kapal dan laut muram karena mendung yang panjang. Seorang Mandar akan membela tanahnya dengan memasukkan sebelah kakinya ke dalam tanah, dan itu artinya ia siap mati untuk membela tanahnya. Tubuhnya seperti campuran antara batu dan bambu dengan dua lesung pipit pada senyumnya.

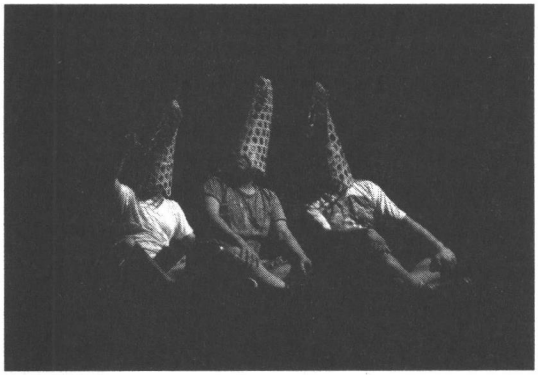
Pada setiap orang, Edo memperlihatkan senyum pipitnya seperti pusaran air di sungai. Apakah politik dan militer di negeri ini perlu diajari senyum seperti ini? Senyum yang datang dari batu-batu gunung dan hutan bambu.

Sebelah kaki yang dimasukkan ke dalam tanah itu masih bisa dirasakan dalam pertunjukan Teater Kita di Gedung Kesenian Societeit de Harmoni, Makassar, 22 Februari 2000, di mana Edo ikut bermain di dalamnya. Sebuah pertunjukan yang seperti berlangsung di dalam tanah yang gelap. Mereka berusaha membuat langit dalam kegelapan tanah itu.

## Nenek moyang dari bambu

Lalu sebuah cahaya *fade-in* di sudut belakang kiri panggung. Sebuah bambu besar melintang, menjuntai tergantung pada cahaya itu. Mungkin Tomanorung, asal-usul nenek-moyang mereka, sedang dilahirkan dari bambu itu. Ia diperankan oleh Agus Riyadi dari Bugis, merangkak turun di atas bambu itu dengan tubuh terguncang-guncang menahan tangis. Di bawah bambu yang terjuntai itu tergeletak sebuah batu besar dan kapak.

Lalu tiga pasang anak manusia yang berada dalam satu sarung



Pentas Teater Kita Makassar.
• Foto: Dok. Teater Kita Makassar

(Faisal Yunus, Edo, Amran, Ridwan, Leo dan Akkas) saling menghabiskan diri mereka. Kelahiran dan pembantaian berlangsung bersama-sama. Tetapi kematian tak ada. Orang-orang yang saling membantai di dalam sarung itu pergi, berganti dengan percikan-percikan api yang betebaran seperti ikan-ikan api di dasar laut. Percikan api datang dari permainan sabut kelapa yang dibakar.

### Kapal ke Surabaya dan 999 ombak

Di atas kapal, yang membawa penumpang dari pelabuhan Makassar ke Surabaya, mulai siap untuk makan malam. Edo menawarkan kepada saya untuk ikut makan. Saya bilang, tidak. Saya tidak makan ikan. Saya tidak bisa merasakan ada bangkai-bangkai ikan dalam perut saya.

Edo kembali cerita. Kini tentang Inang Samudra yang menguasai laut teluk Makassar. Rambut Inang Samudra terurai seluas 999 ombak di teluk Makassar. Inang Samudra punya perjanjian pembagian kekuasaan laut dengan Nyai Roro Kidul yang menguasai laut Jawa. Ombak mulai besar. *Aduh*, kemungkinan malam ini kapal yang kita tumpangi sudah berada di antara dua kekuasaan itu, yang ditandai dengan ombak yang kian besar.

Setiap orang menyimpan memori dalam dirinya, termasuk keyakinan-keyakinan yang masih hidup seperti yang diceritakan Edo tentang pembagian kekuasaan mistik atas lautan. Matahari sebentar lagi akan terbit, tetapi mendung masih mencengkram

kaki langit dengan awan-awan hitam.

### Teriakan untuk dua matahari

Asia Ramli Prapanca yang lahir dan dibesarkan di Pulau Tomia, di Kepulauan Buton, yang menyutradarai pertunjukan ini, mulai bercerita tentang masa kanak-kanaknya. Ia berasal dari Buton, sebuah masyarakat yang masih hidup dengan larangan-larangan tertentu. Suatu hari ia memasuki pemakaman di desanya, lalu dengan sombong dia berteriak; "Hei penghuni-penghuni kubur, bangkitlah! Saya sudah datang." Tiba-tiba semuanya berubah. Tiba-tiba Asia sudah berada di daerah yang sama sekali asing baginya. Daerah itu memiliki dua matahari, satu di Barat dan satu lagi di Timur. Tetapi Asia tidak mau melanjutkan ceritanya, ia masih sangat takut dengan peristiwa itu.

### Kembali ke panggung pertunjukan

Di panggung, Ridwan yang berasal dari Kajang, melakukan Pitoto: ratapan dalam bahasa Konjo sambil membawa keranjang ayam. Semua masa kanak-kanak mereka datang lagi sebagai kisah-kisah kecil di atas panggung. Edo bergerak memanggul ranting-ranting dalam satu ikatan di atas bahunya. Sementara Agus, yang merangkak di atas bambu, kini sudah memanggul bambu itu di atas bahunya, seperti tidak bisa melepaskan diri dari langit.

Amran, seorang Bugis, berguling-guling di atas panggung dengan tubuh terbungkus jala. Manusia adalah ikan yang menjala dirinya sendiri. Berbagai alat penangkap ikan yang berada di dalam jala, memukul-mukul lantai panggung; mengeluarkan suara ketukan sepanjang gulingan berlangsung. Lalu orang-orang membawa bambu panjang datang. Bambu dihentakan bebe-rapa kali ke atas lantai panggung. Dalam tradisi mereka, bambu panjang itu sering digunakan untuk menggiring ikan-ikan di laut atau di sungai ke arah jaring mereka. Lalu akar Tuba dicelupkan agar ikan-ikan bisa mereka tangkap tanpa mencemari laut atau sungai tempat mereka menangkap ikan.

Pencahayaan yang dibuat oleh Sukma Sillanan adalah cahaya

yang membuat batu di bawah bambu itu perlahan-lahan mulai pindah ke dalam diri saya. Faisal Yunus, yang datang dari Bugis mulai mengangkat kapak dan memukulkannya ke atas batu. Percikan api melentik. Darah seperti tubuh yang disayat, mengalir deras dari langit lewat bentangan bambu itu. Mungkin darah yang mengalir dari Tomanorung, mitologi asal-usul mereka.

Kisah kanak-kanak yang indah, yang membuat anak-anak belajar lewat kehidupan di sekitarnya, alam yang langsung dilihat sebagai guru utama telah hilang. Kisah yang berganti dengan kekerasan yang lahir dimana-mana. Tanah dan langit yang menangis melihat murid-muridnya menjadi anak-anak yang tidak lagi menghormati sejarah mereka sendiri. Dongeng-dongeng yang dihancurkan, kebersamaan yang dihianati dari belakang. Edo sudah terkurung seperti hewan di dalam kerangkeng ranting-ranting yang dibuatnya sendiri sambil melakukan Rate, sebuah tradisi yang memberikan ruang untuk ratapan kesedihan.

Lalu Rojong harus dibuat. Hamrin dari Selayar, yang sebelumnya memainkan musik bersama Sayidiman, mulai menarikan Rojong. Keselamatan dan kebangkitan harus diberikan. Mereka yang saling memusnahkan antar sesama harus dihentikan.

Pementasan *Etalase Bulan Sabit* sebentar lagi akan berakhir. Kapak yang memukul batu masih terdengar. Kapal mulai mendarat di pelabuhan Tanjung Perak Surabaya. Kesibukan di kapal, orang-orang yang bergerak membawa barang masing-masing serta kesibukan di pelabuhan, seperti dunia internal-eksternal yang saling bertemu dalam peluit kapal.

Teater Kita dari Makassar, yang sebagian mereka adalah sarjana dari berbagai bidang ilmu, akan pentas di Surabaya, 27 Februari 2000, dalam Festival Surabaya 2000, dengan pertunjukan sama tetapi menggunakan judul baru: *Bambu, Batu dan Kisah-kisahmu*. Entah kenapa, saya merasakan pertunjukan mereka, seperti peluit kapal yang bergema di dalam tanah.

Teater Kita Makassar, yang memang berusaha melanjutkan tradisi teater modern di Makassar, tumbuh sebagai teater yang memiliki warnanya sendiri. Teater dari generasi di atas mereka, banyak

mengangkat kembali tema-tema sejarah lokal, kepahlawanan Bugis atau suku-suku lainnya di Sulawesi. Sementara Teater Kita Makassar, kian meninggalkan bentuk-bentuk narasi teater seperti ini. Asia Ramli Prapanca dan personil-personil lainnya dalam kelompok ini, yang datang dari tradisi yang berbeda-beda, seperti berusaha kembali kepada roh tradisi itu sendiri untuk pengucapan mereka.

Di tangan mereka, tradisi menjadi energi yang besar, dalam, liar dan puitis. Imij-imij tradisi seakan-akan tumbuh menjadi kontemporer. Kadang terasa keras dan terluka.



# 7

# MOVING VISUAL

## (REPORTASE-REPORTASE TEATER)

# Demokrasi Adalah Kaleng-Kaleng Rombeng

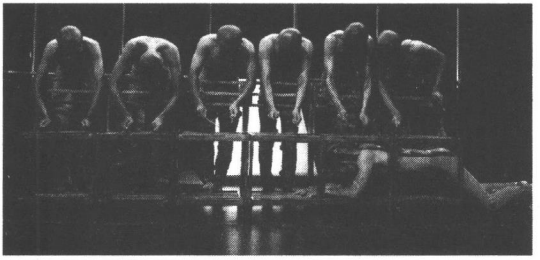
TEATER PAYUNG HITAM, dengan sutradara Rahman Sabur, di antara teater yang mulai menempuh visualitas yang provokatif dalam pertunjukan mereka. Memadukan antara kekuatan tubuh aktor dengan berbagai media visual. Tony Broer salah satu aktor penting dalam Teater Payung Hitam di samping Gaus FM dan aktor-aktor lainnya dengan kemampuan di atas standar.

Unsur visualitas kian menguat dalam kehidupan teater setelah media digital kian signifikan tumbuh dalam kehidupan urban. Mereka seakan-akan ingin mengubur dunia kelam teater menjadi penuh warna, bangunan dan berbagai strategi visual lainnya. Unsur suara atau musik ikut menyertai teater memasuki desain yang mampu menyihir mata dan telingan penonton.

## Teater suara

Sebuah teater telah diturunkan dari bahan-bahan keras. Ia hadir seperti memukuli kepala sendiri, dalam kepadatan cahaya merah. Tak ada lagi kelembutan. Pikiran harus diganti dengan sarung tinju. Ini semacam sinisme dan ancaman juga. "Berikanlah musikmu yang agung dan baik hati," rupanya telah jadi harapan sebaliknya dari pertunjukan Teater Payung Hitam Bandung ini, *Teater Musik Kaleng,* 6-7 Januari 1996, di Teater Tertutup TIM, Jakarta.

Musik telah jadi kemarahan, dunia yang sumpek, tidak mau berbaik hati lagi pada apa pun. Tak ada kompromi. Penonton pun tak mendapat kesempatan untuk ikut marah atau menyukainya. Tontonan jadi absolut, tak terbantahkan dan tak teralihkan.



*Kaspar*, pertunjukan Teater Payung Hitam, sutradara Rahman Sabur.
• Foto: Dok. Teater Payung Hitam

Kaleng, besi, drum, baja, mereka gunakan untuk memasuki dunia musik seperti ini. Beragam media dari besi ini merupakan aktor-aktor baru yang mengisi pentas Teater Payung Hitam. Berbagai karakter dari media ini berusaha mereka ungkapkan, perjalanan berlari untuk menemui nada-nada yang berang. Teater Payung Hitam yang biasa bermain dengan naskah dan aktor, kini bermain dengan besi dan kaleng-kaleng.

Siapa yang bisa menentukan nasib teater kalau begitu, ketika teater terus berusaha mendekati kenyataan dengan berbagai cara. Teater tak pernah bisa menerima vonis oleh sejarahnya sendiri.

### Dinding-dinding berbunyi

Dinding ruang penonton berusaha dipenuhi berbagai lembaran seng penyok-penyok, penuh tulisan warna-warni dalam pertunjukan itu. Panggung tidak kalah sesaknya. Sekian banyak drum dengan beberapa coretan, berderet di bagian depan. Boneka-boneka dari kaleng, bergantungan di atas panggung serta ruang bawah orkestra. Sebuah palu besar terbuat dari drum, bertengger di atas menara besi bagian kanan belakang. Ancaman seperti terus menunggu di belakang, walau kadang penuh kabut asap putih. Seluruh unsur visualitas rasanya berbunyi semuanya dan dinding-dinding yang bersuara.

Ruang pertunjukan yang sudah sangat maksimal itu, lebih sarat lagi oleh banyaknya penggunaan lighting merah dan warna-warna lain yang padat. Ini jadi semacam khas untuk kebanyakan pertunjukan teater dari Bandung, yang sering memenuhi panggung dengan *setting-setting* maksimal serta pencahayaan padat warna.

Ruang berkesan tak boleh kosong dari cahaya, *setting*, juga asap putih yang berdesis.

Penggunaan kostum yang padat membuat visualitas pertunjukan sampai kepada maksimalitasnya. Seluruh pemain menggunakan kostum jaket kulit hitam dengan kancing terbuka. Kilatan keringat mereka pada dada, seperti tak bisa dibungkus lagi oleh jaket kulit itu. Ada tubuh muda dan dunia muda di dalamnya. Pertunjukan seperti bergerak di antara dunia buruh kasar dalam pabrik besi, atau anak-anak muda memainkan *heavy metal*.

**Suara membersihkan telinga**

Kadang saya seperti mendengar juga komposisi Xenaxis yang ditumpahkan ke dalam tangki-tangki kapal; riuh, seperti musik yang sedang membersihkan telinga dari banyak polusi bunyi. Kaleng, besi, baja, dan jaket kulit adalah kekerasan.

Dua pemain lain mengenakan jas berdasi, seperti mau melengkapi dunia buruh dengan majikan. Tapi majikan yang berjas ini adalah majikan yang bingung. Yang banyak berguling-guling dalam drum, berbenturan, sambil memaki-maki demokrasi sebagai bohong besar. Kemarahan terhadap demokrasi rupanya telah menjadi begitu sumpek.

*Demokrasi*, kata yang terasa telah mati ini, seperti sedang menuntut realitasnya yang telah dikacaukan. Yang telah menjadi praktik berat dari aufemisme politik. Maka demokrasi adalah kaleng-kaleng rombeng yang diteriakkan di antara gemuruh eksplorasi maksimal terhadap bunyi drum yang ditabuh para pemain. Demokrasi adalah kuping yang rusak.

Orang-orang telah terjebak dalam drum. Kemarahan tak bisa keluar lagi, ia berkubang dalam drum juga. Pada saat itu, humanisme hanya tinggal sebagai boneka-boneka kaleng yang bergelantungan di atas panggung; berkelontangan ketika digerakkan. Kepedihan pun rupanya tak ada tempatnya lagi, seperti sebuah boneka kaleng yang sekali-kali terus berkelontangan di dalam drum penuh asap. Ia jatuh bangun hanya dengan seutas tali yang digerakkan dari atas.

Sekali-kali juga, palu besar yang terbuat dari drum itu bergerak turun-naik. Vonis jadi semacam ritme dari kekuasaan yang bernapas dengan kekerasan. Lebih lagi, satu-satunya pemain perempuan (Yana Gartika), sepanjang pertunjukan terus berada dalam drum. Sekali-sekali ia memperlihatkan kepalanya sambil membuka tutup drum, lalu berteriak atau menangis. Emosi perempuan seperti dibekap dalam drum. Suaranya yang sekali-sekali disalurkan ke luar, seperti mengeluarkan limbah dari pikiran dan emosi yang telah menjadi gudang pengap.

Pada bagian lain, seorang aktor menumpahkan kerikil ke ruang bawah orkestra yang beralasan lembaran-lembaran seng, menimbulkan suara berderak. Tampah yang biasa digunakan untuk membersihkan beras, juga telah berisi batu. Lalu beberapa pemain menimpuki seng penuh tulisan, kemudian membaca isinya tentang ketidakpercayaan terhadap demokrasi. Di tengah penonton, seniman instalasi Tisna Sanjaya melepas kaosnya, kemudian bermain tinju sambil berkata agar mengganti pikiran dengan jotosan tinju.

Di akhir pertunjukan, pemain-pemain pergi meninggalkan panggung. Hanya boneka-boneka kaleng turun-naik lewat seutas tali. Dehumanisasi seperti sedang berkelontangan lewat boneka-boneka ini. Ada semacam refleksi terhadap tubuh yang rapuh di situ, sunyi, tak bisa mengisi diri sendiri lagi. Asap putih berdesis, mengepul di antara mereka, dan cahaya merah. Dunia seperti tinggal video klip.

### Lolongan demokrasi

Representasi *Teater Musik Kaleng* Payung Hitam, yang dipandu Rachman Sabur ini, memang mau bicara mengenai dunia sosial-politik yang telah polutif. Penuh sesak. Retorika tidak cukup mendapatkan ruang intensifnya untuk mengembangkan diri dan mendapatkan momentnya. Hitungan sudah ditotal sejak awal, mempertaruhkan diri untuk terus berlari dan berhenti.

Usaha memberi judul pada setiap bagian pertunjukan yang mereka lakukan, juga tidak mendapatkan sekat pelepas ruang untuk beranjak. Semua seperti tidak memiliki perbedaan spesifik.

Judul-judul bagian itu (*Kaleng-kaleng Merdeka, Deru Campur Debu, Kaleng Kuning Hijau Merah Putih dan Hitam*, serta *Di Depan Corong-corong Besi Suara*), seperti juga penggunaan beberapa dialog yang mereka lakukan, jadi semacam tradisi verbal dunia teater untuk menyampaikan pesan. Pesan indeksikal dari prosedur demokrasi yang dijalankan melalui pemilihan umum. Namun kekuatan-kekuatan politik yang mau dipilih, tinggal kekerasan dalam memilih warna. Mimbar demokrasi telah menjadi corong-corong besi. Kata, seperti telah kehilangan moralitas bahasa untuk menemui kenyataan.

Eufemisme politik yang sudah berada pada titik rawan, hanya akan menciptakan bahasa sebagai lolongan hewan. Anggapan seperti ini memang yang mau diturunkan dalam pertunjukan mereka. Yaitu berkelontangannya dunia akal sehat yang telah berubah jadi besi dan kaleng, hidup seperti binatang dalam kandang-kandang besi.

Demokrasi, dari teater yang masih memberikan komitmennya pada dunia sosial-politik ini, akhirnya memang hanya tinggal sebuah teriakan. Kata yang sudah terlalu membeku untuk kembali dihidupkan, dan membutuhkan persuasi lain untuk kembali melakukan internalisasi terhadapnya.

# Seni Rupa dari Tubuh yang Terus Diciptakan

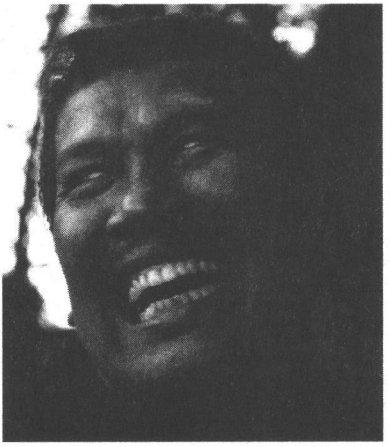
TEATER RUANG yang disutradarai Joko Bibit Santoso mementaskan Sang Pecinta. Pertunjukan yang hanya dimainkan dua orang aktor, Helmi Prasetya dan Roni Novianto. Mereka berdua memerankan Sodom dan Gomora yang saling jatuh cinta sebagai sesama lelaki. Mereka bermain nyaris telanjang dengan menggunakan cahaya lampu senter yang jadi bagian penting dari permainan mereka.

## Seni rupa lampu dan tubuh

Ketika lampu senter dinyalakan, tubuh baru ada. Ketika dimatikan, yang tinggal hanya kegelapan, tentu saja. Tubuh di bawah sorotan lampu senter itu, proyeksinya ditentukan oleh bagaimana aktor memposisikan lampu senter, menentukan sudut untuk menerangi tubuhnya serta jarak bayangan yang dihasilkannya.

Tubuh aktor bergerak, tekstur tubuh, gestur tubuh, anatomi tubuh semua ini membuat imij-imij seperti bangunan yang bernapas, berdenyut, menggeliat dan berkeringat. Tulang-tulang tubuh, yang menentukan konstruksi bangunan tubuh tanpak menjadi lebih tajam. Tubuh seperti mengeluarkan senjata dan luka-lukanya sendiri. Regangan-regangan otot dan anatomi (tangan membentang atau kaki terpancang), menghasilkan *images* lain tentang mahluk-mahluk tak bernama antara tubuh binatang atau tubuh-tubuh abstrak. Helmy memainkan ini dengan detil dan emosi yang terjaga. Tubuhnya seperti karet , sebuah pernyataan tentang tubuh yang terus diciptakan.

Tubuh melakukan gerak *in-out* melalui lampu senter. Ruang pun menjadi *in-out* melalui lampu senter. Tubuh dan ruang baru



Joko Bibit, sutradara Teater Ruang, Solo.
• Foto: Afrizal Malna

ada ketika lampu senter *in* dan sebaliknya. Keduanya memainkan visualitas antara ketiadaan dan keberadaan, antara kegelapan dan titik terang yang berpindah-pindah, serta efek bayang yang memainkan seni rupa tersendiri antara tubuh dan ruang. Sebuah pertunjukan dari mata yang berfilsafat dari apa yang bisa aku lihat dan tidak bisa aku lihat. Cahaya yang dihidupkan menciptakan terang dan cahaya yang dibawa pergi ke dalam kegelapan. Ketika senter dinyalakan kembali, tubuh aktor sudah berada di tempat yang tidak sama lagi dengan tempat sebelumnya.

Ruang menjadi sangat dinamis lewat permainan lampu senter mereka. Prinsip rekreasi berjalan intens dalam pertunjukan mereka: saling mencipta antara tubuh, lampu senter, ruang dan bayang-bayang. Lampu senter tidak hanya menerangi bagian-bagian tertentu dari tubuh mereka, tetapi juga menciptakan bentuk-bentuk baru pada bayangan mereka di dinding, di lantai atau di atap gedung pertunjukan. Tidak ada cahaya yang berdiri sendiri. Ruang bukan lagi sebuah tempat. Ruang berubah menjadi pengertian penciptaan yang hidup, aktif, aktual dan tak terulang lagi. Bayang-bayang kadang berubah menjadi bercak-bercak ketika kaca lampu senter ditempelkan pada tubuh mereka yang berkeringat.



Pertunjukan dari lampu senter, Teater Ruang, *Sang Pencinta.* Sutradara Joko Bibit.
• Foto: Afrizal Malna

## Menyutradarai tombol eksistensi

Dinding yang biasa digunakan sebagai *background*, di mana aktor mendapatkan lokasi untuk posisi perannya, dalam pertunjukan Teater Ruang itu tidak berlaku lagi. Penonton dibawa oleh arus gerak yang berat dan muram, serba darurat, sebagaimana lampu senter yang umumnya memang digunakan dalam situasi darurat pula (mati lampu, mencari sesuatu dalam gelap, atau memburu pencuri). Arus gerak yang dibawa oleh lampu senter dalam pertunjukan ini, kemudian diakhiri dengan kematian. Kematian yang dialami sebagai kegelapan total, berada beberapa menit dalam kegelapan ketika lampu senter dimatikan.

Akibat reflektif dari pertunjukan ini adalah tumbuhnya arus gerak baru dalam diri penonton ketika kegelapan mulai dialami dalam tempo sekitar 1 sampai 2 menit. Tetapi *Sang Pencinta* itu, Sodom dan Gomora telah mati. Cinta tidak bisa menyelamatkan mereka. Cinta tidak bisa hidup dalam penderitaan mereka. Ketiadaan hadir seperti kucing yang mengintai tikus dalam kegelapan, dan kegelapan itu sendiri yang pada akhirnya menelan habis kucing itu.

Teater mereka dalam pertunjukan ini hadir seperti upacara untuk kesedihan dan kekecewaan. Padamnya lampu senter sama dengan padamnya tubuh dan cinta mereka. Sodom dan Gomora tetap sebuah kegelapan. Upacara atas mitos manusia yang menderita, terkutuk dan tidak bisa keluar dari kematian yang dibuatnya sendiri.

Pertunjukan mereka memperlihatkan visualitas yang gamblang tentang "tombol eksistensi" yang menghasilkan narasi-narasi ketiadaan dan keberadaan sejauh kita bisa melihatnya, dan mencoba melihatnya lagi sisa-sisa keberadaan mereka dalam kegelapan, hingga kita hanya bisa merasakan kesunyian. Sesuatu yang sudah tenggelam dalam kegelapan. Dalam proses ini lampu senter menjadi sang pembaca untuk keberadaan dan kegelapan itu sendiri.

Joko Bibit menyutradarai tombol eksistensi ini dengan menjaga intensitas ruang dan intensitas tubuh untuk menghasilkan *images* dan menciptakan efek naratif tertentu pada penonton. Ketika lampu senter dinyalakan, mata penonton melihat keluar. Tetapi ketika lampu senter dimatikan, penonton seperti harus melihat kepada dirinya sendiri.

# Arsitektur Teater dalam Pertunjukan Garasi

*WAKTU BATU*—pertunjukan Teater Garasi, 6-8 Juli 2003, Taman Budaya Yogyakarta—adalah sebuah kendaraan waktu yang melintasi jalan panjang memasuki mitologi *Mahabrata-Ramayana*, sejarah Majapahit hingga masa penjajahan. Struktur pertunjukan seakan-akan dibangun di atas kendaraan yang terus bergerak tanpa henti. Adegan demi adegan mengalir dan terus berubah, pemandangan terus berganti. Tak ada tempat untuk berhenti.

Tak ada tempat untuk kencing dan istirahat makan.

Tetapai jangan khawatir, perjalanan memasuki masa lampau dengan kendaraan mutakhir, kendaraan multimedia.

## Dislokasi sebagai strategi penulisan teks

Sejarah diberlakukan sebagai berita yang seakan-akan terjadi saat ini-di sini, ketika mitologi sedang berlangsung sebagai peristiwa dalam pertunjukan. Sejarah sebagai latar untuk mitologi. Kedua teks ini digunakan tidak untuk membuat kejadian, melainkan untuk membuat gerak. Karena itu peristiwa dan waktu bergerak sama cepatnya. Teks adalah roda yang terus berputar di dua jalur: sejarah dan mitologi. Keduanya digunakan sebagai eksterior (sejarah) dan interior (mitologi). Keduanya saling mendistribusi pesan lewat telinga dan mata penonton. Ini merupakan strategi teks yang dijalankan dalam pertunjukan. Teks yang ditulis oleh Andri Nur Latif, Gunawan Maryanto dan Ugoran Prasad adalah praktik penggabungan dua teks dalam satu tubuh narasi.

Jalur-jalur mitologi dalam teks *Waktu Batu*. Jalur 1: Sri Uma berselingkuh dengan Brahma, melahirkan Kala yang maha



Pertunjukan *Waktu Batu*, Teater Garasi.
• Foto: Dok. Teater Garasi

serakah. Siwa, suami Uma, marah dan mengutuk Uma menjadi raksasa kegelapan. Jalur 2: Shinta melahirkan dan menikah dengan anaknya sendiri, Watugunung. Watugunung menguasai 27 kerajaan (baca: Indonesia dengan 27 propisinsi).

Jalur-jalur sejarah dalam teks *Waktu Batu*. Jalur 1: Jatuhnya kerajaan-kerajaan Melayu dan Jawa di tangan Portugis dan Belanda. Kolonialisasi berlangsung sebagai representasi kalahnya kekuasaan yang dibangun dalam sistem agraris yang depensif dengan sistem perniagaan yang ekspansif. Jalur 2: Antara kerajaan di Jawa saling menyerang. Berubahnya kepercayaan-kepercayaan lama (Budha, Hindu) dengan kepercayaan baru (Islam, Kristen).

Dua teks besar itu dalam pertunjukan, potensial memiliki fungsi sebagai cermin hipogram untuk masalah-masalah Indonesia. Durga dan Kala adalah kekuasaan dalam sistem globalisasi. Lebih lagi sejarah disampaikan oleh narator-yang-tak-memperlihatkan-diri dalam berbagai bahasa. Watugunung adalah Indonesia yang menguasai 27 provinsi. Indonesia lahir dari perselingkuhan antara kolonialisasi eksternal ke kolonialisme internal. Indonesia tidak bisa menghentikan kolonialisasi tersebut manakala sistem globalisasi kian tertanam lewat keuangan internasional.

Strategi teks di atas tidak untuk melayani struktur cerita. Melainkan sebuah arsitektur yang membangun ruang untuk mendistribusi mobilitas dua teks besar antara sejarah dan mitologi. Karena itu dislokasi berlangsung secara terus menerus. Koridor untuk kesempatan melakukan pemaknaan hanya bisa terjadi



Yudi Ahmad Tajudin, sutradara Teater Garasi.
• Foto: Eva Tobing, dok. Dewan Kesenian Jakarta

dengan cara melihat semua aktifitas yang berlangsung di panggung pertunjukan sebagai aktivitas metaforik di mana teks diwujudkan dalam tindakan dislokasi ruang.

Amnesia jadi semacam konsekuensi dari tidak adanya tempat untuk berhenti dalam kendaraan yang terus bergerak itu. Memori bukan tempat tinggal untuk sejarah dan mitologi yang terus bergerak tanpa akhir. Realitas Indonesia kini menjelaskan bahwa kita tidak bisa meng-hentikannya. Amnesia adalah sebuah latar belakang Indonesia yang potensial akan juga (telah) berlaku sebagai latar depan Indonesia. Secara kebetulan kedua sebutan ini sama-sama berakhir dengan akhiran *nesia*.

Semua ini adalah permainan ikon. Perang ikon yang lebih seru berlangsung dalam desain pertunjukan yang disutradarai oleh Yudi Ahmad Tajudin ini.

## Arsitektur pertunjukan

Permainan multi-jalur dalam teks atau (multi-teks) rupanya menjadi model kerja pertunjukan Teater Garasi ini. Teks dibuat oleh tiga penulis. Peran dimainkan tidak hanya oleh satu aktor. Sri Uma (Durga) diperankan oleh Sri Qadariatin dan Erythrina Baskorowati. Watugunung diperankan oleh Andreas Ari Dwianto dan Theodorus Christanto. Shinta diperankan oleh Citra Pratiwi dan Naomi Srikandi. Artistik pertunjukan (*setting*, grafis, visual elektronik, *lighting*) Andy Seno Aji, Ignatius Sugiarto, Jompet, Lik Warsito. Musik oleh M. Rizky Sasono dan Prasetyo Budi Mulyo.

Hanya Siwa diperankan oleh satu aktor, Jamaludin Latif. Dan sutradara juga satu orang, Yudi Ahmad Tajudin.

Bekerjalah seluruh tim tersebut dalam pertunjukan *Waktu Batu* seperti kesibukan dalam sebuah terminal yang membongkar dan mengangkut berbagai teks, peran, pengadegan, bunyi, grafis *lighting* dan video. Sangat sibuk.

Pertunjukan hampir selalu berlangsung dalam dua atau multi-ruang yang saling berhubungan satu sama lainnya. Masing-masing membuat peristiwa, baik lewat pemeranan yang berlangsung pararel antara peran satu dengan peran lainnya, visual elektronik, maupun berbagai benda bergerak (gerobak dan kura-kura besar yang menggunakan mesin untuk bergerak sendiri). Aku -peristiwa tidak pernah bebas dari berbagai peristiwa lain yang berlangsung di sekitarnya. Aku-peristiwa bukan lagi pusat pengadegan. Pertunjukan didesain lewat pemahaman,panggung bukanlah sebuah peristiwa tunggal.

*Screen* untuk visual elektronik digunakan dalam segi tiga lingkaran dan dan segi empat. *Screen* ini posisinya sering berpindah dan berfungsi untuk menciptakan *image* lorong, pintu gerbang atau kamar. Visual elektronik tidak hanya ditembakkan ke bidang-bidang *screen* tersebut, tetapi juga ke dinding belakang panggung dan ke dinding kanan penonton. Di depan langit-langit panggung tergantung semacam kepala binatang berwarna hijau dalam ukuran besar, yang di akhir pertunjukan turun hingga hampir menyentuh lantai panggung.

Kostum dibuat sedemikian rupa di mana tubuh juga diperlakukan sebagai arena grafis. Seluruh aktor (perempuan dan lelaki) yang jumlahnya lebih dari 10 orang, mewujudkan dirinya seperti "wayang-wayang *funk*". Suasana panggung seperti sebuah laboratorium visual untuk semacam humanisme yang lelah dan rusak. Hampir tidak ada problem teknis dalam perwujudan grafis pertunjukan dari manusia bersayap hingga kura-kura bermesin.

Desain pertunjukan seperti itu dijalankan sebagai tindakan dekontekstualisasi terhadap dua teks besar yang mereka pentaskan paralel. Ruang tidak lagi memiliki identitas sejarah. *Waktu* telah

menjadi *batu*. Atau: waktu adalah sebuah situs yang bisa dipindah-pindah dari tempat satu ke tempat lainnya.

Dekontekstualisasi seperti itu memiliki fungsi untuk melihat kembali bagaimana mitos (institusi pemaknaan) mereproduksi dirinya ke dalam pelaku-pelaku sejarah, dan kembali mereproduksi dirinya ke dalam cara-cara bagaimana kita membaca sejarah. Sejarah dan mitos seperti melakukan selingkuh atau inses dalam pertunjukan ini, seperti Shinta yang telah melahirkan Watugunung yang kemudian juga menjadi suaminya sendiri.

### Tempat tidur untuk kesunyian

Keseluruhan itu merupakan representasi ruang dan teks yang dibangun Teater Garasi dalam pertunjukannya lewat forum Festival Kesenian Yogyakarta, Juli 2003. Sebuah arsitektur teater di mana ruang tidak membangun dirinya dalam struktur linier. Aktor, artistik, dan berbagai elemen pertunjukan lainnya, memang, seperti sedang membangun sebuah teater grafis yang terus bergerak. Teater grafis antara sejarah dan mitologi. Teater grafis dari seorang anak yang membunuh ayahnya dan mau mengawini ibunya. Katakanlah: Reformasi telah membunuh "ayah-politik" (Suharto), tetapi reformasi juga ingin mengawini anaknya atau membunuhnya.

Dari semua yang bergerak itu, ada sebuah tempat tidur besi di kiri panggung pertunjukan yang posisinya tak pernah berubah. Sekian adegan beberapa kali menggunakan ranjang besi ini. Namun tempat tidur besi itu tetap terasa sepi, tetap seakan-akan belum pernah disentuh siapa pun. Tempat tidur untuk seluruh kesunyian.

### *Jejalan:* jangan melempar batu ke mata sendiri

*Kepada mereka* yang telah menjadikan tubuhnya sebagai landasan sepatu roda. *Kepada mereka* yang telah menjadikan tubuhnya sebagai gulungan kasur, lempengan seng dan tikar. *Kepada mereka* yang kepalanya telah menjadi kantong plastik. *Kepada mereka* yang merayakan pesta "harta dan sorga" seperti sedang



Ugoran Prasad, salah seorang dramaturg Teater Garasi.
• Foto: Afrizal Malna

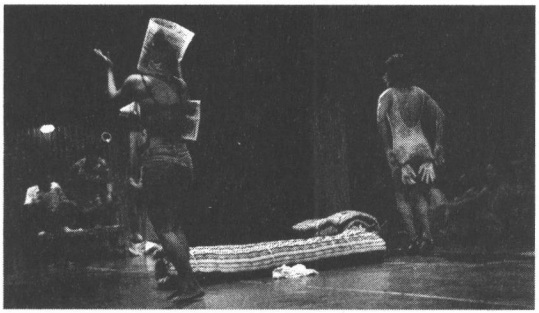
mengejek dan menyakiti diri sendiri... inilah potret untuk sebuah bangsa yang namanya diberikan sendiri oleh bangsa yang menjajahnya "*Indonesia*".

Jalanan adalah sebuah pidato sosial, politik, ekonomi dan kebudayaan yang setiap hari terjadi di kota besar, sebagai pasar transaksi dan transportasi berbagai kepentingan. Termasuk khotbah agama dan lemparan batu. Pidato yang mungkin kita abai mendengarnya, dari sebuah demokrasi yang sesungguhnya sedang terjadi di luar parlemen. Teater Garasi mengangkatnya sebagai *chaos* narasi lewat pertunjukan mereka: *Jejalan* (Taman Budaya Yogyakarta, 18 Februari 2010).

Lewat pertunjukan ini saya ingin membicarakan politik semiotika di dalam dan di luar teater. Sampai sebelum reformasi, teater masih berada pada ketegangan identitas. Identitas ini masih dijelaskan dalam 2 strategi. Pertama di sekitar akar budaya: dari manakah datangnya teater itu? Wiratmo Sukito dalam berbagai esainya di sekitar teater, berkali-kali menyampaikan teater Indonesia sebagai "teater di sana" yang berada "di sini". Pada satu sisi pandangan ini menjelaskan bahwa kesenian adalah sebuah kanon, dan setiap seniman memasuki politik identitas untuk memiliki kanonnya sendiri.

### Bocornya kanon idealisme-pragmatisme

Idealisme seperti ini kemudian harus berhadapan dengan kian bocornya kanon itu oleh tekanan arus komunikasi dan informasi





Beberapa rangkaian foto pertunjukan Teater Garasi, *Jejalan*.
• Foto: Afrizal Malna

yang ruang gerak dan intervensinya kian tinggi, yang kita sebut sebagai bagian dari fenomena globalisasi. Semua kanon-kanon wacana bocor, dan lalulintas antar disiplin tidak terelakkan menjadi pergaulan baru dalam lingkungan intelektualitas kita. Idealisme kemudian harus berhadapan dengan pragmatisme, kenapa kita harus membuat penjara di dalam kanon yang kita buat sendiri?

Indonesia bukanlah sebuah kawasan kultural yang batasannya sejelas seperti kita melihat peta Indonesia. Secara kultural, ekonomi dan politik, peta itu mungkin sudah tercabik-cabik, tidak terukur lagi. Hanya sebuah tanda kedaulatan dalam sebuah peta global, di mana kualitas dari kedaulatan itu juga tak terukur lagi. "Teater di sana" menjadi "teater di sini" merupakan konsekuensi dari pembocoran kanon dan tercabiknya batas-batas kultural itu.

Pertunjukan-pertunjukan Teater Kecil (Arifin C. Noer) dan Teater Mandiri (Putu Wijaya), pada masa Orde Baru merupakan teater pembacaan yang menarik untuk membaca fenomena pembocoran kanon dan sobekan budaya di atas. Teater Kecil melaku-

kan pergulatan panjang untuk menjadi "teater di sini", dan Teater Mandiri berada dalam pergulatan bahwa teater adalah *performing art* yang bukan "teater di sana dan teater di sini". Putu Wijaya menyebutnya sebagai "teater total"; Teater tidak dibaca lewat referen dari luar, melainkan independen dibaca sebagai apa yang berlangsung di atas pentas. Apa yang dilakukan Teater Mandiri merupakan strategi kedua untuk memotong politik identitas yang cenderung terperangkap dalam 2 belahan (di sana dan di sini).

Teater Sae (Boedi S. Otong) melakukan semacam interiorisasi vertikal lewat pertunjukan mereka. Tubuh dan teks dicari kembali dalam semiotika ruang. Ruang menjadi sesuatu yang dalam lewat pentas mereka, seperti mencari bandul rahasia di kedalaman. Munculnya Teater Payung Hitam (Rahman Sabur) bersama Teater Kita Makassar (Asia Ramli Prapanca), dan di sisi lainnya Teater Garasi (Yudi Ahmad Tajudin), hampir mirip dengan perbandingan antara Teater Mandiri dan Teater Sae. Teater Payung Hitam, yang hadir dengan berkembagan multimedia, kian mencanggihkan teater sebagai *performing art*. Dan Teater Kita Makassar justru membuat halaman baru untuk energi maupun sensitivitas-sensitivitas lokal (Bugis dll.) sebagai *performing art* dalam pentas mereka.

Teater Koma, Teater Gapit dan Teater Dinasti merupakan arus lain dengan narasi-narasi yang berakar pada cerita.

### Teater Garasi dan narasi baru

Reformasi terjadi, merupakan bandul besar yang menghancurkan hampir seluruh klaim yang dilakukan teater. Reformasi merupakan teater politik yang seakan-akan memiliki strategi tak terlacak sebagai "teater di sini" (fakta yang terjadi) yang dijalankan lewat "teater di sana" (bagaimana fakta diciptakan).

Teater reformasi yang didukung media elektronik (TV) ini, membuat pentas panjang (teater di sini) untuk menutupi perubahan kekuasaan (teater di sana) yang dilakukan sebagai "perubahan tanpa perubahan". Parlemen yang posisinya seakan-akan diperkuat, justru bisa dibaca bahwa lewat parlemenlah teater politik itu seakan-akan sedang berlangsung.

Seluruh teks teater seakan-akan mental berhadapan dengan teater reformasi yang dijalankan oleh negara ini. Dalam fenomena ini, teater berusaha mengambil teksnya kembali dengan 2 cara; pertama kembali ke teks-teks realis (terutama lewat monolog dan teater yang hidup di kampus-kampus). Dan kedua, melahirkan narasi baru dengan cara membaca realitas masa kini lewat narasi-narasi mitologis, terutama yang dilakukan Teater Garasi.

Teater Garasi berusaha menemukan narasi baru itu lewat pertunjukan *Waktu Batu*, masa kini dibaca sejajar sebagai anak cacat karena pernah membunuh bapaknya (*Sangkuriang*) dan kemudian ingin mengawini ibunya sendiri. Pada sisi lainnya tentang kemarahan seorang perempuan atau seorang ibu (Calon Arang). Narasi baru ini bisa dibaca sebagai semiotika negatif atas reformasi dan kekuasaan lelaki.

Teks dan tubuh masih merupakan bandul utama dalam pertunjukan mereka di antara masuknya penggoda-penggoda baru, instalasi dan media digital. Dalam pertunjukan *Jejalan*, bandul tubuh dan teks itu kian dicairkan untuk memberi ruang bagi lalulintas berbagai strategi lain yang digunakan: tari dan imaji benda-benda. Jejalan merupakan eksperimen yang dilakukan Yudi, di mana kerja penyutradaraan melakukan pelebaran sebagai kerja koreografi antara elemen-elemen narasi, visual dan audio.

Pertunjukan itu akhirnya, sebagai teks, ia merupakan sebuah esei yang melihat Indonesia sebagai *chaos* di jalanan. Dan sebagai visual, ia merupakan "mural ruang" dari berbagai mutasi sosial yang tumpah tindih berlangsung di jalanan. Keduanya bergerak seperti kendaraan umum dengan penumpangnya untuk menghasilkan semacam instalasi narasi. Inilah narasi baru yang dibawa Teater Garasi untuk *menelanjangi* Indonesia dengan cara menghibur. Beberapa seniman terlibat dalam pentas mereka, di antaranya Mella Jaarsma (perupa), Wangi Indriya (penari topeng), sebuah kelompok musik campursari di samping aktor-aktor Teater Garasi seperti Jamaluddin Latief, Sri Qadaryatin atau Theo.

Pertunjukan ini memperlihatkan bagaimana berbagai kode-kode budaya saling bertempur di jalanan. Informalitas rakyat

(yang merupakan modal sosial rakyat) berhadapan dengan pertumbuhan kota yang kian melakukan standarisasi pendidikan, keahlian, modal, akses teknologi dan kekuasaan (formalisme) yang tidak dimiliki rakyat. Dan rakyat digusur untuk formalisme seperti ini: kemiskinan dilarang masuk ke kota!

Apa yang dilakukan Teater Garasi (mendekatkan teater ke jalanan), merupakan cara untuk teater menemukan klaimnya kembali di tengah teater politik yang menghancurkan narasi-narasi sosial kita.

# Terigu dan Metafora Tanpa Jenis Kelamin

TEATER DATANG PADAMU seperti rumah metafora. Menghidupkan kembali memorimu (yang telah menjadi "binatang penafsir" dalam berbagai bentuk prasangka). Merajutnya menjadi sebuah konstruksi lain yang mungkin akan membuatmu heran, karena memorimu akan menjelma menjadi banyak jendela untuk melihat kembali kualitas kehidupan pribadimu dan kehidupan di sekitarmu.

Rumah metafora itu bukanlah sebuah keputusan kualitatif juga bukan keputusan moral. Dia hanya bekerja membuat permainan di tingkat pengkodean. Maka jangan sedih kalau ada seorang perempuan membuat penis lelaki dari tepung dan mentega, lalu mulai membongkar lorong gelap wacana lelaki dari mitos Adam dalam sebuah pertunjukan yang dibuatnya.

*Baeklah.*

Begitu kiranya yang terjadi dalam pertunjukan *namaku adam tanpa huruf kapital* (9-10 Juni 2002, Gedung Kesenian Makassar Societeit de Harmonie).

## Struktur dan editing perempuan

Wajah manusia ternyata memiliki lorong yang panjang. Lorong itu terbuat dari aluminium tipis berwarna merah. Lorong itu adalah topeng sekaligus wajahnya sendiri. Lorong yang menenggelamkan setiap pernyataan diri. Atau identitas itu adalah sebuah lorong gelap. Setiap pernyataan diri yang dilakukan dalam lorong itu adalah absurd.

Namun justru lewat topeng berlorong (yang panjangnya sekitar



Lelaki dan tikus putih dalam pertunjukan *namaku adam tanpa huruf kapital.*
• Foto: Dok. Shinta Febriany

satu setengah meter, berdiri vertikal) itu pulalah masing-masing pemain memperkenalkan dirinya. Buset, seluruhnya mengaku bernama Adam, lelaki maupun perempuan. Sebuah permainan peran telah dilakukan di awal pertunjukan. Bahwa dunia Adam adalah sebuah lorong gelap dalam wajah kita.

Wajah berlorong itu diperankan oleh seluruh aktor pertunjukan: dua orang perempuan (Syahrini Fathi dan Ihasenah), serta tiga orang lelaki (Arri Samsari, Alie Deep dan Yoesh A. Lolo). Mereka membagi-bagikan kembang api kepada penonton sebelum pertunjukan dan perkenalan diri dimulai. *"Apakah kembang api itu bisa membuat Anda bahagia?" Baeklah, "Apakah kebahagian terbuat dari kembang api?" Baeklah. "Tolong matikan handphone Anda."*

Lalu adegan demi adegan mulai dilakukan, yang strukturnya mengingatkan kita akan perilaku manusia di dalam rumah. Struktur pertunjukan ini menjadi sangat penting, karena membedakannya dengan banyak teater pada umumnya yang terlalu lelaki. Kerja editing dalam pembuatan struktur pertunjukan ini berkesan didefinisikan secara sangat ketat lewat kerangka pemahaman perempuan. Hanya bertumpu dengan materi tepung, mentega, ayakan tepung, panci, tiga ekor tikus putih, botol plastik, dan tiga pencukur jenggot elektrik.



Shinta Febriany.
• Foto: Dok. Shinta Febriany

Rumah mulai dibangun. Seorang perempuan mulai membuat batas ruang (eksterior-interior) dengan garis segi empat di atas panggung. Garis tersebut dibangun lewat ayakan tepung yang dilakukan pemain perempuan yang berjalan dengan tubuh berjongkok sambil mengayak tepung. Pembatasan ruang dengan ayakan tepung seperti ini memunculkan hypogram lain yang sebaliknya, di mana umumnya batas eksterior-interior dibuat sebagai batas yang keras dengan dinding tembok atau pagar besi. Tetapi pertunjukan ini membuatnya hanya dengan ayakan tepung. Mobilisasi eksterior-interior menjadi cair dan intim.

Lalu isi rumah mulai ditata, hanya dengan memainkan komposisi penempatan panci oleh tiga pemain lelaki yang mengenanakan celana minim berwarna merah. Sementara itu seorang pemain perempuan mulai membuat patung penis dari tepung dan mentega. Patung untuk "kepala rumah tangga". Referensi penis sebagai "adonan makanan", begitu saja menerobos masuk, memindahkan penis kodrati lelaki ke penis konsumsi.

Setelah itu dekonstruksi mulai dilakukan, yang membuat jalannya struktur perunjukan dan pesan yang disampaikan mulai tidak terduga, saling bertukar substansi dan pesan. Dekonstruksi berjalan secara paralel dengan semacam "bencana interior" yang berlangsung dalam rumah. Rumah mulai dimasuki tikus. Tiga pemain lelaki bermain dengan tiga ekor tikus putih. Setelah itu penonton bebas melakukan pembacaan, siapa sebenarnya yang telah menjadi tikus dalam pertunjukan itu, tikus-tikus putih itu atau tiga lelaki itu? Penonton juga bebas menafsirkan, siapa sebenarnya yang ma-

suk ke dalam perangkap tikus, tiga lelaki itu atau tiga ekor tikus itu? Atau satu versi penafsiran saja: Lelaki adalah tikus. Atau negatif saja deh: lelaki bukan tikus dan tikus bukan lelaki.

Dekonstruksi seperti ini berkesan impresionis. Substansi satu tidak dihancurkan lewat substansi lain. "Bencana interior" ini terus berlanjut. Hubungan-hubungan dalam rumah kian rutin, mekanis dan kehilangan sentuhan. Tubuh lelaki mulai diidentifikasi kembali lewat penciuman hidung yang dilakukan oleh pemain perempuan. Pada tahap ini dekonstruksi terhadap Adam (dalam pemahaman tunggal sebagai lelaki) mulai dilakukan. Tubuh lelaki mulai dilumuri mentega dan tepung. Gagasan tentang keperkasaan begitu saja diluruhkan lewat tepung dan mentega. Mereka kemudian hidup seperti boneka yang terbuat dari roti yang siap disantap.

### Adam telah meninggalkan tubuh bermesin

Biografi perempuan di sini muncul seperti sebuah "api" yang menyembur dari rahim yang telah melahirkan semua jenis kelamin manusia. Api yang membaca kembali pemahaman tunggal terhadap hegemoni lelaki. Semua streotip politik jenis kelamin kemudian dibalik. Kue yang siap disantap, yang streotipnya biasa diberlakukan terhadap perempuan, dipindahkan kepada lelaki. Tiga lelaki itu kemudian melatih diri seperti militer sambil mengucapkan teks berulang-ulang: "*Aku harus melatih tubuhku agar aku dicintai.*" Teks ini pun merupakan hypogram berbalik dengan streotip lainnya yang umumnya diberlakukan terhadap perempuan: "*Aku harus mempercantik diriku agar aku dicintai*".

Maka dunia lelaki seperti ditelanjangi sedemikian rupa. Hanya tinggal sebagai "tubuh bermesin" yang representasinya biasa berlangsung dalam dunia militer. Adam telah pergi meninggalkan tubuh lelaki. Lelaki bukan lagi Adam, bukan lagi mata pertama yang melihat kehidupan. Lelaki adalah "tubuh bermesin".

Di layar belakang kemudian muncul instalasi gambar potongan-potongan tubuh lelaki yang dibuat oleh Rahman Labaranjangi (penata artistik). Instalasi gambar ini berwarna biru pucat, dingin

dan keras. Lelaki seperti bayangan fasisme yang tetap mengancam dari belakang. Tiga orang lelaki bermain semakin mekanis, bergerak melintas di depan gambar sambil mencukur jenggot dengan alat cukur elektrik. Bunyinya berdesis seperti ular.

Lelaki sebagai hegemoni, sebagai akar dari sejarah kekerasan harus dicukur habis, kembali menjadi lugu dan berkesan bodoh dengan alat cukur elektrik di tangannya. Tiga orang lelaki itu kemudian tidur tengkurap seperti tumpukan tiga batang sosis yang saling menindih. Ketiganya seperti bayi kembar dalam rahim yang menunggu dilahirkan kembali.

Sementara itu seorang pemain perempuan mulai memasang kembang api di atas patung kepala penis yang terbuat dari tepung dan mentega itu. Lalu lampu padam. Semuanya menjadi sirna. Alur teks pertunjukan seperti begitu saja dihapus dari atas permukaan panggung. Yang tinggal hanya nyala kembang api di tengah kelam. Perempuan itu merayakan hari kelahiran Adam. Tetapi Adam bukan sebagai lelaki lelaki. Melainkan Adam sebagai manusia. Adam dari semacam humanisme tanpa jenis kelamin.

Pertunjukan yang naskah dan penyutradaraannya dilakukan oleh Shinta Febriany ini (produksi Sanggar Merah Putih Makassar) merupakan sebuah langkah berarti dalam estetika teater di Makassar. Hampir seluruh pengadegan pertunjukannya dibangun dalam rajutan metafora. Benda ditempatkan tidak lewat fungsinya, melainkan lewat korelasinya terhadap dimensi ruang pertunjukan. Shinta melakukan penyutradaraan seperti cara-cara bekerja membuat puisi, menempatkan kata di dalam ruang dan bukan di dalam kalimat.

Musik ditata F. Tuturilino berdasarkan karya-karya Meredith Monk dan tata lampu oleh Sukma Sillanan.

*Baeklah.*

Semoga semua lelaki *baek-baek*, semoga semua lelaki berbahagia, sehat walafiat jiwa dan raga. Selamat datang, Adam, di Makassar, di kota yang sangat berkesan lelaki. Selamat datang Adam yang bukan lelaki. Hati-hati.

TEATER GARDANALLA

# Generasi Kepalsuan dan Teater Gaya Hidup

LATAR BELAKANG PANGGUNG dibuat seperti panggung Lenong dengan pintu masuk di tengah. Dindingnya warna-warni, bercahaya seperti *neon box*. Kamar tidur gaya kelas menengah di kiri panggung. Ruang tamu dengan ikon sebuah sofa yang kreditannya belum lunas di sebelah kanan. Panggung mereka memang dikonstruksi dengan komposisi saling berdampingan. Komposisi yang tidak berubah dari awal hingga akhir, dalam pertunjukan Teater Gardanalla, *Jam Sembilan Malam*, karya Puthut EA, Sutradara Joned Suryatmoko (LIP, Yogyakarta, 7 September 2007).

Berbagai peristiwa berlangsung dalam komposisi itu, kadang hampir tidak lagi memperdulikan identitas ruang. Teater akan menjadi sangat mahal, apabila sebuah realisme dilayani sedemikian rupa tanpa terjadinya pelanggaran atas identitas ruang yang sudah dibuat. Karena itu realisme cenderung ragu dengan keputusan-keputusannya sendiri. Artistik didesain oleh Syarifudin dan Lighting oleh Johan Didik.

## Rantai ruang dan ikon gaya hidup

Dinding bercahaya di belakang kadang membuat para aktor seperti bayangan hitam. Namun lebih dari itu, dinding ini menjadi ikon utama yang cukup untuk mengganduli identitas pentas. Yaitu ikon dari gaya hidup untuk mereka yang sering makan di kafe atau restoran-restoran tempat membuat kencan. Tidak perlu lagi memisahkan ruang tamu dan kamar tidur dengan *music room* untuk dugem.

Pada gilirannya, pilihan ruang pentas seperti ini cukup lumayan



Joned Suryatmoko.
• Foto: indonesianfilmcenter.com

untuk terjadinya tabrakan dalam identitas pertunjukan yang ditawarkan. Tabrakan antara ikon gaya hidup dengan ikon pergaulan dunia LSM yang merupakan lingkungan pekerjaan dari masing-masing peran. Peran dalam tema segitiga. Perubahan waktu berlangsung lewat cahaya, yang juga berfungsi memainkan *zoom* untuk pembingkaian ruang pentas. Usaha untuk membuat ruang memiliki proyeksi, tetapi rasanya juga tidak cukup mampu mengatasi belenggu rantai ruang yang terjadi lewat komposisi ruang yang massif, tetapi tidak berubah hingga pertunjukan berakhir.

Komposisi ruang pentas Gardanalla itu sekaligus menjadi rantai pengikat ruang pentas mereka sendiri. Sekitar 1 jam durasi pertunjukan, komposisi ini menjadi cukup melelahkan. Komposisi yang sama melelahkan dengan pengadegan yang rata-rata juga berlangsung dalam komposisi 2 aktor. Jarang terjadi pertemuan segitiga, walau pertunjukan ini mengangkat tema percintaan segitiga.

## Teater dan kepalsuan

Dari poster hingga pentas yang dibuat Gardanalla, tampak mata rantai yang berlanjut atas ikon yang mereka tawarkan. Poster mereka menampilkan foto sebuah generasi yang cantik, bersih, mulus dan sehat. Properti juga demikian, diturunkan dari perabotan (tempat tidur dan sofa) yang mungkin sudah cukup dianggap mewakili kemewahan. Seluruh aktor juga cantik dan tampan. Bersih dan Seksi (Datu Rembulan, Nawang Sekarjati, Angga Per-

mana, Apriyanti). Mereka berusaha mendekatkan diri sedemikian rupa dengan format keaktoran ala TV. Bahwa teater kumuh dan miskin tidak perlu lagi terjadi.

Teater dan televisi, yang sebelumnya dalam wacana kesenian dibuat berlawanan (TV produk budaya massa dan teater produksi kesenian), dalam pentas ini dibuat seperti satu keluarga. Inilah generasi yang lebih sibuk dengan gaya hidup mereka. Generasi yang sibuk menggarap efek-efek hubungan dibandingkan dengan substasi hubungan mereka sendiri. Mereka bekerja sebagai LSM yang membantu masyarakat, tetapi ternyata mereka lebih sibuk dengan proyek-proyek perselingkuhan.

Mereka membuat adegan-adegan yang nyaris mirip dengan sinetron atau telenovela yang biasa kita temukan di TV. Membuat adegan persetubuhan yang justru menjadi terasa menjijikan, karena ia dibuat pura-pura, bukan persetubuhan sebenarnya. Kenapa menjadi berkesan menjijikkan?

Ketika teater dan televisi berusaha didekatkan sedemikian rupa, tabrakan lain terjadi. Karena ruang teater dan ruang televisi sebenarnya merupakan dua ruang yang tak tertemukan. Ruang TV adalah sebuah kotak cahaya yang berada di luar kita, walau kotak itu berada bersama kita. Sementara ruang teater berada bersama-sama penonton. Penonton bisa melihat dan merasakan semua yang terjadi di dalam pentas. Sementara penonton TV terpisahkan oleh dinding elektronik saat berhadapan dengan TV.

TV memiliki kemampuan untuk menyembunyikan kepalsuan dengan rapi, sementara teater tidak mudah untuk menyembunyikan kepalsuan. Karena itu adegan persetubuhan yang dibuat untuk mendekati realitasnya, menjadi terasa menjijikkan ketika kedua aktor yang sedang bersenggama masing-masing masih menggunakan kostum. Seluruh tubuh pemain menjadi tampak palsu seperti kaki palsu.

Pertunjukan ini memang tampak berusaha mempertemukan antara teater dan TV sebagai konsep yang mereka tawarkan. Dan peristiwa kepalsuan berlangsung terus-menerus. Tetapi bisa jadi juga konsep ini digunakan untuk memperlihatkan "kepalsuan"

yang melanda masyarakat. Masyarakat palsu, masyarakat hipokrit yang sedang dipimpin oleh kediktaktoran TV.

Mungkin.

### Tubuh dari komunikasi di balik komunikasi

Kenapa mungkin?

Karena memang pertunjukan itu juga bisa dibaca sebagai representasi dari "generasi kepalsuan". Generasi yang membelah dirinya antara tindakan (yang penuh kepalsuan) dengan benaknya (suara hati yang harus dikorban-kan). Gardanalla menyebut realitas ini sebagai pembelahan pentas antara "cerita yang berlangsung dalam benak (peran)" dengan "cerita yang berlangsung di panggung". Atau mereka berusaha memainkan "benak naratif" dan "tubuh naratif" sekaligus. Tetapi apa yang terjadi?

Dalam pertunjukan mereka, "cerita yang berlangsung dalam benak" (isi pikiran pemeran), dilakukan dengan cara rekaman suara pemain dan ditransfer kembali lewat pengeras suara. Sementara "tubuh naratif" disampaikan lewat dialog langsung. Dengan begitu dialog berlangsung dalam dua cara, langsung dan rekaman.

Pembelahan audio yang memang biasa dilakukan dalam media film atau TV itu, ketika dilakukan dalam pentas mereka, membuka masalah tersendiri. Sebab yang terjadi kemudian lebih sebuah mutasi ruang dari dua hal yang sangat berbeda. Ruang pertunjukan menjadi terputus-putus. Ketika isi pikiran disampaikan lewat rekaman, penonton hanya menunggu dengan telinganya. Mata dan telinga penonton dibuat menjadi terpisah.

Penggunaan alat rekam ini juga terkesan sebagai "pembacaan naskah". Rekaman seperti ini tidak ikut menyertakan suara dari tubuh aktor. Teater jadi kehilangan tubuh ketika ruang pentas dibelah dengan pembelahan audio seperti ini. Tubuh aktor dikorbankan. Mereka harus berjalan mondar-mandir untuk memerankan suara yang memenuhi ruang. Suara yang tidak datang dari tubuh mereka sendiri. Tubuh justru hadir sebagai latar untuk suara mereka sendiri.

Aktor dalam pentas ini, yang memang rata-rata berkesan tidak

meninggalkan bekas eksplorasi pada tubuh mereka, akhirnya menjadi "tubuh datar" dengan pembelahan audio seperti itu.

Tubuh dari komunikasi di balik komunikasi itu, pada sisi lain juga bisa dibaca sebagai representasi dari budaya komunikasi masa kini. Komunikasi yang lebih banyak dilakukan lewat "perantara", terutama dengan munculnya alat komunikasi ponsel. Alat komunikasi yang penuh godaan ini, dalam konteks perkembangan teater pada gilirannya menghasilkan pertanyaan, kehadirannya apakah akan melahirkan alternatif lain dalam pertunjukan teater, atau justru menjadi satu bagian dari proses penelingkungan teater kepada gaya hidup (urban).

Rupanya teater memang dibuat cukup bingung berhadapan dengan perkembangan multi media dan tema perselingkuhan dewasa ini. Teater seperti ketinggalan jaman manakala tidak memasukkan ikon gaya hidup masa kini dan multi media. Kecerewetan teks cenderung berlangsung bersamaan dengan kecerewetan multi media. Seni rupa pentas akhirnya cenderung menjadi sama naratifnya dengan pilihan teks yang mereka pentaskan. Tubuh aktor cukup pontang-panting untuk melayani multimedia naratif pada satu sisi, dan pada sisi lainnya memainkan naskah yang juga sama naratifnya. Tubuh yang sedang bermutasi menjadi screen dan sebaliknya screen yang sedang bermutasi menjadi tubuh teater. Sebagian menganggap ini sebagai "hiburan visual" untuk mata penonton.

Baiklah.

*Jam Sembilan Kita Bertemu.* Jam 9 adalah pertemuan penting dari hubungan segitiga dalam pentas Gardanalla ini. Dan pertunjukan usai. Kita tidak tahu apa yang akan terjadi pada jam 9 itu. Apakah segi tiga itu akan menghasilkan kobaran api, atau menghasilkan dunia segi tiga yang sudah memiliki solusi untuk budaya perselingkuhan yang mereka bangun sendiri?

Jangan takut, kalau ingin melakukan pertunjukan teater lewat SMS atau pertunjukan interaktif lewat internet. Lakukan saja yang bisa dilakukan.

*Jangan takut*, kalau pertunjukanmu tidak dianggap sebagai

pertunjukan teater. Lakukan saja apa yang paling dekat denganmu yang bisa dilakukan. Politik identitas kini memang sedang membuka medan untuk terjadinya banyak tabrakan.

# Bintang-Bintang Melawan Perabotan Rumah Tangga

MIME, TEATER, dan tari berusaha dipertemukan. Manusia yang terbuat dari penggorengan, berusaha merebut seorang putri yang terbuat dari embun. Cerita dibiarkan berjalan sederhana, tanpa strategi menjadikannya narasi baru atau narasi yang rusak. Cerita diperlakukan hanya sebagai tulang punggung pertunjukan; sederhana, klasik, sudah dikenal kebanyakan penonton. Cerita yang tidak berbeda jauh dari kisah *Ramayana*.

Bengkel Mime Theatre, dalam pertunjukan mereka: *Putri Embun Pangeran Bintang, Epos Mini Perkakas Rumah Tangga* (29-30 Mei 2010, Taman Budaya Yogyakarta), memang melakukan strategi teks seperti ini (teks digunakan hanya sebagai alur pertunjukan berdasarkan cerita yang sudah dikenal).

## Perabotan yang menculik cinta

Ketika narasi hanya digunakan sebagai kerangka pertunjukan, tidak dibunuh atau dirusak (dari praktik kebosanan atas cerita maupun kebencian terhadap tokoh dalam cerita), maka struktur dibiarkan seperti "kereta paman Bobo" yang berjalan mengelilingi taman. Taman itu adalah taman bintang-bintang (tempat tinggal Pangeran Bintang, diperankan Ari Dwianto) dan rembulan yang sedang flu, selalu bersin-bersin (diperankan Hindra Setyarini).

Yang dihadapi oleh mahluk angkasa ini, adalah sesuatu yang tidak mereka bayangkan sebelumnya. Yaitu munculnya mahluk-mahluk yang terbuat dari perabotan rumah tangga yang tiba-tiba mengusik ketentraman mereka. Mahluk-mahluk yang terbuat dari perabotan rumah tangga ini muncul sejak Pangeran Bintang



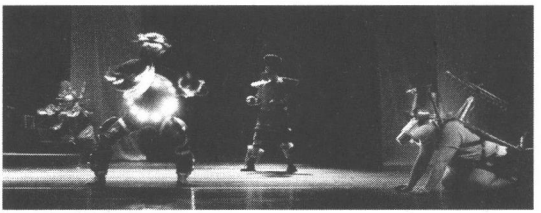
Beberapa rangkaian foto pertunjukan Bengkel Mime Theatre, dari *outdoor* ke *indoor*.
• Foto: Afrizal Malna

memadu cinta dengan Putri Embun (diperankan Eka Nusa Pratiwi). Tetapi ada mahluk dari perabotan lain yang membela Pangeran Bintang, yaitu kakek-nenek yang terbuat dari meja dan kursi (diperankan Ficky Tri Sanjaya dan Nunung Deni Puspitasari); mahluk yang terbuat dari piring-piring plastik, sendok dan garpu (diperankan Yuniawan Setyadi); serta mahluk yang terbuat dari sekumpulan panci (diperankan Bagus Taufiqurahman).

Biang kerok dari keributan yang terjadi di taman bintang-bintang itu, adalah munculnya mahluk yang terbuat dari penggorengan (diperankan Asita) dengan gerombolannya, anjing besi diperankan Febrinawan, prajurit terbuat dari kaleng kerupuk dan drum plastik (diperankan Ahmad Jaidu dan Ficky). Gerombolan ini berusaha merebut Putri Embun dari Pangeran Bintang. Maka bintang-bintang kemudian harus berhadapan dengan gerombolan yang terbuat dari perabotan rumah tangga. Perabotan seakan-akan bergerak dan berperang untuk menculik cinta.

## Distraksi perabotan

Andy Sri Wahyudi, sutradara pertunjukan ini, maupun Beni Siswo Wardoyo (artistik), tidak memaknai perabotan rumah tang-





Beberapa rangkaian foto pertunjukan Bengkel Mime Theatre dalam gedung.
• Foto: Afrizal Malna

ga yang mereka gunakan dalam kerangka ideologis. Perabotan itu hanya dilihat sebagai bentuk visual. Tidak menyertai lingkungan teks dari masing-masing perabotan yang berbeda satu sama lainnya (bulan dari sekumpulan tampah, figurasi lain dari kaleng kerupuk, gantungan baju, panci, penggorengan, pipa penyedot air, saringan air plastik, piring plastik, drum plastik, lap tangan, baskom plastik, dan seterusnya beberapa figur mengenakan lampu kerlap-kerlip.

Seluruh perabotan tersebut mengalami distraksi, dialihkan dari fungsi dan karakternya. Yang diapresiasi hanyalah bentuk dari masing-masing perabotan untuk menggantikan anatomi aktor. Maka gerak dan gestur aktor sangat ditentukan oleh perabotan yang digunakan dan bagaimana perabotan itu dikoneksikan ke tubuh aktor. Hasilnya; perabotan itu tidak hanya menjadi kostum untuk aktor, tetapi juga menjadi bangunan yang menggantikan tubuh aktor. Perabotan itu menjadi arsitektur baru untuk tubuh aktor.

Penggunaan perabotan seperti ini tidak hanya menghasilkan distraksi atas lingkungan narasi di sekitar perabotan, melainkan

juga menghasilkan distraksi sekagius terhadap tubuh aktor. Fungsinya: melakukan semacam penggemparan imajinasi terhadap realitas pertama dari perabotan dan tubuh aktor. Medan imajinasi kemudian terbuka untuk memasuki narasi yang dibebaskan dari gravitasi logika. Sayangnya desain *lighting* dan musik, tidak cukup mendukung terciptanya ruang untuk narasi yang dibebaskan dari gravitasi logika ini.

### Tarian penggorengan bolong

Pertunjukan menggunakan tiga ruang dengan konsep yang berbeda, walau menggunakan perabotan yang sama. di Ruang pertama berlangsung di halaman gedung pertunjukan. Di ruang ini, perabotan diperlakukan sebagaimana biasanya: penggorengan untuk masak, baskom untuk mencuci, *mixer* untuk membuat *juice*. Semuanya berlangsung di antara suara reporter bola yang menyiarkan sebuah pertandingan bola menggunakan megafon.

Situasi yang menggambarkan realitas pertama dari perabotan rumah tangga ini, mulai mengalami distorsi dengan munculnya tarian penggorengan bolong yang dilakukan Eka, tarian meja dan kursi oleh Ficky dan Nunung (koreografi, Ari Dwianto).

Ruang kedua dibuka di lobi ruang pertunjukan. Dalam ruang ini, aktor dan perabotan hadir seperti sebuah fashion, perkenalan pertama untuk memasuki ruang pertunjukan. Kereta yang terbuat dari meja dan kursi juga mulai berkeliling membawa aktor-aktor yang akan pentas. Lalu mahluk yang terbuat dari penggorengan dan anjing besi, dengan lampu kerlap-kerlip memenuhi bangunan tubuh mereka, mulai menggiring penonton memasuki ruang ke tiga dalam gedung pertunjukan. Maka perayaan atas imajinasi mulai dilakukan di panggung pertunjukan mereka.

Ketika memasuki ruang ke dua, lebih lagi ke ruang ketiga dalam gedung pertunjukan, apa yang terjadi dalam pertunjukan mereka sebelumnya, menjadi dibekukan. Pertunjukan menjadi seperti berlangsung dalam ruang mati. Strategi ruang pertunjukan ini, dari luar ke dalam, tampaknya memang jauh beresiko untuk membunuh pertunjukan yang berlangsung di dalam gedung.

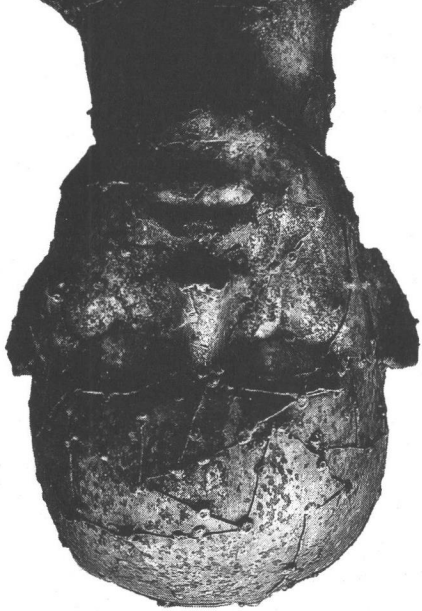
Dibanding dengan menggunakan strategi sebaliknya, dari dalam ke luar. Di samping itu, memang tidak terdapat argumen yang cukup beralasan kenapa strategi menempuh ke tiga ruang itu dilakukan? Strategi cara melihat struktur pertunjukan kemudian menjadi lebih penting daripada bentuk pertunjukan yang dipilih, karena sikap memisahkan ruang pertunjukan menjadi tiga ruang dalam pertunjukan Bengkel Mime Theatre ini.

### Sayatan atas struktur

Menggunakan cerita klasik hanya sebagai tulang punggung pertunjukan, lalu orientasi pertunjukan diarahkan kepada pencapaian ruang gerak imajinasi seluas-luasnya, ternyata tidak mudah. Perabotan itu, walaupun memang didistraksi dari lingkungan fungsinya, tetap merupakan benda-benda yang kita kenal. Narasi yang melekat pada fungsinya, tetap menghasilkan negosiasi yang bimbang antara apa yang terjadi di atas pentas, dengan pengalaman penonton terhadap perabotan itu.

Cerita sebagai tulang punggung pertunjukan, lantas berisiko ikut memiskinkan tumbuhnya ruang imajinasi antara dunia bintang-bintang dan perabotan rumah tangga. Andy berusaha mengatasi risiko ini dengan melakukan sayatan-sayatan atas alur pertunjukan yang berlangsung. Ketika Pangeran Bintang sedang bertarung dengan manusia penggorengan, mi-salnya, tiba-tiba muncul seorang ibu (diperankan Nunung) yang mengejar anaknya (diperankan Megatruh), berteriak-teriak menyuruh anaknya pulang. Ketika adegan sayatan ini berlangsung, adegan sebelumnya segera dibekukan, seperti potret kaku. Setelah adegan ibu dan anak usai, adegan sebelumnya kembali bergerak.

Epos mini tentang perabotan rumah tangga ini, akhirnya memang sebuah upacara yang merayakan kebebasan imajinasi. Imajinasi untuk mengatakan tentang sebuah galaksi di dalam dapur kita sendiri. Dan kita tidak tahu, mungkin setiap hari ada yang berperang dalam dapur rumah tangga kita.



# 8

# TEATER DALAM TEATER DALAM TEATER DALAM TEATER

(REPORTASE-REPORTASE TEATER
DI LUAR INDONESIA)

# Teori dan Praktik Membongkar Hamlet

SEJARAH TIDAK TIDUR di sebuah tempat. Orang kini boleh berpakaian apa saja. Dan boleh memandang orang lain dengan caranya sendiri.

Hamlet pun boleh menempuh nasib seperti itu. Orang mungkin kecewa melihat Hamlet berbahasa Perancis dengan aksen tak lagi indah. Mungkin juga kecewa melihat Hamlet berkulit hitam, hanya mengenakan *t-shirt* putih lengan panjang yang digulung. Banyak bicara dengan bahu miring dan tangan yang tergenggam seperti mencari kehangatan mengatasi rasa dingin. Diperankan Bakary Sangarè, aktor dari Afrika dalam teater Peter Brook (aktor lain: Anne Bennent, David Bennent, Sotigui Kouyatè, Giovanna Mezzogiorno, Bruce Myers, Yoshi Oida).

Tragedi Hamlet pun jadi cara membongkar *mainstrem* teater yang telah klasik, sekaligus jadi potongan-potongan kendaraan yang berusaha mengangkut berbagai teori dan praktek teater ke dalam pertunjukan. Udara pembunuhan politik dalam tragedi Hamlet (ayahnya dibunuh oleh pamannya, menjadi raja kemudian mengawini ibunya sendiri), dalam pertunjukan ini jadi udara teoritis bagaimana teater mempraktekkan kematian di atas panggung.

Tetapi begitulah kiranya cara Peter Brook menggangkat persoalan teater secara mendasar dalam pertunjukannya,*Qui est là* (*Siapa di situ* ), berlangsung di Theatre Vidy, Lausanne, Swiss, 15 Juni - 6 Juli lalu. Sebuah pertunjukan yang menggunakan *Hamlet* karya Shakespeare untuk membongkar sejarah teater, dan kembali melakukan pencarian teater dari pembongkaran itu. Karena itu juga pertunjukan ini diberi judul tambahan pada karcis masuk


The Arts

For Peter Brook, 'Hamlet' as Starting Point

Pertunjukan *Qui est là* Peter Brook dalam kliping*The New York Times* Archives

• Foto: nytimes.com

mereka: *Une Recherche Theatrale* (*Sebuah Pencarian Teater* ). Ini jadi semacam evolusi lain dari seniman-seniman teater yang berusaha menafsirkan kembali Hamlet ke masa kini, seperti antara lain Heiner Müller yang pernah menulis naskah *Mesin Hamlet* dengan lemari es penuh potongan kepala.

Dalam katalog, Peter Brook memberikan catatan bahwa "teater tidak bisa dilakukan seorang diri. Mempersiapkan teater adalah suatu kerja sama... saling membagi. Tetapi sutradara hidup dalam kesepian yang aneh, dirongrong oleh pertanyaan: Pekerjaan apa yang kita lakukan ini? Seratus tahun lalu teater di Eropa dalam keadaan ngantuk. Abad terakhir tiba-tiba muncul para visioner yang punya keyakinan dan keberanian menempuh tepian-tepian yang belum dikenal, bahwa teater tidak hanya yang dikenal selama ini. Yaitu cermin yang dipasang di depan alam, tidak harus dihukum hanya untuk merefleksikan segi-segi kecil dari pengalaman manusia yang telah menguning."

Teori Stanislavski mengenai unsur-unsur psikis dari aktor, Meyerhold tentang kemungkinan membuat syntesa semua kesenian, Gordon Craig tentang teater sebagai gambaran dari dunia yang tak tampak, Bertolt Brecht tentang panggung sebagai tempat untuk memperlihatkan bagaimana dunia baru bisa diciptakan, serta

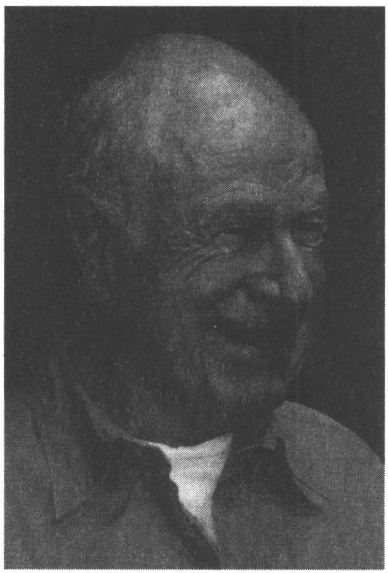
pandangan Antonin Artaud bahwa panggung adalah tungku api dan lidah api dan teriakan-teriakan yang keluar dan rongga tubuh, memotong-motong sedemikian rupa dunia Hamlet itu. Peter Brook menginginkan suara Shakespeare dan suara-suara dari masa lalu itu bisa berbunyi lagi secara bersama di masa kini.

Semua itu dipresentasi di atas panggung rendah segi empat sama sisi, berlapis karpet putih bersih. Sederhana seperti panggung Teater Noh Jepang. Di latar belakang ada tiga pasang kursi dilapisi jubah dengan warna merah dan kuning, serta sepasang tempat lilin tinggi besar dari kuningan. Hal-hal yang bersifat dramatik dan romantik dari dunia Hamlet, dilepaskan sedemikian rupa dari pertunjukan. Hamlet jadi seperti sebuah percakapan latihan teater di ruang tamu atau di pinggir jalan.

Pemain masuk seperti penonton biasa yang memasuki panggung. Mereka membuat suasana intim. Melihat penonton seperti bagian dari pertunjukan mereka. Lampu penonton kemudian menyurut padam tanpa terasa. Lalu terang kembali seakan pertunjukan belum mulai. Setelah itu kembali padam. Musik digarap oleh*Mahmoud Tabrizi -Zadeh.*

Masing-masing pemain kadang saling menonton pemain lain sambil tiduran atau nongkrong di panggung. Hamlet sering ditemukan berbaring tengkurap atau terlentang di pinggir panggung, kemudian bangkit dengan tubuh miring, berjalan seperti berjingkat, memerankan kembali Hamlet dengan cara sehari-hari. Ia kadang memain-mainkan kursi, mememasukannya ke dalam tubuh, dan memutar-mutarnya. Kursi-kursi hitam sederhana yang tempatnya mudah berubah. Kejahatan politik dalam dunia Hamlet tidak lagi menyeramkan.

Peran satu dengan peran lain saling bergantian dengan halus. Dunia tokoh dalam pertunjukan ini bukan lagi milik individu masing-masing pemeran. Ia saling bergantian sedemikian rupa, hingga naskah yang biasa dipentaskan dengan pemain dalam jumlah besar ini, hanya dimainkan tujuh orang. Kegagahan dunia kerajaan dilepaskan sedemikian rupa. Teater hadir seperti kita membuka jendela rumah di pagi hari.



Peter Brook.
• Foto: John Thaxter, wikimedia.org

Ayah dan paman Hamlet sekaligus dimainkan oleh Sotigui Kouyatè, seorang aktor tua dari Afrika dalam teater Peter Brook, bertubuh tinggi kurus. Padahal dua peran ini saling bertentangan satu sama lainnya. Peran hanya dipisah dengan jubah merah yang digunakan. Ia juga bermain sebagai aktor yang sedang mempraktikkan teori-teori teater, seperti juga yang dilakukan seluruh pemain lainnya.

Dengan pertukaran peran seperti itu, mereka memainkan semacam keintiman yang keluar dari batas-batas peran konvensional dalam akting. Peran paman atau ayah, tidak lagi semata terbatas sebagai ayah dan paman Hamlet. Ia juga berkesan sebagai ayah kita yang tiba-tiba memeluk anaknya; paman kita yang dekat dan hangat, padahal ia pembunuh. Dan Hamlet seperti teman kita, sesuatu yang dekat, bukan lagi seorang pangeran dari kerajaan megah. Ini mengingatkan pementasan Rendra mengenai Hamlet juga pada tahun 1994 lalu, yang membuat Hamlet seperti remaja masa kini yang hidup di sekitar kita.

Menjelang pertunjukan akan berlangsung, ketika penonton masih minum-minum, Sotigui Kouyatè, ikut membaur dengan

penonton. Begitu juga Yoshi Oida, ikut menunggu bis di halte bersama penonton lainnya setelah pertunjukan usai. Keintiman ini lebih hangat lagi melalui kenyataan bahwa masing-masing aktor punya latar kebanggsaan berbeda: Afrika, Jepang, Jerman, dan Australia. Mereka mengucapkan bahasa dengan dialek asal negeri masing-masing. Teater Peter Brook jadi realitas tersendiri dari fenomena globalisasi yang berlangsung. Teater sebagai sebuah dunia kecil, di mana seluruh bangsa bergabung.

Begitulah dunia Hamlet dibongkar sedemikian rupa dari tradisi teater yang megah. Sekaligus juga untuk membongkar sejarah teater sebagai teori-teori yang langsung dipraktekkan dalam pertunjukan. Teori tentang bagaimana harus muncul di atas panggung, bagaimana kematian dipraktekkan, memainkan hantu, mengangkat emosi aktor dan seterusnya. Dunia Hamlet dipotong-potong menjadi dunia teater di dalam teater.

Karena itu Stefan von Berger, pengamat teater dari *Berner Zeitung*, menyebut pertunjukan itu sebagai membuat teater dalam teater dan dalam teater. Sonja Augustin dari *Der Bund* menyebut Hamlet telah jadi *häppchen*, makanan kecil untuk teori dan praktek teater. Pertunjukan jadi kuliah mengenai teater sekaligus. Teks-teks asing dimasukkan sedemikian rupa ke dalam dunia Shakespeare yang telah dikenal publik luas, seperti dikatakan Marco Guetg dari *Sonntags zeitung*. Marianne König, seorang antropolog teater dari Universitas Bern, menyebut pemotongan-pemotongan ini berlangsung sangat halus, seakan-akan hidup dalam naskah yang utuh. Naskah Hamlet yang diadaptasi oleh Jean-Claude Carrière, hadir seperti naskah baru mengenai pelajaran teater.

Apa sebenarnya yang dilakukan Brook? Pandangannya yang melihat gagasan dan apa yang dilakukan seorang sutradara sebagai bukan untuk selamanya, kiranya memaksa dirinya untuk ikut menyeret Hamlet keluar dari *mainstrem* teateryang telah mengurungnya. Sebab menurutnya, gagasan dan laku seorang sutradara hanya dilakukan untuk suatu moment. Setiap generasi baru harus membuat lagi jalan lain langkah demi langkah.

Maka dunia Hamlet yang dipentaskannya, yang diletakkan di

bawah pertanyaan (*Siapa di situ?*) jadi dunia dekat, yang bisa ditemui sehari-hari di kota-kota Eropa Daratan, dimana berbagai kulit berwarna membaur. Ia juga berada dekat di sekitar kita, seperti sebuah sapaan di sebuah jalan tikungan.

# Bahasa Perancis di Atas Gundukan Pasir

IA, PERTUNJUKAN ITU, seperti membuka tubuhnya seorang diri dalam kamar (Teater Tertutup, Taman Ismail Marzuki, 1996). Tetapi ia dikuasai juga oleh semacam kesadaran, banyak mata yang memperhatikannya. Akhirnya diperlihatkan juga seluruh tubuhnya, lewat penataan lampu yang halus. Lampu yang sangat hati-hati memperlakukan tubuh manusia, penuh kasih-sayang.

Tetapi tidak. Yang ditelanjangi itu ternyata semacam satu ruang komunikasi, dimana dialog hanya bisa dilakukan dalam pola aku-aku. Bukan aku-kamu. Juga tidak ada dia, atau mereka, yang mungkin untuk membangun konvensi bersama. Karena itu ia bersikap subyektif, pada ketulusan penonton yang mau memasuki ruang komunikasi seperti ini: Pertunjukan sebagai aku, dan penonton sebagai aku juga.

Sebuah bidang putih dalam bingkai hitam, menjadi dasar lantai pertunjukan (*di sini juga dan bahkan di sini*) Theatre pour le Moment, dari Swiss itu. Dasar yang menyatakan kontras, tegas, berani menempuh sunyi.

Dua gundukan pasir, besar dan kecil, segera memperlihatkan adanya dunia yang telah terlepas. Tidak lagi berada pada tempatnya. Gundukan itu tidak berdiri di tepi pantai, atau di bukit pasir. Melainkan di atas bidang putih itu, dalam pertunjukan yang disutradarai Boedi S. Otong dari Teater Sae. Ada hal lain juga pada bidang itu: sebuah pot tanaman, sendiri di sudut kanan bagian belakang bidang; sebuah alat penyiram tanaman berwarna merah; sapu; dan susunan lilin menyala di atas baki di bagian kiri belakang.



Dominigue Bourquin.
• Foto: Dok. Theatre Pour le Moment

Dalam medan seperti itulah dua tema dari novel Charles Ferdinand Ramuz (*Presence de la Mort = Hadirnya Kematian*) dipentaskan melalui pertunjukan ini. Yaitu tema "pulang" sebagai dasar alasan untuk ada, dan kabar tentang dunia akan hancur yang menciptakan desistimisasi terhadap lembaga-lembaga kehidupan yang telah tercipta.

Orang tentu bisa pulang dengan berbagai alasan. Tetapi dalam hidupnya, kemanakah sebenarnya ia telah pergi kemudian pulang? Apakah ini berarti penerimaan adanya semacam "metabiografi", yang menunggu perginya "otobiografi" ke dalam suatu perjalanan untuk pulang kembali. Jelaskah ketika pada pengertian "pergi" disandingkan pula pengertian "pulang", bisa membuat orang tahu: inilah penalaran dari orang pertama dalam melihat dirinya sendiri?

Penalaran seperti itu memang tidak berlaku otomatis pada orang ketiga (dia), dalam melihat proses pergi ke pulang yang berlangsung pada orang lain. Sebab pergi dalam pengertian akueksistensial seperti itu, hampir tak mungkin dikembalikan pada pengertian pulang sebagai sebuah tempat.

Walau ditonton dengan pertanyaan-pertanyaan seperti itu, teater tetap tidak meninggalkan pertunjukan. Pertunjukan terus berlangsung, membangun dirinya lapis demi lapis. Sabar. Percaya pada setiap yang disentuh. Begitulah Christiane Margraitner mengawalinya berdiri di belakang gundukan pasir, mengenakan

kain plastik, kemudian mengenakan mantel, dan melangkah sambil menggenggam sebatang ranting kering.

Plastik telah ditutup dengan mantel. Christiane bergerak ke tengah gundukan pasir, berbahasa Perancis. Tetapi kain plastik itu rupanya tidak pernah bisa disembunyikan. Ia terus mengeluarkan bunyi berisik, menyatakan dirinya lewat suara. Walau plastik itu tidak ikut berbahasa Perancis.

Dunia bahasa di situ mulai bergerak, pada dirinya yang paling primordial sebagai bunyi. Berbagai bunyi lain kemudian datang: suara radio dalam bahasa asing, hentakan kaki, semburan air dari mulut, dering telpon, suara dalam telpon, pasir yang dihamburkan, dan nyanyian liris berulang... *kami pergi ke kubur dulu*. Selebihnya, adalah bahasa Perancis itu.

Adakah pertunjukan itu disutradarai dengan bunyi? Tampaknya begitu. Dari judul (*di sini juga dan bahkan di sini*) yang lebih bersifat fonemik daripada semantik, desain poster-katalog dengan citra serakan bunyi krikil, kutipan puisi C.F. Ramuz dalam katalog, hingga kenyataan pertunjukan di atas, semuanya memperlihatkan begitu: membangun komunikasi dalam lapisannya yang absolut sebagai bunyi. Bahasa Perancis yang tak bisa dipahami sebagian besar penonton, bisa dilupakan. Tetapi bunyi-bunyi itu memang absolut.

Dominigue Bourquin menyiram satu-satunya tanaman dalam pot, tetapi air tak keluar dari alat penyiram. Stefan H. Kraft memisahkan diri dari bidang putih, menyorotkan senter ke ruang-ruang tanpa subyek, kemudian ke wajahnya sendiri sebagai satu-satunya subyek. Satu lagi tema eksistensialisme yang kehilangan personifikasi di luar dirinya. Lalu Christiane yang hanya menempelkan pakaian pengantin putih bersih pada tubuhnya. Kemudian semacam klimaks: Patrice de Montmollin merobek karung pasir dengan pisau, menguras isinya, meraup pasir dan memasukkannya ke dalam perut berulang-ulang.

Pengertian pulang sebagai tema pertunjukan, seperti mau ditempatkan pada adegan Patrice itu: Manusia tidak kembali ke tanah, tetapi memasukkan tanah dengan rakus ke dalam perut-

nya. Mitos di sekitar tanah dan tubuh manusia jadi mencengkam di sini. Seperti kemarahan, kekecewaan juga.

Kemarahan seperti itu mungkin diperlukan, ketika tidak satu pun benda-benda pertunjukan mengalami kontinyuitas memasuki proses menjadi. Intensionalitas pada semua benda-benda di panggung, seakan punya esensi untuk dilepas setelah disentuh. Kecuali lampu senter pada Stefan, berkesan sudah jadi bagian dari personifikasinya yang sendirian. Ini mengukuhkan lagi komunikasi pola aku-aku itu, sampai pada tingkat material dan psikologis.

Semua peristiwa itu jadi semacam bunyi bahasa Perancis yang bermain di atas pasir. Bunyi yang menyaksikan orang-orang kesepian dalam membangun korespodensi. Bahwa alasan untuk ada, berada dalam gundukan pasir. Mudah terserak. Gundukan dari butiran-butiran yang sebenarnya saling terlepas satu sama lainnya. Kesepian seperti ini jadi komposisi yang khas untuk mereka yang hanya menemukan dirinya seorang diri. Satu wilayah eksistensial yang berusaha diaffirmasi sebagai alasan mendasar untuk ada.

Struktur komposisi itu dibangun tahap demi tahap, seperti deret hitung. Tidak melompat dalam lipatan deret ukur. Pertaruhan komunikasi rupanya diletakkan disini. Liat. Tidak terkoyak oleh lompatan. Yaitu sebuah arus intensitas. Memang hampir absolut, melalui lapisan seperti inilah komunikasi dilakukan. Selebihnya: kunci-kunci semiotik lain untuk membaca pertunjukan, adalah kesibukan penonton untuk mendapatkannya sendiri.

Itu jadi semacam aktivitas baru bagi penonton, untuk melihat diri sendiri dan keadaan di sekelilingnya. Karena mungkin, sebenarnya tidak ada tempat untuk pengertian pulang. Baru semacam kesiapan untuk pergi. Membersihkan diri dari bahasa yang dipahami dalam penyutradaraan. Meninggalkan yang pernah dilakukan sebelumnya, yang mungkin telah melembaga dan kehilangan elastisitasnya menghadapi dunia yang lain: *Di sini juga dan bahkan di sini*, seperti berusaha meyakini diri untuk membumi, agitasi konteks di atas gundukan pasir.

Theatre pour le Moment didirikan pada tahun 1981 oleh Do-

minique Bourquin, Philippe Vuilleumier, Stina Durrer dan Philippe Jeanloz di Bern, Swiss. Dominique Bourquin (lahir di Neuchâtel, 1950) pernah belajar pada tokoh Butoh, Kazuo Ohno, 1988. Kerja sama Theatre pour le Moment dengan Boedi S. Otong, yang menyutradarai pertunjukan ini, merupakan bagian dari proyek-proyek Theatre pour le Moment yang melakukan percobaan-percobaan dengan bahasa. Karena pertunjukan ini memang disutradarai Boedi dengan bahasa Indonesia, untuk seluruh tim pertunjukan yang rata-rata berbahasa Perancis Swiss maupun Jerman Swiss. Marianne Koenig banyak membantu penerjemahan dalam proses penyutradaraan pertunjukan ini.

THEATRE KAISERHOF GMBH

# Elvira, Lelaki yang Mungkin Ada dalam Dirimu juga

TEATER HOMO ATAU LESBI telah jadi bagian kehidupan teater di Jerman sejak sekitar dekade 80-an lalu, meliputi banyak kota seperti Köln, Berlin atau Hamburg. Mereka pentas di gedung-gedung kecil merangkap kafe. Banyak dikunjungi penonton-penonton normal. Theatre Kaiserhof Gmbh merupakan salah satu teater homo di Köln, di antara sekian banyak kelompok teater homo yang hidup di Jerman.

Satu tema pertunjukan, biasanya mereka gelar dalam waktu lama. Kadang lebih dari satu bulan dengan pengunjung hampir tak pernah sepi. Ini membuktikan bahwa mereka memiliki kemungkinan besar untuk membangun lingkungan publik sendiri. Publik yang tidak mencurigai dengan prasangka-prasangka negatif terhadap pembagian kelamin yang tidak umum.

Idiom-idiom budaya massa banyak mereka gunakan, justru untuk menyerang budaya massa itu sendiri yang sedang digandrungi masyarakat. Penggunaan idiom seperti ini, pada satu sisi menguntungkan mereka juga, untuk bisa mengaitkan diri dalam kehidupan masyarakat pada umumnya. Dan sebaliknya pada sisi lain mereka hampir tidak punya urusan dengan otoritas kesenian-kesenian serius. Mereka tampil hampir tanpa ketakutan bahwa apa yang mereka lakukan adalah murahan atau sembarangan, yang sering menjadi ketegangan klasik untuk kesenian-kesenian serius. Teater homo seperti jadi pembuktian bahwa mereka punya hak hidup, menyatakan jenis kelamin dunia mereka sendiri lewat kesenian, serta reaksi-reaksi mereka terhadap kehidupan sosial.

Memang mereka berada dalam perjuangan panjang untuk



foto 13 8

Cafe Theater in der Filmdose, Köln

• Foto: bilderbuch-koeln.de

menyatakan, dunia homo sebagai wacana tersendiri yang memiliki penalaran berbeda. Sebuah wacana di antara jenis-jenis kelamin wacana lainnya. Yaitu wacana di luar dunia perempuan, lelaki, maupun banci. Otoritas dunia homo mau mereka cari di sini. Apa salahnya memang, untuk membebaskan dunia dari diskriminasi jenis kelamin.

Mereka tidak lagi membangun dunia dengan basa-basi. Manusia dilihat sebagai sesuatu yang terbuka, penuh kemungkinan, seronok, indah dan naif juga. Bahasa penuh diplomasi, yang biasa digunakan orang pada umumnya, mereka buat menjadi lebih musikal, penuh nuansa imajinatif, nakal dan seksis. Perilaku bahasa seperti ini juga mereka turunkan pada gerak tubuh. Ini jadi semacam cara berpikir yang mereka turunkan sebagai bahasa tubuh untuk berkomunikasi. Jadi semacam gestur spesifik para homo. Banyak perilaku tubuh dan idiom pengucapan, mereka praktekkan sedemikian rupa dan jadi identitas dunia mereka.

Teater Kaiserhof pentas di sebuah kafe kecil, Theater in der Filmdose, di Zülpicher Strasse, Köln, sepanjang 28 November hingga 23 Desember 1995. Kafe ini jadi bagian dari tempat pertunjukan. Penonton sudah minum-minum dalam kafe sebelum pertunjukan berlangsung. Para aktor merangkap sebagai pelayan kafe juga, termasuk produser yang melayani tempat penyimpanan mantel musim dingin. Layar panggung dihias warna-warni, mirip poster bioskop di Indonesia yang dibuat sangat meriah.

Menjelang pertunjukan dibuka, seorang pelayan kafe memberi sambutan lucu dan intim, sambil menyatakan ungkapan penuh satir untuk masyarakat kota. Sekaligus menyatakan tempat mereka sebagai teater pinggiran. Penonton tertawa-tawa mendengar sambutan ini, seperti menertawai diri sendiri. Layar dibuka setelah lampu dipadamkan. Dan panggung pun berubah seperti film dalam bioskop, menayangkan judul serta nama-nama pemain lewat slide-proyektor. Lalu muncul setting dari gereja-gereja tua atau bangunan tua, yang biasa jadi tempat sarang drakula untuk film-film horor.

Pemain-pemain kemudian bermunculan dalam pakaian mantel panjang, topi ala mafia, dan topeng tengkorak pada wajah mereka. Mereka menari diiringi lagu Michael Jackson yang sedang populer, dengan gaya Michael Jackson juga. Budaya massa dengan setting seperti ini, berkesan mau digambarkan sebagai suatu dunia drakula yang haus darah. Di tengah tarian yang sedang berlangsung, tiba-tiba mereka mengambil kelamin lelaki terbuat dari karet dari dalam mantel masing-masing, kemudian melemparkannya ke tengah-tengah penonton. Inilah tindakan satir yang mereka lakukan terhadap budaya massa yang sedang digandrungi masyarakat.

Pelemparan kelamin karet itu tidak lagi sekedar bermakna sebagai reaksi mereka terhadap budaya massa. Tetapi juga sekaligus merupakan pernyataan: mereka adalah jenis lelaki yang sudah membebaskan diri dari karakter umum kelamin lelaki yang biasa dikenal masyarakat. Inilah semacam pernyataan awal dari identitas mereka, dengan melakukan negasi terhadap dunia lelaki pada umumnya lewat semacam realisme yang berseloroh.

Hal yang sama juga mereka lakukan terhadap karakter umum dunia perempuan, dengan cara merusak keanggunan dan kelembutan dunia perempuan menjadi sesuatu yang seronok, kasar, dan haus darah. Dengan cara seperti ini mereka mendefinisikan dunia mereka yang bukan-lelaki, bukan-perempuan, juga bukan-banci. Mereka mengenakan kostum warna-warni, rambut palsu, serta dunia gaya yang terasa palsu juga. Seluruh dunia kiranya memang sudah harafiah, penuh kepalsuan dan instan.

Semua itu berlangsung di atas panggung sangat sempit, berukuran sekitar 2 x 5 meter saja. Panggung memang penuh sesak oleh setting serta pemain. Dunia telah jadi terlalu padat, sumpek, dan orang harus bisa hidup di dalamnya. Panggung yang mereka buat dengan kesan seperti berada dalam TV besar, atau seperti dalam dunia film, membuat pertunjukan mereka seakan bergerak antara dunia nyata dengan dunia film. Kadang juga seperti menggabungkan antara sinetron dengan acara *talkshow* dalam program TV.

Mobilitas media yang tinggi, memang tampak berusaha mereka pecahkan atau mereka sesakkan dalam pertunjukan mereka. Dan dalam rangka hegemoni budaya massa, kehadiran mereka berkesan seperti anak haram dari budaya pop itu, dan melakukan penghinaan terhadap materialisme sampai pada tingkat yang menjijikkan serta haus darah. Mereka juga menggabungkan antara cerita, tari dan nyanyi, yang tampaknya sudah menjadi formula standart mereka untuk pertunjukan. Jadi mirip kabaret, atau semacam komedi penuh satir.

Mereka juga melibatkan penonton dengan cara mengajak berdialog, atau memilih di antara penonton untuk bernyanyi dan menari bersama. Kadang panggung dibiarkan gelap dalam beberapa menit, membuat penonton tegang, karena mereka melempar sesuatu ke arah penonton dalam keadaan gelap itu. Kegelapan seperti ini juga berfungsi sebagai satir pada masyarakat modern, yang masih takut dengan kegelapan dan percaya adanya setan di dalam gelap.

Pada bagian istirahat, penonton kembali memesan minuman. Dan aktor kembali bertindak sebagai pelayan. Ini jadi semacam pertunjukan juga. Sebab, di antara mereka ada yang harus melompat dari satu meja ke meja lain yang ditempati penonton, untuk bisa bergerak di antara kepadatan penonton, mengambil gelas-gelas bekas minuman sambil melakukan pembicaraan-pembicaraan singkat.

Pada bagian kedua pertunjukan, di tengah cerita yang dilanjutkan, mereka membuat semacam selingan untuk memperkenalkan

# Bola, Amplas, dan Kehancuran Berulang

PIALA EROPA sedang berlangsung. Masyarakat dilanda demam bola. Mereka yang membenci TV harus membeli atau menyewa TV untuk dapat menyaksikan pertandingan itu. Di apartemen-apartemen masyarakat bersorak menonton pertandingan lewat TV, seperti ada hewan yang lepas dari mulut mereka. Bola kiranya telah menjadi ajang nasionalisme baru setelah Perang Dunia berakhir. Agresifitas nasional mendapatkan keindahan dan keberuta-lannya sekaligus lewat bola.

Tetapi di sebuah gedung, bekas lab pertanaman di kota Köln, Jerman, kemurungan dari sisa Perang Dunia masih berlangsung. Kemurungan yang mendapatkan formula lain dari kemajuan masyarakat industri Barat. Inilah yang dipresentasi pertunjukan *Substanz Theater* dari Cottbus, sebuah daerah di Berlin Timur, berlangsung 22 dan 23 Juni lalu.

Lewat musik dengan *sound* hampir seperti berbisik, ada semacam penuturan tentang manusia. Musik yang mengalir seperti suara tanpa eksistensi itu, mulanya datang lewat kehe-ningan mantra-mantra Budha. Musik ini mengalami tranformasi terus-menerus. Meloncat dari satu tema ke tema lainnya dalam kesatuan terpecah. Dari mantra Budha ia terus bergulir ke potongan-potongan musik klasik, musik kontemporer, musik pop, hingga suara percakapan masyarakat masa kini di berbagai tempat. Dan suara tawa, jauh, terasa betapa manusia ke-sepian. Mereka menyebut musik ini sebagai kolase bunyi (*toncollagen*), ditata oleh Jens-Hagen Maczey.

Musik seperti itu jadi semacam alur penuturan yang melatari

semua peristiwa yang berlangsung dalam pertunjukan. Boleh disebut sebagai "alur audio". Audio sebagai teks. Pertunjukan berlangsung di atas lantai yang hanya dialasi kain terpal putih kumuh. Batu-batu beton yang biasa digunakan untuk trotoar, dalam pertunjukan ini jadi tumpukan dalam tiga kelompok. Masing-masing seperti runtuhan bagunan. Di dalamnya tiga orang pemain terkubur (Andrea Daniel, Elvira Schurig, Chistine Thomas).

Perlahan-lahan anggota tubuh mereka mulai bergerak. Detail. Batu-batu beton itu ikut berjatuhan. Setiap saat sesuatu yang jatuh bisa terjadi, ketika tak satu pun ada bayangan ikatan dalam susunan-susunan itu. Mereka lahir dalam dunia pertunjukan seperti ini: Andrea Daniel, Elvira Schurig dan Christine Thomas, yang memainkannya.

Ketiga pemain itu semuanya perempuan, dan datang dari disiplin balet. Mereka memainkan judul pertunjukan bernakna ganda dalam bahasa Jerman: *Schloss Herrmann.* Judul yang meliputi antara arti *Istana* dan *Kunci* pada *Schloss* , serta antara nama *Herrmann* dan *Tuan* (dan *Tuhan* ) *Lelaki* dalam arti nama ini. Inilah memang *Istana Herrmann* yang mereka mainkan. Istana yang muram. Tak ada lelaki. Namun dunia yang mereka tempati me-reka sebut sebagai *Istana Tuan Lelaki* itu, hidup di antara reruntuhan batu-batu beton conblok.

Mereka telah pergi jauh dari dunia balet yang pernah jadi disiplin mereka. Pada pertunjukan mereka, teater telah kehilangan keindahan yang pernah dikenal dalam tradisi besar teater Barat . Sebuah pertunjukan yang sepenuhnya hampir terdiri dari aktivitas melulu. Diri mereka sendiri adalah bola yang dipermainkan oleh rutinitas. Rutinitas yang tidak lagi menyimpan orientasi pada dirinya sendiri.

Tiga perempuan itu bangkit dari kuburan batu dengan pakaian kumuh, seperti buruh kasar. Hadir tanpa jenis kelamin. Soal gender ini baru mulai muncul ketika mereka melepaskan diri dari pakaian itu. Namun tubuh yang tersimpan di dalamnya ternyata juga tubuh yang muram. Yaitu tubuh perempuan masa kini dalam balutan pakian yang sarat persuasi seks. Tak berharga, sepi dan

sedih.

Di antara mereka ada yang hanya mundar-mandir dalam pertunjukan, membawa dua ember besi yang berat sambil melontarkan makian-makian. Ada yang mengupas apel dan memakannya seperti menelan rutinitas yang pahit. Ada yang memakan biskuit dari kaleng jelek yang tersisa dari runtuhan batu.

Ada yang berkali-kali membuat bangunan dengan batu-batu conblok, dan berkali-kali juga bangunan itu berulang runtuh. Keruntuhan yang terus berulang ini, akhirnya jadi semacam irama kehidupan sehari-hari juga. Mereka mengejek budaya massa yang telah memposisikan perempuan sedemikian rupa. Tak ada jaminan berarti dari semua yang mereka lakukan di pentas. Mereka mungkin bisa disebut sebagai *Teater Feminis* yang banyak tumbuh di Eropa dan Amerika, lewat tema masyarakat industri.

Pertunjukan yang disutradarai Elvira Schurig ini dibiarkan bergulir tanpa pengantar. Penonton dibiarkan sendirian untuk memahami semua yang berlangsung dalam pentas. Ka-talog mereka tidak memberikan penjelasan apa pun untuk itu. Katalog hanya menyediakan selembar kertas amplas dalam amplop. Inilah mungkin sinopsis mereka: selembar amplas. Kertas ini kasar. Tetapi berguna untuk menghaluskan kayu atau besi.

Seperti amplas itu, pertunjukan mereka juga terasa kasar. Semua yang indah dan halus dari kesenian, tidak lagi terpresentasi dalam pertunjukan mereka. Mereka memang berusaha keluar dari jalur teater kota atau teater formal dalam tradisi teater Eropa yang mapan. Hidup di pinggiran sebagai bagian dari kelompok teater-teater kecil yang miskin dukungan. Kehadiran mereka seperti kesimpulan buruk terhadap pertumbuhan masyarakat industri Barat.

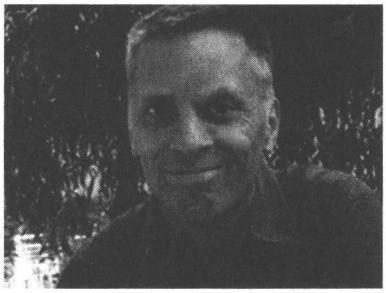
Mereka memang tidak mengambil nasionalisme baru seperti dalam fenomena sepak bola yang didukung besar-besaran oleh pemerintah, industri serta media massa. Penonton mereka yang sepi, datang dari masyarakat yang memberi simpati pada dunia minoritas yang mereka tempuh.

Kelompok teater seperti ini juga mulai tumbuh di Indonesia. Walau fenomenanya lebih banyak muncul dalam festival-festival

teater atau pesta seni. Ini memang berhubungan langsung dengan sangat sedikitnya jumlah tempat-tempat pertunjukan altenatif di luar gedung-gedung yang dimiliki Dewan Kesenian atau Taman Budaya di beberapa kota besar di Indonesia.

Di akhir pertunjukan, setelah sekian banyak aktivitas berlangsung, mereka seperti akan berhasil membuat bangunan yang telah berkali-kali hancur itu. Bangunan yang melingkari dunia mereka. Sebuah apel merah kemudian diletakkan di atas salah satu batu. Namun kaki salah seorang pemain menyenggol salah satu batu dari susunan bangunan yang melingkar itu. Lalu seperti irama kehancuran yang kembali berulang, dengan ritmis, susunan itu pun jatuh saling menindih bersama sebuah apel merah.

Seorang pemain kemudian meletakkan sebuah jembatan buruk dari kayu. Cahaya menyurut muram. Lalu dari atas jembatan itu, seorang pemain berdiri, membentangkan tangan seperti burung. Dan terbang terus meluncur seperti ke bawah, bukan ke atas. Inilah satu-satunya adegan yang indah dari seluruh bagian pertunjukan mereka. Selebihnya adalah sebuah dunia yang rapuh, kehilangan orientasi untuk ditempati.



Michael Dick.
• Foto: Dok. pribadi

proyeksi lewat distribusi bloking antar aktor, sekaligus berfungsi memposisikan berbagai hubungan yang terjalin di atas panggung.

Dengan presentasi seperti itu, biografi Torquato Tasso mengalami semacam deformalisasi. Realisme tidak lagi dilayani lewat bentuk. Identitas sejarah seakan-akan cukup hanya berlaku dalam kata, tidak ikut diturunkan sebagai bentuk. Dan yang terjadi kemudian semacam bergesernya biografi Torquato Tasso, menjadi biografi masyarakat masa kini yang berusaha mengambil bagian kekiniannya sendiri lewat sejarah yang pernah terjadi. Tetapi siapakah Torquato Tasso?

Torquato Tasso dikenal sebagai penyair legendaris yang hidup di pertengahan Abad 16. Ia lahir di Sorrent, Italia, 1544. Dan mati di Roma, 1595. Ia dianggap seorang penyair jenius yang memiliki kegilaan, sensitif, melankolis juga. Dilindungi Raja Alphon II dari Ferrara. Citra mengenai Tasso seperti memenuhi citra umum mengenai kehidupan penyair. Ini pula mungkin yang menyebabkan Johann Wolfgang von Goethe mengangkatnya menjadi naskah teater, dalam kerja penulisan hampir mencapai 10 tahun terputus-putus sejak 1780 hingga 1789.

Citra kehidupan penyair seperti itu sudah menjadi gambaran klasik, namun masih bersifat kontroversial hingga kini. Yaitu gambaran mengenai penyair sebagai semacam jenis dari manusia yang lain. Manusia yang hanya hidup dalam dirinya sendiri. Tapi ia tidak termasuk jenis manusia dari suku terasing. Ada semacam kemurnian dalam dirinya, yang bersifat eksotis, kadang tampak bodoh, keras kepala dan kesepian. Itu juga yang berlangsung da-

lam diri Tasso.

Raja Alphon II sudah menunggu karya penyair ini yang sudah lama dijanjikan Tasso. Karya itu akhirnya selesai juga. Tapi Tasso kemudian bertengkar dengan Antonio Montecatino, seorang penasihat raja, diperankan Frank Albrecht dengan citra seorang politikus yang dingin dan angkuh. Tasso yang diperankan Leopold von Verchuer lewat akting yang panas, akhirnya tersingkir. Raja memarahinya. Tasso menganggap raja tidak menyayangi dirinya, lalu meminta kembali karya yang sudah diberikannya pada raja.

Peristiwa itu membuat watak kepenyairan Tasso kian memburuk. Ia tak percaya lagi pada orang-orang di sekitarnya. Mencurigai setiap orang yang berusaha mendekatinya, termasuk adik raja, Leonore von Este yang dicintainya. Dunia kepenyairan Tasso kemudian digambarkan seperti orang yang hidup dalam kelambu pada pertunjukan itu, tempat ia melarikan dirinya juga. Bentuk kelambu menyerupai piramida, hingga setiap Tasso berdiri, kerucut kelambu di atasnya seperti mengurung dan akan mencekik kepalanya sendiri.

Watak kepenyairan seperti itu mengingatkan juga ungkapan seperti ini: "Puisi bisa ada bila tak ada yang membutuhkannya, dan mungkin ia tak ada bila semua orang merindukannya (*Es kann Gedichte geben wenn niemand ihrer bedarf, und vielleicht gibt es keine, wenn alle sie ersehnen*)". Ungkapan ini dari Günter Eich, seorang penyair Jerman awal Abad ini, yang dikutip juga dalam katalog pertunjukan Healing Theatre. Ungkapan yang memainkan semacam mistifikasi pada logika: Puisi selalu bersikaf negatif pada objektivasi.

Pemecahan waktu jadi penting dalam pertunjukan itu, ketika Healing Theatre melakukan penggeseran identitas lewat kostum dan gerak pada setiap bagian pertunjukannya. Pada awal pertunjukan, aktor mengenakan kostum borjuis Abad pertengahan, semacam pakaian *Frack*, jas resmi dengan ekor panjang di belakang. Identitas ini terus bergeser hingga masa kini, terutama lewat penampilan Leonore Sanvitale, teman adik raja yang menyintai Tasso, lewat penampilan yang modern. Akting Verschuer yang me-

merankan Tasso pun kemudian lebih enerjik, patah-patah dan anarkhis. Ia tidak lagi bermain di lantai panggung. Tetapi di atas meja.

Meja memperlihatkan bergesernya kehidupan manusia dari lantai pertama yang bersifat natur, ke lantai ke dua yang sudah menjadi harafiah. Hidup di lantai kedua tampak jadi lebih genting. Sebab setiap orang yang berada di atasnya cenderung selalu terancam untuk kemungkinan jatuh ke bawah, seperti dialami Tasso yang jatuh berkali-kali dalam pertunjukan itu. Ia seperti hidup antara kelambu dan meja-meja.

Biografi Tasso lewat pergeseran identitas seperti itu, kemudian bergerak menjadi biografi masyarakat kini yang mengambil bagiannya sendiri lewat sejarah masa lalu. Naskah-naskah yang bersifat historiografi di sini telah mengalami deformalisasi sedemikian rupa, tidak lagi melayani identitas waktu. Tetapi lebih memberikan emansipasinya terhadap waktu yang terus bergerak. Tasso hidup dan mati pada satu masa, tetapi orang yang melihat "tentang" Tasso seakan berada dalam kereta waktu yang terus bergerak. Tetapi siapakah Healing Theatre?

Healing Theatre termasuk generasi baru di Jerman. Kelompok ini hidup sebagai teater bebas. Tidak termasuk "teater kota" yang disubsidi pemerintahan kota. Teater di Jerman memang dibagi dalam dua kelompok besar: Teater kota yang disubsidi pemerintah kota, sebagian pekerjanya digaji sebagai pegawai negeri dan tenaga yang dikontrak. Kedua, "teater bebas" yang setiap tahun harus mengajukan program untuk mendapatkan anggaran dari pemerintah. Dalam kategori ini Healing Theatre masuk dalam teater bebas yang mentas di gedung-gedung alternatif.

Michael Dick, sutradara teater ini, dan Günther Heizmann, salah seorang aktor dalam pertunjukan ini yang memerankan Raja, pernah belajar di Padepokan Lemah Putih Suprapto Suryodarmo di Solo. Michael Dick adalah seorang praktisi Gerakan Amerta yang belajar terus menerus dengan Suprapto sejak tahun 1988. Dia mengajar 'BeWegen' sejak tahun 1995, turut mendirikan 'School of / for Movement' di Köln, tahun 2012. Bekerja sebagai

aktor, sutradara dan artis pertunjukan. Tahun 1995, kelompok teater ini juga pernah mentas di Solo, Cipayung-Depok dan Padang Panjang. Pertunjukan mereka di ketiga kota itu jadi semacam praktek adaptasi. Tetapi mereka sendiri menganggap pertunjukan itu gagal, walau merasa lebih baik ketika pentas bersama di ASTI Padang Panjang. Ini jadi semacam bagian dari kesulitan adaptasi yang dihadapi bersama, dan harus dimengeri peta-peta persoalannya. Kehadiran mereka jadi bagian dari generasi baru teater di Jerman, yang mulai melihat kepentingan bertemu budaya lain sebagai dunia bersama yang harus saling bergaul.

Pergeseran biografis yang mereka lakukan dalam pertunjukan *Torquato Tasso* di atas, jadi semacam emansipasi juga yang mereka berikan pada adanya perbedaan yang harus diterima sebagai dasar emansipasi. Sebagaimana tampak pada gambaran akhir dari pertunjukan mereka: Penggeseran biografis itu akhirnya diselesaikan dengan cara memperlihatkan dua manusia berdampingan, hanya mengenakan pakaian dalam berwarna putih bersih. Yang satu seorang peyair, satunya lagi seorang politikus penasehat raja. Lampu kemudian menyurut dan habis. Dunia puisi dan politik, pada keduanya seakan hanya tinggal sebagai bagian dari usaha manusia untuk menemukan dunia bersama, yang pernah dipisahkan oleh berbagai peran penuh konflik .

pada penonton bahasa-bahasa isyarat yang biasa digunakan kaum homo. Mereka mengajak salah seorang penonton untuk mempraktekkan bahasa isyarat ini di atas panggung. Bahasa isyarat ini lebih merupakan prosedur gerakan tubuh yang mereka bangun untuk dunia homo, mirip dengan gerakan seragam yang biasa digunakan dunia militer dengan cara lebih musikal dan dinamis.

Representasi dunia homo seperti itu memang terasa aneh, berkesan dibuat-buat, seperti juga dengan judul pertunjukan mereka yang tampak aneh: *Elvira Pekerja Bank Sperma dan Perempuan Pembunuh Dari Benteng Gerolstein (Elvira die Samenbank-Mörderin von Burg Gerolstein)*. Pertunjukan ini disutradarai Walter Bockmayer, dan bercerita mengenai seorang perem-puan bernama Elvira yang telah ditinggal mati suaminya. Punya seorang anak yang bodoh dan gagal dalam berumah tangga. Istri anaknya dicincang, kemudian dimakan di sebuah kios penjualan sayur, suatu pagi. Pada mulanya Elvira bekerja di Bank Darah. Tetapi ia telah keracunan drakula hingga banyak mengambil darah dari bank itu untuk dirinya sendiri. Kemudian ia dipindahkan ke Bank Sperma.

Elvira dimainkan seorang aktor homo, Berhard Hofmann, dengan akting penuh gagasan. Elvira tampil dengan memperlihatkan dua dunia sekaligus: Sebagai perempuan borjuis, tetapi sekaligus mengenakan kemewahan dengan citra pakaian yang menjijikkan. Kekacauan identitas seperti bertabrakan antara tubuh dengan pakaian yang dikenakannya, antara dialek dan citra mulut yang dibuatnya, kemudian antara gestur tubuh dengan bahasa yang digunakan. Elvira jadi semacam seorang istri penghisap darah, bergaya feminim, tetapi menyimpan tubuh kasar seorang lelaki gemuk menjelang tua. Mahluk Elvira seperti ini, mungkin juga ada di sekitar kita.

Walau pertunjukan tampak sudah memiliki semacam plot, tetapi impropisasi lebih menjadi kekuatan permainan mereka yang menuntut banyak gagasan. Karena itu masing-masing aktor berkesan memiliki semacam standart akting, tidak lagi memiliki problem-problem teknis. Mereka tampil seperti Srimulat yang

memainkan cerita-cerita drakula atau banci.

Kehidupan borjuis yang mereka lecehkan: meletakkan budaya massa di tengah dunia drakula, bank darah maupun bank sperma, jadi semacam dasar-dasar semiotik untuk kritik yang mereka lakukan pada masyarakat. Penampilan mereka seperti memilah-milah kembali budaya massa menjadi dunia permainan yang penuh kepalsuan. Dunia kekerasaan yang banyak direproduksi film-film hiburan, mereka jadikan semacam makanan sehari-hari para kanibal yang lucu.

Dengan pertunjukan itu, mereka memang seperti sedang memainkan semacam realisme. Tetapi relisme bukan sebagai identitas, melainkan sebagai teror: Menampilkan kelamin besar dalam siluet, tengkorak manusia, binatang yang keluar dari tubuh manusia, potongan-potongan tangan manusia yang masih bergerak, atau adegan memakan bagian-bagian tubuh manusia yang mereka potong dan masih memperlihatkan darah merah segar.

Teater homo yang mereka tampilkan, seperti mau memperlihatkan kembali sisi gelap dari kegermelapan dunia modern: masyarakat yang mengalihkan tujuan hidupnya pada kemewahan, materialisme sebagai otoritas. Mereka jadi kontras sebaliknya untuk pertunjukan-pertunjukan opera yang sangat mewah. Seperti opera *Die Zauberflöte* karya Wolfgang Amadeus Mozart, berdasarkan teks Emanuel Schikaneder di Bühnen der Stadt Köln yang sangat mewah, yang saya saksikan 22 Desember lalu. Opera ini disutradarai Andreas Homoki dengan drigen Georg Fischer.

Kemewahan dari opera itu sudah terlihat dari mahalnya harga karcis, penonton yang hampir seluruhnya memamerkan pakaian mode mutakhir, serba resmi. Gedung besar dengan penonton memenuhi sekian lantai tempat pertunjukan, jumlah pemaian yang mencapai 70 orang dengan penyanyi-penyanyi mahal, serta penggunaan setting yang juga sangat mahal. Opera yang tampak memuja kemewahan dan kesempurnaan teknis. Sementara Teater Kaiserhof jadi sebaliknya dari tradisi Eropa yang sudah sangat tua itu. Jarak ekstrim seperti ini memang juga bisa ditemukan pada alam mereka yang kontras, antara musim dingin dan panas. Kehi-

dupan yang harus diorganisasi sedemikian rupa untuk mendapatkan mekanismenya.

Dari dunia seperti itulah mahluk seperti Elvira memungkinkan lahir. *Elvira,* yang dipentaskan Teater Kaiserhof itu, memang tampil seperti mahluk karet: Seorang istri berpakaian glamour, tetapi bertubuh lelaki kasar, gemuk, menjelang tua, dan haus darah. Ia juga mungkin ada di sekitar kita.

# Biografi Tasso, Kelambu, dan Meja-Meja

APAKAH YANG HARUS DILAKUKAN seorang penonton seperti saya, menyaksikan sebuah pertunjukan berbahasa Jerman yang tidak dikuasainya? Yang dilakukan pertama mungkin hanya menonton bentuknya, bisa membuat mata dan telinga saya bekerja keras: Berpikir lewat alat-alat penglihatan dan pendengaran yang bersifat absolut. Sebab, bukankah mata dan telinga tidak bisa membantah apa yang dilihat dan didengarnya sendiri? Baru setelah itu menonton strukturnya, yang lebih melibatkan kerja intelektual.

Kedua hal itulah saya kira yang mungkin dilakukan. Percakapan yang tiba-tiba jadi menarik antara saya dengan Michael Dick, sutradara pertunjukan berbahasa Jerman itu, di sebuah kafe setelah pertunjukan usai, rupanya cukup membuktikan hal itu. Michael Dick yang berbahasa Jerman juga mengambil posisi saya seperti itu, ketika ia menyaksikan pertunjukan teater berbahasa Perancis di Paris, beberapa hari setelah pertunjukan kelompok teaternya usai. Ini sama sekali tidak membuktikan teater hanya akan melahirkan "penonton bisu" untuk penonton yang tak memahami bahasa yang digunakannya: Penonton yang hanya bisa melihat dan mendengar, tetapi dunia pengertian-pengertian seakan tidak bisa bekerja lagi melakukan relasi.

Semua itu terjadi dalam pertunjukan Healing Theater pada Minggu pertama Desember 1996, di Köln, Jerman. Healing mementaskan *Torquato Tasso* karya Johann Wolfgang von Goethe, dengan cara memperbesar hal-hal yang bersifat auditif dan visual. Mereka membebaskan diri dari identitas ruang. Identitas hanya terletak pada kostum dan peran. Ruang dipresentasi lebih sebagai

## Pidato Moral Seorang Serdadu

MARIE, MAYAT PEREMPUAN dengan gaun merah dan slop tinggi merah tergeletak di antara 33 orang pasukan tentara. Barisan tentara lengkap dengan senapan, topi baja dan rompi anti peluru masing-masing. Mereka membentuk ruang yang terus berubah melalui berbagai konfigurasi gerak maupun bunyi langkah sepatu tentara. Di bagian belakang: kereta bayi mulai terbakar.

Kontras mayat merah dan kereta bayi terbakar dalam adengan itu dilengkapi dengan kontras lain: tubuh telanjang Woyzeck yang bergerak hampir seperti mahluk pra-peradaban di antara tubuh tentara sebagai tubuh-mesin-perang. Tangannya masih bertubi-tubi menikam tubuh mayat merah itu dengan pisau, di antara langkah-langkah sepatu tentara hijau kelam yang mengitarinya.

Pasukan tentara kemudian menghilang bersama dengan mayat merah itu. Cahaya berubah terang-benderang, memperlihatkan seluruh dinding panggung box hitam kosong dengan latar yang dalam ke belakang panggung. Layar hitam naik. Lalu membentang lanskap padang bunga-bunga rumput di belakang panggung hingga ke seluruh lantai panggung.

Di atas panggung yang kini berubah menjadi cetakan padang bunga-bunga rumput itu, Woyzeck yang diperankan Peter Miklusz, masih berdiri telanjang bulat dengan posisi agak membungkuk diagonal, masih dengan tubuh pra-peradaban. Tangannya masih menyisakan darah setelah membunuh Marie, istrinya. Marie yang diperankan Johanna Griebel, hadir kembali dengan pakaian pengantin. Mayor Tambour (komandan Woyzeck) yang diperankan Luca Schaub, juga hadir kembali. Tetapi dengan busana



*Woyzeck.*
• Foto: Lucie Jansch, Maxim Gorki Theater

monyet yang menggenakan rok mini mekar, seperti bunga hitam berlapis-lapis. Termasuk tokoh dokter yang kini hadir mirip perempuan tukang sulap.

Kedua adegan di atas merupakan bagian akhir pertunjukan *Woyzeck*, 7 November 2014 di Berliner Ensemble, Theater am Schiffbaurdamm, Bertolt Brecht Platz, Berlin. Sutradara: Leander Haußmann, dan dramaturgi: Steffen Sünkel. Dua adegan bagian akhir ini memperlihatkan permainan antara dunia militer dengan padang rumput, antara kenyataan dan halusinasi, antara ekspresionisme dan simbolisme. Hasilnya: ia menjadi sepasang ruang ganda yang membelah orientasi makna, memuntahkan dan membersihkan, menyatakan dan mengilusikan.

Pertunjukan yang berangkat dari karya von Georg Büchner ini, memang dikenal sebagai bagian dari ekspresionisme Jerman. Khas dengan badai dalam tubuh dan kata. Ekspresionisme yang bisa menciptakan bayangan makna yang mendongkel kesadaran status quo kita: kita tidak percaya dengan apa yang kita lihat, tetapi emosinya telah sampai menguasai kesadaran untuk liar. Sebuah naskah yang ditulis Büchner hampir 180 tahun yang lalu. Büchner lahir di Godellau (1813-1837).

Pertunjukan ini ikut mewarnai peringatan 100 tahun Perang Dunia Pertama dan 25 tahun runtuhnya tembok Berlin. Adegan Woyzeck saat mencukur Mayor Tambour digambarkan seperti adegan homo seksual. Woyzeck hanya mengenakan celana dalam

putih. Mayor duduk di depan panggung dengan rok mini hitam mekar. Musik klasik mengiringi adegan ini. Dan Woyzeck tidak mencukur sebagaimana seharusnya orang mencukur rambut. Melainkan ia mencukur sebagaimana dengan kebenciannya terhadap sang Mayor: membabat habis kepala Mayor dengan sabun dan pisau, seperti menghabisi sebatang pohon.

*Woyzeck, sebenarnya kau orang baik, tapi tidak punya moral! Moral. Itulah yang harus kau miliki. Mengerti? Satu perakataan agung. Kau kawin dan punya anak tanpa disyahkan gereja. Seperti kata pendeta kita. "Tanpa disyahkan gereja". Ah, sudahlah. Bukan aku yang menciptakan kata-kata itu.* Ucapan sang Mayor ini jadi aneh dalam dunia Woyzeck yang berada di tengah-tengah bagaimana militerisme masuk ke berbagai sisi kehidupan: kedokteran, ilmu pengetahuan, gereja, kehidupan seks, dan perbedaan kelas sosial. Marie, istri tidak sah Woyzeck, bagian dari korban militerisme ini. Tubuhnya jadi santapan buas teman sesama militer di mana Woyzeck ada di dalamnya. Membuat warna buram dari keagungan moral. Sisi-sisi gelap dan terang dari tata cahaya menjadi tempat datang dan menghilangnya pasukan di antara asap kabut, maupun lapisan-lapisan cahaya merah.

Tata cahaya (Ulrich Eh), kostum (Janina Brinkmann) dan koreografi tentara (Rainer Clemens) sangat menentukan perubahan ruang, termasuk musik yang menggunakan berbagai lagu *rock and roll*. Pertunjukan dibuka dengan dua orang serdadu yang berjaga: Woyzeck dan Andres (Raphael Dwinger). Masing-masing menggunakan senapan asli yang mengeluarkan sinar infra merah. Asap membuat irisan layar-layar cahaya, lalu berubah dengan masuknya pasukan tentara. Berubah lagi menjadi pesta melalui musik *rock and roll* dan asap dalam layar-layar cahaya merah. Musik *rock and roll* menjadi ruang penyamaran untuk kebrutalan militer.

Woyzeck dan Marie selalu menjadi korban dalam formasi itu: yang satu menjadi objek seks, satunya lagi objek moral dan eksperimen dunia kedokteran. Woyzeck hampir selalu berada antara di dalam dan di luar dunia militer. Tubuhnya yang lebih pendek dibandingkan dengan tentara lainnya, memiliki sisi natur yang

memang tidak mudah untuk "dimiliterkan", yang oleh orang-orang disekelilingnya dianggap bodoh dan tidak bermoral. Autis terhadap tatanan dunia modern (yang militeristik) yang sudah terbentuk di sekelilingnya.

Militer, pesta, tubuh telanjang untuk seks dan tubuh telanjang untuk militer dan kedokteran, berlangsung berulang-ulang. Dua kumpulan properti digunakan: balon gas dalam berbagai bentuk binatang dan sejumlah tenda plastik militer. Ketika balon gas memasuki panggung, udara seperti dipenuhi dengan binatang-binatang plastik di antara sisi-sisi gelap panggung. Balon-balon ini lalu berubah menjadi komedi putar. Para tentara dengan sejumlah aktor perempuan, termasuk Marie di dalamnya, menunggangi masing-masing balon binatang ini. Lalu panggung berputar. Dan sekali lagi, Woyzeck mengalami diosorientasi di atas panggung berputar ini; di antara pasangannya, Marie, yang berada dalam pelukan tentara lainnya.

Untuk meyakinkan penonton atas realisme yang dibawa pertunjukan ini, berlangsung melalui adegan pisau yang akan digunakan Woyzeck untuk membunuh Marie. Seorang pedagang senjata menawarkan berbagai bentuk senjata modern kepada Woyzeck. Dan ia tidak memilihnya. Woyzeck memilih pisau, senjata yang berhubungan langsung dengan tubuhnya dalam jarak pendek, bukan senapa atau pistol yang berjarak dalam melakukan pembunuhan. Pisau itu dipraktekkan oleh pedagang dengan cara untuk membelah selembar uang. Dan uang itu terpotong menjadi dua. Lalu pisau terjatuh, dan menancap di atas lantai panggung.

Atau menghadirkan gitar yang dimainkan oleh Andres yang hanya mengenakan celana dalam, agar musik *rock and roll* tidak melulu hadir sebagai musik latar yang tak terlihat. Dan sebaliknya, adegan ilmuwan sebagai sosok monyet yang minum bir seperti manusia, tetapi tidak tahu caranya membuka kursi lipat. Adengan ini paralel dengan sosok dokter yang makan pisang seperti monyet.

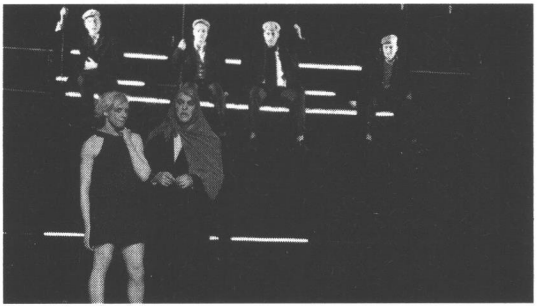
Suara sepatu tentara kadang distilisasi menjadi sebuah lorong gema menakutkan, begitu juga suara nafas tentara yang kadang

## Neon Terus Berputar...

SEBUAH KELUARGA, seorang ibu dengan 5 orang anak lelakinya, hanya dihubungkan dengan benang hitam tipis di ujung pakaian mereka masing-masing. Benang hitam tipis ini berfungsi sebagai metafor hubungan antar keluarga yang rentan, juga memiliki fungsi teknis untuk penggambaran bagaimana mereka menghadapi cuaca buruk di musim dingin. Angin yang menghembuskan ujung pakaian mereka masing-masing. Musik piano terus berdentang sejak awal pertunjukan, digarap oleh Johannes Hofmann.

Pertunjukan "Rocco und Seine Brüder" ini berlangsung di Maxim Gorki Theater, Berlin. Saya menyaksikannya, 16 September 2012. Disutradarai Antú Romero Nunes dan dramaturgi Carmen Wolfram. Ibu mereka, Parondi Rosaria (diperankan Andreas Leupold), seorang ibu trans-gender: metafor seorang janda yang juga berperan sebagai kepala rumah tangga. Leupold, sebagai aktor lelaki, memerankannya tanpa mengubah sosoknya menjadi perempuan. Aktingnya tetap hidup dalam tubuh lelaki dengan kerudung hitam dan kain panjang hitam sebagai rok panjang menutupi bagian bawah tubuhnya.

Pertunjukan menggunakan hampir seluruh elemen sebagai strategi yang taktis dalam mereproduksi ruang, peristiwa, waktu, situasi dan metafor. Bagian depan panggung dibuat seperti bingkai lukisan, atau bingkai monitor TV. Kita seperti sedang melihat sebuah film bisu hitam-putih sedang berlangsung di dalamnya. Tetapi kita juga seperti sedang menyaksikan sebuah potret keluarga yang merantau ke kota mencari kehidupan lebih baik. Ini merupakan strategi awal yang digunakan pertunjukan, kemudian berge-



Rocco und Seine Brüder.
• Foto: Bettina Stöss, Maxim Gorki Theater

rak sebagai gradasi yang progresif dan radikal.

Pada gradasi awal pertunjukan, seluruh aktor bermain dengan teknik mime, wajah di-*make-up* putih. Sementara teks diproyeksikan melalui proyektor ke bingkai atas panggung, mirip teks terjemahan film yang ditayangkan dalam TV. Ruang ini kadang-kadang dilanggar dengan cara seorang aktor menunjuk ke arah teks yang diproyeksikan ke bibir atas panggung, sebagai dialog yang sedang dilakukannya.

Mereka membawa koper-koper berbentuk peti berjalan ke kota. Koper-koper dengan bentuk kelam, dingin dan kaku ini, menjadi metafor untuk kehidupan kota yang keras dan beban yang harus ditanggung. Peti koper yang juga berfungsi sebagai tempat menyimpan kostum. Aktor langsung mengganti kostum di atas panggung dengan membuka peti koper masing-masing.

Di kota, strategi awal pertunjukan yang filmis dengan teknik mime yang dilakukan sebelumnya, mulai ditinggalkan. Pertunjukan bergerak ke arah teater realis di tengah kehidupan kota yang tidak realis. Mereka harus bekerja keras sebagai penyekop salju. Salju berhamburan melalui potongan-potongan kertas kecil yang dihamburkan melalui tangan-tangan aktor.

Suasana kota, soal kebersihan, mulai digambarkan melalui bagaimana sang ibu, Parondi Rosaria, membagi-bagikan tisu kepada anak-anaknya untuk menghapus *make-up* putih pemeranan mime di wajah masing-masing aktor. Tisu-tisu itu dibuang seenaknya di lantai panggung, bersama puntung-puntung rokok, sisa-sisa roti yang mereka makan, dan serakan potongan kertas putih untuk

imij salju.

Dunia kota pun mulai bergerak melalui 3 elemen panggung yang ditata Florian Lösche: kotak-kotak hitam turun-naik dari atas panggung, 5 talang tabung-tabung neon berbaris turun-naik dari atas panggung, serta lantai panggung yang berputar. Panggung hitam-putih, juga kostum aktor hitam putih, mulai berwarna dengan kehadiran sarung tinju berwarna merah dan seorang pelacur, Nadia (diperakan Anne Müller). Dunia kota kemudian mulai mengubah nilai-nilai keluarga dalam kehidupan keluarga Itali yang miskin ini, yang pindah dari Milan Selatan ke Milan Utara.

Simone (diperankan Michael Klammer) dan Rucco (diperankan Robert Kuchenbuch) keduanya kemudian hidup sebagai petinju. Uang, utang, gaya hidup kota dan perempuan mulai mengacaukan mereka. Simone dan Rucco, keduanya memacari Nadia. Adegan kekerasan yang brutal kemudian terjadi dalam perkelahian antara Simone dan Rucco. Kekerasan yang seakan-akan memang berlangsung di atas panggung. Ketika Simone menghantam saudaranya, Rucco, tubuh Robert Kuchenbuch yang memerankan Rucco, terlempar menghantam lampu dinding penonton sebelum jatuh ke bawah panggung. Lampu dinding buatan ini mirip dengan lampu dinding asli gedung Maxim Gorki Teater yang usianya sudah 189 tahun (berdiri 1823, pernah hancur pada Perang Dunia II).

Adegan pemerkosaan yang dilakukan Simone terhadap Nadia, juga dibuat brutal. Tubuh Nadia dibuat hampir telanjang. Dan Simone menjadi telanjang bulat. Tetapi permainan ini berlangsung antara lampu panggung yang terang-benderang, dengan lampu yang dimatikan total bergantian. Dalam keadaan gelap, suara tubuh yang dibanting di lantai panggung, *gedabag-gedebug*, dalam adegan pemerkosaan ini terdengar menjadi lebih provokatif.

Talang-talang lampu neon terus turun naik, kadang seperti menciptakan perputaran waktu, kadang berfungsi sebagai pembagian ruang atas dan ruang bawah. Talang-talang tabung neon ini juga digunakan aktor untuk duduk atau menggantung tubuhnya hingga terjuntai. Kadang juga berfungsi menciptakan optik-optik

grafis. Pangung terus berputar, kadang berhenti, menciptakan ruang sosial yang terus berputar di kota, tetapi juga ruang untuk kesunyian kehidupan keluarga yang pecah di kota. Kesunyian ketika Rucco duduk sendirian, bersandar di peti spiker yang mengeluarkan lagu pop romantik di atas panggung yang terus berputar.

Bagian belakang panggung yang dibiarkan terbuka dengan tembok cat hitam dan peralatan-peralatan teknis pertunjukan yang terlihat, kadang muncul seperti lanskap kelam kota di malam hari, dalam kabut yang dikeluarkan alat penyemprot asap putih. Kadang berfungsi seperti orang-orang kesepian dalam kehidupan bar.

Pertunjukan ini berangkat dari skenario film Suso Cecchi D'Amico, dan pernah difilmkan tahun 1960 dengan sutradara Luchino Visconti. Film yang dianggap membawa realisme baru, penuh kebrutalan, pesimistik. Dan dalam pertunjukan yang disutradarai Antú Romero Nunes, *Rocco und Seine Brüder* ini menjadi teater yang membawa banyak elemen kontemporer ke dalam cerita klasik naskah ini.

Nunes menyutradarai dan mengkoreografi sekaligus antara ruang dan tubuh aktor, antara materi-materi setting dan bunyi, antara cahaya dan kegelapan, antara teks yang diproyeksikan ke bingkai panggung dengan teks yang diucapkan aktor. Pertunjukan menjadi filmis dan puitis.

Tabung-tabung neon terus berputar, panggung terus berputar, kostum terus berganti. Tetapi kisah tentang kehidupan manusia tidak berubah.

lam mengapresiasi pertunjukan, di sini bisa berarti sama dengan tertinggalnya perkembangan teater di sebuah kota. Walaupun festival ini harus dianggap tidak cukup representatif untuk menilai sejauh mana teater telah berkembang di wilayah Jawa Timur. Tetapi bagaimana mereka menghadirkan dunia teater pada beberapa pertunjukan, harus dikabarkan juga dalam catatan ini.

### Teater tanpa penonton

Fenomena itu jadi penting diperlihatkan, karena ia seperti mau dan bisa membuktikan bahwa teater juga merupakan representasi dari bagaimana kita melihat dan merumuskan kembali hubungan-hubungan yang telah berlangsung di sekitar kita. Kualitas dunia penonton di sini mencerminkan juga dunia teater seperti apa yang sedang hidup di sebuah kota. Penonton teater adalah publik yang berada di gedung pertunjukan, dan bukan di luarnya. Pengetahuan publik tentang teater dibentuk dalam gedung pertunjukan. Fenomena ini bisa dilihat dari peristiwa-peristiwa menarik selama LDKLK berlangsung, yang di antaranya terjadi peristiwa seperti ini. Sebuah grup teater, rupanya telah menyewa seorang juru potret untuk medokumentasikan pertunjukan mereka. Lampu blitz kamera foto berkali-kali menyembur dari sang juru potret ini ke arah panggung. Struktur *lighting* yang telah dibangun sedemikian rupa dalam pertunjukan, kemudian berkali-kali jadi patah oleh tembakan lampu blitz ini. Mungkin karena tanggungjawab profesional yang berlebihan dari sang juru potret, dalam satu adegan, ia pun nekat naik ke atas panggung untuk memotret seorang pemain perempuan yang mengenakan busana pengantin Eropa.

Kejadian nekat seperti ini terulang kembali dalam kelompok teater lain. Salah satu anggota kelompok ini, dengan rambut panjang dan tas tergantung di belakang punggung, beberapa kali memotret pertunjukan sambil melintasi arena. Tidak hanya itu, sambil memotret ia sekali-kali membereskan properti yang susunannya dianggap belum tepat. Kejadian ini pun membuat struktur pertunjukan yang telah dibangun sedemikian rupa, jadi patah-patah justru oleh anggotanya sendiri. Kehadirannya telah mencip-

takan pertunjukan tersendiri di tengah pertunjukan resmi yang sedang berlangsung.

Seluruh konsentrasi pertunjukan yang berlangsung pada 30 kelompok teater itu, tidak hanya dibuat patah-patah oleh intervensi lampu *blitz* yang memotret pertunjukan tanpa etika. Tetapi juga banyak yang justru dibuat menjadi porak-poranda, karena sebagian pertunjukan menggunakan lampu blitz yang dimiliki Gedung Cak Durasim. Lampu menyilaukan yang berkedip-kedip seperti lintasan cahaya kilat ini, banyak digunakan dalam pertunjukan sebagai *lighting*, yang tampaknya berfungsi untuk menggambarkan ketegangan atau sensasi. Lalu penonton bersorak, atau menutup mata karena silau dan pusing oleh kedipan lampu kilat ini. "Teror *lighting*" seperti lampu disko ini, jadi lebih menekan lagi dengan penggunaan lampu merah yang terlalu berlebihan pada banyak pertunjukan.

Penggunaan lampu seperti itu, rupanya sama sekali dilakukan tidak untuk kepentingan menjelaskan ruang atau waktu dalam pertunjukan mereka. Tetapi lebih digunakan untuk menciptakan sensasi. Sensasi itu jadi modal untuk memancing reaksi atau teriakan-teriakan penonton. Di sini pertunjukan teater jadi dianggap sama dengan sensasi itu sendiri, menggoyahkan penonton untuk beraksi secara verbal. Berteriak, bersuit, atau bertepuk tangan. Hubungan penonton dan pertunjukan dalam situasi yang pecah seperti ini, dilengkapi lagi oleh persuasi-persuasi yang dilakukan MC sebelum dan se-telah pertunjukan berlansung. MC rupanya punya tugas untuk terus-terusan menghangatkan penonton, seperti dalam pertunjukan-pertunjukan musik dangdut. Maka kedudukan penonton harus terus-terusan dihangatkan oleh MC ini, yang selalu mengenakan setelan jas resmi dengan vokal menggema seperti berada dalam gedung mewah.

Tidak ada yang harus dianggap bersalah pada tukang potret, teror *lighting*, teriakan penonton, atau pada MC itu. Karena dalam Gedung Cak Durasim, tidak pernah ada hubungan yang jelas antara penonton dengan pertunjukan. Situasi yang cair ini juga bersumber pada desain interior Gedung Cak Durasim yang terlalu

banyak menyita perhatian, termasuk cahaya yang bocor dari luar gedung. Karena itu potensi pecahnya konsentrasi penonton sebenarnya telah tersimpan dalam tubuh gedung itu sendiri, kemudian dilengkapi dengan perilaku pertunjukan serta publik yang datang. Hubungan antara pertunjukan dengan penonton pun kian cair melalui patahan-patahan seperti ini. Sebuah kecairan yang meluangkan penonton untuk berteriak-teriak. Di antaranya ada penonton yang berteriak minta minum kepada seorang pemain, dan pemain ini memang sedang berada pada adegan menawarkan minum kepada aktor lain yang memerankan tokoh tamu dalam pertunjukan mereka. Atau juga reaksi penonton seperti ini, maaf: berteriak memuji pantat seorang pemain perempuan yang dianggap bahenol.

Kenyataan seperti itu telah membuat hampir seluruh kelompok teater memiliki kesulitan dalam menciptakan ruang dan waktu pertunjukan. Terlalu banyak segmen lain yang ikut serta, yang membuat setiap usaha untuk membangun ruang dan waktu pertunjukan jadi patah-patah. Tidak adanya usaha menjelaskan fenomena ini, membuat kehidupan teater yang batas-batasnya telah dilanggar oleh publiknya sendiri itu, tidak dilihat sebagai sesuatu yang khas dan memiliki risiko kognitif yang cukup jauh. Yaitu bagaimana mengapresiasi teater sebagai "hubungan yang cair" antara teater dan penonton, yang kemungkinannya harus dikejar untuk mengubahnya jadi "hubungan yang intim". Pengejaran terhadap keintiman ini merupakan kemungkinan lain untuk menciptakan ruang dan waktu pertunjukan sebagai konsep dunia bersama yang dijalani teater. Jarak antara pertunjukan dan penonton diminimalisasi sedemikian rupa, dengan menciptakan ruang-ruang penonton yang lebih terbatas lagi.

Tanpa apresiasi terhadap adanya persoalan-persoalan di atas, kedudukan teater akan cenderung selalu berada dalam posisi inferior berhadapan dengan publiknya sendiri, kian tersubordinasi di bawah arus penonton yang lebih progresif dibandingan dengan teater yang mereka tonton. Sebuah kenyataan yang bisa memenuhi gagasan Danarto tentang "teater tanpa penonton". Teater

tanpa penonton, dalam konteks Lomba Drama Lima Kota ini, jadi sama dengan tidak adanya pembatas signifikan antara pertunjukan dengan penonton.

Pertunjukan Studi Teater Komidi yang mementaskan *Album Tua di Bawah Meja* yang non-plot dalam acara LDLK ini (sutradara Rofi'udin), bisa memberikan alternatif lain untuk menghadirkan teater lewat fenomena di atas. Progresifitas publik di sini diatasi melalui semacam kegilaan. Potensi reaktif penonton disalurkan lewat teks yang tidak linier. Dan oleh karena itu penonton mulai tidak melayani pemahamannya melihat pertunjukan teater sebagai panggung hiburan. Pertunjukan ini berlangsung dalam abstraksi sebuah bis kota. Berbagai peristiwa berlangsung dalam bis ini. Ada penodongan pistol, orang-orang yang pidato dan ketakutan yang berlangsung berulang-ulang.

Atau seperti pertunjukan Teater Tarek Surabaya yang mementaskan *Panut Lumut* karya T. Harjono, sutradara Mario Sujatmoko, dengan membawa pertunjukan mereka mentas di lantai sejajar dengan penonton. Tindakan ini jadi usaha juga untuk memecahkan soal ruang, di tengah seluruh pertunjukan teater lain yang berlangsung di atas panggung dalam acara LDLK ini. Walaupun pertunjukan yang menggunakan lampu minyak ini tidak cukup mampu menerangi pertunjukannya sendiri. Ia terlalu gelap untuk konsep *lighting* pertunjukan yang mereka ingini.

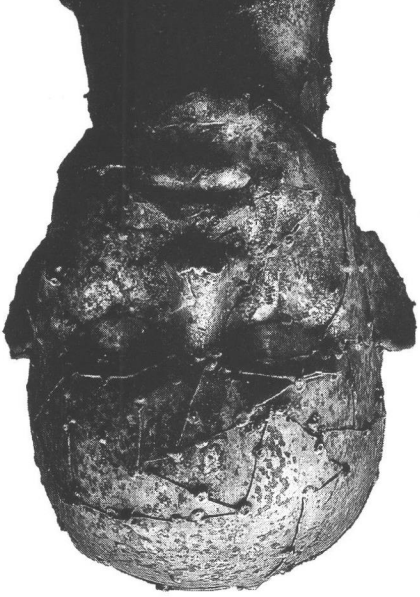
Gambaran di atas sedikit menjelaskan bagaimana teater tidak harus membangun kebiasaan pentas yang sama di atas panggung, memecahkan adanya ruang lain. Membiarkan publik berada pada posisi tunggal dalam menyaksikan pertunjukan, akan sama dengan membiarkan perkembangan teater berjalan tunggal menuju pada dekadensinya sendiri. Teater yang tidak bisa memecahkan hubungan waktu dan realitas dengan dirinya sendiri, hanya menghasilkan kerja teater sebagai praktik yang melenyapkan dirinya sendiri dari perubahan yang berlangsung di sekitanya. Hal ini misalnya, bisa dilihat pada bagaimana sebuah kelompok teater pada pertunjukan mereka dalam acara LDLK ini, yang masih menghadirkan tokoh kakek dengan rambut diberi warna putih melalui

distilisasi menjadi erangan libido. Penonton seperti dibawa masuk ke dalam tubuh-militer dan keluar lagi dari tubuh-militer melalui suara dan koreografi barisan tentara. Di luar dan di dalam sama: suasana militerisme yang padat. Sejumlah tenda digunakan hampir sama dengan pola permainan balon-balon binatang: tenda plastik bermotif loreng seragam tentara, dilempar ke udara dan terbuka secara otomatis. Lalu jatuh ke lantai panggung dalam bentuk tenda yang siap pakai. Seluruh serdadu masuk ke dalam tenda mereka masing-masing. Panggung kembali berputar, dan Woyzeck kembali mengalami disorientasi dengan Marie yang berada dalam salah satu tenda bersama seorang tentara.

Untuk Woyzeck, cinta adalah inti dari moral. Sementara yang dilihatnya, moral tidak lebih sebagai transaksi kekuasaan. Seragam dan tenda tentara hanyalah topeng untuk transaksi kekuasaan yang berlangsung di dalamnya.

Di Indonesia, karya Georg Büchner ini telah diterjemahkan oleh Muslich. Cukup sering dipentaskan, di antaranya: Teater Koma, Teater Sae, Teater Amoeba, dan baru-baru ini oleh Teater Kami. Tetapi pertunjukan *Woyzeck* di Berliner Ensemble ini, saya kira lebih memperlihatkan sisi brutal dari naskah: di antaranya Woyzeck yang disodomi hingga pantatnya berdarah, ke dalam mulutnya dimuntahkan cairan sup kacang satu ember besar. Atau adegan persetubuhan kelompok: tentara menggilir tubuh seorang aktor perempuan. Tubuh itu tenggelam dan lenyap di antara 33 orang tentara yang mengelilinginya. Yang digilir hanyalah pakaian aktor perempuan yang bergantian dilambai-lambaikan di udara oleh para tentara. Menyetubuhi perempuan adalah mitos yang tertanam dalam tubuh lelaki.

Pertunjukan ini akhirnya bisa dilihat sebagai pidato moral seorang serdadu seperti Woyzeck, yang kehilangan puisi di tengah-tengah prosa yang brutal.



# 9

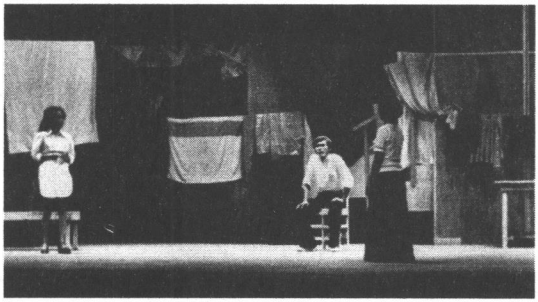
# REPORTASE-REPORTASE FESTIVAL TEATER: JAWA TIMUR

# Teater di Antara Blitz, Teriakan, dan MC

TIDAK SEIMBANGNYA distribusi informasi teater, terutama untuk pengalaman menonton yang cukup berimbang bagi kehidupan publik teater di sebuah kota, memiliki konsekuensi-konsekuensi kognitif pada bagaimana publik memandang teater di kotanya sendiri. Rendahnya volume pertunjukan teater di sebuah kota membawa akibat pada relatif kurangnya basis reproduksi dan basis kognitif publik bersama seniman teater dalam mengembangkan dunia teater di kotanya masing-masing.

Kemungkinan hal itu terjadi terjadi karena distribusi pengetahuan mengenai teater tidak begitu saja bisa diperoleh hanya melalui media cetak. Perkembangan teater mengandaikan juga tingkat mobilisasi tontonan teater di sebuah kota untuk saling mengembangkan diri. Pertunjukan teater adalah sebuah media yang khas, yang hampir bisa dikatakan tidak bisa dipindahkan ke media lain. Teater memang rupanya harus selesai sebagai dokumen otentik, ketika layar ditutup. Teater menyapa penonton bersama dengan kekhasan sebuah kota yang ikut memberi karakter pada teater yang tinggal di kota tersebut.

Lingkaran persoalan seperti itu pula, yang saya sampaikan di atas, yang datang ketika menyaksikan 30 pertunjukan teater yang berlangsung salam 10 hari dalam Lomba Drama Lima Kota (LDLK, meliputi Surabaya, Gresik, Sidoarjo, Jombang dan Mojokerto) ke VIII, di Gedung Cak Durasim Taman Budaya Jawa Timur, 15-24 November 1993. Acara LDLK ini adalah hal yang luar biasa untuk melihat, bagaimana "menonton teater" merupakan satu masalah teater tersendiri juga. Tertinggalnya publik da-



Salah satu pertunjukan Teater Surabaya yang mementaskan *Labirin*, sutradara Basuki Rachmad, TIM 23 September 1975. Sebagai sutradara, Basuki Rachmad dianggap memiliki pengaruh besar dalam kehidupan teater di Surabaya.

• Foto: Jaulham Hutasoid

pasta gigi agar kelihatan beruban, berjalan terbungkuk-bungkuk dengan tongkat, tanpa memperhitungkan bahwa representasi orang tua seperti ini kian tidak tergambarkan dalam kenyataan sehari-hari.

## Kostum dan dekor di luar peristiwa

Atau pada seorang pemain perempuan yang masih menggunakan kostum pengantin Eropa,dalam pertunjukan mereka, walau tidak ada peristiwa perkawinan. Pertunjukan ini memperlihatkan betapa dunia kostum dalam teater, dilihat tidak dari kebutuhan peran. Tetapi dari kemewahan agar pertunjukan jadi menarik, atau mereka melihat teater memang semata-mata sebagai dunia tontonan yang harus hadir dengan penuh kegemerlapan agar penonton tertarik. Hal ini sama dengan kelompok teater lain, yang masih menghadirkan setting ruang tamu seperti gambaran umum rumah-rumah pada tahun '50-an yang susah. Pilihan perabot tamu, warna dinding rumah, jendela, cara memasang foto dinding, serta pot bunga, seluruhnya hampir tidak umum lagi dapat kita temukan sekarang. Padahal tema dari pertunjukan ini lebih bercerita tentang seorang ayah yang menghilang dan baru kembali setelah anak-anaknya sudah besar, yang tidak mengandaikan latar masa seperti apa peristiwa ini terjadi. Hal ini memperlihatkan juga

betapa teater masih dipahami sebagai "drama kemiskinan", yang berusaha menarik penonton lewat cerita-cerita sedih. Pertunjukan ini menyertai gambaran umum dari tema-tema yang dipentaskan dalam acara LDLK ini, yang banyak mengambil masalah-masalah keluarga.

Godaan-godaan visual juga berlangsung sama besarnya dengan godaan verbal dalam beberapa pertunjukan. Teater Sanggar Surabaya yang mementaskan *Pintu Tertutup* karya Sartre misalnya, sutradara M. Brewok AS, membuat pertunjukan ini jadi semacam senirupa. Patung-patung dalam kamar hotel, dalam pertunjukan ini dihadirkan melalui manusia hidup yang bergerak dan menciptakan efek-efek visual. Absurdisme Sartre diturunkan dalam pertunjukan ini justru sebagai bentuk. Seakan-akan absurdisme Sartre memang adalah bentuk yang disejajarkan begitu saja dengan absurdisme Ionesco atau Beckett. Pilihan bentuk seperti ini membuat pertunjukan kehilangan realismenya sendiri, dan jadi absurdisme yang artifisial. Hal yang sama juga berlangsung pada pertunjukan Teater Dadisilkertim 35, sutradara Suparno, yang menggunakan *setting* sebagai dekor-dekor yang tidak menjelaskan ruang. Atau juga pada pertunjukan Teater Cengkir Surabaya yang mementaskan *Dimensi Revolusi* (sutradara Maman Yik), direpresentasi jadi kekacauan senirupa di atas panggung. Pertunjukan berlangsung di antara gerak, televisi, cucian, baju tidur, dan benda-benda lainnya yang masing-masing kehilangan acuan lingkungan teksnya sendiri untuk bisa melakukan korespondensi.

Pada beberapa pertunjukan, godaan visual itu tidak berhasil diimbangi melalui akting. Terutama ketika godaan visual ini dipenuhi dengan pemahaman *setting* lebih sebagai dekor. Maka beberapa pertunjukan dalam LDLK sebagaian jadi pertunjukan yang kehilangan setting penandanya sendiri. Ruang dan waktu di sini lebih dipahami sebagai kata benda daripada sebagai usaha memberi wujud pada berlangsungnya peristiwa dalam pertunjukan. Bahwa ruang dan waktu juga berlangsung dalam akting, dan tidak semata-mata berlangsung pada *setting*.

## Akting tanpa saling menatap

Pada beberapa pertunjukan, kesulitan menciptakan korespondensi yang "saling menatap" dalam akting antar sesama pemain, juga terjadi. Pertunjukan cenderung menciptakan dailog-dialog yang berteriak, mengedan, atau lemah sekali hampir tidak terdengar. Hal ini terjadi pada pertunjukan Teater SMA YPPI II misalnya, yang mementaskan *Menatap Matahari*; Teater Asy Syifa yang mementaskan *Uzlah*; atau pada pertunjukan Teater Srengenge yang mementaskan *Gen*. Akting yang dilakukan tanpa korespondensi saling menatap ini, jadi sama dengan tidak terbukanya kondisi untuk saling membangun pemeranan. Pemeranan jadi mandul, berhenti, dan terbelengkalai. Ruang dan waktu yang dibangun pemain pun tidak pernah tercipta. Pemain lebih banyak menatap ke atas, membuang muka, menatap ke bawah, ke penonton, atau bergerak tanpa konsep *blocking*, sebagai tindakan yang justru terus-terusan meninggalkan peran mereka masing-masing. Peran seakan-akan hanya tersimpan pada kostum, vokal dan *make up*.

Jarak, menjadi ruang dan waktu yang terlalu jauh untuk dapat diisi dalam korespondesni akting seperti itu. Akting jadi sama sekali tidak ada, dan aktor telah mati dalam perannya sendiri. Akting yang tidak hanya merupakan usaha menghidupkan peran sendiri, tetapi juga mengandaikan peran yang dimainkan lawan-lawannya, di sini cenderung tidak tertangani. Akting membutuhkan semacam "tubuh" yang hidup, tubuh yang berpikir dan bertindak, untuk representasi dialog sebagai kata yang diwujudkan jadi ruang dan waktu. Kegagalan mewujukan ruang dan waktu dalam akting, akan jadi sama dengan "mematikan" peristiwa yang dikandung dalam dialog. Pembunuhan terhadap peristiwa, jadi sama dengan pembunuhan terhadap peran sendiri.

Logika teater di situ harus dicari di antara ruang, waktu, kata, tubuh, dan benda-benda. Karena memang harus ada relasi yang saling menandai di antara semua sub-sub ini, sebagai korespondesi teks dalam melakukan penandaan. Tubuh, kata, dan benda, akan jadi dunia yatim-piatu apabila eksistensi ruang dan waktu dihadirkan hanya sebagai objek penglihatan. Tetapi dalam beberapa

pertunjukan, ruang kemudian jadi persoalan jarak antara tempat di mana aktor berdiri dengan diksi yang dikatakannya. Terutama pada cukup banyaknya penggunaan diksi-diksi yang dijauhkan dalam beberapa pertunjukan. Seperti terjadi pada pertunjukan di mana peran melakukan personifikasi jauh terhadap diksi-diksi seperti "bulan", "Gusti", atau "emak", yang diungkapkan dengan cara-cara histeris seakan-akan mau menggapai dunia jauh yang tak tersentuh. Hal ini terjadi misalnya pada pertunjukan Teater Remaja Kreatif Seni yang mementaskan *Merah Fajar Budaya*. Atau pada Teater Sanggar Kreatif Seni yang mementaskan *Mimpi-mimpi*, kegilaan digunakan untuk menyampaikan pesan, ketika dunia normal tidak dipercayai lagi. Atau pada pertunjukan Teater Bathu yang mementaskan *Bento* (sutradara Tries Karo-karo), yang histeris merepresentasi seseorang yang ingin mati, sementara yang lainnya ingin hidup. Dan ini dilakukan lewat pengulangan-pengulangan soal yang masih sama. Narasi dan akting tidak berkembang. Tetapi tiba-tiba muncul rangkaian adegan seperti ini, seseorang pelacur datang, massa yang tidak menyukainya kemudian membunuhnya, ditambah adegan matinya anak pelacur itu. Adegan-adegan ini muncul sebagai cerita-cerita yang kehilangan pengantar.

Begitulah sebagian pertunjukan masih memahami teater sebagai drama kesedihan, drama penderitaan manusia, atau drama mengenai kemiskinan. Oleh karena itu penderitaan, kostum compang-camping, tangisan, tertawa terbahak-bahak, musik dan dekor yang seram, adalah teater. Memasuki teater kemudian jadi sama memasuki sebuah dunia di mana kehidupan sehari-hari mereka sendiri sebenarnya tidak berada di dalamnya. Teater memang telah dipahami sebagai media memerankan dunia dan orang lain yang bukan dunia dan dirinya sendiri. Sebagian besar kelompok teater yang didukung oleh siswa SLTA dalam LDLK ini misalnya, justru lebih banyak mengangkat tema keluarga. Mereka memaksakan diri jadi ayah-ibu atau suami-istri yang mereka perankan, yang menjauhkan mereka dari kenyataan diri dan lingkungan sendiri. Padahal kehidupan sekolah mereka sendiri sudah

merupakan kehidupan teater yang berlangsung hari-hari. Mengenali fenomena teaterikal yang berlangsung sehari-hari dalam sekolah, dan mengangkatnya kembali ke atas panggung pertunjukan, sebenarnya sudah jadi sumbangan tersendiri untuk perkembangan teater.

Tema-tema mistik juga banyak dipentaskan dalam LDLK ini, seperti dilakukan Teater Cikar yang mementaskan *Mak Sumbang*, Teater Misi Surabaya yang mementaskan *Juru Kunci Makam Eyang*, atau Teater Gerwasi yang mementaskan *Sesat*. Tema-tema seperti ini mengesakan dapat memenuhi kebutuhan-kebutuhan ekostisme dan sensasi yang bisa memukau publik, ruang kelam dan memberat dalam genangan lampu merah, atau melalui akting-akting histeris. Narasi-narasi substansial seakan-akan bisa dipenuhi lewat khotbah-khotbah klise di bawah tekanan penggunaan lampu merah dan bunyi-bunyi horor.

Beberapa pertunjukan, seperti Teater Sandradekta yang mementaskan *Inspektur Jendral* karya Nicholai Gogol (sutradara Hasan), pertunjukan Teater Rajawali yang mementaskan *Wayang* karya Rudolf Puspa (sutradara Mulyadi Kartasasmita), pertunjukan Teater Cager Gresik yang mementaskan *Tumpat* (sutradara H.U. Mardiluhung), ketiganya merupakan pertunjukan-pertunjukan penting dengan garapan dan aktor-aktor mereka yang kuat. Di samping pertunjukan Teater Melati Surabaya yang mementaskan *Abunawas* (sutradara Fitri) yang lebih sederhana, Teater Genta yang mementaskan *Tikungan Maut* karya Anton Chekov (sutradara Ali Asmara) yang memiliki aktor kuat, walau punya problem pada penyutradaraan yang menggarap pertunjukan ini lewat gerak yang berlebihan; Teater Ngrakit Gresik yang mementaskan *Antigone* (sutradara Junaidi Asfihani) dengan jumlah pemaian yang besar dan potensial. Pertunjukan Teater Laga yang mementaskan *Berhala* (sutradara Justifar M. Junus), melakukan maksimalisasi peran yang berlebihan, hingga akting aktor berlangsung tegang sejak awal pertunjukan berlangsung, seakan-akan dialog sama dengan perdebatan tiada akhir. Kelompok-kelompok teater yang saya sebut belakangan ini, merupakan kelompok yang memang



Salah satu aktivitas seniman-seniman teater di Surabaya melakukan prosesi dengan cara mengelilingi jalan-jalan protokol di Surabaya, 1994.

• Foto: Dok. Teater Api

sudah memperlihatkan jalan untuk mereka menemukan karakter pertunjukan mereka.

### Teater dan drama di Jawa Timur

Bagaimanakah menjelaskan eksistensi Lomba Drama Lima Kota ini di tengah fenomena pertunjukan seperti di atas? Lembaga ini, di mana Moekit Faqtoerrrozie, seorang tokoh teater di Surabaya, punya sumbangan besar untuk terus mempertahankannya. Lembaga ini masih menggunakan istilah "drama", sementara kelompok-kelompok yang mengikuti acara dari lembaga ini sendiri justru telah menyebut diri mereka dengan istilah "teater". Lembaga festival ini telah berjalan sejak tahun 1976.

Teater di wilayah Jawa Timur, mungkin masih menyimpan *chaos* dalam melihat perbedaan antara drama dan teater, sebagaimana juga dengan publik teater yang ikut mengalami *chaos* melihat pertunjukan teater sebagai panggung hiburan. Bambang Ginting (seorang kreografer, sutradara Teater Api dan *organizer* acara-acara kesenian di Surabaya), melihat persoalan ini sebagai hambatan untuk melihat perkembangan teater di Jawa Timur dalam peta teater di tingkat nasional. Anggapan yang tidak berbeda jauh dari pernyataan bahwa teater di Surabaya tidak memiliki citra, seperti pernah dinyatakan oleh Jil P. Kalaran atau Hardjono WS dalam buletin *Loka Sastra* (edisi no. 3, 1984).

Begitu pula anggapan bahwa salah satu kesulitan teater di Jatim terletak pada langkanya naskah, seperti pernah dinyatakan M.H. Zaelani Tamaka di *Surabya Post* menjelang LDLK ini akan berlangsung, menjadi satu anggapan yang masih berangkat dari keresmian dunia teater yang sangat bergantung pada keberadaan

naskah. Pertunjukan Teater Lidi's misalnya, yang mementaskan *Re* karya Akhudiat, sutradara Mudji Samdjojo; atau pertunjukan Teater Mubi Smada SMA 2 yang mementaskan *Rumah Tak Beratap* karya Akhudiat, hadir dengan cukup banyak persoalan. Padahal penulis yang naskahnya mereka pentaskan ini, termasuk seniman teater terkemuka dan bermukim di Surabaya juga. Tetapi keberadaan penulis naskah yang juga sutradara teater ini, rupanya tidak banyak mereka manfaatkan untuk membuat pertunjukan mereka bisa jadi lebih baik. Teater kini tidak melulu harus berurusan dengan naskah-naskah besar untuk menghasilkan pertunjukan. Banyak hal yang kini bisa jadi bahan pertunjukan, kliping koran seperti pernah dilakukan Teater Api di Surabaya, bisa dijadikan bahan pertunjukan, di antara pilihan-pilihan lain yang mungkin untuk dipentaskan. Teater sebagai laboratorium tidak harus dimulai dari naskah. Tetapi dari bagaimana masing-masing kelompok teater memahami berbagai hubungan yang berlangsung dan terbuka di sekitarnya.

Seluruh teater yang terlibat dalam lomba ini meliputi Teater Dadisilkertam 35, Teater Melati, Teater Sanggar Surabaya, Teater Lidi's, Teater Cengkirunwip Surabya, Teater Genta, Teater Hasta, Teater Bhatu, Studi Teater Komidi, Teater Cager Gresik, Teater SMA YPPI II, Teater Laga, Teater Bumi Smada SMA 2, Teater Asy Syifa, Teater Bummas, Teater Kedok SMA 6, Taater Tareks Surabaya, Teater Cikar, Teater Remaja Kreatif Seni, Teater Keluarga Sandradekta, Teater Kusuma Untag 45, Teater Seni Kreatif, Teater Srengenge, Teater Rajawali, Teater Gedek, Ngrakit Teater Gresik, Teater Cengkir, Teater Yos Sudarso, Teater Mbeling, Teater Misi Surabaya, dan Teater Gerwasi, tanpa keikutsertaan teater-teater dari Jombang dan Mojokerto. Malang, kota yang cukup banyak memiliki teater dan menyelenggarakan Festival Naskah-naskah Jepang pada tahun 1993, termasuk yang tidak tercantum dalam lomba lima kota ini.

Melalui harian *Surabaya Post* kemudian, saya membaca berita mengenai acara penutupan LKMD ini. Acara ditutup dengan meriah. Sejumlah seniman teater, yang sebagian tergabung dalam

Teater Ragil Surabaya, memasuki ruang parkir Gedung Cak Durasim dengan suara motor meraung-raung, dan wajah yang dicat. Mereka melakukan gugatan terhadap publik, serta soal-soal birokrasi yang harus dilalui untuk melakukan pertunjukan. Peristiwa ini mengingatkan saya kembali hubungan antara teater dengan sebuah kota, publik yang hidup di sekitarnya, juga berbagai hal yang sedang berlangsung dalam masyarakat. Di samping itu, peristiwa kehadiran motor-motor ini mengesankan saya sebagai "penyimpangan kualitatif" terhadap berbagai tetek-bengek formalistik dalam melihat teater yang banyak saya temukan dalam peristiwa LDLK di atas. Datangnya seniman-seniman teater dengan motor yang meraung-raung itu, untuk menghadiri sebuah peristiwa teater, jadi seperti sebuah protes yang langsung dilakukan seniman terhadap kehidupan teater yang berlangsung di kotanya sendiri.

PARADE SENI WR. SOEPRATMAN '95

# Theater Is Life, Film Is Art, Television Is Furniture

JUDUL DI ATAS dikutip dari desain kaos oblong yang dikenakan Halim HD. Ia memimpin diskusi setiap pertunjukan usai sepanjang 6-13 Juni 1995, dalam Parade Seni WR Soepratman di Balai Pemuda Surabaya. Ada 8 kelompok teater dari Surabaya, Malang, dan Jember yang mengikuti forum ini, serta dua pertunjukan hasil work-shop yang dipimpin Rudolf Puspa dan Hare Rumemper. Banyak penonton yang mungkin tak menyadari, bahwa tulisan dalam desain kaos oblong itu cukup signifikan untuk melihat soal-soal yang muncul sepanjang diskusi pertunjukan: Teater bukanlah "perabotan".

## Beberapa strategi pertunjukan

Bengkel Muda Surabaya, sutradara Bambang Sujiyono, mementaskan teks Anton Chekhov dengan aktor tunggal *Bahaya Racun Tembakau*. Pertunjukan ini berusaha menciptakan adegan-adegan sisipan di luar teks dengan berbagai fungsi, menciptakan *flash-back*, membuat potongan ruang, dan penajaman situasi karikatural menjadi berkesan tragik. Sementara aktor tunggal (Farid Syamlan), yang seharusnya memerankan situasi sebagaimana dengan kebanyakan naskah-naskah komedi situasi dari Chekhov, digeser jadi memerankan tokoh. Seakan memang ada biografi utuh pada tokoh karikatural ini yang bisa dipersonifikasi.

Pematahan dramatik juga dilakukan dengan mengubah mimbar umum, tempat pidato sang suami tentang bahaya racun tembakau, menjadi ruang subjektif yang dibocorkan untuk menyampaikan kejengkelan pada istrinya yang otoriter. Pidato ini, yang diorder

oleh sang istri, dipatahkan oleh sang suami menjadi pidato tentang kejelekan-kejelekan istrinya sendiri. Pematahan yang memang punya korespondensi dengan karakter naskah, yaitu sebagai karikatur sosial dari masyarakat yang ketakutan di hadapan perilaku-perilaku otoriter. Akhir pertunjukan dibuat menjadi berkesan dalam. Ruang menggelap, aktor menggeser mimbar maju ke depan di bawah cahaya yang hanya jatuh untuknya, hingga berkesan menjadi sebuah meja pengadilan yang mencekam. Pendekatan tragedi rupanya kemudian digunakan untuk membuat pertunjukan dengan naskah yang cair ini jadi berkesan berat.

Hal yang hampir sama juga berlangsung dalam pertunjukan Teater Ragil (sutradara Meimura), mementaskan *Orang Gila di Atas Atap* karya Kikuchi Kan. Naskah yang mau mengatakan bagaimana kepribadian telah dilembagakan dalam keluarga lewat otoritas ayah dan dalam masyarakat lewat otoritas dukun, mengalami teaterikalisasi teks sedemikian rupa: kostum dan *setting* "dilepaskan" dari sejarah sosialnya, dan kegilaan diperankan lewat stilisasi tubuh. Tokoh orang gila pun (Benny LS), mempresentasi kegilaannya lewat perilaku tubuh dan permainan tambang. Begitu pula tokoh ayah yang memainkan kampak, dan berjalan *slow-motion*. Pertunjukan jadi semacam dunia hitam, tanpa identitas sosial, hidup dalam waktu yang lamban menggenang. Tetapi tiba-tiba datang tokoh adik yang hadir dengan aksentuasi dialog sangat cair, dan kostum memiliki identitas sosial sebagai seorang pekerja dari kota.

Apabila naskah Kikuchi Kan yang mereka pentaskan ini dilupakan, maka yang terjadi adalah betapa pertunjukan ini sebenarnya lebih mementaskan sebuah catatan yang ditulis oleh Meimura sendiri dalam katalog pertunjukan mereka, "Pada suatu hari, indera dan tubuhku macet tak mampu mengenali sekeliling. Kusadari ini adalah situasi yang mengancam. Entah siapa yang menuntun kaki, tangan dan indraku menyatu. Tiba-tiba aku berada dalam ruang yang kosong, sunyi ruri, jernih bening, tiada bumi tiada langit. Di sana *Aku buta tapi melihat, tuli tapi mendengar, bisu tapi berbicara*. Selanjutnya semua menjadi awal dan akhir

perbuatanku."

Teater Jaguar mementaskan *Aurat*, naskah dan sutradara Juslifar M. Junus. Pertunjukan sarat dengan umpatan terhadap kenyataan yang mau mereka tolak. Akan tetapi substansi kenyataan yang mereka umpat itu sendiri, bisa dikatakan hampir tidak dipresentasi dalam pertunjukan ini. Substansi itu seakan-akan diandaikan sudah berada dan diketahui oleh masing-masing penonton. Penonton harus mencari referensinya sendiri untuk mendapatkan konteks umpatan yang dinyatakan di atas pentas untuk mengerti apa yang sedang berlangsung di atas pentas. Identitas aktor di sini tidak diturunkan lewat peran dan karakter, tetapi lewat kostum dan benda-benda berbeda yang mereka mainkan: Kostum pendeta, kostum tentara, serta benda-benda seperti dadu, cemeti dan meja bundar. Aksi di sini lebih dipentingkan daripada pengertian-pengertian. Sebab pengertian sudah dianggap bergantung pada kemampuan penonton dalam mendapatkan konteks masalah yang disampaikan pertunjukan.

Sementara Teater Lingkar Merah Putih yang mementaskan *Sang Air Mata* (naskah dan sutradara Halim Thole), melakukan "penjauhan" antara latar dengan tema. Tema yang membicarakan soal-soal masa kini, seperti kerakusan menguasai hutan, disampaikan lewat penindasan seorang suami pada istrinya. Dari penindasan ini kemudian lahir generasi yang cacat. Semua ini dipentaskan dengan latar mirip dunia primitif yang masih hidup dalam peradaban batu. Akan tetapi tiba-tiba ada perilaku priyayi yang dibocorkan dalam keprimitifan ini. Dan aktor diturunkan lewat bloking-bloking yang cenderung lebih banyak bergerak mengikuti paragraf-paragraf kalimat yang mereka ucapkan. Struktur bahasa juga diturunkan lewat bahasa Indonesia yang baik dan tertib, tidak memperlihatkan semacam keprimitifan perilaku bahasa. Penonton seakan-akan harus membaca dan menghidupkan kembali pertunjukan ini lewat referensi yang berlapis-lapis, yang masing-masing lapisan bisa berdiri sendiri-sendiri antara tema, latar, dan perilaku bahasa yang terpisah satu sama lainnya.

### *Aduh* di depan loket bioskop dan mesin molen

Pertunjukan *Obat Waktu*, hasil workshop dengan sutradara Hare Rumemper, lebih jauh lagi melakukan pembocoran teks ke perluasan ruang. Pertunjukan yang menggunakan naskah *Aduh* karya Putu Wijaya ini, melakukan perluasan struktur teks kepada kehidupan malam di sekitar kompleks Balai Pemuda. Beberapa aktor dengan tubuh penuh balutan perban, memasuki ruang parkir dan lobby bioskop Mitra. Busro, salah satu aktor dalam bungkusan perban itu membeli karcis bioskop, membeli permen, tetapi pihak keamanan mencegahnya memasuki ruang bioskop untuk nonton bersama penonton lain. Penonton bioskop tertawa melihat Busro. Akan tetapi penjaga keamanan tetap menjalankan peraturan tanpa tergoda untuk ikut mengerti adanya sebuah pertunjukan yang sedang berlangsung.

Situasi yang dikandung dalam naskah Aduh dalam aksi yang dilakukan Busro sebenarnya sedang mulai berlangsung, Yaitu objektivikasi yang berlangsung tanpa komunikasi. Sementara aktor lain memerankan korban yang mengendarai sepeda (Zainuri), juga sekaligus memerankan kecelakaan yang terjadi berkali-kali oleh sepedanya sendiri. Dan di tempat lain dalam wilayah parkir itu, tampak seperti melaikat beridiri di atas tangga tinggi, mengepak-ngepakkan sayapnya sambil menjeritkan "*Obat waktuuuuu ....!*", yang diperankan Padi.

Pertunjukan itu tidak hanya telah memilih ruang pertunjukannya sebagai partisipasi terhadap publik yang mengunjungi kompleks Balai Pemuda itu. Tetapi juga pembesaran struktur naskah sebagai representasi penguasaan mayoritas terhadap minoritas, dan pelecehan terhadap kehidupan individu dalam kompleks itu. Penonton dalam jumlah besar memungkinkan melakukan objektivasi pada permainan aktor. Sementara aktor cenderung jadi dunia tertutup untuk melakukan hubungan aktif terhadap penonton. Mereka hadir di tengah masyarakat seakan memang hanya untuk ditonton. Tetapi perluasan naskah seperti ini kemudian selesai, ketika pertunjukan kian mengecil dan memusat di sebuah tempat yang diberi tenda, pembatas ruang tontonan dengan

serakan pasir segi empat di halaman mesjid sekitar kompleks.

Akhir pertunjukan ini, seperti usaha minimal untuk melakukan mistifikasi terhadap jeritan "aduh". Dan bukan lagi teror sosial terhadap kondisi yang menciptakan situasi "aduh" itu sendiri. Aduh dibuat jadi lebih dalam daripada sekedar hubungan-hubungan sosial yang sakit lewat pengecilan wilayah teks di akhir pertunjukan.

Teater Api mementaskan *Metabolisme Kekuasaan Kaum Berkonde* (naskah/sutradara Bambang Ginting). Mesin mollen pengaduk semen, kursi malas, lingkaran bis-bis beton, dan ember-ember hitam berisi air digunakan dalam pertunjukan Teater Api yang mengangkat tema kekuasaan. Teks-teks kolonial hingga teks-teks masa kini, bermunculan dalam pertunjukan ini sebagai bingkai-bingkai politik yang lepas-lepas. Satuannya hanya terletak pada satu kata kunci, Kekuasaan. Tetapi pertunjukan rupanya harus dibaca lewat dua arus, sebagaimana yang memang berlangsung di dalamnya. Arus pertama merupakan representasi kekuasaan sebagai kekerasan, yang signifikan dengan putaran mesin mollen dan cambuk yang sering dipecutkan Agus Hari Purwanto. Arus kedua berlangsung lewat dunia Jawa yang diturunkan tokoh ibu (Sulistyowati). Kedua arus ini disertai dengan pembagian dua kelompok manusia antara yang menindas dan tertindas. Kekuasaan di sini cenderung bersifat perempuan, yang dijaga oleh lelaki. Seakan-akan kekuasaan itu memang indah, dan memiliki kemerdekaannya sendiri. Pertunjukan diakhiri dengan ditumpahkannya sekian banyak bayi-bayi plastik dari mesin mollen itu.

Teater Bellgombest mementaskan *Zigote* (naskah/sutradara Adi Widayat). Serakan sampah-sampah gelas plastik, kain gombal, besi-besi bekas, gantungan botol, dan potongan kain. Mereka bicara tentang seks dan kekerasan dengan pakaian-pakaian minim, kelamin besar bergelayutan dari selangkangan para pemain lelaki, musik Queen muncul tiba-tiba tanpa konteks, dan adegan seks sambil menggergaji tiang-tiang di antara gantungan sepatu serdadu dan lagu kebangsaan. Pertunjukan ini berlangsung sedemikian rupa, tidak lagi membutuhkan pemahaman-pemahaman, atau

mencari-cari hubungan antara adegan satu sama lainnya. Hubungan-hubungan itu memang telah dihancurkan dalam pertunjukan ini. Ia lebih mirip sebagai teror perilaku yang kasar, menggoyahkan harapan-harapan penonton yang melihat teater masih sebagai suatu ketertiban dan mimbar penyampai pesan. Order penonton terhadap harapan-harapan seperti ini memang telah ditolak, sejak cahaya lampu jatuh menerangi pentas ini.

### Negosiasi teater dan penonton

Kedua pertunjukan di atas, yang tidak lagi diturunkan lewat logika linear, justru banyak dipertanyakan penonton melalui logika linear. Dan membuktikan telah berlangsungnya hubungan yang disoreder dan mungkin juga disorientasi yang hidup sebagai harapan-harapan penonton terhadap teater. Cukup banyaknya pertanyaan dengan acuan seperti itu dalam diskusi setelah pertunjukan usai, akhirnya memperkuat kesan bahwa pertunjukan seperti di atas, justru menyimpan tujuan "menyerang" cara berpikir penonton yang membekukan kemungkinan-kemungkinan teater menempuh jalan yang lain. Sebagaimana Adi Widayat menulisnya dalam sinopsis pertunjukan: "Kau tidak perlu mencari-cari apa yang selama ini berada pada pikiranmu." Pernyataan seperti ini berkesan sebagai serangan terhadap publik teater yang telah menjadi lembaga, dan bisa membekukan hubungan-hubungan alternatif ketika teater mulai terjebak dalam lembaga publik seperti ini pula.

Serangan itu lebih kuat lagi ketika diskusi kian mengarah jadi hitam-putih. Perbedaan pendapat membeku pada munculnya dua kelompok yang "memuji" atau "menghujat" pertunjukan. Yang muncul jadi sekedar pemilihan suara antara dua kelompok ini. Teater dalam publik seperti ini bergeser jadi semacam "teater partai" yang menjalankan rejim penilaian secara sepihak, ketika diskusi kehilangan dialog antara argumen satu dengan argumen lainnya. Seringkali kritik atau pujian berlangsung di luar konteks. Misalnya hanya memuji musik atau gerak yang dianggap bagus, tanpa melihat kaitan antar satuan-satuan semiotik yang jadi

pengucapan pertunjukan.

Teater sebagai negosiasi kepada penonton, seperti kehilangan etalasenya dalam kondisi publik seperti itu. Sementara hubungan-hubungan yang berlangsung dalam kenyataan sehari-hari kian kompleks. Setiap hubungan yang dibuka, sama seperti mencari posisi baru untuk melakukan penawaran peran. Maka teater memang harus keluar dari setiap kondisi yang membuatnya membeku, tidak semata untuk membebaskan dirinya, melainkan juga untuk membebaskan publik dari pemahaman tunggal terhadap teater.

Persoalan di atas praktis tidak terjadi pada pertunjukan *Konser Raya*, hasil workshop yang disutradarai Rudolf Puspa. Sutradara Teater Keliling ini menurunkan pertunjukannya dengan kemasan yang banyak menghibur. Penonton tidak dibiarkan ragu pada apa yang mereka saksikan di atas pentas. Kemasan warna-warni dengan kostum-kostum jadi. Komunikasi ruang yang dibuat arena, dijalin lewat bentangan tambang-tambang putih, serta jalinan lainnya di tengah panggung seperti pagar pembatas, yang banyak berfungsi mengisi *blocking-blocking* permainan aktor yang dibuat melalui tiga kelompok ruang. Lebih lagi pertunjukan ini hadir lewat permainan Utami Ragiel Budhi dengan mainan mata dan vokalnya yang persuasif, juga Hermasyah Nasution dan Endank Ramli. Tokoh Sang Maestro yang sebenarnya jadi pusat pembicaraan dalam pertunjukan ini, lebih dihadirkan sebagai media untuk membicarakan konflik-konflik kesenjangan sosial.

Keberagaman memang telah berlangsung dalam pertunjukan-pertunjukan pada parade ini, dan membuat publik harus mengubah posisi setiap berhadapan dengan pertunjukan berbeda. Publik tidak seharusnya pasif, hanya menunggu bagus atau tidaknya pertunjukan yang disaksikan. Dengan cara seperti ini pula publik terlibat dalam teater, memberikan toleransi pembacaannya untuk terlibat pada adanya kenyataan lain. Bahwa orang lain bukanlah tetek bengek dalam kenyataan lain itu.

Autar Abdilah, seorang sarjana teater, yang banyak memberi komentar dalam setiap diskusi pertunjukan, memberikan sema-

cam alternatif lain dalam menonton teater dengan cara membaca pertunjukan lewat pengalaman. Sebab teater baginya merupakan kehidupan masing-masing publik yang menonton pertunjukan. Oleh sebab itu penonton hampir tidak punya hak untuk menolak kehidupan itu sendiri, ketika teater memang sudah dilihat sebagai kehidupan itu sendiri. Maka di sini penonton harus menonton lewat pengalaman subjektifnya. Dari sinilah semacam perspektif baru mau diberikan kepada pertunjukan. Dan sebaliknya, teater pun tidak punya hak untuk menolak pengalaman subjektif penonton yang digunakan untuk memahami pertunjukan. Negosiasi ini baru bisa terungkap apabila pertunjukan memang menghasilkan diskusi.

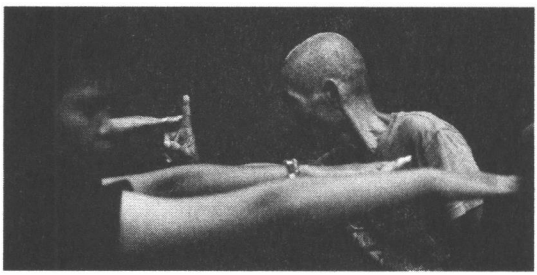
Bahwa teater, bagaimanapun adalah faktor pertama terjadinya kesepa-katan publik untuk mendatangi pertunjukan, tanpa teater publik tidak akan mendatangi gedung pertunjukan yang kosong. Pertunjukan, mengantar penonton kembali ke pengalamannya sendiri. Sebuah pembacaan bolak-balik, seperti pada desain kaos oblong yang dikenakan Halim HD: teater sebagai kehidupan (*theater is life*). Teater bukan lagi semata karya seni (*film is art)*, atau perabotan (*television is furniture*). Penawaran memang harus dibuka untuk negosiasi antara pertunjukan dan penonton sebagai cara membuat teater menjadi berguna untuk kehidupan publik kita. Dan jadi bagian dari proses kualitatif dalam kehidupan publik.

# Generasi yang Kehilangan Teks

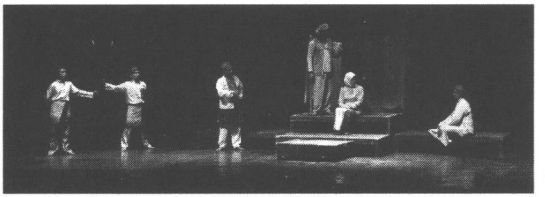
TANGAN KANANMU menjulur lurus ke depan. Telapak tangan terbuka. Tangan kanan itu kini mulai mengambil berat badanmu, mengambil keseimbangan dan grafitasi yang kamu hadapi. Kamu mulai berjarak dengan tangan kananmu sendiri. Kamu mulai melangkah, seakan-akan dipimpin oleh tangan kananmu yang menjulur ke depan.

Kamu mulai berjarak dengan tangan kananmu. Melangkah. Kamu mulai menjaga jarak dengan tangan kananmu. Melangkah. Kamu mulai curiga degan tangan kananmu. Kamu mulai menolak tangan kananmu. Kamu melangkah seperti dituntun oleh tangan kananmu yang kamu tolak. Tangan kananmu yang mulai kamu tolak, justru yang memimpin langkahmu. Seperti ada yang menarikmu untuk melangkah: tangan kananmu sendiri. Seperti ada yang mendorongmu dari belakang untuk melangkah: tangan kananmu sendiri.

Disposisi yang dilakukan tangan kananmu itu, merupakan langkah awal kamu mulai mengenal peran lewat tubuhmu sendiri. Tubuhmu seakan-akan mulai terpotong-potong lewat peran-peran



Busro Yusuf di antara peserta workshop teater.
• Foto: Afrizal Malna



Kostum tradisi dari dan agama dalam pertunjukan Teater Dharma Nusa, Samarinda.
• Foto: Afrizal Malna

yang mulai bermunculan dalam tubuhmu. Membangun semacam watak negasi dalam tubuhmu. Tetapi kamu masih mencoba tetap mencari kesatuan dalam keterpecahan itu lewat negosiasi antara berat badan, gravitasi dan keseimbangan.

Persitiwa itu terjadi dalam workshop teater yang diberikan Busro Yusuf (aktor teater yang pernah aktif dalam kelompok Teater Sae), dilakukan sebagai bagian dari forum Kompetisi Teater Indonesia yang diikuti 43 kelompok teater (1-7 November 2010). Busro salah seorang pemberi workshop teater selain Slamet Rahardjo dan Putu Wijaya.

Tangan kanan yang mendapatkan peran baru dengan cara mendistraksinya dari mekanisme anatomis tubuh sebagai salah satu cara bagaimana teater membongkar pembagian peran fungsional yang ditanamkan ke dalam tubuh sejak masa kanak-kanak, memang tidak cukup dikenal oleh mayoritas kelompok teater yang mengikuti Kompetisi Teater Indonesia yang datang dari berbagai kota ini (Medan, Makassar, Ambon, Bandung, Yogyakarta, Bali dan kota-kota di Jawa Timur).

Tujuh belas tahun, setelah Lomba Drama Lima Kota se-Jawa Timur yang pernah saya saksikan dan berlangsung di tempat yang sama, rasanya seperti waktu yang tidak berubah setelah mengikuti Kompetisi Teater Indonesia ini.

## Teater pemerintahan daerah

Panggung memang jadi lebih bersih, kostum dengan kualitas bahan yang lebih baik, *sound system* dan *lighting* dengan peralatan yang lebih baik. Tetapi teater, oleh sebagian besar kelompok teater yang mengikuti forum ini, dipahami sebagai medan narasi yang harus mereka perankan.





Samping-atas: Kostum tradisi dari berbagai suku di depan latar peta Indonesia. Dan di tengah, seorang pelajar putri membawa bendera merah putih. Pertunjukan Teater Jeger 808, Bandung.

Samping-bawah: Kunti, ibu para Pandawa menggunakan jilbab mirip mukena dalam pertunjukan Teater Biru, Madiun.

• Foto: Afrizal Malna

Medan narasi itu masih bergerak dalam 3 sumbu utama: *nasionalisme* (masih menggunakan bendera merah putih sebagai penanda), *agama* (masih menggunakan sorban atau jilbab sebagai penanda), dan *tradisi* (menggunakan pakaian tradisi berdasarkan masing-masing asal daerah kelompok teater yang mengikuti forum ini).

Ketiga narasi besar itu terkait cukup erat dengan hubungan finansial dan tanggung jawa mereka atas daerah atau pemerintahan daerah yang ikut menyeponsori keberangkatan mereka untuk mengikuti forum ini.

Pada beberapa kelompok teater, ketiga narasi itu seluruhnya masuk ke dalam medan pertunjukan mereka: peran tradisi dan agama diperankan oleh tokoh-tokoh tua, anak-anak cenderung menggunakan pakaian masa kini, dan peran nasionalisme justru dibawa oleh anak-anak yang membawa bendera merah-putih.

Bayangkan dialog-dialog sufistik dari Sunan Kalijaga, diperankan oleh tubuh-tubuh remaja, dan sebuah laptop di atas meja. Tubuh gila dan narasi gila berkecamuk dalam tubuh remaja mereka. Bayangkan di sebuah desa, yang masih menggunakan sumur untuk memenuhi kebutuhan air minum mereka, dekatnya kehidupan sehari-hari dengan burung peliharaan dan ayam, muncul anak muda dengan rambut yang disemir merah. Tubuh-tubuh yang

mengalami kesulitan cukup signifikan untuk menempatkan diri dalam ketiga narasi besar itu, dan kemudian hamper sepenuhnya menggunakan tradisi, agama maupun nasionalisme sebagai topeng tubuh mereka.

Teater tidak hanya dibebani oleh bagaimana mereka harus menghidupi kelompok mereka, tetapi oleh beban-beban narasi yang harus mereka jalani. Dia hanya menjadi "mikrofon dangkal" untuk narasi-narasi tersebut. Dan kehilangan hak untuk mempertanyakan bagaimana mereka harus berkembang, menemukan ruang dan bahasa mereka sendiri.

### Teks sebagai topeng teater

Teater yang tidak bisa keluar dari kondisi memperlakukan teater melulu sebagai medan narasi, cenderung membuat tubuh dibiarkan selalu berada di bawah kepemimpinan teks. Tubuh kehilangan kesempatan untuk mengalami ruangnya sendiri, dan terbiasa menggunakan teks sebagai topeng pemeranan.

Teater sebagai bagaimana kita memasuki pergaulan baru, hubungan-hubungan baru antar-elemen pertunjukan yang masing-masing elemen menyimpan banyak kemungkinan, progresivitasnya terbatasi atau bahkan terbunuh oleh kepemimpinan teks atas tubuh aktor.

Karena itu, menggunakan narasi-narasi besar, seakan-akan diterima sebagai formula untuk membuat pertunjukan besar. Tanpa mempertimbangkan bahwa aktualitas tubuh tetap bocor baik lewat gestur maupun karakter suara aktor. Kebocoran ini kadang-kadang dilakukan dengan sadar tanpa mempertimbangkan konteks. Misalnya menggunakan kostum dari pakaian hingga slop yang biasa digunakan di ruang publik, justru berlangsung di ruang domestik. Sehingga penonton tidak tahu apakah pertunjukan berlangsung di luar rumah atau di dalam rumah. *Setting* memperlihatkan identitas kehidupan di dalam rumah (dengan seperangkat kursi, meja, lukisan atau jam yang terpasang di dinding), tetapi pemain menggunakan kostum untuk kehidupan publik. Distraksi yang sifatnya sebagai "godaan fashion" dalam pertunjukan teater

ini, berisiko terhadap rusaknya ruang teks.

### Generasi yang kehilangan narasi

Di balik kesulitan mereka menempatkan diri dalam jaringan narasi-narasi besar itu, yang mempertaruhkan kekinian mereka, memperlihatkan feno-mena lain yang rupanya ikut menyertai mereka. Fenomena ini tampak kuat pada pertunjukan Teater F3 dari Sidoarjo, Teater Lakon dari Bandung dan Teater Doyan Rondo.

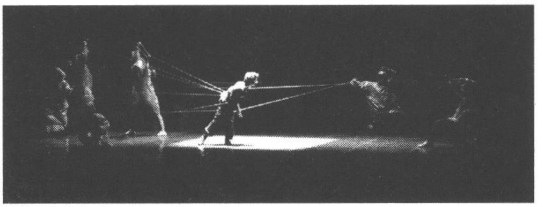
Dalam pertunjukan Teater F3, mereka menggunakan strategi visual untuk menghancurkan "kepemimpinan teks" dalam pertunjukan mereka. Strategi visual ini digunakan dengan cara brutal, menggunakan banyak elemen rupa dari tradisi, agama maupun nasionalisme. Tangga digunakan sebagai unsur bunyi, berubah menjadi tandu, berubah lagi menjadi radar untuk mendektsi keberadaan musuh, berubah lagi menjadi tiang untuk memasang bendera, berubah lagi digunakan sebagai tempat untuk menjemur berbagai pakaian dalam.

Strategi visual itu digunakan untuk berbagai permainan imajinasi, Gerak dan alur imajinasi itu tidak terduga akan menuju ke mana. Tiba-tiba muncul gergaji mesin untuk memotong pohon, dan pohon itu juga melambangkan memotong tradisi yang dianggap sakral. Seluruh ruang sakral dari tradisi, agama dan nasionalisme, ditempatkan dalam ruang profane yang menandaannya mereka acak-acak. Pertunjukan Teater F3 ini, yang menjanjikan bahasa teater yang tak terduga, akhirnya memang menyerahkan diri kembali dipimpin oleh teks pada durasi sepertiga menjelang pertunjukan berakhir. Tanggung jawab untuk menjalankan teks, menggagalkan strategi visual yang mereka tempuh.

Generasi yang kehilangan narasi ini muncul dengan kuat pada pertunjukan Teater Lakon dari Bandung. Multikulturalisme mengesankan menjadi latar pertunjukan mereka. Generasi yang menghadapi *chaos* narasi antara kehidupan di dalam rumah, kehidupan di luar rumah, kehidupan anak-anak muda, kehidupan profesionalisme dan pertemuan antar kultur. Lalu berakhir







Samping-atas: Remaja mulutnya disumpal media (gumpalan kertas koran) dalam pertunjukan Teater De Alusedina Bujang, Surabaya.

Samping-tengah: Mendidik mahasiswa menjadi masyarakat korup lewat lingkungan akademi dalam pertunjukan Arisan Teater, Jember.

Samping-bawah: Terjerat dalam berbagai agresi nilai dalam pertunjukan Teater Lakon, Bandung.

• Foto: Afrizal Malna

dengan profesionalisme muda yang terjerat oleh tali merah yang menjeratnya dari berbagai arah.

Teater Doyan Rondo, menghilangkan sama sekali teks dalam pertunjukan mereka. Dan teater kemudian mereka pahami sebagai aksi dari "teaterikalisasi tubuh" di atas panggung dalam pola permainan individu yang meng-hadapi kelompok. Momen-momen puitis atau films kadang-kadang muncul di bagian belakang pertunjukan lewat permainan cahaya. Perempuan digambarkan lebih kuat dibandingkan dengan lelaki yang hidup dengan boneka.

Teater Lecture yang memperlihatkan disiplin teater di atas rata-rata kelompok teater yang mengikuti forum Kompetisi Teater Indonesia ini, memperlihatkan teater sebagai seni akting melalui aktor-aktor mereka dengan kemampuan berimbang. Mereka juga mengaplikasikan *setting* lebih konkret, menghadirkan pesawat ruang angkasa, dan actor menggunakan kostum untuk pakaian luar angkasa dengan visualitas yang kuat. Walaupun kostum ini, pada tingkat tertentu, menenggelamkan keunikan karakter mere-

ka. Negosiasi antara karakter dengan kostum akhirnya memang mengalahkan karakter. Teks, pada masalah ini, juga menghadapi risiko kehilangan tubuh sekaligus kehilangan ruangnya sendiri.

### Hamlet media

Fenomena generasi yang kehilangan narasi itu, yang memang terbaca pada sebagian besar pertunjukan mereka, merupakan generasi yang menghadapi agresi nilai dari masa lalu dan masa kini sekaligus. Agresi ini cenderung dihadapi dengan 2 cara. Pertama dengan sikap *fashion*: memperlakukan tradisi, agama dan nasionalisme sebagai fashion. Dan kedua, menggunakan strategi visual untuk mengacaukan sistem penanda dari nilai-nilai tersebut. Cara kedua ini mirip menggunakan teater sebagai "media Hamlet": kegilaan ditempuh untuk menghadapi agresi-agresi yang datang dari status quo. Hamlet media yang pernah digunakan lebih brutal dalam naskah *Hamlet Mesin* yang pernah ditulis Hanner Muller.

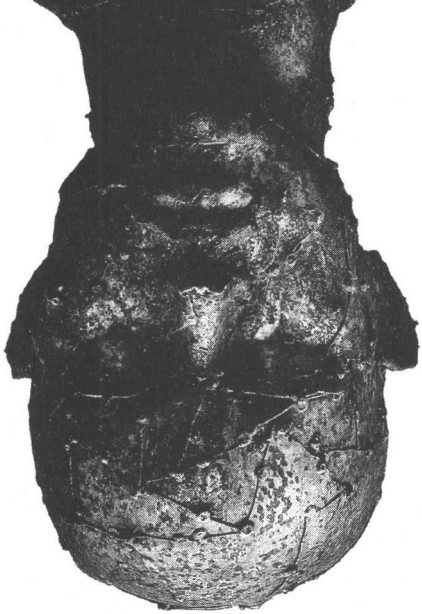
Agresi nilai itu lebih jelas muncul dalam pertunjukan Arisan Teater (Jember) yang menggunakan masyarakat kampus sebagai setting pertunjukan mereka. Kampus sebagai lembaga pendidikan, justru digunakan sebagai pendidikan untuk melahirkan generasi yang korup. Mahasiswa harus mematuhi peraturan yang dijalankan kampus, walaupun peraturan itu melanggar prinsip-prinsip umum pada cara kita melihat kebenaran maupun etika. Mahasiswa yang menolak peraturan ini, ditangkap dan diintrograsi, lalu mereka dipaksa untuk menandatangani pernyataan yang melukai hati nurani mereka sendiri. Melanggar cara ini, berarti sama dengan hilangnya masa depan karier pendidikan mereka.

Dekade '80-an hingga '90-an, dunia teater modern di Indonesia banyak melahirkan pernyataan bahwa teater menghadai "krisis naskah", sehingga banyak pertunjukan berhadapan dengan naskah-naskah yang pernah dipentaskan oleh kelompok-kelompok lain. Sementara fenomena masa kini memperlihatkan hal sebaliknya, yaitu lahirnya generasi yang memang mengalami kesulitan untuk menempatkan diri di dalam narasi yang hidup di sekitar mereka. Se-tiap narasi membawa agresinya sendiri, tidak lagi bisa

menjawab kebutuhan untuk saling melakukan sharing, membuat pergaulan baru dalam perbedaan, atau untuk bertemu dengan diri sendiri.

Panggung teater seakan-akan tidak memiliki toleransi untuk tumbuhnya ruang personal. Munculnya media digital, juga pada kenyataannya menghasilkan agresi baru. Hampir seluruh pertunjukan, menggunakan media digitial untuk musik yang mengiringi pertunjukan mereka. Media digital ini pun cenderung menghasilkan bentuk kegilaan baru untuk telinga penonton. Munculnya berbagai bentuk stilisasi audio yang tidak jelas hubungannya dengan kebutuhan pertunjukan.

Kompetisi Teater Indonesia saya kira, merupakan forum yang kaya, terutama untuk melihat bagaimana generasi kini menghadapi persoalan-persoalan kreativitas mereka di tengah agresi nilai yang datang dari luar dan berebut untuk menguasai tubuh mereka. Menonton pertunjukan mereka, menjadi sama seperti kita menonton di mana dan dalam kehidupan seperti apa kita berada kini.



# 10

# REPORTASE-REPORTASE FESTIVAL TEATER: JAKARTA

# Festival Teater Jakarta 19, 20, 21

CUKUP BANYAK KOTA di Indonesia yang menyelenggarakan festival teater dalam selang waktu setahun atau dua tahun sekali. Festival ini umumnya merupakan salah satu mekanisme kelompok teater memperkenalkan dirinya dan kemudian menjadi bagian dari publik teater di wilayah mereka masing-masing. Sifatnya merupakan pendidikan teater dan pembentukkan publik untuk membangkitkan minat pada teater. Umumnya pergaulan terjadi ketika festival sedang berlangsung, terutama untuk kelompok yang memang menyediakan waktunya saling belajar antar sesama dengan cara saling menonton kelompok lain dalam festival itu. Mereka juga saling mengolah isu-isu teater yang bermunculan selama festival berlangsung. Sisi lain dari festival ini munculnya efek hierarkis, sistem penjenjangan (senior-junior) dalam kehidupan teater di Indonesia.

Masing-masing festival biasanya dinilai oleh beberapa juri untuk mencari pemenang di antara mereka, sekaligus untuk menghidupkan semacam lingkungan kompetitif di antara kelompok teater yang ikut dalam festival. Kota-kota seperti Jakarta, Yogyakarta, atau Surabaya, Semarang, Bandung, Makassar, Padang, Medan atau Lampung termasuk kota-kota yang rutin dan sebagian besar putus-putus dalam menyelenggarakan festival teater. Beberapa festival yang masih terus berlangsung di masa kini, antara lain Festival Teater Jakarta, Festival Seni Surabaya, Festival Teater Kampus, Festival Seni Yogyakarta, Festival Salihara Jakarta, Mimbar Teater Indonesia (Solo), Kompetisi Teater Indonesia (Surabaya), Festival Monolog (Federasi Teater Indonesia, Jakarta).




Liputan *Tempo* di sekitar Festival Teater Remaja (kini Festival Teater Jakarta).
• Foto: Dok. Dewan Kesenian Jakarta

Festival Teater Jakarta, termasuk festival yang diikuti peserta paling besar, bisa ratusan kelompok teater, terbagi dalam 5 wilayah kota. Festival ini sudah berlangsung 38 tahun, sejak 1973 hingga kini. Sebagian besar kelompok ini jatuh-bangun, tetapi sebagian besar aktivis mereka masih bergerak di sekitar teater. Progres dari festival ini hingga kini masih dipertanyakan, terutama bagaimana hasil-hasil dari festival ini bisa menjadi bahan-bahan lab teater yang sebenarnya sangat kaya untuk studi perbandingan, eksperimentasi teater, maupun proyek-proyek pertunjukan tematik, dan bagaimana pewacanaan terhadap festival ini dilakukan. Banyak gagasan-gagasan tak terduga muncul dalam festival ini. Hampir banyak festival di kota-kota lain sebenarnya juga memiliki masalah yang sama, yaitu tidak adanya kelanjutan bagaimana mengelola hasil-hasil festival. Sehingga banyak kelompok teater justru terjebak dalam lingkaran festival ini, mereka terus-menerus mengikuti festival seperti Sisyphus yang setiap tahun mengikuti hal yang sama.

Bagian pembicaraan ini diturunkan dari *Festival Teater Jakarta ke-19*, di Auditorium Kabanjahe Tanah Abang, Jakarta Pusat, 10 Februari-4 Maret 1992; *Festival Teater Jakarta ke-20*, di Auditori-

um Bulungan, Jakarta Selatan, 1-21 Februari 1993; serta *Festival Teater Jakarta ke-21*, di Auditorium Bulungan, Jakarta Selatan, 20 Januari-12 Februari 1994. Saya hanya menggunakan beberapa kelompok teater yang dibicarakan di sini. Membicarakan semua kelompok yang mengikuti festival ini, hanya akan membuat tulisan ini seperti rumah gila yang berasap.

## Teater dan beban sosial

Apakah tubuh bisa mengucapkan selamat pagi? Orang yang baru bangun tidur, tanpa mengenakan baju tidur atau mengusap mata, pengalaman tidurnya masih tertinggal dan ternyatakan melalui tubuhnya. Bahasa seperti ini hidup dalam tubuh yang pernah atau baru mengalami suatu peristiwa. Tubuh dalam teater juga memperlihatkan fenomena seperti ini. Ada aktor yang memainkan peran. Tetapi juga ada peran yang hanya tinggal pada kata, dan aktor gagal memperlihatkan tubuhnya sebagai bahasa untuk menyatakan bahwa seluruh fenomena ketubuhan pada dirinya adalah dunia peran itu sendiri.

Hubungan antara aktor dan kata, harus saya katakan merupakan masalah utama hingga kini. Ketika aktor mulai berkata-kata, teater menjadi cen-derung kumuh, keras dan menakutkan. Imij teater seperti ini, hingga kini tidak mudah dirubah. Festival Teater Jakarta saya kira merupakan sarang dari *chaos*-nya hubungan antara teater dan kata.

Dunia kata justru membuat pertunjukan mereka menjadi jenuh dan sumpek. Saya masih menemukan hal yang sama ketika Teater Nusantra dari Jakarta Barat mementaskan profil pertunjukannya yang akan dilakukan untuk Festival Teater Jakarta 2010 dari naskah *Perjalanan Kehilangan* karya Norca M. Massardi. Presentasi ini dilakukan di Galeri Nasional, Juni 2010, dipasilitasi FTI (Federasi Teater Indonesia). Tema pertunjukan ini berkisar di sekitar krisis identitas spiritual. Tema yang mungkin cukup jauh dari kehidupan aktor-aktor dari kelompok ini yang rata-rata masih muda.

Salah seorang aktor dari kelompok mereka, Silmi Rahmadi,

menceritakan beban sosial yang dihadapinya, masalah keluarga, kadang-kadang hanya memiliki uang Rp 1.000. Jakarta Barat, tempat tinggal mereka merupakan wilayah yang mengalami perubahan pesat dengan tumbuhnya jalan layang, apartemen-apatermen bertingkat, perumahan mewah, mall-mall raksasa, industri yang menghasilkan massa buruh dan perumahan buruh dalam kamar-kamar kos yang tidak manusiawi, maupun acara-acara TV yang dipenuhi artis maupun selebriti yang mereka saksikan setiap hari. Tetapi mereka tetap tinggal dalam kampung padat dan kumuh. Kota tidak memiliki infrastruktur untuk bagaimana anak-anak muda mengembangkan minatnya di luar sekolah, di tengah lapangan kerja yang langka dan daya tawar tenaga buruh yang dilumpuhkan lewat mekanis kontrak dalam waktu kerja 3 bulan, mereka dipaksa menjadi objek dari konsumerisme gaya hidup.

Beban dan tekanan sosial seperti ini, bocor dan ikut masuk, mewarnai proses yang mereka lakukan dalam mempersiapkan pertunjukan. Sebagian kelompok memang cenderung melihat fenomena sosial seperti ini disikapi sebagai kenyataan bersama, dan bukan sebagai modal sosial mereka dalam kerja teater yang mereka jalani. Tetapi beban dan tekanan sosial itu tidak bisa dibendung, ia bocor melalui banyak sisi dari pertunjukan mereka. Terutama lewat kata. Kata apa pun yang diucapkan aktor, hampir selalu muncul warna menekan, keras, gelap dan kumuh. Teater pada tingkat mereka, tidak hanya merupakan kancah pencarian diri, lingkungan, pergaulan, pengertian-pengertian tentang kerja kesenian yang semuanya serba sensitif, tetapi juga bercampur-baur dengan masalah pengangguran dan masalah-masalah sosial lainnya.

Motivasi untuk menang dalam festival atau terlibat dalam kerja pembuatan sinetron, kadang hanya untuk memperlihatkan ke lingkaran sosial utama mereka (keluarga) bahwa kesenian memiliki masa depan. Mereka memang harus menghadapi stigma kesenian, terutama teater, yang dalam banyak keluarga dianggap negatif.

### Praktik-praktik mementaskan teater kata

Dan kata, seperti bom waktu yang meledak dalam tubuh aktor.

Pada pertunjukan Teater Tutur yang mementaskan *Tengul* karya Arifin C. Noer, disutradarai Tatwa Pengabdian (Festival Teater Jakarta 19, 1992), penonton tidak hanya sedang berhadapan dengan sebuah naskah yang sesak situasi, sesak aksi, sesak kata-kata, sesak slogan, sesak karikatur, tetapi juga sesak oleh orang-orang yang berada dalam tirani kebodohan. Keras dan suramnya naskah Arifin ini, yang berbicara mengenai masyarakat perjudian, menderita fantasia materialisme, dan kemudian mengabdi pada setan untuk mendapat kekayaan, telah menjebak Teater Tutur mengangkat "teater kata-kata" ini dengan pementasan yang keras pula. Mereka kemudian berhadapan dengan risiko, seluruh pertunjukan bisa dilihat, tetapi tidak bisa didengar dan dipikirkan. Pikiran dan pendengaran penonton, di sini rasanya telah disuruh berhenti. Pilihan pengucapan vokal aktor yang keras dan sakit, yang seakan dianggap mampu mengangkat dunia masyarakat yang keras dan sakit itu, telah membuat kata dalam teater kata-kata Arifin ini meluncur seperti batu dilemparkan kemana-mana. Kata dalam pertunjukan ini tidak lagi menghidupi ruang dan waktu, karena pertunjukan telah jadi "mesin kata-kata" itu sendiri.

Kelompok-kelompok lain yang mementaskan karya Afrifin C. Noer, hampir jatuh ke masalah yang sama, terperangkap dalam hiruk-pikuk kata-kata atau tenggelam di dalamnya. Hal ini bisa dilihat pada pertunjukan Teater Batu yang mementaskan *Mega-mega* karya Arifin C. Noer, sutradara Buyud Suyudi (Festival Teater Jakarta 19, 1992); pertunjukan Teater Ampera yang mementaskan *Umang-Umang* juga karya Arifin C. Noer, disutradarai Guntoro Sulung ini (Festival Teater Jakarta 19, 1992); pertunjukan Papimoer Teater (Festival Teater Jakarta 20, 1993), yang mementaskan *Tokoh-Tokoh*, sutradara Sumar Baladewa. Adegan berlangsung lewat dua pola: membentak-bentak atau bernyanyi dan menari.

*Chaos*-nya hubungan antara teater dan kata rata-rata berlangsung di mana kata mendahului aktor dan mendahului teater,




Katalog pertama Festival Teater Remaja, 1973.
• Foto: Dok. Dewan Kesenian Jakarta

sehingga tidak terjadi penyutradaraan atas bahasa. Beberapa kelompok yang berusaha mengatasi verbalisasi ini lewat visualisasi *setting* maupun bloking dan kostum, justru membuat pertunjukan menjadi kian sumpek. Tidak terpegangnya penyutradaraan atas bahasa menjadi kebakaran yang merembet ke seluruh elemen pertunjukan lainnya, walaupun elemen itu digunakan untuk menutupi kebakaran, tetapi elemen itu justru juga ikut terbakar. Mengucapkan kata *Tuhan, bajingan, hantu, bangsat*, misalnya, bisa berada dalam nada yang sama dan tidak menghasilkan imaji.

Kata yang diperankan oleh tubuh yang mati, justru banyak terjadi pada pertunjukan yang naskahnya ditulis sendiri oleh sutradarannya. Tantangan mereka sebenarnya lebih berat, karena mereka menyampaikan pertunjukan yang naskahnya belum dikenal publik.

Bengkel Teater Muda Jakarta Utara, misalnya, mementaskan *Ambang* karya Riyan Polo, yang juga menyutradarai dan ikut bermain dalam pertunjukan ini (Festival Teater Jakarta 19, 1992) memperlihatkan hal ini. Naskah bicara mengenai kehidupan orang-orang tua di panti jompo. Dari kostum yang mereka kenakan, memang mengesankan bahwa aktor-aktor dalam pertunjukan

ini akan memerankan orang tua: rambut putih, wajah keriput, dan berdiri tidak lagi normal. Tetapi gerak dan suara mereka, bukanlah gerak dan suara orang tua. Kepercayaan yang diterima secara umum bahwa orang tua cenderung berperilaku kenak-kanakkan, di sini dipraktikkan begitu saja. Pemain yang rata-rata berusia muda dan masih cukup dekat dengan memori kanak-kanak mereka, lebih banyak mewakili sosok dirinya daripada memerankan orang tua yang kekanak-kanakkan. Pertunjukan lebih banyak berce-rita mengenai kehidupan orang tua di rumah jompo.

Teater Lentera yang mementaskan *Wayang-wayang*, mengalami kesulitan cukup serius dalam membangun jalinan dialog antar para pemain. Kata tinggal hanya sebagai apa yang harus dikatakan pemain sebagai tugasnya. Naskah yang mereka mainkan tidak terpecahkan jadi naskah bersama; masih sebagai naskah yang dikatakan dan dibayangkan sendiri-sendiri oleh masing-masing pemeran. Naskah ditulis sutradaranya sendiri, Bambang Keliek (Festival Teater Jakarta 19, 1992). Kenapa kesulitan itu terjadi, justru pada pertunjukan yang naskahnya ditulis sutradaranya?

Kehilangan bahasa seperti itu, banyak dialami melalui tubuh yang mati, tidak menghasilkan imaji maupun metafor. Aktor lebih banyak bergantung pada kata. Penonton hanya menunggu berlangsungnya dialog demi dialog, keluar masuknya pemain hingga pertunjukan berakhir. Internalisasi antar berbagai kospondensi pemeranan, seperti tidak mau keluar dari kata, hanya berhenti pada kata. bahasa pertunjukan yang terlalu bergantung pada kata, membuat banyak hal jadi mati di dalamnya. Aktor bermain sendiri seperti tubuh-tubuh asing, menyatakan diri tanpa personifikasi ruang. Dan begitu pula ruang hadir sendiri, tanpa korespondensi dengan bangunan-bangunan dekor atau benda-benda properti yang berada di dalamnya. Imaji tentang ruang juga tidak terjadi.

Bahwa setiap yang diperankan, mengandaikan sesuatu yang berada di luar diri kita, yang bukan kita, yang di sana, hingga aktor memenuhi jarak itu untuk memerankannya. Yaitu jarak untuk memerankan dunia yang di sana dan yang bukan saya, menjadi dunia di sini dan dunia saya. Tetapi akibatnya mereka kehilangan

pengalaman sendiri untuk bisa memenuhi jarak itu, dan kemudian menempati diri dalam pemeranan yang dihasilkannya.

**Tokoh-tokoh tipe dalam pemecahan 'setting'**

Dalam pertunjukan ini, saya nonton bersama dengan Mohamad Amin, seorang aktor teater yang kini banyak ikut bermain dalam sinetron-sinetron TV; juga bersama Gai Littler, seorang pengajar bahasa Inggeris dari Australi. Dengan senang hati dalam pengamatan terhadap pertunjukan Study Teater 24 ini, yang mementaskan *The Dhemit* (Demit) karya Heru Kesawa, disutradari Rizal Nasti (Fetival Teater Jakarta 19, 1992), saya menggunakan beberapa pendapat dari kedua teman yang sama-sama menonton ini.

*The Dhemit* adalah sebuah naskah yang pertama kali dipentaskan Teater Gandrik yang dikenal sebagai teater sampakan, dan saya pernah juga menyaksikan pertunjukannya di Yogyakarta. Naskah ini bercerita mengenai pembangunan yang mulai menggoyahkan tatanan masyarakat lama, termasuk kepercayaan terhadap dunia yang dianggap keramat. Menampilkan dunia demit (mahluk halus) yang ikut terganggu oleh pembangunan yang mengabaikan masalah-masalah klenik, adalah bagian dari budaya masyarakat lama dan kepercayaan terhadap adanya dunia keramat itu. Pada garis besarnya pertunjukan ini dipentaskan Teater Gandrik dengan warna kelam, sementara pada pertunjukan Study Teater 24 jadi agak meriah dan mewah.

Gai Littler merasa agak heran kenapa demit dalam pertunjukan Study Teater 24 ini, menggunakan kostum seperti mahluk-mahluk angkasa luar? Pertanyaan Gai ini mendorong saya untuk berusaha melihat bagaimana konsep yang digunakan teater ini dalam mengangkat naskah: 1, dunia demit diwakili oleh pohon tua dan *setting* fantastis, dibuat melalui bentangan plastik bermotif yang membungkus layar belakang, juga asap dupa yang menyesakkan napas; 2, tokoh pemborong berperut buncit, mengenakan dasi, tas, dan helm proyek; 3, konsultan menggunakan helm proyek dan daftar rencana proyek; 4, orang desa menggunakan surjan

lurik dan kebaya; 5, demit menggunakan kostum mahluk luar angkasa seperti dunia film melakukannya. (Tetapi apakah demit memang memiliki kostum?)

Dari *setting* dan kostum seperti itu, dapat dijelaskan bahwa pemeranan memang telah didesain menurut tipe-tipe tokoh yang mewakili lingkungan sosial dan profesinya masing-masing. Mengapa demit menggunakan kostum seperti mahluk ruang angkasa, dalam pendekatan ini menjadi tidak penting. Karena dengan pendekatan tipe seperti ini, kostum bisa disiasati dari konvensi yang berlaku dalam masyarakat, atau secara sewenang-wenang, demit juga bisa menggunakan kostum bikini, safari dan seterusnya. Yang diperlukan di sini hanya konsistensi penggunaan tipe dari pemeran yang dilakukan.

Menurut Mohamad Amin, pertunjukan ini telah disiasati melalui desain yang bisa dibaca, bisa dijelaskan dari penjelasan di atas. Bahwa teater ini telah mendesain pertunjukan melalui tipe-tipe yang konsisten untuk pemeranan. Sehingga pengadegan terasa berjalan bersih, lancar, terencana dan mulus. Naskah yang hitam-putih ini, merupakan faktor pertama yang mendorong pertunjukan ini menggunakan pendekatan demikian. Tokoh-tokoh tipe ini, tanpa mereka bicara, kita sudah tahu bahwa mereka sedang memerankan tokoh pembantu rumah tangga, orang tua, majikan, remaja, orang kaya dan seterusnya. Dalam pendekatan tipe, kompleksitas perwatakan telah direduksi. Watak jadi statik, walaupun peristiwa terus berlangsung dan berubah. Di sini pemain hanya memerlukan kelincahan dan kecerdasan, tetapi tidak untuk pendalaman. Sensasi berusaha dipusatkan pada artistik dunia demit yang dirancang jadi senirupa. Setting di sini jadi usaha untuk mewarnai pertunjukan jadi lebih kaya, dalam menampilkan tokoh-tokoh yang sudah selesai dalam tipe perannya masing-masing.

Dalam pertunjukan Teater Ras yang mementaskan *Syeh Siti Jenar* (Festival Teater Jakarta 19, 1992), Apung CH, yang memerankan tokoh Syeh Siti Jenar, pada akhir pertunjukan harus dihukum bakar. Tetapi api yang membakarnya itu adalah gadis-gadis

yang mengelilingi dan memerankan diri sebagai api yang membakarnya. Ia kemudian ditinggalkan oleh gadis-gadis api itu, setelah seluruh pakaian luarnya lepas, dan yang tinggal hanya tubuh mengenakan kostum untuk balet yang mengikuti lekuk tubuhnya. Lampu mulai *fide out*, dan Apung menghabiskan dialog-dialog terakhrinya dengan mendalam. Aktingnya tidak lagi dibatasi oleh kostum sebelumnya, yang biasa dipakai oleh para kyai tradisional.

Akting yang mendalam ini, sejak awal pertunjukan dibangun Apung dengan terputus-putus, di tengah pengadegan yang memang lebih terpaku pada bentuk, memang tidak cukup mampu mengkonstruksi atmosfir dari narasi besar mengenai kisah Syeh Siti Jenar karya Vreddi Kastam Marta ini (sutradara Seno Dirjo Subroto). Hal ini terjadi kira-kira karena beberapa hal: Pertama, kostum pakaian Jawa tradisional yang digunakan, sudah terlalu baku untuk dapat menyampaikan narasi-narasi di sekitar Jenar. Kedua, kostum yang bisa dikenali akar budayanya itu, tidak diimbangi dengan *setting* yang juga bisa dikenali akar budayanya untuk konsistensi antara keduanya. Setting lebih banyak menggunakan bangunan-bangunan besar melebar, dengan dua buah tiang memanjang ke atas dan berdiri di tengah panggung, justru terasa mengasingkan kostum yang digunakan. Dan ketiga, penantaan lampu juga tidak menolong memberi dimensi waktu pada ruang, hingga suasana dibiarkan mengambang sampai adegan terakhir ketika Jenar dibakar. Oleh karena itu pula ketika lampu mulai menggelap di adegan terakhir, dan Apung menanggalkan kostum kyainya, aktingnya baru terasa dilepaskan dari sebuah beban yang membatasinya, kemudian baru bisa menciptakan akting yang lebih mendalam, dan mampu mewakili narasi-narasi Jenar ini.

Teater Kelompok 36 yang mementaskan *Pot Bunga*, sutradara Kossy Koeswara (Festival Teater Jakarta 19, 1992), agaknya berada dalam persoalan yang sama. Dalam sinopsis pada katalog pertunjukan, teater ini menulis: "Kita mencoba bermain-main dengan akal pikiran, dan yang paling berbahaya bermain-main dengan nafsu. Semuanya bisa tak terkendali. Terlupa tentang diri kita.

Siapa kita, darimana dan kemana? Alpa tergusur pusaran waktu. Hidup jadi sebuah rutinitas." Sinopsis yang ditulis Teater kelompok 36 ini, memperlihatkan bahwa mereka memahami karya Ionesco ini lewat peristiwa-peristiwa yang terjadi dalam naskah, dan bukannya lewat situasi yang berlangsung dalam naskah. Perstiwa didekati sebagai tipe kejadian. Kenapa?

Dalam khasanah absurdisme, Eugene Ionesco termasuk generasi absurdisme pasca-eksistensialisme setelah Sartre dan Albert Camus. Mereka tidak lagi direpotkan oleh beban-beban eksistensialis. Dan oleh karena itu Pot Bunga adalah naskah yang tidak lagi harus dipahami lewat peristiwa dan tokoh-tokoh yang diperankan. Naskah memang tidak lagi memerankan tokoh dalam peristiwa, tetapi memerankan kata-kata dalam suasana. Repotnya Teater Kelompok 36 mementaskan naskah ini, adalah karena pertunjukan ini masih memainkan emosi-emosi penokohan, ia bertabrakkan dengan dunia kata-kata yang keberadaannya tidak lagi mengandaikan keberadaan manusia yang mengucapkannya, sebagai sesuatu yang khas pada absurdisme pasca-eksistensialisme seperti yang juga terjadi pada naskah-naskah Samuel Backett.

Tokoh-tokoh yang didekati secara tipikal, memang bisa jadi monster yang membawa pertunjukan di luar yang diharapkan. Creon, sang raja, tampil dengan garang dan suara keras. Dialog yang syarat menyampaikan warta, situasi yang menindas, dan hukum yang dijalankan sewenang-wenang, diparalelkan dengan raja yang garang dan keras pula. Pemeranan seperti ini dilengkapi dengan kostum gaya perwayangan, *setting* tiang-tiang vertikal warna-warni. Dan musik menghentak-hentak pada setiap penggantian ade-gan, berlangsung seperti tak percaya pada plot peristiwa. Pertunjukan Teater Puspa Karang, sutradara Dezzy Arharane yang mementaskan *Antigone* ini (Festival Teater Jakarta 20, 1993), rupanya telah melakukan semacam "pembesaran" akting dari tipe tokoh yang diturunkan. Hampir seluruh permainan aktor kemudian seperti terpancang di tiang gersang selama dua jam lebih dari waktu pertunjukan.

Pembesaran akting yang dilakukan Teater Puspa Karang ini,

yang tampaknya berfungsi untuk mengisi peran-peran tipikal seperti raja, akhirnya menenggelamkan fokus pesan yang dibawa Antigone. Walau tidak bisa dikatakan pemeran Antigone sebagai pemain yang lemah dalam pertunjukan ini. Tetapi begitulah, desain pertunjukan telah menenggelamkannya.

Teater Madu yang mementaskan *Musuh Masyarakat* karya Hendrik Ibsen (Festival Teater Jakarta 21, 1994), memperlihatkan kenyataan lain yang mungkin tidak disadari pada pembelahan *setting* yang mereka lakukan. Dr. Sampan (diperankan Epi Kusnandar) dan Walikota (Parlin T), kedua adik kakak ini jadi bermusuhan untuk kepentingan politik dan kebenaran yang berbeda.

Pertentangan politik dalam rumah tangga pada pertunjukan yang disutradarai Bejo Sulaktono ini, rupanya berhadapan dengan distribusi peran dan ruang yang tidak seimbang. Peran tokoh walikota dibuat menyerupai tipe orang-orang berpakaian resmi, membawa tongkat dan kepala setengah botak. Tetapi tokoh dokter lebih mirip mahasiswa.

Tiba-tiba dalam adegan rapat umum, tokoh Dokter melompat ke ruang penonton, menggunakan ruang penonton sebagai panggung baru untuk pidato-pidatonya menggunakan pencahayaan umum. Pelebaran ruang dan cahaya untuk adegan rapat ini merupakan klaim bahwa penonton adalah massa untuk pidato Dokter. Pembelahan ruang pertunjukan dilakukan melalui adegan terakhir yang memang dramatik ini. Di sini pertunjukan seperti melakukan pementasan baru, yang lingkungan teaternya sangat berbeda dengan adegan-adegan sebelumnya.

Hal paling khas dari pertunjukan yang menggunakan pemeranan tokoh-tokoh tipe seperti ini, adalah penonton dibuat pasif. Penonton hanya duduk menonton untuk mendapatkan pesan dari pertunjukan. Maka ketika pendekatan tipe dalam pemeranan ini tidak mendapatkan ruang yang bisa mendukung identitas lain dari keberadaan tokoh, pemeranan kemudian cenderung jadi terlalu verbal. Dirinya sudah mati dalam kata.

## Narasi-narasi besar melampaui mereka

Di bawah tangan raksasa yang bergantung di atas arena, sejumlah bayi tanpa identitas dan sejumlah orang tua, terbelengkalai karena masyarakat yang tak bertanggung jawab. Mereka kemudian menjelma jadi anak-anak aneh, memerankan masyarakat yang korup. Pertunjukan Teater Cinta Lakon yang mementaskan *Sekat* ini, sutradara Alfan Syafrudin (Festival Teater Jakarta 20, 1993), hadir dengan pertunjukan karikatural, syarat dengan sejumlah banyolan serta plesetan di bawah gagasan besar, "Kemanusiaan harus dibebaskan dari segala bentuk penjajahan." Tetapi gagasan itu terasa bolong, tak terisi juga. Bayi-bayi yang merupakan korban dari masyarakat yang korup itu kemudian hanya menjadi badut. Dan khotbah di akhir pertunjukan, bukannya hadir sebagai penyadaran yang diharapkan dari pertunjukan ini. Tetapi malah jadi teror retorika untuk menghukum kejahatan. Pengkhotbah akhir-nya diterkam bayi-bayi. Dan pertunjukan berakhir dengan jatuhnya tangan raksasa, menerkam seluruh pemain.

Gagasan yang diletakkan pada pembesaran *setting* seperti itu, juga berlangsung pada pertunjukan Teater Mega-Mega yang mementaskan *Catatan Emak*, sutradara Andri Susprandi (Festival Teater Jakarta 20, 1993). Pertunjukan dihadirkan melalui ruang fantastis. Penonton harus menyaksikan pertunjukan dalam lorong-lorong plastik melingkar mengelilingi pentas. Aktor menggunakan kostum plastik hitam yang mengeluarkan suara gemericik setiap mereka bergerak, dan ada pula robot-robot di pentas yang kurang banyak difungsikan untuk lingungan dunia mainan seperti ini.

Masyarakat yang gelisah dalam narasi-narasi besar yang tak tertangani ini (demokrasi, keadilan), yang mereka nyatakan lewat keverbalan keras, repetitif, dan kemudian merindukan Emak, seperti mendambakan kedamai-an yang tak tersentuh lagi. Kata-kata pun seakan-akan tidak bisa lagi dipertanggungjawabkan dan dipentaskan. Narasi besar itu pun menyengkeram. Dunia seperti ini juga berlangsung dalam pertunjukan Teater Siluet yang mementaskan *Aku Rahim Ibu*, sutradara Sony Mawardy (Festival Teater Jakarta 20, 1993). Pertunjukan ini direpresentasi sebagai

sebuah kubangan besar. Ia dibangun melalui meja-meja memanjang, dibungkus kertas koran mengelilingi arena. Dalam kubangan ini berserakan koran-koran bekas. Lalu sejumlah bayi bermunculan dari lubang-lubang meja, seperti keluar dari gorong-gorong. Mereka saling mengucapkan "hallo" dengan suara lirih. Berbagai topik yang sering kita dengar sehari-hari bermunculan dari mulut mereka. Mobilitas informasi yang berlangsung tinggi, rupanya telah membocorkan dan menciptakan polusi komunikasi hingga ke rahim ibu. Rahim ibu telah ikut sesak olehnya. Atau mulut kita telah jadi rahim-rahim yang kotor menyimpan dunia kata-kata. Bayi-bayi itu kemudian bernyanyi lirih: "... *waktuku kecil... hidupku... amatlah senang* ...", sebagai bayi-bayi yang lahir hanya untuk dilalui oleh kata-kata besar.

Pada pertunjukan Teater Kristal, yang mementaskan *Identitas* karya Eurepedes (Festival Teater Jakarta 21, 1994), berusaha menampilkan tema pertentangan tradisi modern atau Timur-Barat. Visual dari proses-proses alkulturasi ini dihadirkan secara hitam-putih, seakan-akan pertentangan keduanya berhadapan secara tiba-tiba sebagai sebauh patahan. Kebudayaan dilihat sebagai penawaran "gaya hidup", ditawarkan dengan cara berhadap-hadapan antara "aku-sebagai-manusia-baru" dengan "engkau-sebagai-manusia-lama". Eka Elmaut, yang menyutradarai pertunjukan ini, rupanya berusaha mengatasi artifisialitas ini dengan mengubah pertunjukan jadi hiburan dengan tema besar. Penataan set, tarian-tarian gaya penari latar TV, serta musik yang panas juga, merupakan bagian dari usaha itu, termasuk akting Gunawan Wibisono (memerankan tokoh Dion) yang terbuka penuh persuasi pop.

Teater Siluet yang mementaskan *Aljabar* karya Zak Sorga (Festival Teater Jakarta 21, 1994), memiliki pemecahan lain untuk *setting* dengan cara membuat panggung baru di tengah-tengah penonton, dan hadir seperti warung warteg sederhana di pinggir jalan. Panggung seperti ini membuat ruang yang lebih sempit untuk permainan, hingga pertunjukan hadir seperti panggung boneka. Panggung kecil ini terbuat dari bambu. Ruang sempit itu

hadir sebagai kesumpekkan dari dua orang manusia yang hidup dan melukis bersama. Tidak adanya dunia luar yang masuk ke dunia mereka, menciptakan hubungan yang kian involutif di antara dua orang ini.

Pertunjukan yang disutradarai Sonny Mawardy itu, direpresentasi melalui gerak-gerak terbatas, minimal, dan menggeliat di antara kedua pemain. Alat-alat lukis terserak dimana-mana, mereka juga mengenakan kostum seperti piyama terbuat dari kain bekas spanduk. Vokal cenderung berlangsung rendah, cukup untuk memenuhi ruang terbatas yang mereka tempati itu. Dalam dunia sempit seperti ini, internalisasi hubungan berlangsung sedemikian rupa hingga masing-masing melakukan analogi diri. Dan hubungan involutif itu berlangsung ketika mereka merasa kian kehilangan identitas, kian kesulitan juga untuk melihat persoalan sendiri. Geliatan dari dua orang yang kehabisan identitas ini, yang sudah berada dalam suasana mengantar mereka untuk bunuh diri, tiba-tiba dihentikan oleh seseorang yang datang dari luar. Semua yang telah berlangsung dialienasi seketika dengan hadirnya suasana normal kembali, dan menyatakan bahwa semua ini hanyalah latihan drama. Pertunjukan kemudian diulang kembali dari awal, untuk mengakhirinya.

Usaha pertunjukan Teater Siluet yang meredam narasi-narasi besar di sekitar dunia identitas, jadi semacam jalan keluar untuk menghancurkan verbalisme yang dibawanya. Membuat panggung mini di tengah penonton, ruang sempit, dan warna dialog yang tidak lagi berada dalam ruang-ruang besar.

### Pentas-pentas yang menandai 'setting' budaya

Pemecahan *setting* dilakukan Teater Teladan, menggunakan tiga sett bertingkat dalam mementaskan *Dokter Gadungan* karya Moliere, sutrada Armien Azis (Festival Teater Jakarta 19, 1992). Setting pertama dibangun di bawah panggung untuk adegan dokter Gadungan (Anwari) dengan istrinya (Miftahul Jannah); *setting* kedua berlangsung di bagian depan panggung untuk adegan di hutan; dan *setting* ketiga dibangun di panggung dalam

untuk adegan di rumah Ndoro Kakung. Dibandingkan dengan kedua *setting* sebelumnya, *setting* ketiga ini mendapat penggarapan yang lebih sunguh-sungguh. Hingga *setting* pertama dan kedua mengesankan hadir hanya untuk mengantar adegan di rumah Ndoro Kakung.

*Dokter Gadungan* termasuk naskah tua yang ditulis tahun 1666, dalam tradisi neo-klasik yang hanya mengenal dua bentuk drama: tragedi dan komedi. Dan Moliere dikenal sebagai penulis komedi yang memberi penekanan pada watak tokoh-tokohnya. Dalam *Dokter Gadungan* yang disadur Teguh Karya, watak-watak ini memang tidak sulit membatasinya, karena ia dibagi dalam penokohan yang bisa diidentifikasi melalui lingkungan sosial dan pekerjaan masing-masing tokoh: Suami yang malas, istri yang cerewet, pesuruh, keluarga ningrat yang mengekang putrinya, dan seterusnya. Dan Teater Teladan membagi lingkungan sosial dari tokoh-tokoh ini dalam dua *setting* sosial: keluarga Dokter Gadungan dalam lingkungan Betawi kampung, dan keluarga Ndoro Kakung dalam lingkungan priyayi Jawa. Kemalasan, mental materialistik, dan kebudayaan Barat telah merembes masuk ke dalam kedua keluarga ini, dan melahirkan komedi situasi yang gado-gado.

Tetapi dalam pengadegan mereka, tampaknya hanya istri Dokter Gadungan (diperankan Miftahul Jannah) yang tampak berusaha menggali kemampuan aktingnya, tidak sekedar menggantungkan diri pada peran tipikal sebagai seorang istri. Ia membangun situasi melalui kekuatan aktingnya yang kadang-kadang melampaui situasi yang sudah tercipta. Akting seperti ini kemudian banyak berfungsi sebagai jembatan baru untuk pemain lainnya dalam memasuki bangunan situasi berikutnya. Tetapi Teater Teladan tidak lepas dari persoalan penandaan budaya dalam pertunjukannya, yang banyak terjadi melalui penyaduran terhadap *setting* budaya lokal yang dilakukan, Yaitu: mengapa untuk keluarga miskin, pemalas, dan agak tolol, menggugunakan *setting* masyarakat Betawi; dan untuk keluarga kaya dan feodal menggunakan *setting* priyayi Jawa? Teater di sini justru digunakan

sebagai pengukuh atau bersikap latah terhadap stereotip yang berlangsung dalam masyarakat kita, dan bukan untuk membongkar stereotip tersebut.

Hal ini terjadi lebih serius terjadi pada pertunjukan Teater Sendiri yang mementaskan *Ni Layonsari* karya Jeff Last (saduran Teguh Karya), disutradarai Ningrum N.H., yang melakukan "pem-Bali-an" pada pertunjukan mereka. Dalam waktu yang terbatas setelah pertunjukan usai, saya minta beberapa pendapat dari beberapa teman: Andi Bersama, Dindon WS, Kamsudi Merdeka dan Mohammad Amin. Untuk satu hal, sebagai penonton dan seniman teater, mereka memiliki pendapat yang sama mengenai "pem-Bali-an" yang dilakukan terhadap naskah ini. Ya-itu apakah status "pem-Bali-an" ini lebih sebagai pernyataan kultural atau hanya sebagai pemecahan performen untuk mendekati pertunjukan pada masyarakat yang cukup dikenal penonton? Tetapi apakah orang Bali melihat pertunjukan ini sebagai bagian dari kebudayaan mereka?

Pendekatan seperti itu membawa cacat genetis yang tak terpecahkan sampai akhir pertunjukan (Festival Teater Jakarta 19, 1992), bahwa menghadirkan kebudayaan Bali ternyata jauh lebih sulit daripada mementaskan sebuah naskah. Cacat genetis ini dinyatakan Andi Bersama dalam komentarnya, yang melihat bahwa pertunjukan ini memiliki risiko interpretasi yang besar, ketika ia diberi judul sebagai *Ni Layonsari Gadis Bali.* Karena judul ini lebih mewakili kisah seorang gadis di Bali, daripada skandal cinta dan penghianatan yang berlangsung dalam sebuah kerajaan. Dengan penjudulan tersebut, teater ini telah terlalu jauh ikut mempengaruhi apresiasi penonton dalam menyaksikan pertunjukan dengan menyederhanakan kompleksistas teks dalam naskah, menggeser cerita epik ke cerita percintaan.

Hal itu terjadi terutama karena penyaduran yang dilakukan tidak berusaha melihat risiko-risiko pembacaan terhadap *setting* budaya yang digunakan. Studi yang dilakukan terhadap Bali yang cukup serius ini, tidak dilanjutkan dengan sikap kritis terhadap risiko-risiko pembacaan yang mungkin terjadi. Padahal beberapa

adegan kolosal dari pertunjukan ini, memperlihatkan bahwa ia memiliki kemungkinan lebih besar untuk menciptakan pembesaran-pembesaran sebuah kehidupan kerajaan melalui kostum dan musik Bali yang riuh dan ramai, tanpa harus menjadi Bali. Bali di sini bisa lebih dilihat sebagai konsep pertunjukan daripada sebagai *setting*.

Soal penandaan budaya itu juga terjadi dalam pertunjukan Teater Ras yang mementaskan *Mandor Pikun* karya Mochtar sum ini, disutradarai Seno Dirjo Subroto (Festival Teater Jakarta 21, 1994). Pertunjukan ini sebenarnya lebih merupakan tema kritik sosial-politik terhadap penguasa yang korup dan bodoh. Ia dihadirkan melalui tokoh Mandor (diperankan Chepy Pribadi) dan Ibu Mandor (diperankan Nurmala). Pertunjukan ini kemudian dihadirkan dengan meriah, kocak, dan konyol, sebagai pertunjukan kodemi yang digarap sangat korespondensif dari artistik, musik, akting, sampai dengan cara melakukan persuasi terhadap penonton. Seluruh pemeran, digarap hampir sama kuatnya dengan tokoh-tokoh utama.

Budaya Betawi digunankan untuk itu, dari bahasa sampai dengan kese-niannya. Maka kekonyolan seperti sudah terjamin representasinya melalui budaya ini. Tetapi dengan *setting* seperti ini, sekali lagi muncul suatu soal: Apakah masyarakat dari budaya Betawi, yang kehidupannya kian terdesak oleh perkembangan kota Jakarta, memang merupakan budaya yang kocak, polos, dan bodoh. Melalui *setting* yang dipahami seperti ini pula, setiap tema kritik sosial yang konyol seakan-akan hanya milik budaya Betawi. Bahwa kebodohan dan korupsi bukanlah sesuatu yang kocak semata, dan hanya terjadi pada masyarakat Betawi.

Gambaran dari beberapa pertunjukan di atas, yang menggunakan *setting* budaya tertentu sebagai latar mereka, jadi persoalan di luar pertunjukan itu sendiri. Yaitu persoalan yang muncul ketika pertunjukan juga kemudian bermakna sebagai penilaian terhadap *setting* budaya yang mereka gunakan. Dan mendorong teater untuk lebih bersikap kritis terhadap *setting* budaya yang akan mereka pergunakan dalam pertunjukan mereka. Bahwa *setting*

budaya tidak sekedar begitu saja diperlakukan sebagai kostum, *setting*, lokasi, perilaku, tetapi juga sebuah masyarakat yang memperjuangkan nilai-nilai di dalamnya.

TEATER 70

# Sebuah Lapangan Semua Boleh Dilihat

PENTAS YANG DISUTRADARAI R. TONO INI dibuka di tengah-tengah penonton dengan sebuah kolam berair di tengahnya.

Dan ternyata, pasangan muda yang bercinta dalam pertunjukan ini, Jaka Tarub dan Nawang Wulan, datang dari budaya metal anak-anak muda urban masa kini. Pertunjukan menggunakan ruang luas, lighting terbuka yang lebih berfungsi menerangi pertunjukan daripada menata dimensi-dimensi ruang dan waktu. Dan pertunjukan Teater 70 (Festival Teater Ke-20, 1993) ini pun menjadi terbuka, cair.

Teater dalam pertunjukan mereka bukan lagi sebuah dunia yang tegang dan serius. Tubuh-tubuh muda hadir sebagai tubuh mereka sendiri—tubuh yang tidak mengalami teaterikalisasi. Dialog-dialog yang berlepotan dan tidak terjaga, boleh dipentaskan. Tubuh yang tidak terlatih, boleh hadir di atas pentas. Yang mereka pertaruhkan hanya satu: Ikut menghadirkan dunia sehari-hari mereka ke atas pentas.

Siapa yang bertahan menyaksikan pertunjukan yang telah memilih kenyataannya sendiri dan bukan keharusan-keharusan standar teknik teater, atau *mainstream* pada teater di masanya, akan menganggap pertunjukan ini sebagai sebuah permainan pembagian peran, pembagian narasi, pembagian elemen-elemen pertunjukan lainnya dalam realitas ruang biasa dan tubuh biasa. Sama seperti menonton orang menciptakan permainan di sekitar kolam dengan air yang bocor ke mana-mana. Bermain dan terpeleset, karena lantai yang digenangi air, menjadi hampir tidak ada bedanya. Kekotoran penggarapan membaur dengan banyaknya

jumlah pemain yang mendukung pertunjukan ini, yaitu pencampuradukan dunia wayang dan metal setelah banyak pemain yang berlari dan terpeleset, karena lantai yang basah. Mereka membuat pertunjukan yang terbuka untuk disaksikan bersama dengan cacat-cacat yang dimilikinya. Cacat yang diperlihatkan justru sebagai bagian dari pertunjukan, dan melahirkan teater yang riang-gembira.

Konsep lapangan terbuka ini lebih dipersempit lagi dalam pertunjukan mereka yang lain, *Tikus-tikus* (Festival Teater Jakarta ke-21, 1994), yang membatasi ruang pentas sampai ruang yang berumput saja. Tetapi, suasana bermain di lapangan terbuka masih mereka pertahankan dan dilakukan lewat pemakaian ruang yang terbuka dan lighting yang berfungsi sebagai alat penerang belaka. Tikus-tikus yang dimaksud adalah sejumlah pemain perempuan berpakaian hitam yang hidup di antara penonton dan menjadikan lapangan berumput itu sebagai pentas mereka. Sementara itu, manusia adalah sejumlah pemain yang berpakaian mirip pramuka atau pendaki gunung, yang dalam pertunjukan ini memburu tikus-tikus itu untuk dibasmi.

Tikus rupanya tidak hanya merupakan persoalan hama. Tikus juga melakukan seminar untuk menyambut proyek PJPT II. Tikus dan manusia dalam pertunjukan yang disutradarai Rodmad Tono dari karya Tami Yoyik Lembayung ini akhirnya memang tidak bisa dibedakan; juga antara tikus dan penonton, kehadiran penonton dapat ditonton oleh sesama penonton, karena lighting yang lebar menerangi seluruh ruang. Jumlah penonton yang begitu besar melampaui kapasitas ruang yang tersedia, sehingga banyak penonton yang menempati lobby lantai atas gedung pertunjukan, menjadi teater tersendiri melalui reaksi-reaksi yang timbul ketika pemeran-pemeran tikus menghambur ke arah mereka.

Melalui kenyataan penonton seperti itulah Teater 70 memperlihatkan persoalannya. Bahwa teater dalam pertunjukan yang dihadiri banyak penonton ini telah menjadi denyut publik besar yang tidak terlalu dilibatkan dalam konsep penggarapan. Denyut besar dari publik yang ikut mendapatkan penerangan ini menjadi

teater tersendiri ketika mereka ternyata banyak menyita perhatian yang lebih besar dari penonton dibandingkan dengan pertunjukan yang tengah berlangsung. Konsep lapangan terbuka untuk pentas terbuka rupanya memang harus ikut memperhitungkan akibat-akibat yang mungkin terjadi pada publik, yaitu dengan mendesain garapan lebih besar lagi dalam melakukan totalisasi ruang hingga batas akhir di mana penonton berada.

Logika lapangan terbuka adalah logika publik. Pertunjukan Teater 70 di atas memperlihatkan hal itu. Ruang di sini dipahami bukan lagi melalui batas pentas yang telah dibuat, tetapi pada setiap kemungkinan di mana batas pentas memperlihatkan dirinya pada denyut publik, pada publik yang memberikan reaksinya terhadap pertunjukan. Menerima denyut mereka menjadi sama dengan menerima korespondensi ruang yang lebih aktif lagi. Ikut menjalin pertunjukan menjadi peristiwa bersama.

TEATER ABDI

# Krisis dalam Tong Sampah dan Lorong Koran

GEDUNG PERTUNJUKAN dibelah memanjang hingga menyisakan seperempat bagian dari luas bangunan. Belahan ini merupakan dinding pembatas, terbuat dari bentangan kertas koran yang memanjang dari pintu masuk gedung hingga sedikit sisa pada panggung yang juga dibelah. Penonton harus duduk di lantai seperti berada dalam lorong kertas koran yang menghimpit.

Beberapa lampu yang ditata mulai menyala. Dari sisa panggung itu lantas muncul pernyataan: "Kita tak tercatat dalam sejarah". Beberapa anak kecil dalam keadaan telanjang kemudian berlarian di antara cahaya ungu dan kelam. Adegan ini berlangsung di atas panggung pertunjukan Teater Abdi (dalam Festival Teater Jakarta ke-20, tahun 1993). Apa yang sebenarnya yang terjadi, ketika seorang istri tanpa identitas sosial keluarga yang jelas melemparkan pernyataan itu melalui pertunjukan *Percakapan Kecil Suami Istri*? Musik elektronik yang repetitif dan minimalis menggenang dalam ruang pertunjukan mereka. Seorang perempuan (istri) keluar dari sebuah tong bersama vokalitas yang repetitif pula mengeluarkan ujaran: *uuuuangggg*. Lalu tokoh suami, dalam konsentrasi akting yang tertekan dan menekan, mengucapkan satu per satu nama-nama supermarket, bank, dan berbagai disiplin ilmu. Penyebutan nama-nama itu seakan-akan merupakan lingku-ngan ikon konsumerisme yang telah mengancam mereka.

Dunia yang hilang, yang direpresentasi lewat perubahan yang berlangsung dalam masyarakat yang kemudian juga menyingkirkan mereka dalam perubahan itu sendiri, merupakan atmosfir pertunjukan yang dibangun sebagai situasi yang menekan. Manu-

sia keluar dari tong sampah dan menerobos masuk lorong berdinding kertas koran, narasi-narasi bermunculan tanpa dialog, adegan kekerasan suami-istri di balik layar siluet berlangsung seperti kerusuhan dalam dunia wayang kulit. Botol infus berisi cairan merah yang tergantung di tengah-tengah pertunjukan, kemudian selangnya ditarik putus. Darah pun menetes di antara nyanyian lirih tembang-tembang Jawa. Ini merupakan usaha untuk menandai peran-peran yang kehilangan korespondensinya dalam komunikasi, dan berlangsung sebagai imbas dari tumbuhnya institusi-institusi bisnis raksasa yang menggoyahkan hubungan-hubungan dalam rumah tangga sehingga melahirkan kekerasan di antara mereka. Mereka membangun logika pertunjukan hanya melalui tong, lorong kertas koran, narasi-narasi dari perubahan, dan kekerasan yang berlangsung di balik layar siluet. Semua ini membangun dirinya sebagai jalinan penandaan yang kompak untuk pertunjukan.

Rasa kehilangan yang divisualisasi sedemikian rupa seperti memperlihatkan situasi di mana tidak ada lagi ruang biografis yang bisa ditempati. Tidak ada sejarah untuk dunia subjek di antara pranata-pranata besar. Ucapan "kita tak tercatat dalam sejarah" sama dengan "doa adalah kentut", yang mereka nyatakan dalam pertunjukan; sama dengan hidup telah berada dalam tong; sama dengan darah yang telah tersimpan dan tergantung dalam botol transfusi darah, yang selangnya putus sehingga darah simpanan itu pun menetes sia-sia. Mereka sesungguhnya sedang mencari sejarahnya sendiri dalam kehidupan yang tidak lagi historis untuk lingkungan mereka.

Percakapan kecil suami istri itu memang tidak lagi menghadirkan dunia rumah tangga kecil di antara kursi, piring, gelas, cucian, penggorengan yang mendesing oleh suara kegiatan menggoreng ikan basah, atau radio siaran selamat malam yang hampir setengah berbisik. Semua ini telah hilang, tidak mendapatkan aksentuasinya lagi di antara bangunan-bangunan besar yang menggusur sejarah mereka. Kehidupan mereka dalam tong dan lorong kertas koran adalah pernyataan untuk krisis ini.

Pertunjukan Teater Abdi yang disutradarai Lili Sudraba itu akhirnya menjadi semacam presentasi bisu dari keperihatinan dunia keluarga yang berusaha melakukan adaptasi terhadap perubahan yang berlangsung di sekitarnya. Perubahan yang tidak lagi mengandaikan keberadaan mereka. Situasi emergensi antara keheningan dan kekacauan yang terjalin dalam permainan mereka menyatakan krisis pada dunia rumah tangga melalui tong dan lorong kertas koran. Korespondensi antara keduanya mungkin pula telah sama dengan sampah untuk kehidupan mereka berdua.

TEATER AQUILA

# Rincian Visual Menyusun Puisi-Puisi Rupa

SEJAK AWAL PERTUNJUKAN Teater Aquila yang mementaskan *Re* karya Akhudiat (dalam Festival Teater Jakarta Ke-19, 1992), telah memilih dunia kelam yang massif sebagai pijakan. Maut mengibas-ngibaskan cemetinya yang ganas; seseorang mati; suara tangis histeris menusuk telinga; orang menjerit; berteriak; bergulingan; kostum yang kumal, suara gedombrangan. Semua ini menjadi rincian visual yang keras untuk mengangkat pertunjukan yang kelam itu.

*Re* adalah sebuah naskah yang berbicara mengenai kematian dan kehidupan. Sebuah tema yang mengatasi eksistensi dari aktor-aktor yang berada di dalamnya. Nama-nama pemeranan juga diberikan untuk tema-tema yang diangkatnya: *Maut, Si Mati, Pengabar, Kehidupan*, atau *Kesurupan*. Naskah yang memang hampir tidak mungkin digunakan untuk mengembangkan watak dan suasana manusiawi: tema mengatasi eksistensi. Dan Teater Aquila tampaknya mau menempuh jalan ini agar aktor-aktornya mendapatkan ruang lebih besar untuk mengembangkan permainan. Pertunjukan dipecahkan melalui jalan meletakkan aktor sebagai elemen-elemen visual. Usaha melakukan personifikasi terhadap tema masih dilakukan untuk mengembangkannya, sehingga memungkinkan pemain berusaha memerankan *maut*, memerankan *orang mati, kehidupan*, hingga orang *kesurupan*. Tetapi, keinginan untuk berbicara banyak pada naskah ini, dan rasanya juga pada Teater Aquila sendiri yang banyak memasukkan isyu-isyu baru yang tidak terdapat dalam naskah, menjadi tidak terelakkan. Semuanya kemudian seperti dijejalkan pada tokoh Kesurupan,



Pedagang keliling sebelum protes pada sang nasib, dalam pertunjukan Teater Aquila.
• Foto: Suyitno



Pertunjukan *Gue Belon Jadi*, Juli 1994.
• Foto: Agus Sularto

yang diperankan Dewi Jepun untuk menyampaikannya.

Kesurupan rupanya bisa dianggap sebagai penyimpangan kepribadian, ketika seseorang berhadapan dengan tema-tema di sekitarnya yang saling menekan dan tidak mampu ditangani. *Re* dan Teater Aquila juga menggunakan kesurupan untuk hal itu dengan fungsi menjadikannya sebagai media yang blong. Kesurupan menjadi pembenaran untuk seseorang agar bisa mengatakan dan memaki-maki apapun yang melintas dalam pikirannya. Dewi Jepun menyampaikannya melalui akting histeris yang total dan padat, yang mampu mengatasi dan menciptakan situasi di sekitarnya. Bahkan membuat pertunjukan menjadi sesak, Berguling dan berteriak, menghabiskan setiap kemungkinan untuk mengenalinya sebagai manusia. Hewan dan setan seperti telah memenuhi aktingnya.

Pertunjukan yang disutradarai Rik A. Sakri ini tetap mencoba

bertahan, bahwa kesurupan hanyalah kehidupan dalam masyarakat yang penuh klenik dan dunia mistik yang muram, yang menjadi lingkungan pertunjukan. Kode-kode pertunjukan menjadi terbatas hanya memenuhi situasi kesurupan. Usaha-usaha visual menjadi tidak banyak mendapatkan ruang dalam histeria masyarakat klenik seperti itu, yang lebih banyak memilih kegelapan dan kesumpekan. Pertunjukan akhirnya seperti berhenti pada totalitas gerak tubuh yang tidak mendapatkan ruangnya, bergerak hanya pada dirinya sendiri. Usaha melakukan pem-besaran terhadap kata pun tidak mendapatkan korespondensinya, dan akhirnya berbenturan dengan dirinya sendiri. Dunia pertunjukan menjadi lebih menekan lagi lewat *blocking* kelompok yang berusaha membuat kesa-tuan terhadap berbagai adegan yang berlangsung.

Pemusatan identifikasi pertunjukan yang lebih banyak berlangsung pada permainan Dewi sebagai orang kesurupan, membuat pertunjukan seperti kehilangan rongga untuk bernapas. Situasi mengalami penekanan yang tidak pernah kendur, hingga bentangan kain di atas turun seperti langit yang jatuh menindih pemain yang berada dalam lingkaran arena di tengah penonton. Luapan dari masyarakat klenik lewat fenomena kesurupannya seperti telah membeku, tidak terpecahkan. *setting* sebuah kota besar yang lapar impian kini mungkin lebih bisa mengangkat naskah *Re* yang kelam ini daripada *setting* masyarakat klenik yang beku.

Pertunjukan itu memperlihatkan sisi lain dari kelebihan Teater Aquila dalam merinci visualisasi. Kelebihan ini terlihat lebih jelas dalam pertunjukan Teater Aquila yang lain dalam Festival Teater Jakarta ke-21 (Auditorium Bulungan, Jakarta, 20 Januari-12 Februari 1994): Sanah, Burhan dan Aji De yang terlibat pertikaian kecil dalam sebuah kerusuhan, yang sebenarnya berlangsung di luarnya, akhirnya harus mati. Mereka menjadi korban di luar kerusuhan yang bukan buatannya sendiri.

Ketiga tokoh itu, sebagai roh yang gentayangan, kemudian melakukan perjalanan di alam akhirat. Tidak untuk menuju sorga atau neraka, tetapi untuk melakukan protes ke kantor sang nasib, berkenaan dengan nasib mereka yang buruk sebagai masyarakat

pinggiran. Berbagai peristiwa terjadi dalam perjalanan ini. Ini jadi menarik, karena usaha visualisasi yang dilakukan untuk mengisi peristiwa-peristiwa tersebut berlangsung dengan cara berlapis-lapis: ada kuda yang naik ke langit, orang menonton dalang, adegan di balik layar siluet, bertemu Gatotkaca yang menjadi polisi lalulintas di langit, bentangan kain putih terlepas dan melesat naik ke langit, rombongan sang nasib dengan jubah hitam dan topeng plastik menyeramkan, asap, letusan tembakan dan mercon yang meledak dalam topeng, hingga semacam salju yang turun dan mengakhiri pertunjukan di antara musik yang datang menggenang, yang kesemuanya ini dilakukan lewat naturalitas pertunjukan yang intim.

Pertunjukan itu berlangsung lewat pemecahan ruang panggungan yang juga menarik. Panggung auditorium Bulungan dijadikan satu untuk penonton dan pertunjukan, sehingga penonton berada dalam jarak yang sangat dekat dengan pertunjukan di depannya. Pertunjukan dengan panggung mini ini kemudian terasa menjadi sarat dengan ruang dan waktu yang yang bergerak detail dari lapisan satu ke lapisan berikutnya. Dialog menjadi intim. Aktor tidak lagi memerlukan suara keras agar bisa didengar penonton. Dialog berlangsung dalam kondisi yang masih berada pada batas alami. Setiap gerak-gerik aktor bisa dinikmati fokusnya.

Itulah pertunjukan Teater Aquila yang mementaskan JBIB karya Noorca M Massardi, dengan sutradara Rik A. Sakri dan artisitik Joko Pro. Pemeranan melalui panggung mini itu menawarkan perilaku akting yang intim, tanpa pembesaran yang berlebihan.

Tokoh Burhan, yang diperankan Adi Widayat, bermain dengan kepercayaan bahwa pentonton akan mendengar dan melihat setiap hal yang dilakukan olehnya tanpa melakukan personifikasi berlebihan pada aktingnya. Begitu pula permainan Dewi Jepun, sebagai Sanah, yang memainkan tekanan-tekanan yang ditariknya dalam dialek Betawi yang konstan, tanpa membuat dunia akting menjadi sesuatu yang angker. Sementara Iyus Nabang, yang memerankan tokoh Aji De, membawa peran monoton sesuai de-

ngan karakter tokoh ini yang hidup mekanis dalam dogma-dogma agama yang diyakini dan telah menjadi otomatis menguasai kesadarannya.

Ketiganya telah berada pada posisi peran masing-masing dan menjadi arus tersendiri yang bergerak dari lapisan visual satu ke lapisan visual lainnya, seperti yang dengan sabar berusaha membawa penonton kepada tempat dan sasaran yang dituju, yakni melakukan protes terhadap kekuatan nasib yang otoriter. Semua unsur termasuk musik, yang digarap Mehong, telah menjadi teks yang membuka korespondensi dari jalinan-jalinan yang saling mengaitkan diri susul-menyusul, simultan mengejar keserentakan. Pertunjukan tidak lagi patuh hanya pada kata semata. Setiap kemungkinan visual yang bisa dilakukan untuk mendukung teks pertunjukan, mengalami maksimalitasnya dalam pertunjukan ini.

Pementaskan naskah yang sarat kata-kata ini, jika tanpa pemecahan lewat rincian visualisasi, memang penuh risiko yang menjadikannya sebagai pertunjukan verbal. Teater Aquila ternyata mampu memecahkan keverbalan naskah secara visual, seperti membuat lapisan puitik yang lain dari representasi tema naskah yang sebenarnya prosaik ini. Hingga akhirnya, pistol yang dibawa seorang anak kecil meletus, meledakkan topeng hitam yang membalut wajah sang nasib. Potongan kertas-kertas halus pun berjatuhan dari langit seperti tangisan panjang dari mereka yang nasibnya gelap dalam pertunjukan ini.

# Konsistensi Pentas dalam Keresmian Pemeranan

MORAL POLITIK MONTSERRAT yang berada di bawah ancaman Izquierdo, tidak bergeming. Kendati Izquierdo akan membunuh korban-korban yang tidak bersalah, apabila Montserrat tidak memberitahu tempat persembunyian seorang pemberontak yang hendak menghancurkan penjajah Spanyol. Dalam diri Montserrat tersimpan harapan kemerdekaan yang lebih besar, dibandingkan dengan korban yang jatuh lewat ancaman itu. Semua tekanan terhadap Montserrat ini berlangsung setelah ia ditangkap, berada dalam penjara, dan harus menyaksikan orang-orang tak bersalah disiksa dan dibunuh dihadapannya, agar ia mau membeberkan rahasia yang diinginkan Izquierdo.

Dan lagi: *Apa pun pilihanku, toh aku akan ditembak*, katanya.

Beban pemeranan dalam melakukan personifikasi terhadap moral politik seperti ini, di tengah penekanan yang berusaha mengguncang kemanusiaan Montserrat terhadap nyawa manusia yang akan dikorbankan untuk harapan kemerdekaan yang belum jelas, tampak pada pemeranan Gita Asmara. Ia memerankannya melalui emosi-emosi yang kadang kehilangan pijakan, kehilangan apa yang harus diperankan antara emosi, konflik nilai dan ancaman. Ia seperti harus berjalan sendiri mencari getaran emosi yang goyah untuk bisa ditempati aktingnya.

Apakah moral politik seperti itu memang bisa diperankan melalui reaksi-reaksi psikologis aktor, merupakan masalah pemeranan yang tampaknya tetap menganga dalam teater-teater epik seperti ini. Bahwa tetap ada yang tertinggal pada tubuh aktor, pengalaman-pengalaman kebahasaannya sendiri atas sejarah orang

lain, yang tidak ikut serta dalam personifikasi yang dilakukannya. Dalam teater-teater epik, tubuh cenderung menjadi representasi yang absurd apabila ia dipaksakan menjadi tubuh sejarah orang lain.

Pertunjukan *Montserrat* karya Immanuel Robles yang dipentaskan Teater Aristokrat, disutradarai Yadi Timo ini (Festival Teater Jakarta ke-19, 1992) bertumpu pada konsep pemeranan terencana melalui kostum dan *setting* yang berusaha didekati sedekat mungkin terhadap peristiwa sejarah yang mereka pentaskan. Realisme pentas yang setiap pengadegannya telah dirasionalisasi sedemikian rupa ini, berusaha menghadirkan sebuah penjara di antara keangkuhan tentara penjajah, ketakutan pada langkah-langkah yang mendekati sel penjara, ancaman, teriakan, tangisan, dan suara letusan senjata. Seluruh aktor didesain sedemikian rupa pemeranannya, masing-masing telah berada pada pola-pola identitas perannya yang telah digariskan.

Penafsiran-penafsiran terhadap isi pikiran, kandungan emosi dan reaksi-reaksi psikologis tokoh yang diperankan, juga sudah berada pada polanya. Hingga hampir tidak mungkin terbuka ruang untuk kemungkinan-kemungkinan tumbuhnya emosi tidak terduga selama pertunjukan berlangsung. *Setting* berusaha didekati sedekat mungkin dengan realitas yang bisa kita kenali, walaupun dinding penjara yang terbuat dari kayu tripleks itu sering bergoyang ketika ada aktor yang berusaha menyandar atau menempelkan telapak tangannya pada dinding itu.

Gramatika peristiwa berlangsung sebagai rasionalisasi yang terjaga untuk menggulirkan alur pertunjukan. Dan alur ini cenderung meninggalkan suasana ambigu ketika pemeranan harus berhadapan dengan moral politik yang harus diperankan.

Gita Asmara misalnya, yang memerankan tokoh Montserrat, tampak mengalami kesulitan untuk menyimpan tangan dan reaksi wajahnya ketika melakukan personifikasi terhadap moral politik Montserrat. Manakah yang lebih psikologis untuk menyatakan kegeraman emosi yang tertahan antara remasan tangan atau mimik wajah yang harus dilakukan seorang aktor. Aktor dalam hal

ini berhadapan dengan sesuatu yang memang tidak bisa dialami dan tidak bisa dinyatakan melalui kemampuan teknis seorang aktor semata. Akhirnya memang tidak seluruh pembacaan aktor terhadap akting yang harus dijalaninya harus dinyatakan. Aktor di sini seakan-akan juga dituntut memiliki kepandaian teknik pemeranan dalam menyembunyikan akting yang tidak harus dinyatakan. Tetapi, ia tetap ternyatakan melalui penyembunyian itu sendiri.

Akting Ucok R. Siregar terselamatkan, karena sebagai penjajah ia tidak berada dalam moral dilematis seperti yang harus dihayati Montserrat. Oleh karena itu, Ucok menjadi tumpuan yang lebih memusat dalam mengangkat pertunjukan ini, di samping penampilan Ria Sambas yang mengejutkan ketika memerankan tokoh Ibu. Tiba-tiba Ria menjadi jiwa yang meledak penuh tangis, yang menjeritkan kembali humanisme yang berada dalam situasi dilematis dan *chaos* itu.

Realisme dalam pertunjukan mereka telah bergetar dalam ketegangan antara tokoh yang diperankan dan pribadi yang memerankan dalam pemeranan Montserrat. Membagi-bagi penafsiran kepada elemen-elemen pertunjukan lainnya, seperti *setting* dan musik, tidak ikut meyakinkan kerja mimesis yang dilakukan Teater Aristokrat ini.

Representasi mengenai dunia penjara kembali dilakukan Teater Aristokrat melalui pertunjukan *Hilang Tanpa Bekas* karya Sartre, sutradara Iwan Siregar (Festival Teater Jakarta ke-20, 1993). Tetapi, dunia penjara kali ini lebih banyak tertinggal hanya sebagai kata. Sangat bergantungnya pertunjukan ini pada kata (peristiwa diidentifikasi melalui kata), terjadi karena pola akting yang tidak memperhitungkan spesifikasi ruang akting yang terlalu banyak bergerak pada setiap dialog, seringkali justru menghancurkan ruang penjara yang terbatas, yang menjadi *setting* pertunjukan ini.

Gerak yang terlalu banyak dilakukan (justru seakan tidak yakin pada kekuatan kata) tidak hanya melalui anggota tubuh, tetapi juga melalui jalan melintasi ruang, seringkali justru menghancurkan citra ruang penjara yang tertutup dan sempit. Permainan Anna

Tarigan (memerankan Lucie), yang lebih banyak menahan diri dan akomodatif terhadap peristiwa dan emosi yang berlangsung, menjadi hampir satu-satunya pemeran yang mampu mempertahankan ruang penjara pada aktingnya. Pertunjukan ini memperlihatkan sekali lagi bahwa ruang tidak hanya berada pada pengertian tempat yang dibuka di panggung, tetapi juga ruang yang diciptakan dalam akting.

Dalam pertunjukan Aristokrat yang lain, *Sakera* karya D. Djajakusuma, ruang justru dipecahkan dengan cara penggantian set setiap adegan berganti. Dunia penjara juga hadir kembali dalam pertunjukan melalui tokoh Sakera. Identifikasi ruang ditata melalui kesan sederhana, terdapat latar dan suasana yang berbeda dalam masing-masing perguliran adegan. Dan Sakera (diperankan Yadi Timo) bersama dengan dendamnya terhadap penjajahan, pejabat-pejabat pribumi yang menghisap rakyat, dan juga terhadap keponakannya sendiri yang telah menggoda istrinya, bergerak dari pergantian adegan-adegan itu satu-persatu. Ia membawa clurit dan membunuh dengan mudah, seakan-akan tokoh ini memang berada di mana-mana dengan penampilan seorang jawara. Terdapat naluri keadilan yang juga hidup dalam dendamnya itu, walaupun harus berhadapan dengan pelanggaran hukum kolonial. Akhirnya, karena pengkhianatan, tokoh ini mati setelah melalui pemburuan di hutan yang kemudian menjebaknya dalam keramaian hiburan rakyat kesukaannya.

Pertunjukan Aristokrat yang disutradarai Rudi Witanto dalam Festival Teater Jakarta ke-21, 1994 ini, berada di antara usaha menghidupkan jalannya peristiwa melalui pergantian *set* pada setiap adegan. Dunia akting yang mereka representasi hampir tidak berbatasan lagi dengan dunia wayang, ludruk atau ketoprak. Hampir seluruh peran dalam pertunjukan ini berwatak tetap, tipikal, sesuai dengan peran masing-masing. Clurit, kumis melintang, bentakan, atau kecerewetan, lebih banyak berbicara dalam pertunjukan ini daripada perkembangan watak ketika memasuki peristiwa-peristiwa lain. Hampir tidak ada tuntutan lebih banyak lagi kepada kemungkinan representasi lain. Menghidupkan berlang-

sungnya peristiwa demi peristiwa dijalankan lewat kesederhanaan, kendati pertunjukan ini menggunakan pendukung besar dari pemain, penari, dan perlengkapan musik. Koordinasi artistik dilakukan sampai tingkat keresmian sebagai penandaan impresif terhadap tempat dan situasi di mana tokoh-tokoh di dalamnya membuat peristiwa.

Ketiga pertunjukan itu memperlihatkan kerja teater yang berusaha bertahan pada keresmian bahwa aktor hanya bisa dihadirkan pada keresmian tempat, kata, dan pemeranan yang telah digariskan pada polanya. Perta-ruhannya terletak pada bagaimana mereka bisa meyakinkan konvensi mimesis dalam dunia teater terhadap penonton, sehingga pesan-pesan yang dikandung naskah bisa diterima. Pemilihan kerja seperti ini, di mana kausalitas peristiwa dan pemeranan telah dipolakan sedemikian rupa, tidak bisa menghindari linieritas yang membalut struktur pertunjukan. Dan struktur pertunjukan juga tertutup terhadap kemungkinan tumbuhnya emosi lain.

Sebagai teater yang hidup dalam lingkungan kampus (Teater Aristokrat dari Institut Kesenian Jakarta), memang memiliki semacam beban mempertanggungjawabkan pertunjukan sebagai pertunjukan yang grametikanya terukur. Mereka juga memperlihatkan kerja organisasi yang terbuka melalui penggunaan sutradara yang berbeda untuk masing-masing pertunjukan. Sutradara tunggal rupanya berusaha

dihindari oleh kelompok Teater Aristokrat ini. Kehadiran teater dalam formalisme seperti ini memang menjadi penting di tengah arus besar teater yang melakukan teaterikalisasi atau magifikasi terhadap akting.

TEATER DEEP

## Biarin Gue Terbang...

SEKELOMPOK PEMUDA yang berada di atas lantai beranyam kawat, mengenakan jaket kulit hitam seragam, kaus oblong metal, sarung tangan hitam, memperlihatkan perlawanan. Perlawanan untuk menyatakan kehendak sendiri dalam menentukan dunia mereka, melarikan diri dari rumah, dan membentuk komuni baru di antara mereka. Dalam komuni baru ini mereka hidup melalui disiplin keras, liar, anarkis terhadap kemapanan. Mereka memperlihatkan solidaritas yang terasing, panas, dan juga sedih lewat pernyataan dan *blocking* kelompok yang bergerak seragam. Memutar gerak kubistik mengikuti batas arena pertunjukan, atau bergerak menyilang, dan lapis-berlapis saling menyusul.

Kekerasan mereka tampilkan dengan cara menyembelih seekor ayam di pentas, darah mengucur dari leher ayam. Ayam dilempar, diinjak-injak, mengelilinginya berputar, dan akhirnya dilempar ke bagian belakang ruang pertunjukan yang ditutup lapisan seng hingga mengeluarkan suara bising bergedombarangan. Kekerasan menggoda rasa ngeri penonton untuk menerima kehadiran mereka. Mereka lantas menginjak-injak kaset dari lagu Denpasar Moon yang sedang populer sambil memaki-maki penjajahan musik pop yang menguasai masyarakat lewat media elektronik.

Mereka anak-anak muda yang kehilangan makna rumah. Kehidupan rumah telah menjadi proyeksi terkecil dari kecenderungan masyarakat yang kian otoriter dalam merekayasa kehidupan pribadi. Rumah telah menjadi lembaga sosial yang diam-diam menjalankan fungsi rekayasa itu. Rumah menjadi sarang pertama di mana nilai-nilai dikomunikasikan sebagai kekuasaan yang harus

dipatuhi dan dijalani, bukan dinegosiasi. Entah nilai-nilai agama atau nilai-nilai yang diyakini orang dewasa. Inilah yang dilawan Teater Deep dalam pertunjukannya *Rumah Dalam Botol,* disutradarai Rudi Aryanto (Festival Teater Jakarta ke-21, 1994): "*Tuhan... biarin gue terbang. Biar gue ambil satu-satu mimpi gue di atas bintang-bintang. Sebab cuma itu satu-satunya mimpi gue yang tersisa. Apakah gue juga masih nggak boleh memiliki mimpi, Tuhan?*" kata mereka.

Kehadiran mereka dalam pentas yang dibuat di tengah penonton itu seperti "tentara baru" yang lahir dari rumah-rumah yang telah mempersempit ruang gerak dari proses-proses personalisasi. Tentara baru yang juga lahir dari dunia yang telah kehilangan tujuan. Mereka melawan provokasi dunia industri, mulai dari industri musik sampai sepatu dan minuman, yang membuat identitas mereka kosong seperti selembar kardus putih yang menutupi wajah. Topeng kertas itu pun mereka sobek-sobek. Semua ini dipresentasi lewat naskah dengan logika yang tidak lagi linear. Narasi disampaikan tidak melalui kausalitas peristiwa, melainkan dari pernyataan-pernyataan yang terus bergulir memperlihatkan lapisan-lapisan persoalan yang mereka hadapi. Setiap teks tidak harus datang dari teks sebelumnya. Semua teks datang dan berlalu.

Kekerasan yang mereka tampilkan merupakan ekspresi dari adanya kekerasan antropologis terhadap dunia pribadi yang berlangsung melalui media besar dari dunia industri sampai dengan kehidupan rumah. Kehadiran mereka merupakan salah satu pertunjukan dalam festival ini yang memproyeksi persoalan mendatang dari lingkungan sendiri. Lantai anyaman kawat di arena dan dinding seng yang dibuat berisik oleh berbagai tindakan, merupakan visualisasi untuk menghadirkan lingkungan yang tengah dihadapi itu. Teater digunakan sebagai pernyataan dari kesaksian berbagai hubungan yang telah berlangsung di sekitar mereka: "*Apakah gue juga masih nggak boleh memiliki mimpi?*"

Mereka tidak lagi menyatakan dunia orang lain, tetapi "dunia gue" yang dirasakan denyutnya dalam keseharian mereka.

Pertunjukan mereka menjadi semacam pembalikkan dari dunia teater yang cenderung mengasingkan anggota-anggotanya sendiri melalui representasi naskah dari dunia orang lain. Cara Teater Deep mengangkat dunia mereka, sama dengan memperlihatkan teater dan kesusastraan dari kehidupan teks mereka sendiri. Kejujuran mereka untuk menjadikan lingkungan sendiri sebagai pertunjukan, jauh lebih penting dari mempersoalkan apa itu teater.

Penampilan mereka hampir tidak jauh berbeda dengan banyak kelompok pemuda yang berkeliaran di Blok M, di plaza-plaza yang banyak tumbuh di Jakarta atau kota-kota besar lainnya, dengan perilaku, bahasa, dan kostum yang juga datang dari dunia seperti itu. Konsekuensi dari memilih dunia yang paling dekat dengan diri mereka untuk ditampilkan dalam pertunjukan, adalah pengubahan kerja penciptaan pertunjukan dari yang berorientasi tema-tema resmi (sejarah, legenda) atau pakem-pakem teater yang sudah dikenal umum, menjadi mulai berorientasi pada lingkungan terdekatnya sendiri. Pengubahan orientasi ini memang tidak sederhana, karena mereka kemudian harus mencari "antropologi teater baru" untuk eksplorasi dan representasi akting dalam kerja para aktornya.

Pertunjukan mereka memang masih berkesan memindahkan kehidupan anak-anak muda di Blok M atau diskotik ke dalam panggung pertunjukan yang diberi dinding seng serta anyaman kawat untuk lantai tempat mereka menurunkan adegan-adegan. Sepatu berderap, tetapi tidak hanya bobot sepatu yang mereka gunakan. Gesekan sepatu yang bergerak di atas kawat seperti dunia darurat yang terus membayangi tindakan mereka. Penonton, yang sebagian besar anak muda, kemudian seperti dihadapkan oleh dunia mereka sendiri yang ikut tergetar. Sebagian menjerit, seperti dunia mereka sendiri yang memang harus dijeritkan, ketika tidak banyak lagi kekuatan sosial yang mau melihat kehadiran mereka. Dan Teater Deep memasukinya seperti "tentara baru" yang menyelusup ke sebuah wilayah tanpa pemerintahan.

# Memecahkan Pusat Kognisi Pertunjukan

PERTUNJUKAN DIBUAT MELINGKAR di tengah penonton. Seluruh ruang penuh dengan benda-benda pertunjukan (bukan lagi bangunan-bangunan pertunjukan) mulai dari spanduk iklan berbagai produk yang bergantungan di ruang penonton, botol, drum, ban mobil, kaleng, tempat sampah, kertas koran, dan berbagai jenis kain yang berserakan. Semua ini mendukung situasi yang bergerak cepat dan sesak dalam pertunjukan.

Kostum seluruh pemain menggunakan stelan jas resmi, seperti pekerja-pekerja eksekutif muda. Namun, mereka menutupi wajahnya dengan topeng terbuat dari kain, dan hidup dalam persembunyian tanpa identitas. Kehadiran mereka seperti memperlihatkan kehidupan pragmatis yang telah menjadi pakaian sehari-hari, keras dan tidak memiliki pilihan lain. Ruang seperti ini diperlebar oleh Teater kanvas dengan membiarkan pemain-pemainnya memasuki wilayah penonton sambil menawarkan berbagai agama, ideologi, nomor-nomor undian, hingga penawaran seks yang ditawarkan dalam situasi tanpa pilihan.

Pertunjukan diawali oleh tokoh "Aku" (diperankan Abner Rawung) yang berdiri di tengah-tengah arena pertunjukan. Ia bertanya kepada setiap pemain lain yang sibuk bergerak dalam arena dengan pertanyaan: "Mau ke mana kamu". Setiap orang memberikan jawaban yang sama, yaitu menunjuk ke tempat yang mengandung tujuan penuh dengan aktivitas transaksi: ke pasar, ke bank, ke toko, ke bursa efek, ke terminal, ke tempat pelacuran, ke salon dan seterusnya. Jawaban ini terus berkembang ke nama-nama kota yang berada di negara-negara lain. Semuanya berlangsung dengan



Ekspresi manusia yang hidup dalam mobilitas tinggi, pakaian rapi, tetapi kepala dan wajah mereka tenggelam dalam hubungan yang tidak bisa menjelaskan mereka. Sebuah representasi kehidupan mutakhir yang "berbiak dalam asbak", dalam pertunjukan Teater Kanvas.

• Foto: Dok. Teater Kanvas

cepat dan tergesa-gesa untuk mewakili kesertaan dan kemasiffan dari sifat tawaran-tawaran itu. Waktu tidak boleh ditinggal pergi, waktu harus selalu bergerak dengan mengisinya, dan dilakukan melalui gerakan mobilitas *blocking* cepat yang mereka lakukan. Penyampaian teks yang melompat dari satu wilayah ke wilayah lainnya, ikut menggerakkan durasi ini. Tokoh Aku lalu menyebut sejumlah daftar penyakit kepada penonton, seperti menyampaikan sebuah pernyataan terhadap iklim kehidupan yang telah dipenuhi oleh ketakutan.

Pola komunikasi yang dibentuk Teater Kanvas dalam pertunjukan B*erbiak Dalam Asbak*, disutradarai Zak Sorga ini, tidak lagi dibangun lewat plot yang berhubungan secara kausal antara satu peristiwa dan peristiwa lainnya. Ia disampaikan lewat penyampaian berita satu berita ke berita lainnya. Berita-berita itu diidentifikasi melalui berbagai lingkungan wilayah berita, dari hubungan-hubungan kerja, mobilitas geografis masyarakat di bawah arus globalisasi, isu-isu politik, sampai kepada problem-problem metafisik. Berita berkembang secara metamorfosis, berubah terus-menerus dan berlalu dan berganti lagi.

Dari pertanyaan "mau kemana kamu" yang dinyakan kepada pemain lain yang bergerak cepat dalam kostum jas resmi, tetapi wajah dan kepalanya tertutup bungkusan kain, merupaka pembuka yang tajam untuk membongkar rutinitas kehidupan masyarakat yang digerakkan mesin produksi, komunikasi dan transportasi.

Rutinitas ini, yang telah menggerakkan seluruh aktivitas masyarakat ke arah tujuan-tujuan pragmatis dan konsumtif, pada akhirnya mendesakkan masalah-masalah metafisik: "Siapa aku, apa agamaku?" Mereka tidak menemukan jawaban, karena orang lain juga menjawab dengan bertanya. Dan situasi anarkis tercipta. Semua yang pernah dibuat menjadi porak-poranda dalam pertunjukan ini (Festival Teater Jakarta 19, 1992).

Situasi global dan massif yang hendak disampaikan oleh kelompok ini membawa pertunjukan menjadi penge-lompokan dengan detail yang tidak lagi disentuh. Dengan gerak pengelompokan, mereka menyerbu tema-tema yang tidak tertangani dalam masyarakat. Mobilitas yang memecah lebih berfungsi mendeskripsikan dunia yang mereka angkat daripada membawa pertunjukan ke sebuah fokus. Pertunjukan yang terpecah ini membuat penonton setiap kali harus mengatur posisi pembacaannya kembali untuk menandai tema-tema yang bergulir di dalamnya. Posisi pembacaan penonton yang dibuat menjadi harus mobil seperti ini memang harus diambil, karena pusat kognisi pertunjukan memang telah pecah. Penonton tidak bisa lagi mengambil pusat penandaan yang sama dalam keterpecahan kognisi pertunjukan.

Hal yang sama berlangsung lagi dalam pertunjukan Teater Kanvas *Di Luar Ruang*. Ruang pentas dibuat dalam bentuk arena dengan bentangan kain putih segiempat di lantai dan garis yang membentuk segitiga merah melintas di atasnya, serta beberapa meja putih yang diletakkan di sekitar garis batas pentas. Pertunjukan diawali oleh gugatan bahwa kini teater sudah tidak mampu mengubah apa-apa. Sejumlah aktor dengan kostum pakaian jas resmi membacakan berbagai berita di sekitar peristiwa-peristiwa dunia yang mencemaskan, di antaranya soal perang. Amerika lantas diadili de-ngan sejumlah data yang membuat dunia menjadi rusuh. Pengadilan seperti ini kemudian kian berkembang menjadi semacam "teater intimidasi" yang melakukan pengadilan tanpa pembela terhadap Amerika. Teks yang akan dikembangkan lantas menjadi sudah bisa diduga dari pemilihan data yang dilakukan sejumlah kutipan tidak bisa keluar dari cara pandang negatif

dalam melihat dan mengangkat data.

Sikap kritis terhadap Amerika yang hendak diperlihatkan dalam pertunjukan ini lantas semakin bergeser menjadi penuh prasangka. Pertunjukan menjadi sejumlah kegeraman yang disampaikan dengan cara praktis dan sampai ke dialog-dialog filsafat yang juga praktis. Inilah teater yang geram dan marah, yang masih mencoba arif melalui seni dan filsafat dalam penjelajahan data yang dilakukan Zak Sorga untuk penyutradaraannya ini. Tetapi, ruang dan waktu yang berlangsung terlalu praktis, sehingga membuat waktu pentas terasa terlalu singkat berada dalam narasi-narasi besar yang hendak ditopangnya. Bahwa teater juga harus memikirkan nasib dunia. Sebagian dari narasi besar ini kadang-kadang terpaksa meluncur sendiri tanpa ditopang pemecahan artistik yang mampu mengangkatnya. Para aktor pun menjadi "mikropon yang marah".

Itulah yang terjadi pada Teater Kanvas sewaktu mementaskan *Di Luar Ruang* yang disutradarai Zak Sorga (Festival Teater Jakarta ke-20, 1993). Ini meruapakan sebuah pertunjukan yang bisa dipahami sebagai suatu cara pandang terhadap sejumlah persoalan besar dari posisi di luar sejarah. Sebab, dengan posisi tersebut, berbagai persoalan memang bisa diangkat, karena ia berada di luarnya. Penataan ruang yang dibuat seperti sebuah ruang pengadilan dengan meja-meja yang ditutup kain putih, memang merupakan sebuah pengadilan terhadap peristiwa yang telah berlangsung di luar ruang itu sendiri. Pengadilan tidak mengadili peristiwa yang terjadi dalam ruangnya sendiri dan dalam waktu yang sama. Itu juga mungkin sebabnya ia diberi judul *"Di Luar Ruang"*, yang berarti sama dengan pengadilan di luar hukum resmi. Mementaskan data-data seperti mementaskan berita, yang kesatuannya hanya terletak pada ruang pengadilan itu sendiri.

Dua pertunjukan yang menggunakan pusat kognisi yang terpecah itu, yang mampu merangkum sekian banyak tema tanpa harus bertele-tele mengikuti lambatnya prosedur struktur cerita yang harus dijalani, membuat kedua pertunjukan Teater Kanvas di

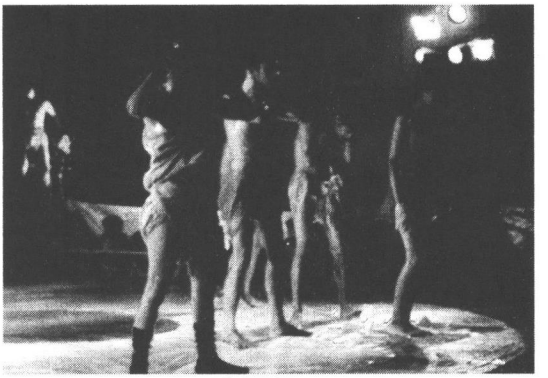
atas menjadi jurnalisme teater yang aktif mempersoalkan kembali tema-tema di sekitar kehidupan sosial kita. Memecah pusat kognisi pertunjukan, sebagaimana juga dengan media massa yang ruangnya terdiri dari banyak berita dan muatan pesan. Dan Teater Kanvas, rupanya juga ingin menempatkan pertunjukannya sebagai media massa seperti itu.

## Pembocoran Pentas

PENONTON DAN PERTUNJUKAN di tempatkan di panggung yang sama. Berakhirlah pemisahan antara penonton dan pertunjukan. Panggung diubah mirip kafe. Penonton dan pemain duduk pada kursi yang sama, melingkari meja-meja tertata yang memenuhi panggung. Berakhirlah posisi penonton yang duduk dengan pandangan searah ke panggung pertunjukan. Sebuah awal yang tidak bisa diduga.

Pertunjukan berlangsung di bawah komando Zul Ardhya, sekaligus bertindak sebagai sutradara. Setelah selesai mandi dan berpakaian yang juga berlangsung di panggung yang sama, Zul mulai mengawali pembicaraan dengan membocorkan kisah-kisah percintaannya kepada penonton. Pembocoran ini jadi semacam modal narasi untuk memulai percakapan dengan penonton. Zul kemudian berusaha memancing pengalaman penonton untuk membocorkan kisah yang sama.

Maka mulailah terjadi percakapan yang saling membocorkan kisah-kisah percintaan antara penonton dan aktor. Kadang, Zul memancing dimensi konflik antara pasangan kekasih yang sama-sama menonton pertunjukan ini. Percakapan berlangsung secara simultan. Teks dan dialog terjadi sebagai order yang berlangsung antara aktor dan penonton. Sementara itu, langit-langit panggung sekali-sekali dikejutkan oleh ledakan mercon yang meluncur melalui kawat-kawat terbentang di atas penonton. Ledakan mercon ini menciptakan juga kejutan dan kegembiraan. Dan pada dinding panggung belakang diputar potongan-potongan adegan seks dari film yang tidak lolos sensor.



Tubuh-tubuh bercawat, berkeringat, dijaga kawat berduri, berusaha memasuki tema-tema sosial politik yang kehilangan tokoh, dalam pertunjukan Teater Keung.

• Foto: Agus Sularto

*Ning* (Festival Teater Jakarta ke-19, di Auditorium Kabanjahe Tanah Abang, Jakarta Pusat, 10 Februari-4 Maret 1992), pertunjukan Teater Keung itu, memang telah mengubah aktor sebagai fasilitator terjadinya dialog yang intim antara dirinya dengan penonton. Dan sutradara bekerja sebagai perancang yang mendesain unsur-unsur pertunjukan sebagai ruang yang intim untuk terjadinya dialog itu. Tanpa partisipasi penonton, pertunjukan itu tidak akan terjadi. Karena penonton justru dijadikan sebagai pusat pertunjukan naskah dan aktor, datang dari pentonton sendiri. Hubungan-hubungan antarpribadi dan masyarakat langsung diproses di atas panggung. Fakta pengasingan demi konsentrasi yang umumnya membungkam penonton di ruang pertunjukan, di sini dilepaskan sehingga pembocoran masalah-masalah pribadi yang sensitif dan subjektif bisa berlangsung di antara sesama penonton dan aktor.

Bocornya realitas pentas teater dengan dunia sehari-hari justru dinyatakan dan menjadi semacam kesadaran baru dalam melihat teater menempuh komunikasinya lewat pertunjukan ini.

Dengan mengembalikan komunikasi teater kepada penonton, dalam arti teater menciptakan dialog intensif dengan penonton, maka kebekuan-kebekuan dalam memandang dunia akting dan cara mendudukkan penonton hanya sebagai saksi pertunjukan telah ditanggalkan. Ini merupakan demistifikasi terhadap otoritas pentas teater dengan cara melibatkan penonton mulai sejak awal

pertunjukan berlangsung. Aktor bukan lagi pusat pertunjukan, karena ia telah menyerahkan ruangnya kepada penonton.

Teater Keung yang mementaskan *Aku Orang Yang Berhutang*, sutradara Zul Ardha (Festival Teater Jakarta ke-21, di Auditorium Bulungan, Jakarta Selatan, 20 Januari-12 Februari 1994, kembali membuat pertunjukan seperti di atas, Panggung membentuk segiempat. Setiap sudutnya dijaga kawat berduri. Para penonton duduk di lantai melingkari arena pertunjukan. Di panggung segi empat dengan tinggi dua lapis level ini terdapat sebuah lingkaran dengan dasar plastik. Dalam lingkaran inilah pertunjukan berlangsung. Pemain terdiri dari enam orang lelaki yang hanya mengenakan semacam cawat sebagai kostum dan tubuh berminyak.

Pemeranan dibagi dalam dua kelompok: "Aku Sendiri" diperankan Adi Widayat, bertindak sebagai narator yang menyampaikan narasi dari berbagai tema sosial-politik yang masih aktual. Ia menggunakan berbagai stilisasi vokal yang stereotip pada masing-masing bentuk dan isi narasi, kadang mirip cara-cara pejabat pemerintah yang sedang berpidato. Kelompok pemeranan yang satunya lagi disebut sebagai "Aku Bersama-sama", yang bertugas menciptakan suasana dan memberi reaksi-reaksi kontradiktif, sinis, cuek, mesum, keras, banci, kekanak-kanakkan terhadap narasi yang disampaikan tokoh "Aku Sendiri".

Narasi yang mereka sampaikan meliputi tema-tema seperti ini: rekayasa sosial-politik terhadap generasi muda, keluhan masyarakat kecil yang tidak didengar, investasi asing yang dicurigai, isu pemilu, stabilitas politik, Amerikanisasi melanda masyarakat, sampai kepada isu mengenai tata dunia baru yang mengabaikan kehadiran negara-negara Dunia Ketiga. Dengan mengangkat narasi yang dibangun menyerupai kolase ini, pertunjukan seperti berlangsung di tengah-tengah hiruk-pikuk informasi. Pertunjukan kemudian hadir lebih sebagai sebuah "jurnalisme teater" di mana mereka mengolah kembali berbagai tema yang hidup dan masih aktual dalam masyarakat. Tema-tema ini seakan-akan tidak lagi memiliki penghuni, kosong. Tak tahu siapa yang haru bertanggung jawab. Padahal tema-tema sosial-politik seperti ini menyimpan

akibat-akibat yang menyangkut kehidupan kita bersama.

*Aku Orang Yang Berhutang* ini menjadi sama dengan aku yang berhutang mengatasi masalah-masalah tersebut. Dalam pemahaman ini pertunjukan menjadi sama sebagai usaha mengisi personifikasi yang kosong di sekitar tema-tema tersebut. Yaitu melalui sekelompok lelaki bercawat, tubuh berkeringat, dan dijaga kawat berduri. Karakter pertunjukan yang narasinya dibuat bersama-sama ini kemudian seperti tidak memiliki lagi urusan untuk membuat pertunjukan menjadi estetis, karena mereka tampak lebih berorientasi membuat esei dalam pentas. Estetika seakan-akan tidak lagi penting dalam masyarakat yang telah diringkus oleh tema-tema yang tidak mampu mereka kuasai. Selanjutnya mereka memilih esei yang liar, hampir menuju kepada anarkisme. Penutupan pertunjukan ini dengan lagu dangdut "Mabuk Lagi dan Judi Lagi" yang sedang populer, sambil mengajak penonton ikut berjoget, bisa ditafsirkan begitu saja bahwa masyarakat memang tidak berdaya, dan karenanya lebih baik mabuk lagi dan judi lagi.

Dengan pijakan seperti itulah berbagai lagu-lagu yang pernah populer dalam masyarakat, seperti *"Wi Are The World", "Gundul-gundul Pacul", "Mabuk Lagi"* dan juga teks-teks pidato dari pejabat-pejabat tertentu, dimasukkan menjadi bagian pertunjukan. Sarkasme di sini menjadi bahasa pertunjukan dengan fungsi sebagai bingkai, seakan-akan mereka berada di luar dari tema-tema yang disampaikan sendiri. Hal ini berlangsung sebagaimana pemisahan yang dilakukan pada pembagian peran antara "Aku Sendiri" dan "Aku Bersama-sama". Pembagian yang menyimpan konotasi adanya minoritas yang menguasai mayoritas. Dan akhirnya mabuk lagi, judi lagi. Semua itu dilakukan melalui adegan-adegan longgar dengan cara memberi akting pada gejala-gejala yang ditemui dalam masyarakat.

Jurnalisme teater yang direpresentasi masih lewat adanya pusat pertunjukan ini dilakukan lebih radikal oleh Teater Keung ketika mementaskan *Ranjang Pengantin*, yang disutradarai banyak pihak dengan gagasan dari Zul Ardhya dan Andi Bersama (Festival Teater Jakarta Ke-20, di Auditorium Bulungan, Jakarta Selatan, 1-

21 Februari 1993). Ini merupakan sebuah pertunjukan yang berusaha mengulang kembali pertunjukan Teater Keung di atas dengan sutradara yang sama. Pertunjukan *Ranjang Pengantin* berlangsung di atas panggung dan mengikutsertakan penonton ke panggung sebagai bagian dari komunikasi pertunjukan. Pertunjukan dibuka dengan menawarkan problem-problem perkawinan kepada penonton melalui aktor pemandu yang dibawakan Yahya Andi. Penonton memberikan reaksi. Percakapan antar penonton dan aktor kemudian berlangsung. Akting di sini diorder dari penonton sejauh aktor mampu memancing dan menjawab reaksi-reaksi yang diberikan penonton. Maka tidak hanya akting yang diorder ke penonton, narasi juga diorder ke penonton lewat pancingan-pancingan yang dilakukan aktor terhadap penonton.

Keterbatasan aktor untuk merespons reaksi penonton, di mana wawasan aktor di sini sangat menentukan untuk melanjutkan dialog, segera akan memperlihatkan kelemahan pertunjukan ini. Media-media performen yang disiapkan harus mampu menyelamatkan situasi dan menciptakan rangsangan-rangsangan baru ketika aktor terdesak oleh reaksi penonton yang melebihinya. Tetapi, berbagai sensasi performen yang disediakan seperti kamar mandi, televisi, meja, minuman, sate, lighting, dan musik rupanya tidak banyak berfungsi untuk menyelamatkan pertunjukan ini. Juga ranjang yang lebih banyak mirip sebagai ranjang bujangan daripada ranjang pengantin. Jalannya pertunjukan kemudian memang sangat tergantung pada kemahiran aktor dalam mengelola order akting yang telah dikirim penonton dan juga kesiapan media performen lain dalam mengisi maupun mengatasi kemacetan-kemacetan pertunjukan yang mungkin terjadi. Di sinilah pertunjukan memperlihatkan betapa teater bisa memperluas hubungan-hubungan hingga ke luar pentas, menemui penonton dan mengenali pikirannya. Pertunjukan yang melibatkan narasi yang dimiliki penonton.

Pertunjukan seperti ini, yang membuka komunikasi aktif antara aktor dan penonton, menjadi sama dengan bertugas menurunkan teater dari kepala penonton. Bahwa teater tidak hanya yang ber-

langsung di atas pertunjukan, tetapi juga melibatkan reaksi dan partisipasi narasi dari penonton. Kenyataan-kenyataan yang tersembunyi inilah yang kemudian diaktifkan oleh pertunjukan Teater Keung. Jurnalisme teater dilakukan dengan lebih aktif lagi. Teater subjek ini berlangsung dengan cara membocorkan batas pentas. Dalam pertunjukan ini, realitas pentas dibebaskan untuk masuknya penonton ke dalam pertunjukan. Pertunjukan akhirnya memang bisa menjadi alternatif untuk melibatkan penonton sepenuhnya ke dalam pertunjukan, saling menyaksikan dirinya sendiri, dan menghasilkan pertunjukan bersama. Ia menjadi semacam "teater partisipasif", yang membuat pertunjukan menjadi peristiwa komunikasi bersama.

TEATER KUMAN

# Praktik-Praktik Akting dalam Penjara

AKHUDIAT MELIHAT *BUI*, naskah yang ditulisnya, seperti ini: "Bui adalah simbol, metafora, alegori. Atau, dalam bui sama dengan telur dalam embrio. Bisa luas interpretasinya..." Pendapat ini dikutip kembali oleh Teater Kuman dalam katalog pertunjukannya *Bui* (Festival Teater Jakarta ke-19, 1992). Tetapi, apa yang terjadi dalam pertunjukan ini kemudian?

Teater Kuman menggunakan dua *setting* dalam pertunjukannya. *Setting* pertama dibangun di bawah panggung tempat adegan demi adegan berlangsung. *Setting* pertama ini masih bisa dikenali sebagai ruang penjara, walaupun bentuknya seperti kolam. *Setting* kedua berada di atas panggung dan hanya ditempati sebuah gambar jam raksasa dengan peta dunia di tengahnya. Jam besar yang terpampang di belakang penjara ini hadir seperti makhluk menyeramkan yang menatap penjara, yang sekali-kali disorot lampu dan memunculkan beberapa kesan: waktu tidak menunggu siapa pun, atau waktu mungkin adalah teror. Ia terus berlalu. Hanya orang di penjaralah yang menunggu waktu sambil berusaha menghidupkan rasa kebebasan yang masih tersisa pada diri tahanan dalam berbagai bentuk pengucapannya. Sementara itu, waktu terus meninggalkanya dan membangun semacam pembusukan yang terus berlangsung dalam diri tahanan.

Dunia seperti itulah yang direpresentasi pertunjukan Teater Kuman. Para tahanan membuat adegan-adegan, berusaha menghidupkan dunia sehari-hari yang pernah mereka kenal. Mereka melakukannya agar kebebasan tetap menjadi bagian dari diri mereka, dengan cara merepresentasi kenangan-kenangan itu

dalam adegan. Namun, adegan-adegan penuh khayalan ini ternyata tidak membawa mereka kepada semacam pembebasan dari kondisi penjara yang membelenggu, melainkan justru membawa mereka ke dunia binatang dan hubungan seks sejenis.

Penyutradaraan pertunjukan ini menggunakan berbagai pengucapan. Ada benda-benda pertunjukan dan adegan yang dibuat konkret: nasi yang dimakan adalah nasi sesungguhnya, termasuk kunci, adegan seks pada batas tertentu, muntah, dan bekas darah di baju. Tetapi juga ada aktivitas yang hanya menggunakan abstraksi-abstraksi metaforik, seperti adegan untuk percintaan, ruang (tidak berpintu, tetapi dibuka dengan kunci konkret), permainan olah raga, dan satu gaya berakting yang melambung. Gaya akting ini, terutama pada tokoh OBII yang diperankan Amien Kamil (yang sekaligus menyutradarai dan melakukan penataan artistik), menggunakan semacam bentuk "akting karangan".

Tubuh akting di sini adalah tubuh akting yang dipenjara. Tetapi ketika tubuh menyatakan sesuatu yang tidak berdaya, karena dipenjara dan tidak mendapat keadilan, aktor justru sering melakukan akting yang keras dan lincah, yang melampaui kenyataan tubuh yang tidak berdaya dalam penjara. Begitu pula ketika tubuh psikis memperlihatkan ketertekanan, akting justru melakukan metafor-metafor melambung. Aktor telah melakukan akting yang mengarang. Metafora-metafora gerak yang dilakukan akhirnya melampaui ruang dan waktu yang berlangsung dalam penjara, serta kondisi orang dipenjara. Meletakkan kesadaran bahwa peran sedang keluar dari kondisi nyata yang memenjaranya, dengan berusaha hidup dalam kenangan-kenangannya sendiri, menjadi semacam pembenaran untuk melepaskan tubuh dari determinasi ruang penjara yang membentuk gerakannya.

Penggunaan akting seperti itu juga seakan-akan mendapatkan pembenaran lain lewat pendapat Akhudiat di atas, bahwa Bui adalah sebuah dunia simbolik. Tetapi, *Bui* tidaklah simbolik pada bentuknya. Ia baru simbolik pada tingkat penafsiran. Dan Teater Kuman rupanya merepresentasi pertunjukan ini justru dengan cara mendahului penafsiran itu sendiri sebagai bentuk pertunjukannya

dengan risiko. Situasi nyata dalam penjara dibuat berbeda hampir secara hitam-putih ketika para tahanan berada dalam lamunannya sendiri. Padahal keduanya berlangsung dalam waktu dan ruang yang sama.

Oleh Teater Kuman, kenyataan dan lamunan sebagai guncangan psikologis yang menguasai tubuh aktor, kemudian dijadikan medan untuk melakukan permainan-permainan estetis melulu. Jam besar yang menatap di belakangnya lantas hadir seperti tanpa dukungan kekuatan simbolik. Bahasa semiotik untuk melakukan penandaan ikut hancur dalam pertunjukan ini, menjadi permainan keindahan dari kebebasan yang dikhayalkan. Perspektif ruang penjara pun berubah menjadi panggung pentas untuk tubuh-tubuh psikis yang menari. Kemungkinan adanya usaha untuk mengatakan bahwa hidup adalah penjara, di mana orang hanya bisa mendapatkan kebebasan lewat kenangannya sendiri, seluruhnya menjadi praktik akting semata. Akting rupanya telah memerankan penafsiran terhadap teks dan bukannya membuka lingkungan teks agar penafsiran bisa sampai pada penonton. Memang, bukankah penonton hadir tidak untuk menonton penafsiran itu sendiri, tetapi justru ingin mendapatkan penafsirannya sendiri?

## Teater Pop untuk Absurdisme

*POT BUNGA* bisa diberlakukan sebagai berita tentang habisnya manusia. Manusia telah kehilangan pembuktian-pembuktian bahwa kehadirannya lebih penting dari sebuah pot bunga. Mereka bertengkar hanya untuk saling menjaga agar pot tidak pecah, mereka juga dibelenggu oleh bahasa yang justru membatasi hubungan-hubungan komunikasi mereka; mereka berputar, bergerak dan kembali berhadapan dengan kata-kata yang sama, situasi yang sama, tempat dan posisi yang sama juga. Pembuktian eksistensial dari keberadaan mereka hanya menciptakan pertengkaran untuk tidak apa-apa. Manusia hanya berlari dalam ruang yang tidak mampu diisinya. Kehadiran pot bunga lebih kuat menempati sebuah sudut daripada eksistensi orang-orang yang bergerak di sekitarnya, yang justru lebih terlibat untuk menjaga pot agar tidak pecah.

Tetapi *Pot Bunga* karya Eugene Ionesco yang tidak bisa dipisahkan dari gerakan absurdisme di Eropa itu, di tangan Teater Molek yang disutradari Rindra Panca Setia, menjadi sebuah pertunjukan yang riang, cair, penuh warna-warni. Rupanya mereka berusaha menghancurkan mistifikasi dan teaterikalisasi berlebihan yang banyak membebani teater. Pemain melepaskan diri dari kebesaran dunia pemeranan melalui kesadaran bahwa pemeranan adalah sebuah permainan bersama. Dunia akting tidak lagi berpusat pada ego pemeranan, tetapi keluar menemui pemain-pemain lainnya. Mereka telah menampilkan semacam "teater pop" dalam pertunjukan (di Festival Teater Jakarta Ke-19, 1992) penuh warna, akting-akting yang riang dan segar, dan permainan ruang yang ter-

buka.

Een Fananan Nandiar, yang memerankan tokoh Perempuan Cantik, rupanya telah menjadi mobil pemeranan yang mampu menciptakan transportasi-transportasi antara hubungan-hubungan sesama pemain lainnya dan menciptakan rangkaian-rangkaian komunikasi yang variatif. Tubuh di sini tidak lagi berfungsi mewakili kata atau berhubungan secara linier antara kata dengan tubuh. Sebagai bahasa, kemungkinan ketubuhan dibiarkan aktif menciptakan suasana. Tubuh tidak lagi mewakili kata-kata, tetapi menjadi aksi itu sendiri. Walaupun Teater Molek menggunakan kostum dengan pola-pola karikatural pada pemeranannya, seperti badut, tetapi itu berarti: manusia adalah badut ketika mereka mulai menjalin hubungan antara satu sama lainnya. Berusaha melihat eksistensi mereka sama dengan membuat mereka menjadi lucu.

Naskah *Pot Bunga* ketika diletakkan dalam bentuk "pop teater" seperti itu tidak lagi mengesankan sebuah dunia yang absurd, melainkan lucu penuh permainan. Mereka rupanya berusaha menurunkan ketegangan bahwa eksistensi bukan lagi beban-beban ontologis untuk keberadaan seseorang, tetapi memang sebagai situasi nyata yang harus diisi dengan mempermainkannya. Hal ini rupanya harus dipahami bahwa manusia adalah makhluk yang lucu, ketika hal-hal yang diperbuatnya dijadikan sebagai ukuran dari keberadannya. Oleh karena itu, pertunjukan ini masih hendak menekankan bahwa diperkosa itu sakit, walaupun dunia eksistensi, dunia idealisme telah ditertawakan. Seperti tokoh Perempuan Cantik yang menjerit-jerit ketika diperkosa oleh tiga lelaki dalam pertunjukan ini. Pakaian dalamnya berhamburan ke luar pentas seperti peluru yang ditembakkan membabi-buta. Bahwa pada akhirnya manusia dihadang oleh tubuhnya sendiri, yang menjeritkan kebebasan dan perdamaian dari suara yang lain.

Teater pop seperti itu muncul kembali dalam pertunjukan lain dari Teater Molek, yang dihadirkan melalui representasi gado-gado mengenai seorang perempuan yang menyatakan cintanya kepada Tuhan melalui cara yang mengerikan. Tetapi, mengapa

harus menampilkan seorang perempuan muda untuk menyatakan cinta pada Tuhan semata? Perempuan itu bernama Salome, yang dimainkan hampir telanjang bulat oleh Irma Rachmawati (tubuh tetap terbungkus kostum balet yang ketat mengikuti bentuk tubuh). Danarto memang memilih seorang perempuan untuk cerpennya ini (*Asmaradana*), yang kemudian disadur kembali menjadi naskah pertunjukan oleh Noorca M. Massardi.

Irma memainkan peran ini dengan ganas dalam pertunjukan Teater Molek ini, yang disutradarai Rindra Panca Setia (Festival Teater Jakarta ke-21, 1994). Tuhan tidak pernah memperlihatkan wajahNya. Lalu bagaimanakah bisa bercinta dengan Tuhan yang tidak pernah memperlihatkan wajah-Nya? Ia kemudian memilih kegarangan, pemberontakan, dan keganasan untuk menggoda Tuhan agar mau memperlihatkan wajah-Nya. Keganasan itu puncaknya berlangsung ketika ia membunuh orang suci, Yahya Pembabtis, yang menggemparkan keluarga dan lingkungannya. Kepala orang suci ini ditenteng-tenteng sambil meneriakkan kerinduannya pada Tuhan.

Namun, kemudian ia meminta ampun, karena mengetahui cintanya terhadap Tuhan adalah cinta yang murahan, yang menyampaikan rindu hanya dengan memancing kemarahan-Nya. Irma memainkan perannya dengan representasi seperti itu. Setengah telanjang, buah dada mengkilap sebelum telanjang penuh, dan permainan dengan kepercayaan diri yang besar. Tetapi, aktingnya yang panas dan liar ini tidak mendapatkan *setting* yang utuh. Ia harus hidup dalam *setting* dan permainan lain dengan gaya ludrukan yang dilakukan pemeran-pemeran lainnya: Bahasa *Jakartaan*, hidup bersama dengan kostum Madura; juga modifikasi Reog Ponorogo untuk representasi Salome ketika ekstase memenggal kepala Yahya Pembaptis.

Logika pertunjukan di sini dipecah melalui penandaan-penandaan yang tidak berada dalam satu famili. Risiko penandaan kemudian menjadi terbelah antara usaha untuk mengatakan bahwa lingkungan kehidupan di sekitar Salome yang telah menjadi ludrukan dan Salome yang mencari jalan Tuhan dengan cara meng-

atasi dunia ludrukan itu melalui keganasan. Atau Salome tidak lebih dari sebuah permainan penandaan dari teologi yang telah kehilangan kenyataan keillahianNya sendiri. Dalam keterbelahan ini Salome menjadi pop. Hadir sebagai makhluk tanpa akar. Eksploitasi keperempuanannya justru lebih melakukan korespondensi pada kehidupan pop dunia perempuan masa kini daripada menjalin korespondensi dengan dunia mistis yang diburunya secara ganas.

Pertunjukan ini dipentaskan di tengah penonton dengan dimensi yang terlalu prosaik untuk cerpen Danarto yang puitik itu. Membawa pertunjukan dalam garapan gado-gado dari berbagai tanda budaya yang digunakan, menjadi beban lain dari percintaan teologis ini dan membuatnya menjadi percintaan yang prosaik pula. Kiranya melalui representasi seperti ini pula membuat pertunjukan yang sebenarnya membawa dunia teologi feminis ini justru menjadi maskulin. Di sini kesan yang terlalu kuat dalam masyarakat bahwa dunia religius terlalu maskulin, tidak teratasi. Salome mengapa jadi terlalu jantan di tengah dunia lelaki yang mau menguasainya?

Dengan dua pertunjukannya itu Teater Molek rupanya memang berada pada ambang teater pop yang masih ragu menyatakan dirinya. Pengucapan teater serius masih tampak dipertahankan, sehingga dunia pop justru menjadi semacam pembocoran yang gamang menyatakan dirinya sendiri. Padahal dunia pop melalui pertunjukan *Pot Bunga*-nya lebih memperlihatkan kekuatannya. Tetapi, pada pertunjukannya yang kedua itu, dunia pop lebih sebagai semacam bawaan yang tidak mendapatkan wilayah yang cukup besar untuk berkembang. Ia bocor dan terpisah dari tanda-tanda budaya lainnya hanya karena ia diturunkan tidak melalui warna teks yang sama dari tanda-tanda budaya yang telah dipilih.

# Teater Komik untuk Pidato Politik

PERTUNJUKAN *SIDANG ISTIMEWA PARA SETAN III* yang dipentaskan Teater SBB dalam Festival Teater Jakarta ke-19, 1992, mungkin lebih tepat dipahami sebagai "teater tentang politik" daripada sebagai "teater politik". Politik dalam sidang para setan pada pertunjukan yang disutradarai Fabriyono ini, telah mati. Kekuatan-kekuatan politik yang hidup dalam masyarakat sudah tidak melakukan fungsinya lagi. Semuanya mengabdi pada sang pemimpin. Tokoh otoriter ini memang telah menguasai segalanya. Ia dimainkan Febriyono, yang memiliki simpanan-simpanan akting yang sering mengejutkan dan *ngoboi*. Ia seperti menyimpan tarian pada jari-jari tangannya, cara melangkahkan kaki dan memainkan sidang yang dijaga oleh senjata. Aktingnya sama mengejutkan dengan peran penjaga keamanan yang menjaga sidang para setan ini. Tokoh yang diperankan Say ini menggunakan stilisasi vokal-vokal mekanik seperti tokoh *Terminator 2*. Dunia "Rambo elektrik" pun ikut masuk menjadi permainan dalam pertunjukan di antara dunia setan yang berpolitik.

Ketiga hal itulah yang membuat pertunjukan banyak menghibur penonton. Teater SBB telah memainkan sensasi-sensasi dari dunia setan, pimpinan politik yang *ngoboy*, bersama dengan mesin pembunuh "Terminator 2" yang tampil lebih sebagai robot elektrik. Situasi sidang digarap sedemikian rupa lewat ketiga segmen ini: penuh dengan acara seremonial, penekanan, agitasi, dan dagelan-dagelan. Kostum, musik elektronik, penataan cahaya, mercon dan kembang api, dan juga sederetan foto pahlawan yang terpasang pada gedung pertunjukan, masing-masing foto diberi

penerangan lilin, dan penyorotan lampu ke burung garuda yang berada di muka atas panggung pertunjukan. Kesemuanya menyimpan banyak sensasi. Teater tentang politik pun berlangsung di antara pidato-pidato, instruksi-instruksi dan plesetan-plesetan politik.

Penutup pertunjukan dipecah dalam dua pengakhiran (*ending*) yang mereka sebut sebagai "pengakhiran alternatif". Alternatif pertama, pengakhiran ditutup dengan menghabiskan pihak oposisi yang menggugat kedudukan pemimpin yang sudah terlalu lama memimpin. Dilakukan melalui kekerasan senjata. Alternatif kedua, pemimpin sidang mengundurkan diri dan diganti oleh oposisi. Namun yang menarik dari dua pengakhiran ini adalah bahwa kedua-duanya memperlihatkan adanya kultur politik membebek, yang tidak mampu diubah oleh formasi kekuasaan baru yang mengganti kekuasaan lama. Pembebekan telah menjadi sebuah mesin mekanik dalam parlemen setan ini, walaupun telah terjadi formasi kepemimpinan baru. Pada pengakhiran kedua, pertunjukan lebih merupakan satu kritik terhadap masyarakat yang apolitik.

Pertunjukan Teater SBB membawa lagi satu soal dalam sejarah teater di Indonesia untuk mendapat penjelasan, apakah teater memerlukan syarat-syarat politik dari iklim politik tertentu yang memungkinkan bagi perkembangan teater, karena teater tidak begitu saja lahir tanpa ada interaksi yang melahirkan hubungan-hubungan baru dalam masyarakat yang kemudian membutuhkan dan melahirkan teater untuk kebutuhan penandaan terhadap hubungan baru itu. Teater adalah produk dari keterbukaan hubungan-hubungan baru yang mengandaikan perkembangannya sendiri, maka teater politik juga harus dilihat sebagai produk kultur politik yang hidup dalam masyarakat. Ia mengandaikan kehidupan kualitatif dari perkembangan keduanya antara teater dan politik. Pertunjukan Teater SBB harus dilihat dalam korelasi ini untuk melihat hubungan politik dan teater dalam konteks kehidupan kultur politik dalam masyarakat.

Dunia seperti itu ditampilkan kembali oleh Teater SBB dalam

pementasan *Perjalanan Para Setan II* (Mengapa Saya Masuk Islam), yang disutradarai Fabriyono (Festival Teater Jakarta Ke-20, 1993), yang menghadirkan tema, sebuah perhitungan perbuatan baik-buruk di akhirat dengan menampilkan adegan-adegan penyiksaan neraka melalui layar siluet. Adegan ini dilakukan setelah memperlihatkan roh-roh yang terbungkus kain kafan bergentayangan dalam kebingungan mencari sorga. Kelucuan banyak muncul dalam pertunjukan ini lewat perilaku-perilaku roh dengan persoalan mereka masing-masing.

Panggung belakang yang menggunakan layar putih menjadi lebih putih oleh penampilan serba putih dari roh-roh yang bergentayangan. Pertunjukan ini kemudian menjadi penghukuman yang kejam pada orang-orang yang divonis berdosa. Ia menjadi khotbah penuh horor dari orang-orang yang disiksa, yang visualisasinya memenuhi gambaran komik hitam-putih mengenai kehidupan neraka dan sorga. Semua ini direpresentasi melalui layar siluet di belakang panggung yang memperlihatkan berbagai adegan dari orang-orang yang disiksa di neraka; ada yang tubuhnya disetrika, pantatnya ditusuk besi panas atau garpu besar, atau lidahnya yang digunting dengan gunting raksasa. Ia menjadi semacam "teater komik".

Pertunjukan ini, seperti pertunjukan pertama di atas, juga cukup banyak memainkan dagelan yang menggelitik, plesetan, dan keseriusan yang tidak terlalu membebani pertunjukan. Dari pilihan *setting* (sidang politik dan neraka) maupun penokohan (setan, koboi, robot pembunuh, atau roh gentayangan), pada kedua pertunjukan di atas, memperlihatkan usaha Teater SBB untuk mementaskan tema dengan memilih materi yang banyak menyimpan sensasi teaterikalnya. Dengan sendirinya aspek tontonan sudah tersedia melalui pilihan materi seperti ini.

Dua pertunjukan itu memperlihatkan kekhasan Teater SBB, yang tidak hanya melakukan permainan di antara dunia pidato dan komik dalam garapan yang kompak, tetapi juga dengan pilihan materi yang memungkinkan untuk itu. Sebagaimana sebuah komik, pertunjukan mereka cenderung merepresentasi akting tidak

sebagai personifikasi utuh terhadap peran. Pemeranan hadir cukup sekedar menyampaikan pesan, dan selebihnya aktor lebih banyak menyiapkan diri untuk membuat kejutan-kejutan. Ini merupakan kerja yang korespondensif untuk teater komik. Sebab, komik adalah media dimana gambar lebih hadir untuk menjelaskan kata. Strategi visual di sini mengatasi verbalisme pertunjukan mereka.

TEATER STASIUN

# Akting Kompor Meledak di Panggung Mini

KELOMPOK YANG MELAKUKAN MINIMALISASI PERTUNJUKAN INI sejak awal sudah menciptakan suasana intim. Dengan menggunakan panggung kecil di ruang penonton. Mereka menghadirkan ruang tamu dengan peralatan serba mini: dua pintu kecil kiri kanan, pajangan lukisan mini di tengah dinding, dua kursi dan satu meja mini yang menghadap penonton, menjadikan dunia rupa dari benda-benda dan bangunan mini dalam pertunjukan mereka. Representasi peran juga diturunkan lewat seni rupa minimalis ini. Kostum anak-anak serba warna-warni, pita di rambut, pistol-pistolan atau pedang-pedangan plastik bergantung di pinggang dengan celana sedikit melewati lutut, sepatu dan kaos kaki berwarna. Gerak-gerak kecil penuh kejutan dari para aktor, menghidupkan dunia pertunjukan yang serba mini itu. Hanya gelas minum yang tidak mini. Semua ini menciptakan semacam "ruang karikatural" untuk kehidupan rumah tangga.

Pertunjukan Teater Stasiun yang mementaskan *Pinangan* karya Chekov, disutradarai Eddy Yan Mudaeddy (Festival Teater Jakarta ke-21, 1994) ini, menjadi pertunjukan penuh warna, sinis, dan infantilistik terhadap kehidupan rumah tangga yang terlalu cerewet dalam materialisme. Bagaimana cinta, perkawinan, hubungan antar tetangga dekat menjadi kehidupan yang ruwet dan dangkal ketika harus berhadapan dengan tekanan-tekanan materialistik. Manusia digambarkan dalam pertunjukan ini sebagai makhluk yang justru sangat tangkas dalam ketololan dan kepicikannya. Manusia adalah kanak-kanak dengan suara yang menyimpan ketakutan dan impian.



Pertunjukan Teater Stasiun.
• Foto: Dok. Teater Stasiun

Pertunjukan mengubah realisme Chekov yang penuh satir menjadi kenyataan yang kekanak-kanakkan. Join Bayuwinanda, yang memerankan tokoh Agus Tubagus Jaya Sasmita, paling representatif memperlihatkan hal itu. Akting adalah tubuh manusia penuh distorsi, melompat seperti katak, meliuk, melebarkan bibir, membungkukkan tubuh sedemikian rupa, memeluk tangan sendiri, bersembunyi di balik meja atau kursi, atau melebarkan mulut dengan bibir seperti mau menelan sandal jepit. Semua perilaku ini dimainkan dengan intens. Irama akting juga dijaga sedemikian rupa kontinuitasnya agar tidak kehilangan momen.

Lebih lagi, akting Join dalam memperlakukan naskah yang tidak lagi bergantung pada keresmian bahasa. Kalimat-kalimat yang disampaikan dalam dialog-dialognya banyak yang berantakan, belepotan seperti mulutnya yang lebar, dengan fungsi menciptakan situasi dari terdesaknya manusia ketika harus memperjuangkan atau melakukan klaim terhadap pemilikan yang diperjuangkannya. Tetapi, karena akting telah menjadi "kalimat" dari peme-ranan, membuat penandaan perilaku tidak lagi dilakukan melalui bahasa semata. Distorsi terhadap kalimat tidak merusak bahasa pertunjukan mereka.

Permainan Join Bayuwinanda dan Rita Sahaja, yang memerankan Ratna Rukmana, hadir seperti kunci dan pintu dalam menciptakan infantilitas kehidupan antar tetangga. Keduanya hampir sama ketatnya dalam menjaga kontinuitas irama akting agar tidak kehilangan momen dari korespondensi yang mereka lakukan. Akting telah berlangsung seperti denyut napas mereka sendiri.

Rita dengan sisiran rambut terbelah berpasangan, terikat pita, memainkan emosi turun-naik yang sangat sensitif. Sensitifitas seperti ini juga memenuhi ruang mini tempat mereka bermain. Sebab, sedikit kelengahan pada akting mereka, akan berakibat jauh pada intensitas ruang mini yang telah tercipta.

Semua itu berlangsung sejak kedatangan Agus Tubagus yang pada mulanya mau melamar Ratna Rukmana. Tetapi, rencana ini berubah menjadi situasi pertengkaran yang meledak. Mereka berdua tiba-tiba mempersoalkan status sebuah lapangan yang masing-masing merasa memilikinya lewat pembuktian-pembuktian yang berbeda. Mereka kemudian berdamai. Tetapi pertengkaran kembali meledak, hanya karena kemudian meributkan anjing siapakah yang paling baik dari masing-masing anjing yang mereka miliki. Akting mereka berdua akhirnya seperti tetangga yang ribut menghadapi kompor yang meledak.

Dari bentuk yang mereka turunkan, pertunjukan ini menjadi seperti teater absurd yang melakukan distorsi pada anatomi aktor dan anatomi ruang pentas. Dari pertunjukan mereka mengesankan pula adanya semacam kesengajaan menerapkan pola pertunjukan Lenong. Krisis materialisme dalam hubungan-hubungan sosial direpresentasi lewat infantilisasi hubungan-hubungan itu sendiri. Penafsiran tidak diletakkan pada perilaku aktor, tetapi pada bentuk pertunjukan yang menurunkan perilaku aktor dan juga desain ruang yang dibuat seperti dunia mini.

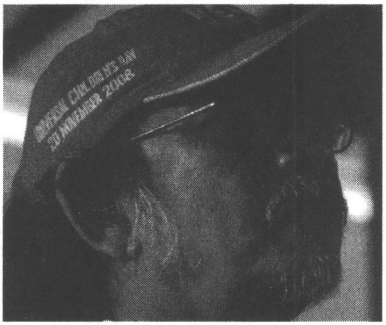
Pertunjukan Teater Stasiun itu akhirnya memperlihatkan betapa teks-teks Chekovian bisa dihadirkan kembali sebagai "teks baru". Padahal dalam beberapa pertunjukan teater lain yang menggunakan naskah-naskah Chekov, mengesankan bahwa naskah-naskah dari masyarakat agraris seperti ini telah tamat sejarahnya, karena tidak bisa lagi menyatakan dirinya dalam masyarakat yang sedang mengalami industrialisasi seperti yang berlangsung di Indonesia. Tetapi, Teater Stasiun memperlihatkan betapa sebuah pertunjukan bisa merepresentasi ulang sebuah naskah menjadi teks yang baru, kendati dalam menurunkannya masih seperti menurunkan manusia-manusia yang panik dan lucu ketika

berhadapan dengan kompor yang meledak di sebuah ruang sempit.

# Kebersihan di Atas Pentas

QASIDAH *BERZANJI* adalah doa, nyanyian, tarian dan puisi. Teater Tanah Air membuatnya menjadi sebuah pertunjukan, disutradarai Jose Rizal Manua, dalam Festival Teater Jakarta Ke-19, 1992. Pertunjukan ini bisa disebut "oratorium", berisi syair dan nyanyian, yang merupakan shalawat, doa atau pujian kepada Nabi dalam tradisi Islam. Oleh Teater Tanah Air pertunjukan ini diangkat melalui 13 orang pemain perempuan dan 13 orang pemain lelaki dan Jose sendiri yang ikut bermain. Seluruh pemain menggunakan busana Muslim dan masing-masing membawa alat musik tetabuhan rebana. Mereka menciptakan *blocking* melingkar, kubistik, berjajar atau diagonal sambil bergerak, menyanyi, membaca puisi atau menabuh rebana. Panggung dihiasi dengan untaian serta bentangan plastik yang bergantung di atas.

Gerak, nyanyian dan tari dibuat bersih hampir seperti dunia seragam yang berusaha dihadirkan pada pentas. Kebersihan representasi dari pertunjukan Teater Tanah Air ini membuat terbukannya ruang yang jernih pula bagi penonton untuk melakukan penilaian. Penonton menjadi memiliki kesempatan besar untuk membandingkan referensi seni Islam dengan pilihan-pilihan idiom Islam yang digunakan Teater Tanah Air dalam pertunjukannya. Pada ruang seperti itu publik rasanya tidak mendapatkan informasi baru yang bisa memperkaya atau memberi nuansa terhadap referensi seni Islam yang pernah dikenalnya. Penonton tidak bergeming, tidak memiliki kesempatan melakukan relasi teks yang aktif antara referensi yang dimilikinya dengan apa yang berlangsung pada pertunjukan. Pertunjukan seakan-akan berjalan sendiri,



Yose Rizal,
sutradara Teater
Tanah Air.
• Foto: Afrizal Malna

dibiarkan berlangsung sebagai tontonan, dan memperlihatkan soal. Teater yang memakai teks-teks yang sudah dikenal publiknya sendiri akan menghadapi risiko sebagaimana yang alami oleh pertunjukan Teater Tanah Air, walaupun sebagai tontonan tidak bisa dikatakan tidak menarik.

Substansi pertunjukan tampak tidak pula banyak mendapatkan emosi-emosi sosial yang dibawa pemain. Pemain seperti kehilangan bawaan sosialnya. Seolah-olah pekerjaan mereka sehari-hari memang hanya berdoa, jauh dari kehidupan di luarnya. Hampir tidak ada emosi-emosi sosial pemain yang ikut merespon suasana religius pertunjukan, kecuali sedikit yang dilakukan Jose Rizal dalam adegan ketika ia menari seorang diri dan berusaha keluar dari bingkai kelompok yang banyak menjadi tumpuan pertunjukan. Adegan yang dimainkan Jose ini, yang keluar dari permainan kelompok yang terlalu banyak mendominasi pertunjukan, memperlihatkan soal lain, ba-nyaknya permainan kelompok tidak diimbangi dengan permainan individu yang bisa memberi warna lain pada pertunjukan ini. Pertunjukan akhirnya tertinggal hanya sebagai tontonan yang bersih, resmi, tetapi kering. Penggunaan pemain dalam jumlah besar dan mobilisasi gerak yang juga cukup besar dalam menciptakan ruang pada gilirannya seperti hilang hanya karena ketidaksetaraan antara besarnya jumlah pemain dan tidak memadainya materi dari teks-teks religius yang digunakan. Ruang rasanya tidak mendapatkan nyawanya sendiri untuk bisa menghidupkan pertunjukan.

Penggarapan yang bersih dari Teater Tanah Air tampak lebih substantif pada pertunjukan mereka *Rashomon*. Gerbang tua Rashomon hujan deras. Penebang kayu (yang diperankan Hasan A.O.) melompat-lompat dengan langkah kecut. Seorang pendeta tua (Budi K) berteduh di gerbang tua itu. Mereka berdua, di tengah hujan deras, kemudian menurunkan cerita mengenai peristiwa-peristiwa pembunuhan di gerbang Rashomon.

Pertunjukan Teater Tanah Air dari naskah karya Ryunosuke Akutagawa ini, disutradarai Jose Rizal Manua (Festival Teater Jakarta Ke-20, 1993), dibangun dengan konsep arena. Sebuah pelataran dibatasi level segi empat yang dipenuhi daun-daun kering berserakan dan dahan-dahan bambu, lampu-lampu minyak dan untaian daun kering yang bergantung. kesemuanya ini mengisyaratkan usaha untuk merepresentasi dunia Jepang sebagai sebuah tempat, yang rasanya memang telah menyimpan kengerian pada setiap sudutnya. Dan naskah Akutagawa, yang disusun kembali oleh Djohan Nasution, memang menyimpan teks dari kengerian itu. Tetapi, kengerian ini memiliki penjelasan-penjelasan yang berbeda di antara masing-masing para pelakunya. Ia seperti ingin menyatakan bahwa hidup ini penuh dengan pengulangan, tetapi pengulangan yang selalu diselewengkan oleh pelaku-pelaku yang terlibat di dalamnya.

Cerita dari pendeta tua dan penebang kayu itu kemudian menjelma menjadi kenyataan pentas sebagai representasi berulang dari penjelasan itu. Level berderak oleh hentakan kaki yang kasar. Tajomaru (Chandra S) memperlihatkan kekasaran itu dari tubuh kumuh, vokal bergemeretak dan cara meludah yang menyerupai lemparan pisau dari mulut. Ia lantas menjatuhkan tubuh, bertopang pada kedua lututnya dan memberi pengakuan mengenai pembunuhan yang dilakukannya. Cerita selanjutnya menjelma dari pengakuan menjadi realitas pentas lewat anggapan Tajomaru, bahwa membunuh adalah pekerjaan yang enteng jika dibandingkan dengan pembunuhan-pembununan lain yang dilakukan melalui kekuasaan dan kemahiran dalam menggunakan kata untuk melenyapkan orang lain. Dari cara membalikkan tubuh yang sama

dengan menghadang sesuatu, Chandra memang membangun tubuh dan vokalnya untuk kekerasan yang ringan dan ringan. Dan cerita pun berlangsung: Kanzawa (seorang Samurai diperankan Andi) berjalan anggun bersama istrinya bernama Masage (Erna Hermawati). Masage menggunakan tudung bertirai yang membayangi kecantikan wajahnya. Mereka ditipu oleh Tajomaru. Masege diperkosanya dan samurai itu terbunuh dalam perkelahian terbuka dengannya. Daun-daun kering tidak lagi gemerisik oleh pijakan kaki.

Namun Masage, si istri, dalam pengakuannya memiliki versi lain mengenai jalannya peritiwa itu. Adegan berulang lagi dan hampir sama. Suami-nya tidak mati dalam perkelahian, melainkan dibunuhnya sendiri setelah ia diperkosa. Lantas ia menyusul bunuh diri. Adegan berulang yang persis sama ini tidak selesai juga. Kanzawa, si suami, memberi pengakuan lain: Masage menuntut untuk diperistri oleh Tajomaru yang telah memperkosanya. Kanzawa sendiri kemudian bunuh diri, karena merasa dikhianati dan ditinggalkan Masage, istrinya.

Pengakuan-pengakuan itu, yang diturunkan dalam adegan-adegan berulang, akhirnya seperti memperlihatkan kepercayaan baru dan asing sekaligus bahwa manusia tidak pernah mati dibunuh. Erna Hermawati, yang memerankan Masage, berjalan berjingkat-jingkat, menunjukkan gerak wajah yang patah-patah dan juga menjerit: "Aku tidak pernah mati, walaupun telah bunuh diri berkali-kali." Tidak ada nyawa rupanya yang bisa pergi begitu saja. Mereka tetap hidup di gerbang tua Rashomon itu di antara gemerisik daun-daun kering yang menyimpan kengerian.

Kehadiran Perempuan Tua, diperankan Penny M., mengukuhkan lagi kengerian dari kenyataan manusia yang tidak pernah mati itu, Ia menggunduli rambut dari mayat-mayat di gerbang itu untuk kemudian menjualnya karena kemiskinan. Kehadiran nenek ini kian menyurukkan usaha untuk mengerti: Ketika ia membunuh, siapah manusia sebenarnya? Suara mantra *Ommm...*, yang keluar dan membesar dari pita elektrik, akhirnya mengatasi hujan deras di gerbang tua itu. Dahan dan daun-daun bambu yang mengge-

nang lewat siluet di bagian belakang arena, terus membayang ketika pertunjukan usai. Ia mungkin Jepang yang membisu untuk satu cara berpikir yang totaliter antara kematian dan kehidupan. Sebuah dualisme yang juga pedih ketika disatukan lewat pembunuhan.

Teater Tanah Air telah menyudahi prosedur-prosedur identifikasi dalam naskah yang terus-menerus diselewengkan oleh tokoh-tokohnya, dengan cara tetap membiarkannya terbuka melalui suara mantra. Ini merupakan penutup yang membuat kata-kata tidak mati dan tidak menjadi mayat dalam adegan yang selesai. Di sini penggarapan yang bersih menjadi substantif, yang hampir terjadi lagi dalam pertunjukan *Teriakan Dalam Gelap* dari karya Rolf Lauckner.

Pertunjukan itu dibuat dalam arena segi empat dari tumpukan level berlapis dua. Setiap lapisan berisi potongan dahan pisang yang dijadikan lantai dan dinding atasnya dilapisi plastik. Dengan *setting* statis inilah pertunjukan yang disutradarai Jose Rizal Manua berlangsung (Festival Teater Jakarta ke-21, 1994). Cerita hampir merupakan metafor. Suatu reaksi dengan cara yang sebaliknya. Pesta tahun baru yang meriah dicemari oleh peristiwa yang dibuat oleh pemabuk dan tiga orang buta yang kemudian membunuh seorang wanita yang telah menyerahkan tubuhnya untuk hubungan seks sukarela dengan mereka, hanya karena ketiga orang buta ini tidak pernah mengenal seks.

Azuzan J.G. yang memerankan salah seorang tokoh buta, Wolf, sejak awal berusaha mengisi pertunjukan melalui aktingnya yang aktif menciptakan suasana dengan melakukan variasi-variasi vokal, gerakan kepala orang buta mendengar suara, dan hentakan tongkat. Jalan pertunjukan mulai kehilangan suasana ketika Erna Hermawati yang memerankan Marinka (wanita yang menyerahkan tubuhnya pada tiga lelaki buta itu) kian kehilangan korespondensi pemeranannya justru saat ia mulai berhadapan dengan dirinya sendiri dalam adegan menceritakan kekasih yang dibencinya. Ia kehilangan sebagian aktingnya dari sebagian suasana yang tidak berhasil dibangunnya, terutama pada adegan sekarat menjelang

mati, yang berlangsung seperti di luar tubuhnya sendiri. Marinka yang hendak menghibur diri di malam tahun baru tidak mampu menghubungi dirinya sendiri sebagai Marinka yang sedang sekarat pada malam itu, hingga pertunjukan ini akhirnya bisa dikatakan hanya dimainkan oleh tiga tokoh buta dan Hasan A.O., yang memerankan tokoh pemabuk, sebagai tokoh yang menjelaskan kebobrokan sebuah kota melalui dirinya yang berantakan.

Teater untuk dunia pentas yang bersih telah diperlihatkan Teater Tanah Air lewat ketiga pertunjukan itu. Kebersihan ini, dalam konteks pertunjukan teater pada umumnya, kini menjadi semacam keberanian tersendiri. Sebab, lewat kebersihan, sedikit kelemahan dari pertunjukan akan segera memperlihatkan dirinya menjadi miskin dan kering. Substansi pertunjukan yang hendak disampaikan, sepenuhnya bergantung pada bagaimana membuat pentas yang bersih menjadi dunia teks yang juga bisa digunakan untuk bercermin.

# Menghancurkan Buku dan TV

DALAM PERTUNJUKAN TEATER TROTOAR yang mementaskan naskah *Pelajaran* karya Ionesco, disutradarai Arturo G.P. (Festival Teater Jakarta Ke-19, 1992), bentuk teater pop dihadirkan lebih melebar dan detail. Dua panggung atas bawah banyak diisi benda-benda pertunjukan seperti meja dan bangku warna-warni yang bergelantungan di atas. Penataan ini membuat ruang pertunjukan seperti menjanjikan banyak permainan.

Naskah *Pelajaran* bisa dilihat sebagai usaha panjang dari Ionesco dalam mencari jalan keluar untuk absurdisme dengan cara "membunuh bahasa". Sebab, bahasa cenderung menuju kepada kekuasan melalui pengandaian yang dipahami seperti ini. Bahasa sebagai alat pengantar untuk mengenal dan menciptakan realitas, dapat digunakan juga justru untuk memanipulasi kenyataan lewat ideologisasi politik. Nazi adalah contoh mesin bahasa kekuasaan yang mampu mereproduksi manusia ke realitas ideologi yang sarat dengan pengendalian mutlak. Ionesco pada masanya termasuk generasi yang terlukai oleh mesin bahasa kekuasaan model Nazi ini. *Setting* dunia sekolah di mana bahasa dipelajari, dan murid jadi dunia ternak yang sedang dibentuk, memang mampu untuk menghadirkan pemikiran seperti itu.

Teater Trotoar dengan ruang pertunjukan yang penuh warna menampilkan akting seperti arus air yang bermain di bawah, penuh tekanan tersembunyi melalui vokal aktor yang disuarakan sangat halus, hampir tidak terdengar. Tetapi, dari balik arus bawah ini pula kenakalan-kenakalan mereka lemparkan pada momen-momen tertentu. Mereka masih memberi ruang dan waktu untuk

membangun perkembangan watak, terutama melalui permainan Sugiyono Kuntet yang memerankan tokoh Profesor, walaupun pola vokalitas yang dipilih membuat penonton yang berada di bagian belakang agak menderita untuk mendengarnya. Mereka seakan-akan berusaha membuat penonton percaya bahwa masih ada watak dalam pertunjukan seperti ini, yang menjanjikan adanya tragedi dan katarsis dalam pengertian Aristotelian. Usaha membangun akting seperti ini juga memberi nafas romantik ke dalam absurdisme Ionesco, kendati kemudian Teater Trotoar berusaha mengecoh ulang dengan menutup pertunjukannya secara karikatural.

Menampilkan absurdisme Ionesco dengan teater pop seperti itu ternyata mampu memperlihatkan kemungkinan lain dalam merepresentasi naskah-naskah absurd. Terutama absurdisme pasca-eksistensialisme sebagaimana yang dibawa Ionesco atau Buckett, yang lebih mempraktikkan absurdisme sebagai bentuk dan isi; sementara absurdisme yang lahir pada masa eksistensialisme (Sartre, Camus) lebih merupakan praktik realisme yang hendak mengatakan adanya absurdisme dalam paradoks-paradoks eksistensial manusia. Teater pop yang dibawa Teater Trotoar memang hanya mungkin dilakukan untuk absurdisme bentuk dan isi sebagaimana yang dibawa Ionesco dalam pertunjukannya itu.

Garapan pop untuk pertunjukan itu diperlihatkan lebih dekat lagi oleh Teater Trotoar dalam pertunjukannya. *Kurcaci Kesenggol Bulan* (Festival Teater Ke-21, 1994). Beberapa media audio-visual dihadirkan dalam pertunjukan ini. Ada pesawat TV yang menayangkan siaran pidato resmi pemerintah, siaran lain dari pesawat lain, sampai dengan video yang menayangkan film porno. Lantas hadir aktivitas dari seorang pemain yang menggambar di sebuah bentangan kain putih di panggung belakang, di antara pohon kering yang digantungi berbagai pakaian dalam, seorang wanita mengaji, seseorang yang menyeret keranjang penuh dengan bacaan koran dan majalah, dan serdadu yang berbaris hanya dengan celana dalam.

Dengan representasi seperti itu, cukup banyak terjadi patahan

ruang yang berlangsung dalam pertunjukan yang disutradarai Arturo GP ini. Patahan dari berbagai hubungan pada dirinya sendiri juga telah mengalami distorsi: peran-peran yang dijalani manusia dalam hubungan-hubungannya telah merusak dirinya sendiri. Ruang telah terpecah. Berbagai hubungan telah terpecah dan dibocorkan hampir di setiap wilayah gerak aktor yang kehilangan korespondensi antar masing-masing peran. Orang hidup hanya dalam aktivitasnya sendiri dan dimiskinkan dari dunia di sekitarnya. Representasi banyak TV yang dihadirkan dalam pertunjukan ini menjadi semacam penandaan bahwa dunia luar memang cukup dikenali dari dalam rumah. Atau tekanan eksternal berlangsung sedemikian rupa ke ruang domestik rumah tangga. Orang tidak perlu lagi berada bersama-sama dengan dunia di luarnya.

Dunia TV menciptakan realitasnya sendiri yang mengasingkan dan orang-orang melakukan internalisasi yang miskin pula terhadap realitas baru ini dengan mulai menyatakan cinta kepada TV, berusaha memeluk dan menciumnya, sebelum kemudian diledakkan. Semua ini diturunkan melalui ruang sangat luas yang menggunakan hampir tiga perempat dari luas bangunan untuk pentas, yang meliputi panggung dan ruang penonton.

Pentas menjadi sebuah kenyataan yang memang cukup dikatakan dengan cara "kurcaci kesonggol bulan", yang menjadi judul pertunjukan ini. Menghadapi pertunjukan ini, penonton harus memposisikan dirinya kembali. Pertunjukan tidak bisa ditonton tanpa usaha untuk menerimanya. Ketika ruang dan hubungan bukan lagi sebuah institusi yang bisa menjamin keberadaan orang-orang di dalamnya, setiap posisi harus dipertanyakan kembali. Wakil dari cara menonton seperti ini diperlihatkan langsung oleh sutradara dengan cara merekam kembali melalui kamera video setiap kejadian yang berlangsung pada pentas, kemudian mewawancarai penonton untuk mendapatkan komentar mengenai pertunjukan ini. Ini merupakan tindakan yang tidak hanya merusak penonton-penonton konvensional yang masih menonton teater lewat cerita, tetapi juga membebaskan penonton dari pusat identifikasi yang sering dilakukan dalam menyaksikan sebuah pertun-

jukan, bahwa identifikasi terhadap pertunjukan tidak lagi berada pada struktur, tetapi pada kemampuan penonton dalam mencari teks dari berbagai tanda yang telah dipasang dalam pertunjukan.

Pertunjukan akhirnya memang tidak sekadar sebuah kegilaan yang membiarkan semuanya berlangsung tanpa hukum sebab-akibat. Mereka memotong seekor ayam di atas tumpukan tabung kaca pesawat TV sebelum TV itu dihancurkan, *Bom*! Hal ini merupakan sebuah cara menutup pertunjukan yang dilakukan dengan memperlihatkan bahwa kehadiran berbagai media massa elektronik di sekitar kita telah mengubah sedemikian rupa hubungan-hubungan personifikasi terhadap dunia nyata. Dunia pop di sini seperti memperlihatkan dirinya yang lain, yaitu sebuah medan kematian personi-fikasi di mana maut berjaga pada setiap pesawat TV, pohon kering, jemuran, dan orang-orang yang bergerak tanpa tujuan, karena telah membeku dalam mekanismenya sendiri. Dan semua ini dijaga oleh kurcaci-kurcaci yang menggunakan seragam resmi, kecuali bagian bawah mereka yang hanya menggunakan celana dalam.

# Kegaduhan-Kegaduhan Editing

PERTUNJUKAN TEATER TUTUR yang mementaskan naskah *Graffito*, karya Akhudiat, dengan sutradara Rio Vitra (Festival Teater Jakarta Ke-20, 1993), telah memilih kegaduhan sebagai bawaan dari pertunjukan mereka. Inilah dunia anak muda yang mencari pilihan-pilihan melalui sejumlah referensi, yang kemudian ditinggalkan untuk memilih kenyataan mereka sendiri.

Dalam pertunjukan itu kegaduhan tercipta melalui pencarian untuk pilihan seperti ini, pertunjukan merepresentasi percintaan anak jalanan, yang kemudian harus berbenturan dengan soal norma-norma adat dan agama dalam perkawinan. Berbagai lambang pemberontakan mereka tampilkan di sini: celana dalam yang digantung, coretan di tembok, caci maki, sampai kepada motor yang melintasi ruang pertunjukan.

Kegaduhan yang kemudian tercipta bukanlah kegaduhan dari dunia yang mereka pilih, tetapi dari idiom-idiom pertunjukan yang bertabrakan antara musik rock, dangdut, tradisi; antara dialog-dialog puitis gaya Lorca yang romantik, mantra, sampai caci maki gaya dialek Betawi; antara adegan kari-katural hingga rentetan mercon yang meledak dan semburan kembang api. Adakah anarki telah tercipta pada pertunjukan mereka? Tidak. Pertunjukan kemudian ditutup dengan menyanyikan lagu kebangsaan gaya Gombloh, yang menjadi semacam permintaan maaf setelah kekacauan berlangsung.

Tetapi, mereka memperlihatkan satu soal, bahwa ternyata tidaklah mudah memilih kenyataan sendiri di antara berbagai bayang-bayang nilai dan referensi yang juga harus menjadi warisan

persoalan yang harus dipikul tanpa alasan, sehingga kegaduhan yang terjadi hampir di setiap sudut pertunjukan lahir dengan batasan yang tidak jelas. Apakah mereka menghadirkan kenyataan yang khas dari sebuah pemberontakan generasi muda terhadap kemapanan nilai, ataukah hanya merupakan kenyataan yang diplesetkan dari kehidupan yang tanpa pilihan dalam masyarakat yang juga tidak memiliki toleransi terhadap perbedaan pandangan.

Kegaduhan itu kembali mereka perlihatkan dalam pertunjukan *Kocak-Kacik* dari karya Arifin C. Noer (Festival Teater Jakarta ke-21, 1994). Tokoh Darim yang diperankan Willy Jelaga dalam pertunjukan ini merupakan tokoh yang terlempar dari sebuah mayoritas yang tidak menghendaki adanya dunia pribadi yang memiliki pandangan berbeda. Penyeragaman dan masyarakat yang korup telah terbentuk dari lembaga pendidikan hingga lembaga keadilan. Begitulah naskah ini menyatakan dirinya. Istri Darim, yang diperankan Irma Susanti, dalam masyarakat ini semakin berkembang melakukan personifikasi terhadap tekanan materialisme yang tidak teratasi, dan menjadi beban terbesar dalam lingkungan terdekat bagi sang suami. Penyelewengan dilakukan untuk gaya hidup yang materialistik.

Pertunjukan Teater Tutur yang sangat lelaki ini, disutradarai Rio Vitra, dihadirkan melalui dua ruang pertunjukan; panggung dan arena. Gerak-gerak kelompok dilakukan melalui *blocking* yang gaduh, bergulir dari adegan demi adegan mulai dari pendidikan anak-anak TK, bayi-bayi menangis, dan pengadilan serba sarkastik dan kocak. Kesemuanya semata berlangsung untuk menekan Darim. Tekanan terhadap tokoh Darim terus berlangsung dengan simpanan erangan dari vokal Willy Jelaga yang memerankannya, mata yang lelah, serta bawaan psikologis dari orang-orang yang tercampakan dari lingkungannya sendiri. Koordinasi kelompok yang terjaga emosinya, membuat hampir seluruh koordinasi peran terisi. Teater Tutur dalam pertunjukannya kali ini memperlihatkan kemampuan editingnya yang lebih baik dibandingkan dengan pertunjukan-pertunjukan lainnya. Akan tetapi, personifikasi kekerasan terhadap tokoh Darim yang terus

berlangsung hingga akhir pertunjukan, membuat pertunjukan ini menjadi peristiwa "penyiksaan" yang tidak henti-hentinya terhadap tokoh-tokoh kecil seperti Darim.

Pementasan Teater Tutur ini pada menjelang akhir pertunjukan kemudian memperlihatkan persoalan yang dibawanya sendiri. Bahwa dimensi puitik dari naskah ini harus berhadapan dengan pertunjukan yang sudah sejak awal dibangun lewat adegan-adegan yang terlalu prosaik. Verbalisasi naskah, yang sebenarnya cukup terimbangi lewat tawaran-tawaran visual dalam bentuk berbagai peristiwa yang dilakukan kelompok, rupanya lebih menggoda daripada dimensi puitik yang lebih dalam pada beberapa bagian naskah. Kemampuan dalam melakukan permainan kelompok yang variatif memang membuat pertunjukan mampu menggulirkan peristiwa demi peristiwa. Sayangnya, hal ini dilakukan dengan cara yang pada kenyataannya lebih menciptakan kegaduh-an, sehingga seperti membiarkan hilangannya puisi.

Kegaduhan memang lebih menjamin dalam menciptakan pertunjukan menjadi teaterikal, militan, dan hampir tidak memberikan waktu pada penonton untuk bernafas. Tetapi pada tingkat kegaduhan yang tinggi berisiko juga bagi terciptanya ruang dan waktu pertunjukan yang bergerak tinggi. Lebih lagi, karena menggunakan panggung yang pada bagian tengahnya menjorok ke depan memasuki ruang penonton yang duduk lesehan, maka lewat penataan ini seolah-olah lebih menegaskan lagi minat teater ini dalam melakukan sensasi-sensasi gerak dan ruang terhadap sebuah pembesaran yang akan dicapai. *Setting* yang menusuk jantung ruang penonton ini seperti mempertegas lagi hujaman masyarakat materialistik dan korup ke jantung kehidupan Darim dan sekaligus mengantarnya menjadi seorang diri untuk mengatasi semua derita ini. Dan memang pertunjukan ini semakin cenderung mendorongnya ke suatu ujung di mana seseorang merasa sendiri kendati hidup di tengah-tengah masyarakatnya.

# Sebentar, Kami Sedang Membuat Teater

DALAM SEBUAH DISKUSI yang dilakukan sebagian sutradara peserta festival teater di Jakarta pada awal tahun 1992, di Tanah Abang, pembicaraan berlangsung cukup riuh dan agak panas. Tetapi keriuhan itu ternyata berada di luar bayangan. Harapan bahwa diskusi yang dilakukan para sutradara teater ini jadi diskusi yang hangat mengenai teater, berada jauh jadi pembica-raan yang panas soal sistem festival. Hal ini membawa kesan lain tentang mereka, yang memperlihatkan diri lebih sebagai organisator dibandingkan seniman teater. Ini mungkin menjelaskan juga betapa beban organisasi dan birokrasi untuk menjalani teater sebagai kelompok, kian dominan mewarnai permasalahan-permasalahan teater yang mereka hadapi.

Teater sebagai kerja kelompok, jauh lebih kompleks dibandingkan dengan bidang-bidang seni lainnya. Dan rupanya keberadaan mereka dalam lembaga festival teater, kian mendorong beban itu jadi lingkungan khas, yang hanya dihadapi oleh kelompok-kelompok teater yang mengikuti festival. Atau dengan kata lain: pembicaran telah berada pada tingkat kegentingan di mana "kacamata teater" dalam memandang permasalahan teater yang mereka hadapi, kian digantikan oleh "kacamata festival teater". Hal ini bisa substansial ketika seretan arus mengikuti festival, perlahan-lahan memiliki pengaruh besar untuk menyelenggarakan sebuah pertunjukan jadi sebuah rekayasa teater agar bisa berhasil dalam kompetisi festival.

Soal seperti itu memang terasa panjang untuk usia Festival Teater Jakarta yang telah berlangsung selama 21 tahun ini, sejak tahun

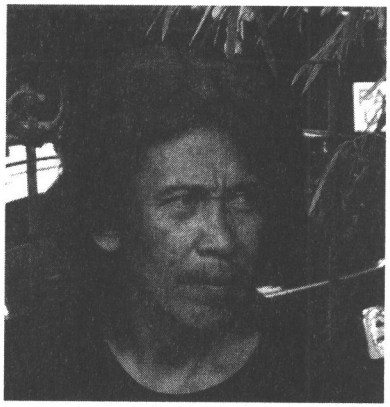
1973 hingga 1993, batas pembicaraan ini diturunkan. Soal yang seakan-akan berdiri sendiri di luar harapan-harapan yang mau dilembagakan dalam festival teater, melalui acuan-acuan kunci yang cukup kompleks. Festival teater dalam praktik sebagai kompetisi untuk mencari pemenang dari sekian kelompok teater yang ikut serta, mencerminkan berlakunya struktur hierarkis dalam penilaian karya seni yang dikembangkan oleh masyarakat yang mendukungnya, di balik motif-motif pendidikan teater yang di selenggarakan di banyak kota seperti Jakarta, Yogyakarta, Surabaya, Padang dan kota-kota lainnya.

Penilaian hierarkis terhadap karya seni melalui festival, mungkin penting untuk pendidikan dan terjadinya hubungan yang kompetitif antara masing-masing kelompok teater. Tetapi ia juga ikut menanam hubungan-hubungan kesenian sebagai hubungan yang hierarkis pula. Seringnya digunakan konsep generasi, seniman muda, teater remaja dan seterusnya, memperlihatkan hal itu. Bahwa penilaian yang bersifat pra-predikatif telah berlangsung lewat hierarkis seperti ini. Indra Tranggono misalnya, pernah menganggap hal ini sebagai feodal, yang ditujukannya kepada hubungan-hubungan senior-yunior yang berlaku dalam kehidupan teater di Yogyakarta.[1]

Festival teater memang tidak bebas nilai. Tujuan-tujuan yang mau dicapai dari penyelenggaraannya, ikut mewarnai teater yang berkembang pada masanya. Pengaruh seperti ini pertama terjadi lewat mekanisme festival itu sendiri; kedua lewat penilaian juri; ketiga lewat penentuan naskah; dan keempat lewat psikologi publik yang dengan sendirinya terbentuk dari penerapan hubungan senior-junior lewat festival. Beberapa kelompok teater yang dianggap senior setelah melalui festival misalnya, mengalami kesulitan untuk melepaskan diri dari citranya yang pernah terbentuk sebagai teater remaja. Maka jurnalisme teater pun tidak banyak menyentuh kehadiran mereka.

Festival teater di Padang misalnya, seperti catatan yang dila-

[1] Lihat Indra Tranggono, "Festival Teater SMTA se-DIY 1990/1991: Kreativitas di Balik Kemiskinan", *Citra Yogya*, No. 9, Januari-Februari 1991, hal. 34.



Rik A. Sakri, sutradara Teater Aquila.
• Foto: Afrizal Malna

kukan Edy Utama dari Teater Kita di Padang, dibentuk untuk menjajaki potensi teater yang mungkin dikembangkan di wilayah Sumatra Barat, serta melihat kepastian adanya masyarakat yang mendukung keberadaan teater. Tetapi festival ini menerapkan keharusan-keharusan agar setiap naskah yang dipentaskan, mengandung unsur-unsur tradisi, terutama tradisi Minangkabau. Festival ini telah berlangsung sejak tahun 1975. Tetapi hasilnya? Eddy Utama menganggap kehidupan teater di Padang belum mempunyai bentuk: "Teater modern kontemporer yang diperjuangkan selama sepuluh tahun ini, masih saja menempati daerah yang asing. Tidak ada bumi yang jelas tempat ia menjejakkan kakinya secara pasti".[2] Hal seperti ini juga dinyatakan Jil P. Kalaran, yang menganggap bahwa teater di Surabaya belum memiliki citra.[3] Atau anggapan Bambang Ginting yang menganggap bahwa Lomba Drama Lima Kota se Jawa Timur, belum menghasilkan teater yang diakui di tingkat nasional.

Festival Teater Jakarta juga punya harapan dan persoalan yang mirip sama. Ia dibentuk untuk tujuan-tujuan seperti ini; pembinaan remaja melalui festival teater, menumbuhkan kehidupan taeter secara kualitafit dan kuantitatif, pembinaan pendidikan budaya

[2] Lihat Jil P. Kalaran, "Citra Teater Itu Apa?", *Loka Sastra*, No. 3 tahun 1984, hal. 3.

[3] Lihat Eddy Utama, "Teater di Sumatera Barat, Sebuah Pengamatan dan Catatan", *Teater Yang Berbicara*, No. 1, Januari 1986, hal. 11-12.

masyarakat, juga untuk menjadikan Jakarta sebagai pusat kebudayaan (Gubernur DKI Ali Sadikin, 1973), atau untuk memperkuat terbentuknya citra kepribadian nasional bagi masyarakat Jakarta (Gubernur DKI Wiyogo Atmodarminto).[4] Pengembangan dunia teater di sini mulai diproyeksikan kepada sesuatu yang berada di luarnya, yang meliputi pendidikan masyarakat dan kebudayaan nasional untuk sebuah kota besar seperti Jakarta.

Apakah festival memang dapat memenuhi dirinya seperti itu, ketika perkembangan sebuah kota tidak banyak mengaitkan dirinya dengan keberadaan kesenian di sekitarnya; di samping lembaga-lembaga seni yang juga tidak mengandaikan programnya untuk menghubungkan dunia seni dengan perkembangan kotanya sendiri. Kesulitan dana, mendapatkan publik yang layak, serta menjalankan program-program yang kontinyu untuk pembentukan publik teater tidak cukup mudah dilakukan, karena birokrasi pemerintah untuk perijinan acara-acara kesenian ikut menjadi kendala.

Penilaian yang dilakukan terhadap pertunjukan peserta Festival Teater Jakarta pun mulai bermunculan, yang sebagian besar merupakan kecaman seperti ini: 99% grup-grup teater peserta festival belum menguasai metode teater (Gandung Bondowoso, 1979); festival teater umumnya hanya lulus dalam menghafal (Djoko Quartanto, 1982); penafsiran naskah masih merupakan kesulitan besar dalam festival teater (Putu Wijaya, 1982), festival teater penuh dengan polusi tangis dan ngakak (Rendra, 1983), mereka dikhawatirkan hanya menjadi "robot panggung" (Tatiek Maliyati WS, 1983); atau festival teater miskin intelegensi (Noorca M. Massardi).[5] Kecaman-kecaman ini dilakukan di tengah miskinnya usaha menjelaskan dengan rinci mengenai dunia teater yang dibangun peserta festival ini, walaupun untuk sekian priode dibuka diskusi untuk mereka. Kecaman terutama berlangsung lewat

---

[4] Semua komentar-komentar di atas dapat dibaca dalam *Gejolak Teater Remajadi Jakarta*, Dewan Kesenian Jakarta, 1985. Juga dalam buku program *Festival Teater Jakarta XIX*, 1992.

[5] *Ibid.*

pengandaian bahwa ada wacana teater yang dibayangkan para penilai, dan ini rupanya tidak terepresentasi pada peserta festival yang mereka saksikan. Maka, kalau 99% peserta festival dianggap tidak memiliki metode, dan sebagian besar hanya lulus menghafal atau jadi robot, berarti sebenarnya harus dinyatakan juga: Tidak ada teater dalam festival itu! Atau lebih spesifik lagi, teater yang dimaksud para penilai itu, tidak pernah ada dalam festival.

Padahal persoalan yang dihadapi sesungguhnya, adalah bahwa peserta festival itu tidak memiliki sejarah teater apa pun untuk keberangkatan mereka. Sebagian mereka membentuk teater tanpa lewat pendidikan formal mengenai teater. Mereka mengenal teater hanya karena sebagian di antara mereka pernah aktif dalam beberapa kelompok teater senior sebagai pemain atau pekerja teater, sebagian lain karena menonton atau berada dalam lingkungan seniman-seniman teater yang pernah mereka kenal. Marhamang Zamzam, sutradara Bandar Teater Jakarta misalnya, menganggap bahwa ia berteater pada awalnya sebagai ikut-ikutan; kemudian jadi tertarik; bisa mengenal filsafat; bisa mengenal banyak tentang manusia.[6] Teater dibangun di tengah miskinnya referensi teater dalam bentuk buku maupun literatur audiovisual. Lewat faktisitas seperti ini adalah absurd apabila kepada mereka diberlakukan standarisasi wacana teater. Teater dalam dunia seperti ini, seharusnya lebih dinilai, dunia teater seperti apa yang mereka turunkan pada pentas mereka, menjelaskan kecenderungannya dan mewacanakannya untuk jadi bahan penilaian mereka sendiri.

Kecaman terhadap mereka memang tidak berhenti sampai di sana. Objektifitas terhadap mereka juga mulai dilakukan, dengan membandingkan kualitas pertunjukan mereka terhadap pertunjukan-pertunjukan teater senior yang ada. Pandangan positif terhadap keberadaan mereka kemudian mulai dilihat. Dan akhirnya Rendra juga yang mendesak agar penggunaan istilah remaja dilepaskan dari festival yang bernama Festival Teater Remaja ini, melalui alasan bahwa sebagian dari pertunjukan kelompok teater

---

[6] *Ibid.*

dalam festival jauh lebih baik dari teater-teater di atas mereka (1983).[7] Rendra benar dan obyketif dalam melihat kenyataan ini, bahwa beberapa kelompok teater dalam festival ini, memiliki kualitas pertunjukan yang jauh lebih baik dari beberapa pertunjukan kelompok teater yang lebih senior dari mereka. Walaupun ada juga anggapan bahwa kenyataan seperti ini tidak bisa dipegang, karena mereka masih berada dalam festival yang akan menguji kontinyuitas mereka dalam berteater. Melalui desakan Rendra, festival ini pun kemudian berganti nama menjadi Festival Teater Jakarta.

Perubahan itu berarti melepaskan salah satu keruwetan dalam memandang keberadaan festival, yaitu keruwetan untuk membedakan pendidikan teater dengan pendidikan remaja. Akan tetapi perubahan seperti ini tidak otomatis mengubah sikap hierarkis dari teater-teater senior untuk melihat keberadaan mereka. Para seniman-seniman teater senior lebih banyak melihat mereka, hanya karena bila mereka diundang sebagai juri untuk menilai mereka, undangan diskusi atau untuk workshop. Selebihnya mereka hampir tidak pernah menghadiri festival ini. Juri-juri itu melibatkan nama-nama yang punya pengaruh besar dalam pembentukan iklim teater di Indonesia: Ami Priyono, Fred Wedik, Slamet Sukirnanto, Taufiq Ismail, Pramana PMD, Syubah Asa, Putu Wijaya, Danarto, Roedjito, Adi Khurdi, Wahyu Sihombing, Ikranagara, Rendra, Teguh Karya, Arifin C. Noer, Slamat Rahardjo, Sapardi Djoko Damono, Leon Agusta, Bambang Budjono, Toeti Indra Malaon, R. Riantiarno, Noorca M. Massardi, Boedi S. Otong, Arie F. Batubara, Dindon WS, Diyanto dll. (termasuk saya). Nama-nama yang tidak mungkin tidak memberi banyak masukan referensi kepada mereka. Tetapi festival rupanya telah berlangsung seperti mesin yang hidup dengan dunia dan geraknya sendiri, betapa pun lembaga festival ini berusaha terus memperbaiki dirinya.

---

[7] *Ibid.*

| Tahun | Peserta | Tahun | Peserta | Tahun | Peserta |
|---|---|---|---|---|---|
| 1973 | 110 | 1980 | 88 | 1987 | 55 |
| 1974 | 133 | 1981 | 89 | 1988 | 51 |
| 1975 | 117 | 1982 | 56 | 1989 | 50 |
| 1976 | 142 | 1983 | 75 | 1990 | 45 |
| 1977 | 120 | 1984 | 80 | 1991 | 49 |
| 1978 | 135 | 1985 | 84 | 1992 | 48 |
| 1979 | 130 | 1986 | 71 | 1993 | 54 |

Tabel jumlah peserta Festival Teater Jakarta sejak 1973 hingga 1993. Cetak tebal merupakan tahun peserta tertinggi dan terendah yang pernah terjadi. Sumber: "Buku Program Festival Teater 21, 1993"

Tabel kelompok teater yang mengikuti Festival Teater Jakarta dari 1973 hingga 1993 (21 tahun) di atas, memperlihatkan turun naiknya jumlah peserta yang mulai merosot sejak tahun 1980. Tahun 1976 merupakan tahun yang paling tinggi diikuti peserta, 142 grup. Peserta mulai naik kembali pada pertengahan tahun 80-an, dan merosot kembali pada akhir tahun 80-an ini, hingga mencapai angka 54 kelompok teater yang ikut serta pada Festival Teater Jakarta ke 21 pada tahun 1993.

Merosotnya jumlah peserta ini bisa disebabkan oleh berbagai faktor. Tetapi faktor terbesar disebabkan karena sebagian anggota dari kelompok-kelompok itu ada yang mulai bekerja atau berkeluarga, dan membuat mereka kian kehilangan waktu serta kesempatan untuk ikut serta. Apabila memang faktor ini yang mengakibatkan merosotnya peserta, maka bisa diduga bahwa telah terjadi "pergantian generasi" peserta festival sepanjang masa 21 tahun itu, di mana tahun-tahun merosotnya peserta bisa dianggap sebagai "masa transisi" dari pergantian generasi ini.

Faktor politik juga tidak bisa dilepaskan dari soal ini. Terutama menyangkut beberapa peristiwa politik yang melibatkan kehidupan kampus dan dibubarkannya lembaga Dewan Mahasiswa. Karena teater dan kehidupan kampus memiliki hubungan cukup dekat. Umumnya berlangsung melalui keterlibatan mahasiswa yang juga aktif dalam teater. Iklim kebebasan politik berpengaruh langsung pada ruang kreatif masyarakat.

Faktor-faktor lain yang mungkin bisa diduga, adalah melibatkan sistem festival itu sendiri yang oleh banyak kalangan dilihat memiliki kelemahan. Dari sistem penjurian hingga prosedur festival, di mana masing-masing kelompok teater harus mengikuti sekian banyak katagori tingkat festival yang harus mereka lalui: Prapenyisihan, Penyisihan, dan Babak Final. Apabila pada setiap tingkat mereka lolos dalam kompetisi, berarti untuk satu tahun masing-masing grup harus pentas selama tiga kali hanya untuk memenuhi prosedur festival seperti ini. Waktu yang menjadi cukup padat dalam satu tahun hanya untuk mengikuti festival. Sementara untuk yang mendapat pembinaan hanya mengikuti dua kali pertunjukan untuk pertunjukan pembinaan dan babak final. Belum lagi mereka baru dianggap senior apabila menang di babak final selama 3 kali berturut-turut.

Prosedur yang ketat seperti itu, ditambah lagi dengan peraturan bahwa setiap kelompok teater hanya boleh memiliki seorang sutradara tetap, memang bisa dipersoalkan sebagai strategi pendidikan teater. Banyak komentar yang bermunculan untuk peraturan ini. AAS Adiputra misalnya, seorang sutradara dari Teater SS, beranggapan bahwa peraturan ini bisa mengacaukan status senioritas teater apabila lulus dari festival, dalam pengertian status itu terletak pada sutradara atau grupnya, dan bagaimana kalau sutradara meninggalkan grupnya sendiri? Ada pula pendapat lain dari Yatno Kulon, sutradara Sanggar Asyik Jakarta, yang beranggapan bahwa sutradara tidak bisa diingkari sangat berperan terhadap pembentukan grup. Sutradara juga bisa dibilang sebagai pemimpin. Maka kalau dalam sebuah grup, sutradara sering berganti, pembentukan terhadap grup ini juga banyak pengaruhnya.[8]

Untuk apa sebenarnya mereka mengikuti festival? Marhamang Zamzam, sutradara Bandar Teater Jakarta, menyebutnya sebagai arena menunjukan kreativitas. Ohan Adiputra, sutradara Teater Enhakam, menyebut festival berguna untuk manggung, karena festival membawa semangat untuk ini. Festival teater bagus untuk

[8] Komentar-komentar ini dikutip dari wawancara buletin *Teater Yang Berbicara,* No. 1, 1985.

mereka yang baru mengenal apa itu teater, untuk belajar. Dan sisi negatif dari festival adalah terjadinya pengkotak-kotakan dalam pergaulan teater. Seharusnya festival itu bukan lomba. Adham Weda, sutradara Teater 15, menganggap festival penting untuk mengukur kemampuan pemain-pemainnya dan juga pikiran-pikirannya sendiri sebagai sutradara. Atau pandangan AGS Arya Dipayana, sutradara Teater Tetas, punya pandangan bahwa festival berguna untuk latihan menuju pertunjukan. Mengikuti festival memang jenuh, harus mengikuti prosedur yang berlaku. Tetapi ada juga yang beranggapan bahwa tidak banyak sebenarnya yang bisa dilakukan dalam festival. Misalnya Arya Dipayana pernah menggabungkan dua naskah *Oidipus* menjadi satu, tetapi sebagian juri setuju dan sebagian lagi menentang. Oleh karena itu menurutnya, tidak banyak yang bisa dilakukan dalam festival.[9] Di antara komentar-komentar ini, ada juga di antara mereka yang melihat festival teater itu adalah sandiwara. Dan sandiwara itu adalah dunia tukang bohong. Maka mereka merancang pertunjukan lewat kebohongan juga agar bisa menang, seperti yang dinyatakan Iqbal Komaini, sutradara Teater Kimos.[10]

Persoalan-persoalan lain juga muncul seperti kenyataan di bawah ini yang membayang-bayangi eksistensi teater di tengah masyarakatnya:

| Nama Kelompok | Sutradara | Senior |
|---|---|---|
| Teater Ibukota | Aldisar Syafar | 1975 |
| Teater Lisendra | Buana Dharnoto | 1975 |
| Teater Remaja Jakarta | Abdi Wiyono | 1975 |
| Teater Road | Wahyoe Deen | 1976 |
| Teater Kail | Sutarno SK | 1976 |
| Teater G.R. Jaktim | Doorman Borisman | 1980 |
| Teater Art Study Club | Ibnu Saleh Barnaba | 1981 |
| Teater Sae | Boedi S. Otong | 1983 |
| Teater Luka | Bambang Dwi | 1984 |
| Teater Gelut | Ismail Sofyan Sani | 1987 |

[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*

| | | |
|---|---|---|
| Teater Kubur | Dindon WS | 1988 |
| Bandar Teater Jakarta | Marhamang Zamzam | 1991 |
| Teater Aquila | Rik A. Sakri | 1993 |
| Teater Kanvas | Zak Sorga | 1993 |

21 Tahun Festival Teater Jakarta menghasilkan 14 kelompok teater senior. Cetak tebal merupakan 5 kelompok teater yang masih aktif. Selebihnya tidak diketahui lagi nasibnya.

Apabila sebuah kelompok teater berhasil lolos dari festival (lihat tabel di atas), dan punya hak untuk pentas di TIM sebagai kelompok yang sudah dianggap senior, mereka pun mulai berhadapan dengan persoalan lain, yaitu menghadapi publik baru yang harus mereka cari sendiri. Karena bisa dikatakan selama mengikuti festival, mereka lebih berhadapan dengan publik dari dunia festival itu sendiri yang dibawa oleh masing-masing kelompok peserta. Dan setelah mereka keluar dari lembaga festival, publik yang mereka hadapi adalah publik yang sebagian besar lain, publik yang memang tidak pernah menghadiri festival. Mereka juga mulai berhadapan dengan masalah-masalah pencarian dana untuk pentas (Walaupun mendapatkan subsidi dari Dewan Kesenian Jakarta sebagai kelompok senior), masalah publikasi, serta dunia jurnalisme teater yang harus mereka hadapi dari reportase pers sampai kritik teater yang tertarik atau tidak untuk menyentuh mereka. Sementara tuntutan masing-masing anggota mereka pun kian berkembang. Sebagian mulai bekerja atau berkeluarga, yang membuat mereka kian kehilangan waktu dan kesempatan untuk pentas.

Militansi mereka selama mengikuti festival, juga kian terancam merosot setelah mereka senior oleh tuntutan-tuntutan baru itu. Karena sebagai senior, mereka juga mulai punya harapan-harapan profesional untuk memperoleh imbalan honor dari kerja keras membuat pertunjukan. Dan sebagian kelompok tidak memiliki managemen yang siap dalam menghadapi tuntutan baru seperti ini, di tengah jaringan dunia sponsor yang kurang mereka kenali dan tidak mengenal mereka juga. Karena memang selama festival, dana untuk pertunjukan sudah biasa mereka cari lewat bantuan-

bantuan pribadi atau dari keluarga pemain yang memberi perhatian.

Di antara mereka, juga mulai ada yang melakukan migrasi ke bidang-bidang lain; bekerja di dunia film, sinetron, atau wartawan, serta bidang-bidang lainnya yang sama sekali tidak punya hubungan lagi dengan teater. Hal seperti ini juga terjadi pada kelompok teater di atas mereka, seperti Teater Populer (Teguh Karya), Teater Kecil (Arifin C. Noer), Teater Mandiri (Putu Wijaya), Teater Koma (N. Riantiarno), yang mulai banyak terlibat dalam dunia film dan sinetron. Hal yang juga terjadi di kota lain, melalui berkembangnya stasiun-stasiun TV.

Dari tabel kelompok yang telah senior di atas, bisa dilihat kelompok-kelompok teater yang masih aktif setelah mereka berhasil keluar dari Festival Teater Jakarta. Dari 14 kelompok teater yang telah senior dari tahun 1975 hingga 1993, ternyata hanya tinggal lima kelompok yang masih aktif pentas hingga kini (*Lihat cetak tebal dalam tabel di atas*). Tiga kelompok di antara yang aktif itu pun merupakan teater yang baru saja lolos, dan belum bisa dilihat daya tahan mereka untuk terus aktif. Sembilan kelompok teater lainnya tidak diketahui lagi nasibnya. Hal yang menarik dari yang aktif ini, adalah usaha untuk pentas di beberapa kota, melakukan hubungan-hubungan kerja sama untuk kegiatan kesenian atau pentas bersama, yang jarang dilakukan oleh kelompok-kelompok teater di atas mereka, pentas di tempat-tempat tanpa memperhitungkan lagi syarat-syarat gedung pertunjukan yang layak.

Perluasan ruang pertunjukan, pengembangan networking, melepaskan mentalitas junioritas pascafestival, membuka tantangan baru untuk model kerja maupun managemen mereka, merupakan hal baru yang memang harus ditempuh. Ini merupakan strategi yang mungkin ditempuh untuk menjawab dan sekaligus keluar dari kenyataan bahwa keberadaan mereka pernah bergantung karena adanya festival. Selama mengikuti festival misalnya, memang untuk sekian lama mereka harus menghadapi panggung proscenium yang membatasi strategi mereka untuk merancang ruang pertunjukan yang mereka ingini. Panggung

pertunjukan di luar Teater Arena dan Teater Tertutup Taman Ismail Marzuki (sebelum dirobohkan), yang harus mereka tempuh pada babak penyisihan, seluruhnya memang panggung proscenium di gelanggang-gelanggang remaja, Pada tahun 1976 misalnya, Wahyu Sihombing telah melihat adanya gejala "pasca-proscenium" yang dilakukan beberapa pertunjukan peserta festival. Yaitu adanya grup-grup teater yang pementasannya mulai memperhitungkan karakter ruang melalui cara memecahkan gedung pertunjukan yang sesuai dengan pertunjukan yang mau mereka capai. Gedung pertunjukan tidak lagi harus mengikat dan menentukan bentuk pementasan mereka. Konsep pertunjukan yang mau mereka capailah yang menentukan bentuk ruang pertunjukan yang mereka pilih.[11]

Kecendrungan itu kian membesar pada tahun-tahun berikutnya. Mereka berusaha melihat ruang juga sebagai instalasi gagasan, dalam kesatuan korespondensi dengan penonton. Penonton tidak lagi semata diposisikan sebagai "orang yang menonton", sesuatu yang diletakkan dalam jarak dan ketinggian tertentu agar bisa ditonton. Tetapi juga agar penonton menandai dirinya sendiri secara lain lewat instalasi ruang yang membuat penonton memungkinkan berada dalam situasi seperti ini. Ruang itu bisa memposisikan penonton jadi lebih intim dengan pertunjukan, atau justru diasingkan sedemikian rupa dari pertunjukan. Di antara alternatif ruang yang mereka gunakan adalah meletakkan pertunjukan di tengah-tengah ruang penonton, atau membawa penonton sekaligus ke panggung pertunjukan. Teater lewat pemecahan seperti ini tidak lagi hadir semata-mata sebagai peristiwa pentas yang ditonton, tetapi juga dialami sebagai bagian dari napas penonton. Teater adalah dunia bersama kita juga. Atau lewat instalasi ruang, pusat kognisi pertunjukan dipecahkan.

Begitu pula usaha menulis naskah sendiri yang lebih dekat dengan diri mereka, dari lingkungan sendiri, merupakan bagian dari proses penghancuran terhadap otoritas yang berusaha melakukan standarisasi teater. Teater tidak lagi harus berada dalam

[11] Lihat Pengantar Wahyu Sihombing dalam "Buku Program Festival Teater 1976".

ketegangan antara dunia di sana dan dunia di sini. Teater menjadi lebih aktif sebagai pembacaan langsung yang dilakukan seniman teater terhadap lingkungan di sekitarnya atau kenyataan sendiri yang dihadapi. Teater tidak semata diturunkan dari sejarah orang lain, tetapi juga dari sejarah atau biografi sendiri.

Fenomena ini seharusnya adalah awal dari terbukanya iklim kreativitas pasca festival untuk teater. Munculnya kelompok-kelompok teater di Jakarta yang dengan sadar memilih jalan di luar festival, di antaranya Teater Keliling, Teater Monolog Willem Pattirajawane, Studio Oncor, teater Djoko Quartanto, atau Teater Kami, adalah bagian dari gejala pasca-festival itu. Bahwa persoalan-persoalan teater dipecahkan lewat bagaimana kelompok teater mendefinisikan teater melalui dunianya yang paling dekat dengan lingkungan sendiri. Tidak ragu lagi untuk mengatakan: *Sebentar, kami sedang membuat teater ... dari kaos kaki kami sendiri.* Bahwa teater akhirnya harus diterima juga sebagai penawaran lain terhadap bahasa kekuasaan yang tersimpan dibanyak wacana, pakem atau konvensi, atau nilai-nilai primordial yang punya kecenderungan menghukum teater atau meringkusnya pada keharusan-keharusan tertentu; bahkan membredel teater. Pandangan ini tidak sama untuk mengafirmasi teater sebagai kebebasan sebebas-bebasnya. Karena sebuah pertunjukan, terikat dengan logika pertunjukan yang dibuatnya sendiri. Tanpa logika ini, teater sama dengan mementaskan sebuah kekacauan pada cara berpikir dan menghasilkan rumah gila.

# Sebuah Indonesia yang Sakit

KITA TELAH SANGAT SIBUK dengan kaleng blek yang *gedombrang-gedombreng*. Tubuh dan kepala manusia sudah sangat gaduh. Manusia telah menjadi pusat kebisingan dalam pertunjukan Teater Laskar Panggung dari Bandung. Kepala manusia juga telah berada dalam kotak kerangkeng, beradu satu sama lainnya seperti hewan-hewan berkepala keras. Punggungnya yang telanjang telah menjadi tempat pembuangan reak, lendir yang keluar dari tenggorokan makhluk bertubuh besar dalam pertunjukan Sanggar Kampung Seni Banyuning dari Bali. Lalu mereka berteriak: siapa yang mau menyumbang kemaluan untuk memperbaiki bangsa kita.

*Buset.*

Kita telah saling mereproduksi kekecewaan dan kebingungan menjadi kecemasan yang masif di atas pentas.

## Dan lingkaran

Apakah lingkaran yang berputar itu? Teater yang berputar dalam lingkaran yang dibuatnya sendiri. Apa yang harus kita lakukan menghadapi lingkaran berputar itu? Pelembagaan waktu dalam memori penonton mulai terusik, mekanismenya mulai terganggu. Kesadaran akan alur waktu mulai rusak. Waktu yang berputar sebenarnya sedang bergerak menuju ke manakah? Kita tak punya hak membuat plot waktu seperti lingkaran. Dan ruang harus diisi kembali oleh sikap negatif terhadap kekosongan.

Mengapa beberapa kelompok teater melakukan adegan berputar yang sangat lama, seakan-akan seluruh gerak waktu sedang ditarik kembali ke sebuah pusat. Sebuah ajakan untuk berkumpul,

seperti dilakukan Teater Kidung dari Solo, dan lampu yang dipadamkan cukup lama sehingga penonton mulai kasak-kusuk lewat suara batuk-batuk kecil. Bahkan sepanjang pertunjukan Teater Pasdokarma dari Bengkulu diisi dengan adegan berputar lama, lama sekali. Atau pergantian *blocking* yang monoton, hampir tanpa peristiwa seperti dilakukan Teater Mata dari Aceh.

Inilah beberapa tema mengenai ruang yang muncul dalam Festival Teater Alternatif 2003 di Gedung Kesenian Jakarta (13-20 Oktober 2003), di samping tema tentang ambruknya keagungan manusia. Tema yang sama perihnya dengan adegan perempuan yang mengelap vaginanya dengan tisu sete-lah berhubungan seks instan dalam pertunjukan Teater Sim dari Jakarta. Tisu dan vagina dibuat berhubungan paralel dengan mulut dan kertas koran lewat adegan pemain yang terus memamah kertas koran: makhluk pemamah berita yang kesepian dan terluka, juga dilakukan Teater Laskar Panggung dari Bandung. Satir seperti ini berlanjut lewat penggambaran karakter pemimpin Indonesia yang mengenakan kostum terbuat dari bendera Amerika dalam pertunjukan Teater Cermin dari Jakarta.

Keseluruhan pertunjukan dalam festival teater alternatif itu adalah sebuah "Indonesia yang sakit".

## Pembunuhan terhadap "super-pemaknaan"

Hampir seluruh tema lingkaran dalam pertunjukan mereka adalah sebuah ritual terhadap kemacetan, jalan yang buntu, tak ada pertumbuhan, lingkaran berputar atas ruang monokultur yang kian menjerat dirinya sendiri. Lingkaran mati. Lingkaran yang membunuh pertumbuhan.

Lingkaran muram dan mencemaskan seperti ini mendapat padanan progresinya yang anarkis lewat beberapa pertunjukan yang mengangkat tema pembunuhan terhadap orang tua, seperti dilakukan Teater 70 dari Jakarta, Teater Satu Bandar Lampung, kematian ibu pertiwi dalam pertunjukan Teater Kopra dari Manado, Dewi Keadilan yang diperkosa lalu dihukum sebagai pelacur dalam pertunjukan Sanggar Kampung Seni Banyuning dari Bali.



Salah satu pertunjukan Teater Satu Lampung, *90 Menit yang Hilang Darimu*, di Gedung Teater Tertutup Taman Budaya Lampung, sutradara Iswadi Pratama.
• Foto: Dok. Teater Satu Lampung

Kenapa ayah dan ibu harus dinegasi? Karena keduanya telah menjadi "super-pemaknaan" yang membuat ketegangan terhadap sesuatu yang tumbuh, yang sedang berproses. Super-pemaknaan cenderung membuat nilai-nilai diberlakukan sebagai keharusan, bukan sebagai pembelajaran. Pembunuhan ayah dan ibu adalah solusi negatif terhadap kemacetan. Ayah dan ibu tidak memiliki klaim total dan universal terhadap keseluruhan gerak anak. Karena itu, sistem kodenya yang totaliter harus dibunuh.

Solusi negatif terhadap otoritas ayah dan ibu ini memang tidak berlanjut ke konsekuensi estetika teater sebagai estetika tanpa ayah dan ibu.

Menyaksikan sebagian besar pertunjukan mereka, masih seperti memasuki museum teater. Pembagian kerja dalam kerja pertunjukan belum berubah antara sutradara dan aktor; pembacaan atas peran sebagian masih terseret ke peran-peran stereotip. Metafora yang verbal cenderung hadir sebagai metafor mati: keadilan yang diperkosa digambarkan lewat pemeran perempuan yang diperkosa, ibu pertiwi yang sekarat juga digambarkan lewat pemeran perempuan tua yang kurus dan menderita.

Tubuh aktor masih menjadi beban pelabelan atas sejarah dan peran stereotip lainnya. Tubuh yang jatuh bangun, menangis, tertawa, dan dijejali kostum yang membuat tubuh menjadi polutif. Sensitivitas tubuh terhadap ruang, terhadap orang lain, kode-kode di sekitarnya, terhadap kata, terhadap benda-benda, reaksi-reaksi kimiawi dan emosi yang menggerakkan seluruh unsur biologis

yang dimiliki tubuh, masih dianggap instrumen yang tidak memiliki kemungkinan.

Sikap artistik terhadap panggung, pencahayaan, posisi penonton dan yang ditonton juga belum mampu memberikan muatan terhadap pengertian "alternatif" yang mau dicapai dalam festival ini. Eksistensi ruang pertunjukan belum menjadi pusat eksplorasi, masih meminjam infrastruktur pertunjukan pada umumnya. Teater Obong dari Surabaya cukup menarik perhatian dengan membuat cahaya di antara jerami kering yang dibawa oleh pemainnya. Atau pekerja seks yang tawar-menawar dengan robot (mobil-mobilan elektronik) dalam pertunjukan Teater Sim.

Sebagian besar pertunjukan mereka adalah rekreasi terhadap bentuk-bentuk sebelumnya dari berbagai pertunjukan alternatif yang terjadi sejak paruh akhir dekade 1970 hingga 1990-an, yang sebelumnya dimarjinalkan, dianggap sulit dimengerti, tidak mendatangkan penonton. Tetapi kini justru dibawa ke Gedung Kesenian Jakarta yang sebelumnya dianggap sangat tertutup untuk pertunjukan-pertunjukan yang belum memiliki rekomendasi publik.

"Estetika tanpa ayah dan ibu" adalah sebuah kemungkinan awal bagi kehidupan teater masa kini untuk bisa lebih dekat dengan fenomena masing-masing yang dihadapi langsung sehari-hari.

### Teater alternatif solusi arsitektural pertunjukan

Teater alternatif bukanlah bentuk. Teater alternatif adalah solusi. Ia cenderung menjadi seni konseptual yang lebih banyak bermain di tingkat eksplorasi struktur.

Teater Mahakam dari Samarinda yang menggunakan estetika sastra lisan dalam membangun imajinasi ruang tiba-tiba menjadi alternatif. Pertunjukan mereka memperlihatkan konsekuensi representasi terhadap teks yang berpe-ngaruh langsung terhadap representasi ruang. Ruang diciptakan dalam imajinasi penonton. Cerita disampaikan di atas panggung, tetapi visualisasi cerita justru berlangsung dalam imajinasi penonton yang dibangun lewat pengalaman masing-masing penonton.

Atau Teater Anka Adika dari Bandung yang mendekonstruksi mitos Sangkuriang. Dekontruksi pertama, menjadikan peristiwa pengusiran yang dilakukan ibunya (Dayang Sumbi) terhadap Sangkuriang yang telah memakan jantung ayahnya, sebagai momen editing perubahan ruang mitos menjadi ruang masa kini. Sangkuriang menjadi pengusaha sukses dan Dayang Sumbi menjadi penyanyi dangdut.

Dekonstruksi kedua, membangun telaga dan perahu dalam satu malam, diubah menjadi membangun mall dengan menggusur penduduk dalam satu malam. Gambar mall diturunkan dari atas panggung seperti pertunjukan wayang orang. Mall telah tercipta, tetapi penduduk yang telah tergusur berontak lalu membakar dan menghancurkan mall yang sudah tercipta. Ini pun tidak lantas Sangkuriang gagal mengawini ibunya. Sangkuriang tidak peduli dengan hukum keturunan bahwa Dayang Sumbi adalah ibunya. Dengan berbagai cara ia memburu ibunya yang telah menjadi penyanyi dangdut. Cinta ditempatkan di atas segala-galanya walaupun harus melawan kodrat.

Solusi visual yang dilakukan dua pertunjukan di atas ditempuh dengan cara lebih substansial lewat pertunjukan Laskar Panggung dari Bandung, yaitu lewat penggambaran orang-orang yang digusur dengan solusi ditempatkan pada arsitektural rumah. Menciptakan rumah yang bergerak, rumah yang bisa melarikan diri. Rumah yang tidak terikat lagi secara permanen dengan tempat, dengan tanah.

Dalam diskusi, sebagian peserta masih menempatkan pengertian alternatif kepada target pembaruan yang ditempuh. Pertunjukan menjadi alternatif sejauh pembaruan yang dicapai. Pembaruan masih merupakan target dan klaim utama mereka. Sikap alternatif di sini membaur dengan sikap romantik terhadap kesenian yang masih memburu pembaruan. Hubungan kerja, manajemen pertunjukan, hubungan dengan penonton, komunikasi yang mau dicapai belum dilibatkan sebagai jalan lain ke teater alternatif. Dan... Selamat pagi untuk teater yang bebas bersikap terhadap ruang dan berbagai hubungan sebagai bagian penciptaan.

# Tubuh Ketiga dari Agresi Ruang Publik

ADA BANGKAI anak kucing. Bangkai kaki ayam. Bau busuk. Kambing-kambing dan anak-anak kecil berkeliaran di antara tumpukan sampah. Ada seseorang dengan tubuh berwarna merah dan gigi bertaring. Dia berteriak-teriak tentang bumi yang telah menjadi panas.

Itu terjadi di tempat pembuangan sampah, di Kapuk, Jakarta Barat. Dan tubuh berwarna merah itu dimainkan Ady Santoso. Anak-anak takut dengan Buto Merah itu, tetapi juga mendekat. Yang mendekat bertambah banyak. Warga di sekitar tempat pembuangan sampah yang rata-rata pemulung, juga ikut menyaksikan.

Buto Merah itu naik ke atas gerobak sampah, masuk ke dalam gerobak sampah. Menggunakan payung anak-anak yang sudah bolong, yang ditemukannya di lokasi, dan kipas tikar yang sebagian telah terbakar. Dia berteriak-teriak bahwa bumi telah haus dengan pohon. Bumi menginginkan pohon. Lalu bersama penonton, dia menyanyikan "hayo menanam pohon." Nyanyian itu masuk ke dalam kampung. Mereka bergerak beramai-ramai: ayo menanam pohon.

Peristiwa itu berlangsung sebagai bagian dari Festival Monolog ke-3 yang diselenggarakan FTI (Federasi Teater Indonesia). Berlangsung dari 20-27 Juni 2010 dengan 27 monologer sebagai peserta. Mereka ada yang datang dari Surabaya dan Purwakerto.

Monolog kini memang mulai membuka kancah baru, setelah fotmat grup dalam teater menghadapi berbagai masalah internal mereka. Monolog membawa seorang seniman teater menempuh teater secara individual. Kancah ini seharusnya membawa seorang



Monolog Ady Santoso di tempat pembuangan sampah, Kapuk, Jakarta Barat.

• Foto: Afrizal Malna

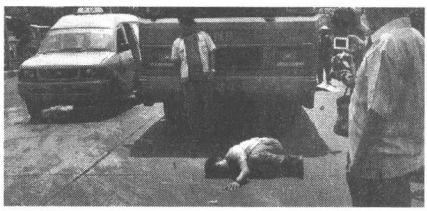
seniman teater menjadi lebih bebas, dan menghasilkan warna yang lain dibandingkan dengan grup-grup teater. Putu Wijaya, Benny Yohanes, Jarot Budidarsono, Wawan Sofyan (Bandung), beberapa aktor Teater Garasi, kian meramaikan kehidupan teater melalui monolog. Manakala kehadiran monolog tidak menghasilkan perbedaan yang signifikan dengan grup-grup teater, maka kehadiran monolog tetap membawa problem internal teater untuk mengekspresikan dirinya.

Aldy Eksplorasi, yang melakukan pentas di terminal bis Kalideres dalam festival monolog itu, pada awalnya masih terkungkung oleh model karakter maupun pola-pola dialog teater yang biasa terjadi di panggung pertunjukan. Dia masih berpikir membawa teks dari luar untuk disampaikan dalam terminal itu. Teks yang dibawanya mendapatkan reaksi, terutama dari kondektur maupun sopir-sopir bis. Mereka menuntut Aldy untuk memainkan kasus video porno Ariel dan Luna.

Aldy merasa mulai gagal. Dia disadari bahwa ruang publik adalah teks dan konteks itu sendiri. Kalau dia membawa teks dari luar, maka teks itu akan mengalami agresi dari ruang publik. Kemudian dia mulai melakukan moving ruang. Berlari ke tengah-





Monolog Aldy Eksplorasi di terminal bis Kalideres, Jakarta Barat.

• Foto: Afrizal Malna

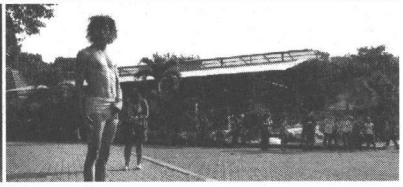
tengah terminal, berlari lagi, hampir terjepit antara 3 bis besar. Saat itu dia menemukan momen untuk memainkan tubuhnya dalam keterjepitan itu. Lalu dia masuk ke dalam bis, menghancurkan sebuah piala dari lomba pembacaan cerpen yang pernah diperolehnya, mengatakan kepada para penumpang bis bahwa ayahnya adalah fasis. Dia ingin bunuh diri. Lalu naik ke atas atap bis. Berlari di atas atap bis itu, lalu melompat ke bawah. Tubuhnya ambruk. Jalannya terpincang-pincang. Dia mencoba menghadirkan kembali teksnya sendiri untuk bunuh diri. Seorang kondektur memberinya segelas kopi sambil berpesan: "*Tidak perlu bunuh diri. Jalanilah hidupmu. Kalau kau jadi orang besar nanti, jangan lupa orang-orang yang di bawahmu.*"

Sebagian besar monologer memang masih tetap ngotot membawa teks dari luar. Dan mengubah dirinya menjadi tontonan, dianggap sebagai orang gila atau orang stres oleh publik. Mereka tidak melakukan riset dalam arti untuk memiliki strategi pembacaan teks dan konteks yang hidup di ruang publik yang mereka pilih. Mereka masih membawa "tubuh-kedua" mereka yang diolah sebagaimana umumnya dilakukan oleh seniman-seniman teater.

Tubuh-kedua ini masih cenderung membawa tubuh yang kumuh, miskin, berteriak-teriak, memainkan emosi dari dalam, dan membuat publik menjadi takut. Teater memang sebagian besar







Monolog Matrodzy di Ragunan, Jakarta Timur.
• Foto: Afrizal Malna

belum bisa mengubah imijnya yang kumuh, miskin, berteriak-teriak dan menakutkan.

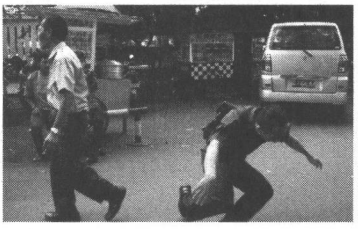
Tubuh aktor yang memasuki ruang publik, bukan lagi tubuh yang memerankan personifikasi atas tokoh yang mereka perankan sebagai tubuh-kedua. Melainkan tubuh yang memerankan ruang, tubuh yang terlibat dalam ruang. Ketika monologer mulai menghidupi tubuhnya dalam ruang publik, agresi ruang publik akan melahirkan "tubuh-ketiga" mereka. Tubuh-ketiga tidak lagi memerankan, melainkan mengantisipasi terjadinya momen akibat aksi monolog yang dilakukan di ruang publik.

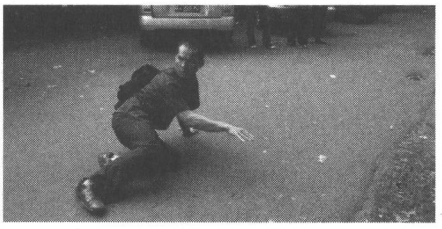
Matrozhy melepaskan seluruh pakaiannya di kebun binatang Ragunan, hanya tinggal celana dalam. Hadirin yang berjilbab menghindar. Matrozhy mulai memainkan situasi itu sambil pura-pura menutupi kemaluannya dengan tangannya. Ia mulai mengatakan bahwa dirinya adalah Adam yang tidak memiliki bapak dan ibu. Namanya "Adam bin Anta". Dia, seperti kijang di Ragunan, tinggal di Pulau Nganga yang hidupnya hanya blenga-blengo.

Dia mulai bergerak dengan kaki merangkak, kedua kakinya menari lincah. Publik mulai mendekatinya dan tertawa-tawa. Dia mulai memakan rumput dan berkata: "*Emakkkkk .... rumput di sini pahit, tidak ada garamnya.*" Matrozhy mulai mengolah teks yang hidup di ruang publik itu. Dialog-dialognya yang muncul dengan unik ini, tampaknya memang bukanlah teks yang lahir di ruang indoor, melainkan teks yang diolahnya di ruang outdoor itu.



Monolog Hendra Setiawan di terminal bis Damri, Blok M, Jakarta Selatan.
• Foto: Afrizal Malna

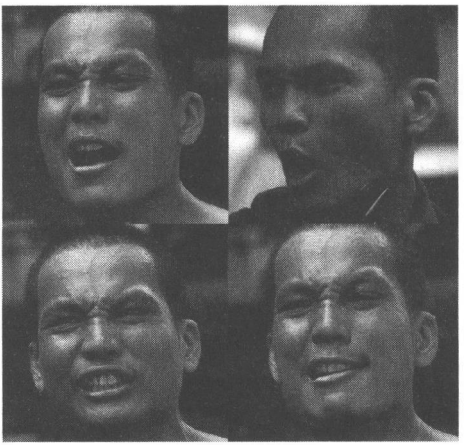




Matrozhy mulai keluar dari tubuh-aktor menjadi tubuh-publik, menjadi tubuh-ketiga. Agresi ruang publik, juga dari pihak keamanan yang khawatir binatang di Ragunan menjadi stres, diolahnya menjadi imaji-imaji yang liar namun terasa akrab, tidak mengancam.

Tubuh yang memerankan ruang, dan kemudian memerankan tubuh lain, berlangsung pada pertunjukan Hendra Setiawan di terminal Bis Damri, Blok M. Dia memulai pertunjukannya dengan memerankan tubuh orang lain yang ada di sekitar terminal itu, menirukan semua tindakan yang dilakukan orang itu, kemudian tubuhnya ambruk ke bawah sambil mengatakan: "*Bukan, ini bukan diriku. Diriku telah hilang.*" Pencarian atas diri yang hilang itu dilakukannya dengan cara seakan-akan ia sudah tidak bisa mengenali lagi semua tindakan-tindakan tubuhnya yang terjadi. Ia tidak tahu kalau ternyata kakinya memakai sepatu yang bukan sepatunya, celana yang bukan celananya. Dan tubuhnya memakai baju yang bukan bajunya. Semua pakaian itu kemudian dilepaskannya.

Tubuh Hendra dengan lentur berpindah-pindah memerankan ruang, memerankan tubuh orang lain, dan setiap sesuatu yang dilepaskan dari tubuhnya. Hanya rata-rata para monologer memang tidak siap menghadapi momen yang datang, dan membiar-

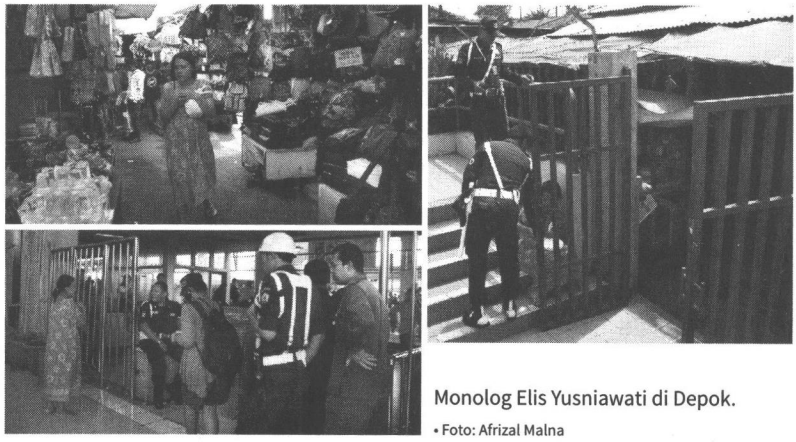


Beberapa ekspresi Hendra Setiawan pada monolognya.
• Foto: Afrizal Malna

kan momen itu lewat begitu saja. Ini juga yang terjadi pada Hendra ketika bagasi bis Damri mulai dibuka di depannya. Mungkin seharusnya Hendra masuk ke dalam bagasi bis Damri, ketika ia mulai bergerak mencari-cari dirinya dalam bagasi itu. Pertunjukan kemudian seperti kembali ke struktur yang sudah disiapkan sebelumnya, yaitu mulai mengintip ke dalam gorong-gorong yang terdapat di terminal itu, sambil menduga-duga mungkin ada dirinya di dalam gorong-gorong itu.

Elis Yusniawati menempuh strategi yang berbeda. Dia tidak mengubah dirinya sebagai tontonan. Dia bergerak dari ITC Depok ke pasar Depok dan kemudian ke Stasiun Kereta Depok. Hanya mengenakan daster, dia hanya berbisik kepada bayi dalam kandungannya sambil mengelus-elus perutnya. Ketika memasuki stasiun, dia melepaskan sandalnya dan memeluknya, seakan-akan sedang memasuki mesjid. Yang dilakukannya hanya menjaring orang-orang yang memberikan empatinya. Di antaranya ada satpam yang memberinya uang Rp 5.000. Sebagian uang itu dikembalikannya kepada pengemis yang ada di Pasar Depok.

Di sebuah lapangan parkir yang sepi, Elis kemudian sahlat. Ia berdoa dengan doa Rabiah dari Basrah: *Tuhanku, aku adalah orang asing di kerajaanmu yang besar. Dan mati di tengah para penyembah-penyembahmu.*



Monolog Elis Yusniawati di Depok.
• Foto: Afrizal Malna

Seni di ruang publik lebih untuk menggoda berbagai proses transaksi sosial-ekonomi di ruang publik. Seni dihadirkan untuk mendistraksi proses ini ke arah memunculkan kepedulian, pertemuan sesama manusia. Semua yang terkait untuk terjadinya proses kualitatif kehidupan publik itu sendiri. Membawa aktor menghadapi teks yang hidup di ruang publik. Aktor dipaksa memiliki strategi pembacaan atas teks di ruang publik. Dan mengolahnya menjadi imaji-imaji. Mempersuasi publik memasuki imaji-imaji itu. Hingga terjadi pengolahan gagasan antara aktor dan publik. Publik diajak kembali mengalami pertemuan sebagai sesuatu yang unik, tak terduga. Dan mengalami perbedaan sebagai inti dari bermaknanya pertemuan itu.

Kehadiran teater di ruang publik, seperti monolog ini, memperlihatkan juga fenomena kehidupan publik masa kini. Mereka umumnya mendekat ketika pertunjukan mulai berlangsung, dan mulai memotret melalui *handphone* miliknya, sebagian merekamnya sebagai video. Media elektronik yang dimilikinya, ikut menentukan terjadinya pertemuan antara publik dan teater. Mereka tidak hanya menghadapi pertunjukan monolog yang sedang berlangsung, juga menghadapi *handphone* yang bisa memindahkan pertunjukan itu menjadi milik pribadinya sebagai foto maupun sebagai rekaman video.

Fenomena ini tidak terbayangkan bisa terjadi ketika teater mulai menggunakan multimedia. Kini, penonton pun menggunakan peralatan multimedia yang bisa ikut *mobile* bersama dengan mobilitasnya sehari-hari. Hendra dalam monologhnya, tidak mengambil bagian dalam fenomena ini. Ia tidak memotret publik yang memotret monologhnya. Ia masih berada dalam pola mimesis dengan meniru perilaku publik yang menjadi objeknya, dan bukan memotretnya. Peniruan yang kemudian diolah menjadi imaji-imaji kesakitan yang disembunyikan melalui ekspresinya, hal yang tidak bisa dilakukan oleh kamera untuk merekam kesakitan yang tersembunyi.

Imaji-imaji kesakitan itu memang seperti kembali berbunyi, di tengah kehidupan publik di mana keramaian tidak memiliki hubungan kaitan individu satu dengan individu lainnya. Kaitan itu sedikit mulai berbunyi ketika kita mulai memotretnya. Di luar itu, kehidupan publik di ruang publik, sama dengan massa yang membeku dalam rutinitasnya sendiri. Kehadiran sebuah monolog, mungkin bisa berarti, sedikit berarti, agak berarti, untuk mengusik pembekuan sosial yang berlangsung di ruang publik itu.

# Peristiwa yang Terjadi Itu Bukan Saya

SEORANG MAHASISWI mengalami pelecehan seksual yang dilakukan seorang bos dan polisi. Tema ini sebenarnya tidak memiliki waktu historis yang telalu jauh dengan keadaan di masa kini. Tetapi dalam pentas, pertunjukan dijauhkan dari konteksnya melalui penggunaan dunia perwayangan sebagai *setting*-nya. Tema yang telah dijauhkan ke luar *setting* lain ini menjadi sama dengan negasi yang menjauhkan substansi internalisasi diri terhadap persoalan yang dihadapi, bahwa yang diperkosa itu bukanlah saya, tetapi seorang mahasiswi di dunia perwayangan. Padahal pertunjukan ini sarat dengan narasi-narasi sisipan dari dunia kemahasiswaan, politik, sampai dengan masalah-masalah birokrasi. Pemeranan dalam pertunjukan pun mempunyai risiko besar, yaitu terjadinya inkonsistensi pemeranan, dikarenakan pemain tidak banyak mengenal dunia perwayangan. Sementara aktor-aktornya tenggelam di balik atribut dunia pewayangan mulai dari kostum hingga make-up. Panggung juga dibuat sesak dengan wayang-wayang kartun dalam ukuran besar, yang tidak banyak berkorespondensi dengan kebutuhan pentas. "Saya menemukan tema, tetapi saya kehilangan tokoh dan *setting*," ujar Shobir Poerwanto dari Teater Bangkit IKIP Jakarta, yang menulis dan menyutradarai naskah *Sontoloyo* itu. Oleh sebab itu, ia lantas mengunakan dunia perwayangan untuk tema tersebut.

Penjauhan tema dan tokoh dari konteks *setting*-nya sendiri juga terjadi pada Teater Kummis dari AKPM Jakarta, yang jauh-jauh memanggil Falatehan (Fatahillah) hanya untuk mempersoalkan Jakarta selama 20 menit masa pertunjukan (naskah *Pesan Falatehan*

*Kepada Warga Metropolitan* karya dan sutradara Suwarno Yossi S). Jakarta sebagai kota besar sedang dicurigai, dan Falatehan (tokoh sejarah yang ikut membangun Jakarta pada masa Jakarta masih disebut sebagai "Sunda Kelapa"), digunakan untuk itu. Pertunjukan dilakukan dengan cara gruping dengan gerak, blocking dan kostum seragam. Hanya tokoh Falatehan yang menggunakan kostum kyai; sementara seorang keamanan berkostum satpam. Pertunjukan ini direpresentasi selama 20 menit dalam bentuk oratorium yang kemudian diakhiri dengan tampilan pemain membentangkan sebuah spanduk bertuliskan nama kelompok teater mereka.

Begitu pula terjadi pada Teater Mahasiswa dari IKIP Bandung yang mementaskan *Menggugat Balairung* karya Anggiat Tornado. Mereka menggunakan *setting* wayang untuk cerita penangkapan seorang seniman yang melakukan kritik sosial. Ruang pentas pertunjukan, ruang di bagian belakang gedung pertunjukan sampai dengan ruang pintu masuk penonton dibuat sedemikian rupa untuk mengantar penonton membangun dunia pentas yang hendak mereka hadirkan. Penggarapan seperti ini terus merata hingga penggarapan kostum, musik, dan gerak. Tetapi, karakter pemeranannya mempunyai persoalan pada desain penokohan yang statik mengikuti pola penokohan dalam wayang. Tokoh Dalang misalnya, sebagai seorang seniman yang dihormati sejak sebelum ditangkap oleh Bupati hingga ditangkap dan hidup dalam tahanan, hampir tidak menunjukkan perubahan karakter. Penjauhan tema ke dalam dunia perwayangan seperti dilakukan tanpa kodifikasi budaya. Di dalamnya hadir Polisi Militer (PM), ungkapan bahasa Inggris, atau cangkir gelas untuk minum kopi. Definisi waktu historis yang berlangsung di panggung mengalami kebocoran antara dunia wayang dan dunia masa kini.

Di akhir pertunjukan mereka melakukan pendekatan ekstrem: Massa pemain yang anonim bergerak menyerbu panggung, memberikan pernyataan-pernyataan terhadap tindakan Bupati yang telah menahan Dalang. Adakah budaya demonstrasi dalam dunia wayang? Pengacauan atas batas-batas waktu yang dimiliki oleh



Sosiawan Leak, penulis naskah dan sutradara Teater Klosed, Solo, di antara seniman teater yang cukup sering memberikan workshop teater untuk teater kampus.

• Foto: Dok. pribadi

masing-masing narasi sejarah yang berbeda itu merupakan penarik untuk sebuah pertunjukan yang digarap dengan serius ini. Akan tetapi, identifikasi dunia wayang yang terlalu besar pada *setting* mereka melalui kostum dan properti lainnya, menimbulkan pengacauan tadi. Pertunjukan cenderung menjadi plesetan yang diperhitungkan efek-efek teaterikalnya.

Teater Camus dari UIA yang mementaskan *Eksekusi* karya Budi Saputra juga melakukan penjauhan yang sama. Ruang dalam dunia teater kadang-kadang tidak hanya merupakan sebuah medan pentas. Ketika bersinggungan dengan sentuhan-sentuhan etnografi, ia juga merupakan suatu ruang budaya sebagaimana yang tampak dalam pertunjukan itu. Mereka menggunakan kostum yang bisa dikenali sarat dengan budaya Arab, termasuk musik yang digunakan, serta *setting* yang mengingatkan pada tenda-tenda di padang pasir. Tetapi, di tengah *setting* yang etnografis berbau Arab ini, tiba-tiba terdengar alunan suling Sunda, aksen Jawa, serta ungkapan dunia hiburan yang bisa dikenali banyak berwarna Jakarta. Beban-beban budaya yang tidak sederhana ini menjadi beban identitas tersendiri untuk pertunjukan yang bercerita mengenai hukuman yang dijatuhkan oleh seorang Khalifah kepada anaknya sendiri yang telah dituduh melakukan zinah. Tata lampu juga dibuat terlalu gelap, sehingga aktor tersembunyi di balik kata.

Konsekuensi pemeranan dari penjauhan seperti itu mengan-

dung risiko berupa terperosoknya pemeranan ke dalam jarak yang ia sendiri tidak bisa memerankannya, yaitu jarak antara tema dengan *setting* yang berbeda. Karakter aktor jadi membeku. Tidak ada ruang dan waktu yang bergerak dalam karakter mereka, karena karakter telah ditipekan untuk menjaga konsistensi pemeranan. Penjauhan ini membuat komunikasi cenderung berlangsung antar orang-ketiga sebagai dia-yang-diperankan, karena orang-pertama dan kedua sebagai aku-yang-memerankan dan kamu-yang-memerankan telah tertinggal dalam penjauhan tersebut. Komunikasi berjalan sendiri-sendiri seperti bertugas untuk menyampaikan narasi semata. Pertunjukan kemudian hanya berorientasi pada cerita dengan risiko mendudukkan penonton cuma sebagai pendengar. Penjauhan ini jadi menyerupai usaha membungkus soal yang tidak dapat dipecahkan, dengan cara menyimpannya dalam *setting* yang bukan merupakan konteks dari munculnya persoalan itu sendiri.

Pada Teater Prasasti dari IKIP Jakarta, dengan sutradara Edi Sutarto, penjauhan seperti itu berlangsung antara tema dan kualitas wawasan. *Ketika Bumi Tak Beredar* karya Frans Raharja yang mereka pentaskan, direpresentasi melalui *setting* sebuah goa gersang dan pohon mati. Di sini terjalin pembicaran antara seorang guru, penjual bakso, sopir, mahasiswa dan seorang seniman. Berbagai tema mereka bicarakan seperti pertemuan antar berbagai profesi. Mereka lantas bertemu kelelawar raksasa, tengkorak, penjaga kubur, banjir, cahaya yang menyilaukan dan membutakan, hingga bertemu dengan apa yang mereka sebut sebagai "Imam Langit". Dari sinilah kemudian mereka melihat bumi yang gersang dan mati. Sebuah pertunjukan yang menjelma menjadi perjalanan penuh fantasi.

Seluruh pertunjukan tersebut, yang berlangsung dalam "Festival Teater Kampus 92" se-DKI Jakarta dan Jawa Barat (diselenggarakan IAIN Ciputat Jakarta, 17-27 Juni 1992), memperlihatkan satu soal mengenai "saya-yang-kehilangan-posisi" sebagai problem penalaran dalam mendekati teater. Teater seakan-akan diproduksi dari logika penglihatan. Mata baru bisa melihat apabila



Salah satu pertunjukan peserta Festival Teater Kampus.

objek dijauhkan sampai batas tertentu. Individuasi pada tema di sini menjadi persoalan teater, ketika ia justru dijauhkan hanya agar tema bisa ditonton dalam jarak yang dianggap definitif dengan menjauhkannya ke waktu dan ruang yang tidak memiliki tanggal yang pasti.

### Konstruksi asing dalam peran-peran non-biografis

Penjauhan tema dan tokoh dari *setting* peristiwanya sendiri itu dalam pertunjukan kelompok lain, berlangsung beriringan dengan orientasi biografis yang besar pada pemeranan yang sama besarnya dengan orientasi pada cerita. Setiap tokoh yang diperankan seakan-akan memiliki biografi yang bisa diperankan. Naskah-naskah non-plot yang dipertunjukkan, seperti *Petang di Taman* Iwan Simatupang, yang dipentaskan oleh Teater Pagupon dari FSUI (sutradara Purwadi Djunaedi), memperlihatkan hal tersebut. Naskah menurunkan sejumlah peran yang saling tidak mengenal satu sama lainnya dalam taman. Hanya suasana taman yang membuat mereka akhirnya saling berhubungan. Masing-masing peran berhubungan tanpa identitas biografis, kecuali melalui usia, jenis kelamin dan sesuatu yang dibawanya. Hal ini memperlihatkan bahwa naskah ini lebih berkorespondensi pada situasi. Tetapi, pertunjukan itu berusaha sedemikian rupa mengubah naskah non-plot tadi menjadi bercerita melalui identitas yang diberikan pada masing-masing pemeran lewat aksen-aksen lokal dari Jawa sampai

Batak. Dan setiap peristiwa yang terjadi seakan ada kelanjutannya. Pengrusakan terhadap jalinan ini berusaha mereka lakukan dengan menghadirkan peran baru yang tidak terdapat dalam naskah. Yaitu, seseorang yang berada di ruang tersendiri, yang selalu sibuk dengan TV, radio, koran, telpon sambil tidak henti-hentinya merokok dan membuang koran satu persatu ke tong sampah. Sejenis pengrusakan yang memberi kesan sedang melakukan diskontinuitas ruang terhadap taman. Namun, kehadiran tokoh baru ini lebih banyak berdiri sendiri dan menjadi pertunjukan tersendiri pula.

Pada pertunjukan *Kereta Kencana* karya Ionesco (saduran Rendra), yang dipentaskan Teater Lintas IAIN Jakarta (sutradara Sofie Ampera), tokoh juga didekati secara biografis. Pasangan kakek-nenek tanpa siapa-siapa di sekitarnya, menanti kematian. Dalam penantian ini berbagai prosedur untuk menjadi manusia bermunculan melalui berbagai memori yang dimiliki dan menjadi khayalan pasangan tua ini. Pemeran berusaha menghadirkan memori-memori ini ke dalam aksi yang mereka lakukan. Untuk aksi melakukan mobilisasi memori yang berbeda dari satu topik ke topik lainnya ini, pertunjukan memerlukan pertumbuhan ruang dan waktu yang tidak biografis, melainkan lebih membutuhkan semacam situasi-situasi impresif. Namun pertunjukan ini justru menghadirkan tokoh kakek-nenek ini menjadi terlalu biografis, sehingga pemeranan lebih disibuki untuk menjaga karakter kakek-nenek daripada menghidupkan ruang untuk lalulintas berbagai memori yang datang. Peralihan memori satu ke memori lainnya, juga cenderung menghilangkan ruang dan waktunya sendiri. Waktu berhenti berdetak, maka tema penantian dalam naskah ini pun menjadi tenggelam ketika denyut waktu tidak berdetak dalam pertunjukan.

Orientasi biografis menjadi lebih besar dan memperlihatkan kemampuan akting yang kuat dari permainan Teater Kembar IKJ (sutradara Zhaenal Zhen), yang mementaskan *Suatu Salah Paham* karya Samuel Buckett. Riset yang serius pada penokohan, tampaknya tidak diiringi dengan riset yang tekstual untuk pementasan.

Duapuluh lima menit dari dunia Buckett akhirnya hanya dijadikan sebagai medan akting. Hal ini terjadi karena pertunjukan ini berusaha menjalani prosedur akting resmi dari naskah Buckett, bahwa peran adalah biografi yang melahirkan peristiwa. Padahal peran dalam naskah Buckett tidak lagi memerankan peristiwa, melainkan memerankan waktu untuk memberikan ruang bagi munculnya logika yang tersembunyi di balik peristiwa. Manusia bukan lagi pusat penandaan, sebagaimana salah satu dialog yang dilemparkan oleh tokoh buta: "Aku telah melihat manusia untuk terakhir kalinya, tetapi aku telah mengecewakannya setelah ia menolongku." Dan dialog itu berlangsung antara dua orang tua yang cacat, yang bertemu di sebuah daerah penuh dengan sisa-sisa runtuhan bangunan yang tidak dihuni lagi. Riset yang dilakukan serius terhadap peran dalam pertunjukan ini tidak dilanjutkan dengan riset terhadap logika naskah yang diturunkan.

### Peran dalam negosiasi peristiwa

Riset penokohan sejenis juga dilakukan oleh GSSTF UNPAD Bandung, yang mementaskan *Lawan Catur* karya Kenneth Arthur (sutradara Bella Panca). Namun, riset yang dilakukan lebih diarahkan pada aspek psikologis kekuasaan yang dibawa peran daripada kepada peran itu sendiri. Lantas yang muncul menjadi semacam pembesaran terhadap sifat psikologis kekuasaan itu sendiri di mana kata-kata lebih berfungsi sebagai rasionalisasi kekuasaan daripada untuk komunikasi. Hal ini menjadi sangat obsesif pada Hikmat Gumelar yang memerankan tokoh Samuel Glaspel. Akting kemudian lebih banyak berada pada ketegangan dari usaha yang keras untuk menggenggam tokoh yang diperankan agar tidak terlepas dari psikologi kekuasaan yang dibebankan terlalu besar kepadanya. Waktu pertunjukan akhirnya seperti lebih banyak bergerak dalam ketegangan antara rasionalisasi kekuasaan dan kegentingan lepasnya tokoh yang diperankan secara obsesif itu daripada terhadap jalannya peristiwa. Orang lain, siapapun ia, adalah lawan politiknya dalam psikologi kekuasaan seperti ini. Ketika kekuasaan telah dipersonifikasi sedemikian rupa, ruang




Salah satu katalog peserta Festival Teater Kampus dari Teater Hijrah.

dengan meja dan kursi tamu menjadi penuh dengan kecurigaan.

Keseriusan semacam itu, dalam bentuk yang lebih cair, berlangsung pada pertunjukan Teater Syahid IAIN Jakarta, yang mementaskan *Salon Song* Karya Wisran Hadi (sutradara Apiuni Amphibi), terutama pada aspek penyutradaraannya. Pertunjukan mampu mendistribusi subteks-subteks pertunjukan dengan merata. Verbalisme yang cukup besar pada naskah ini, melalui distribusi yang merata ini, rupanya bisa diredam. Ia mendapatkan korespondensi pengadegan yang berimbang antara pemain dan bergeraknya peristiwa adegan demi adegan dengan *setting* Minangkabau yang digunakan. Penggarapan juga tidak membiarkan pertunjukan terseret ke dalam begitu banyak peluang improvisasi yang bisa dilakukan terhadap naskah yang sarat ironi ini, dengan cara membuat lapisan-lapisan adegan yang sederhana tetapi berada pada tempat yang terjaga.

Sementara pertunjukan STEMA ITB, yang mementaskan *Dzikir Kafilah Modern* karya dan sutradara Yahya Mahmud, melakukan pelebaran pentas dengan cara membuat naskah yang dijalin dari berbagai sumber materi naskah (meliputi *RT Nol RW Nol, Merahnya Merah* Iwan Simatupang dan cerpen *Blongkeng* Ahmad Tohari). Namun, penjalinan ini rupanya tidak memenuhi gagasan yang hendak disampaikan: Sumber materi (misalnya dengan novel *Merahnya Merah* Iwan Simatupang), terasa jauh lebih modern dari naskah yang dipentaskan. Bahasa dekonstruksi yang digunakan



Salah satu pertunjukan Teater IKIP.
• Foto: Kol. Herizon WJA

terhadap teks tidak menjadi pengucapan di atas panggung. Pertunjukan kemudian berlangsung secara biasa sebagaimana yang kita temukan dalam drama-drama di televisi, walaupun mereka berusaha melakukan teaterikalisasi sedemikian rupa dengan menghadirkan pemain-pemain perempuan berpakaian putih yang seluruhnya dalam keadaan hamil, tumpukan kendaraan, atau orang yang bergerak di antara serakan koran dan lumpur. Kemudian pertunjukan kembali berlangsung normal di antara tokoh-tokoh yang bisa diidentifikasi sebagai gembel, pelacur atau tukang becak.

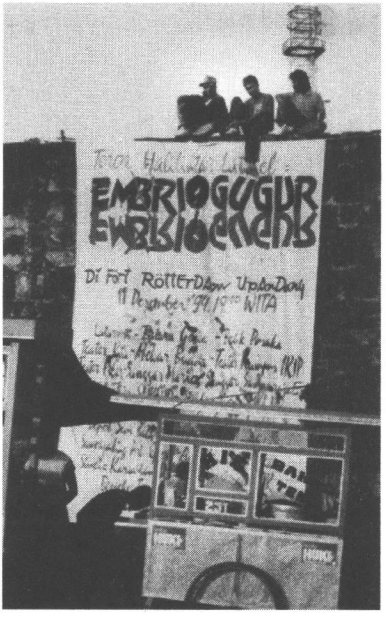
Beberapa pertunjukan lain, seperti Teater Awal dari IAIN Bandung yang mementaskan T*uan Kondektur* (karya Anton Chekov, sutradara WS Kodrat), Teater Hijrah dari IKIP Muhamadiyah Jakarta yang mementaskan *Dokter Gadungan* Moliere (sutradara A. Faisal), menurut Zak Sorga (salah seorang juri) menjadi pertunjukan di mana aktor dan penyutradaraan berada pada hubungan yang tidak tersentuh. Atau menurut Dindon Ws (juga seorang juri) menjadi teater yang kehilangan teater. Orientasi pada cerita di sini menjadi terlalu besar, karena pemeranan kemudian hanya terletak pada efek teaterikal yang mungkin bisa dijalankan. Gramatika tubuh dalam komunikasi yang jauh lebih kompleks daripada gramatika bahasa, di sini justru ditinggalkan ketika mereka lebih banyak berada pada usaha menyelamatkan kata.

## Politik wacana teater dalam lingkungan kampus

Dari Festival Teater Kampus di atas, saya ingin melihat dua hal yang ingin saya bicarakan kembali, yang datang dari pembacaan saya terhadap pertunjukan-pertunjukan mereka. Yaitu masalah penjauhan dan kecenderungan melakukan personifikasi biografis pada peran-peran yang tidak biografis. Yang satu melakukan penjauhan tema dan tokoh dari konteksnya; yang lain memberikan bangunan biografis melalui kostum, perilaku, aksen dialog, yang justru dilakukan terhadap peran-peran non-biografis (lebih sebagai identitas-identitas peran tanpa riwayat: wayang, seniman, dokter, tukang bakso, guru, gembel, pelacur, nenek-kakek, pedagang, orang buta, mahasiswi, bos, oknum keamanan, atau dalang). Tokoh-tokoh ini merupakan tokoh tipikal yang mengandaikan karakter-karakter baku dari pakem yang sudah dikenal. Oleh karena itu, ia tidak biografis karena tokoh hanya digunakan untuk melaksanakan cerita. Keterkecualian hanya terjadi pada tokoh-tokoh dari naskah *Lawan Catur* karya Kenneth Arthur yang dipentaskan GSSTF UNPAD, sebagai tokoh yang dibentuk oleh situasi politik yang saling mencurigai. Hal ini juga menarik, karena dari seluruh pertunjukan hanya kelompok dari UNPAD ini yang memilih dunia tokoh seperti itu.

Kecenderungan dari dua hal tersebut tampaknya memiliki hubungan eksistensial antara keduanya secara bersilangan: "aku-memerankan-dia" untuk menghadirkan "aku-yang-tersembunyi-dalam-dia"; aku adalah dia-yang-diperankan; aku menjadi dia dengan menempatkannya dalam ruang dan waktu yang bukan ruang dan waktuku. Maka "peristiwa yang terjadi itu bukan aku", kendati ia adalah duniaku yang disampaikan melalui dunia orang lain. Yang menarik dari kecenderungan melakukan penjauhan dan pertukaran ini—terutama yang mereka lakukan dengan cara menggunakan *setting* dunia wayang, mengesankan bahwa warga akademik dari dunia kampus sebenarnya tidak melakukan demitologisasi kepada legenda-legenda, tetapi menumpanginya.

Sementara itu, pemeranan yang melakukan personifikasi biografis pada tokoh-tokoh yang non-biografis, lebih terkesan sebagai




Spanduk dalam ukuran besar, untuk sebuah acara teater yang banyak diikuti teater kampus di kompleks Benteng Fort Rotterdam, Ujung pandang, 11 Desember 1994, yang mereka beri judul: Embrio Gugur, Teror Halilintar Lathief, Memperingati Korban 40.000 Jiwa di Sulawesi Selatan.

• Foto: Dok. Teater Kita Ujung Pandang

penumpangan ekspresi diri pada identitas peran yang sebenarnya sama sekali tidak mewakili dunia mereka. Perlakuan ini bisa jadi merupakan kompensasi dari dunia yang mereka hadapi sebagai dunia yang kehilangan tokoh dan peran. Teater yang dipahami sebagai tempat peran-peran melakukan relasi dalam menciptakan peristiwa, menjadi semacam pembenaran untuk personifikasi yang sebenarnya telah kehilangan argumen eksistensialnya melalui tipe-tipe peran yang mereka masuki.

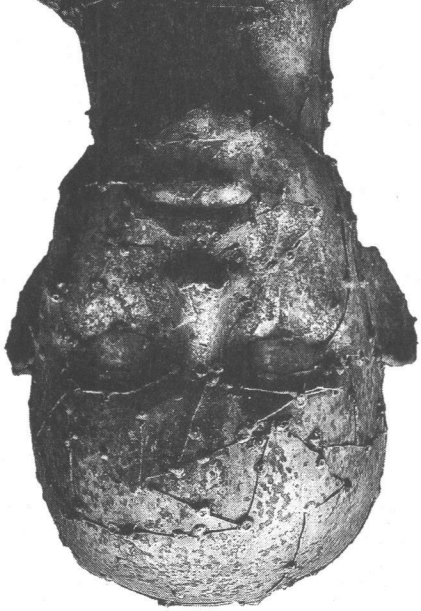
Kedua kecenderungan di atas memperlihatkan saling berkaitan satu sama lainnya secara eksistensial. Yang pertama, eksistensi dinyatakan dengan cara menjauhkannya. Seolah-olah memang mereka berada pada ruang yang sulit dirumuskan lewat diri sendiri dan kekiniannya sendiri. Ini juga menjelaskan adanya soal lain yang lebih bersifat sosial-politis dari wacana-wacana lain yang membatasi kebebasan kampus bersama dengan risiko-risiko akademis yang membayangi mereka.

Di sisi lain, kecenderungan itu juga berakar pada cara bagaimana kalangan kampus memahami teater. Teater tidak dibaca melalui

diri sendiri atau lingkungan kampus. Melainkan melalui kondisi seolah-olah mereka berada dalam dunia teater dan bekerja layaknya para seniman teater. Cara teater diposisikan dalam lingkungan kampus seperti ini, memang memungkinkan untuk terjadi penjauhan, Padahal seluruh kehidupan kampus, dari ribuan kendaraan yang memasuki kampus, kantin, ruang kuliah, laboratorium, maupun perpustakaan, semua lingkungan saintis ini merupakan basis penciptaan teater bersama romantika dan konflik-konfliknya. Membaca teater melalui kenyataan yang dihadapi kampus, akan sama artinya menemukan teater melalui lingkungan sendiri. Pembacaan ini justru yang akan membuat teater kampus bisa memberi warna lain ke dalam kehidupan teater. Dibandingkan apabila mereka mewujudkan pertunjukan (sebagai amatir) dengan cara seperti seniman teater yang mewujudkan pertunjukan (sebagai profesi).

Aktivitas mereka dalam teater menjadi menarik tidak hanya karena dengan begitu mereka membuka hubungan lebih dekat antara dunia kampus dan seni, melainkan juga hubungan antara seni dan sains. Tuntutan kepada mereka terhadap kerja teater yang lebih intelektual menjadi logis, sebagaimana yang dikemukakan Hikmat Gumelar (aktor dari GSSTF, Unpad). Harapan ini, yang ditujukan kepada teater kampus yang memang berada dalam lingkungan akademis, tampaknya tidak mudah terwujud. Arie F. Batubara (*Suara Karya*, 23 November 1994), menganggap Festival Teater antar Perguruan Tinggi Se-Bandung (yang pernah berlangsung di Auditorium ASTI Bandung, 28-31 November 1984) sebagai potret buram kehidupan teater di kampus.

Politik wacana teater tidak terletak dalam penilaian kualitasnya, pada kategorisasi senior-yunior, atau pada teater kampus yang amatir dan teater di luarnya yang profesional. Melainkan pada bagaimana progres wacana-wacana teater datang dari pergaulan baru antar-disiplin dalam dunia seni pertunjukan.



# 11

# REPORTASE-REPORTASE FESTIVAL TEATER: YOGYAKARTA, BANDUNG, SOLO

# Tukang Es yang Dibunuh

DI TENGAH PERTUNJUKAN dengan identitas Barat yang cukup kuat lewat peran, pakaian, hingga masalah yang mereka bicarakan, tiba-tiba ada tukang es *nyelonong* masuk ke panggung. Tukang es itu persis sama dengan yang biasa ditemukan sehari-hari dalam masyarakat, dengan gerobak serta caranya meneriakkan: "*es seruuuuut* ...." Keresmian dunia "teater panggung" seperti pertunjukan ini, seakan dilanggar begitu saja oleh kehadiran tukang es yang dari dari dunia sehari-hari ini. Ia seperti hidup di luar naskah, dan pertunjukan seperti dipatahkan begitu saja oleh kehadirannya. Kesepakatan terhadap teks yang dipilih telah dilanggar. Apakah kemudian yang harus dilakukan penonton?

Ilmu-ilmu sosial seperti tidak penting lagi di sini. Dunia peran bisa tidak lebih seperangkat pakaian yang dikeluarkan dari lemari, kemudian jadi potongan-potongan identitas yang tidak lagi membutuhkan acuan budaya. Sementara tubuh yang menghuni pakaian itu, adalah substansi yang tidak perlu lagi dikenali. Biarkan ia hidup sebagai realitas asing yang gelisah mendapatkan perilaku pentas. Aktor yang biasa merumuskan dirinya lewat peran, mengalami kecemasan baru di sini; dan penguasaan teknik-teknik akting jadi alienasi baru ketika diletakkan dalam arsitektur karakter tanpa konteks atau realitas sosialnya.

Kira-kira kesadaran seperti itulah yang berkembang setelah menyaksikan tiga pertunjukan teater dalam Festival Kesenian Yogyakarta, 25-27 Juni 1995 di Purna Budaya, ketika antropologi kekuasaan telah dibuat kacau dalam pertunjukan mereka. Teater seakan lahir sebagai suatu kebencian tersendiri terhadap kekuasa-

an. Kekuasaan adalah badut yang melucu dengan darah dan semacam ketololan yang berlebihan. Ini yang mau dikatakan dengan cara berbeda oleh Teater Gama-12 dan Teater Paku. Sementara Teater Eska mementaskan semacam ketololan lainnya lagi, dari orang yang tak tahu apa yang harus dilakukan. Manusia telah macet ketika mereka kehilangan peran.

Kekuasaan memang tidak lagi agung dalam pandangan Ionesco, melalui Makbet yang dipentaskan Teater Gama. Terjemahan dan sutradara Landung Simatupang. Pertunjukan ini mau mengatakan betapa kekuasaan telah jadi "tetek-bengek", membuat kehidupan jadi gudang sumpek. Arsitektur panggung (Kuncung Kuncoro) dibuat sebagai dinding dengan lapisan kain hitam yang mengelilingi panggung sampai ruang penonton, tumpukan level seperti etalase toko, dan tonjolan mikropon di setiap sudut level sebagai pengeras suara yang disembunyikan. Karena mobilitas bloking berlangsung cukup tinggi, mikropon-mikropon itu kemudian ikut membocorkan suara-suara yang tidak diingini; termasuk suara mikropon yang terinjak tokoh Makbet (Heru Siswantoro). Maka patahan pun berlangsung berkali-kali, tidak hanya lewat tokoh Tukang Es yang dibicarakan di awal tulisan ini. Lampu warna-warni (BRM Yudono), membuat arsitektur panggung seperti dunia berantakan. Kostum jadi campuran berbagai identitas waktu dan budaya. Ada pakaian orang-orang istana, tetapi juga pakaian tentara masa kini. Skotlandia menjelang tahun 1040, yang jadi *setting* pertunjukan ini, telah hilang dalam daur-ulang berbagai identitas budaya itu. Raja Dangken (Heru Sembawa) dibuat gagap, seperti karikatur kekuasaan yang kehilangan simbol-simbol kewibawaannya.

Pertunjukan ini gemuruh dengan berbagai gagasan pengadegan yang datang silih berganti, dan berusaha dikejar dengan berbagai lapisan materi pentas. Musik dan paduan suara (Gati Andoko & Wijayanto) hampir tak henti-henti memecah perhatian. Dan di tengah rencana melakukan kudeta, tiba-tiba masuk tayangan slide yang memuat foto-foto dari berbagai peristiwa perang dan kelaparan yang pernah terjadi dewasa ini. Kepala-kepala manusia

dipenggal, disuguhkan di atas nampan, dan menjadi permainan lempar-lemparan seperti bola di atas panggung. Sementara itu para penguasa saling mengintai untuk saling menjatuhkan. Tentara pun kehilangan orientasi loyalitasnya, dan lebih banyak mabuk di antara kebingungan menentukan posisi keberpihakan kepada siapa yang berkuasa dan siapa yang akan menjatuhkan kekuasaan.

Semua peristiwa itu berusaha diturunkan lewat dialog Makbet yang mereka jadikan sebagai "logika pertunjukan": Bahwa manusia tidak lagi menguasai peristiwa, tetapi peristiwalah yang menguasai manusia. Inilah rupanya yang jadi tesis Ionesco dalam melihat absurditas kekuasaan. Dan tukang es (Mirkoen Awaly) yang nyelonong di atas panggung itu, telah memperlihatkan mekanisme dari logika itu dengan sangat akomodatif. Pertama, ia menjual es dengan tawaran bahwa es serut yang dijualnya baik untuk obat luka. Tetapi karena banyak orang mati disebabkan serangan jantung (begitu tentara selalu menyebut korban-korban yang jatuh akibat serangan jantung), ia pun mengubah tawaran bahwa es serut baik untuk obat jantung, dan begitu seterusnya. Tukang es ini kemudian dibunuh seorang tentara yang linglung karena perang dengan cara sadis. Batasan "kita" dan "mereka" jadi kian tidak jelas dalam perang, sekaligus memperlihatkan betapa bahasa telah kacau bersama perilaku kekuasaan yang kacau. Inilah akhirnya yang memang mau dikatakan pertunjukan ini. Yaitu bergesernya kekuasaan sebagai kegilaan menjadi kegilaan sebagai kekuasaan itu sendiri.

Teater Paku yang mementaskan Inspektur Agung, adaptasi naskah Nikolai Gogol (sutrara Butet Kertaredjasa), justru memperlihatkan kekuasaan sebagai ketololan. Ketololan yang berlangsung secara hierarkis dalam hubungan pemerintahan pusat dan daerah, serta struktur kekuasaan yang lebih fungsional lagi. Panggung (Gendon Tohjora) dibagi dua untuk pertunjukan dan untuk musik (G. Djaduk Febrianto).

Teater total pun berlangsung sudah dalam pertunjukan mereka sebagai tontonan penuh hiburan, melucu, menari, menyanyi, pakaian warna-warni, di bawah tata cahaya yang kompak dari

Wardono. Totalitas itu dilengkapi dengan rangkaian kritik yang terus menyambar kanan kiri: Hampir tak ada satu adegan pun yang hadir tanpa kritik atau sindiran. Kritik terhadap parlemen sampai pada kritik cara menulis puisi. Polusi kritik pun berlangsung dalam pertunjukan ini, yang pada akhirnya menjadi arus erosi yang mengikis dengan sendirinya dunia kritik yang mereka lontarkan. Hal ini berlangsung sama dengan bloking yang aktif, bersama gerak yang dilakukan aktor. Termasuk musik yang terus berusaha mengisi pertunjukan dari irama jazz hingga ilustrasi musik yang dipinjam dari serial silat TV *White Snake Legend.*

Penonton hampir tak punya kesempatan melakukan pembacaan dari posisi yang dilipihnya sendiri. Semuanya telah digerakkan sedemikian rupa. Dan semua ini berlangsung dalam teknik kemampuan aktor yang merata, dari Joko Kamto yang memerankan Pimpinan Wilayah sampai peran pelayan yang dimainkan Jemek Supardi.

Pola pertunjukan Teater Paku seperti itu rupanya jadi jauh lebih kuat daripada realitas teksnya sendiri yang mau mereka angkat, dan diterapkan dengan konsisten. Yaitu pola di mana suatu pertunjukan seakan harus memenuhi syarat-syarat tertentu. Menempatkan simpati penonton dengan basa-basi di awal pertunjukan, pakaian warna-warni, ada tari dan nyanyi, tokoh yang bisa mewakili emosi penonton, pemain perempuan yang genit, lelaki yang mesum, kritik sosial-politik, percintaan, keangkuhan dan kerendahan hati yang dimainkan sebagai harmoni, patahan-patahan dramatik dan lucu. Semua ini dibungkus dengan kehidupan panggung yang terus bergerak, hampir tak ada halte untuk penonton menentukan posisinya pembacaannya.

Semua itu jadi ramuan berpasangan yang saling melindungi. Pesan yang mau mereka sampaikan boleh bergeser menjadi kesan, ketika kemasan jadi jauh lebih kuat melakukan pembesaran daripada substansi pertunjukan yang mau mereka sampaikan.

Sementara Teater Eska yang mementaskan *Saru Siku* (Otto Sukatno CR), sutradara A. Mukhlis HM, lebih memainkan peranperan yang telah kehilangan konteks personifikasinya. Pertun-

jukan penuh dengan ratapan dan umpatan terhadap keadaan atau diri sendiri. Penonton memang harus membaca pertunjukan ini dengan referensi masing-masing, membawa "catatan kaki", agar bisa melakukan korespondensi. Karena pertunjukan memang dihadirkan tanpa konteks. Lalu hadir manusia-manusia yang sendiri, hampir tak bisa diidentifikasi hubungan satu dengan lainnya. Identifikasi hanya berlaku pada adanya seorang ibu di tengah panggung dengan sebuah tempat tidur, berpakaian kebaya dan berjilbab, sambil menggendong bayi dengan kepala terbuat dari bunga merah. Ibu ini melakukan monolog seperti membaca puisi, dan semacam dunia mistik juga menyelimuti dirinya. Kemudian seorang lelaki di kanan panggung dekat tiang listrik, duduk dekat semacam bangku kayu, sambil berkali-kali memainkan sepatu serdadu yang dimilikinya dan melepaskan uneg-uneg. Lalu seorang lelaki lain di kiri panggung, jongkok di antara timbunan berbagai jenis kaleng minuman bekas yang jadi bahan mainan, juga sambil melepaskan unek-unek.

Ada ambisi dramatik dan puitik pada pertunjukkan mereka. Akan tetapi ambisi puitik itu lebih banyak hadir sebagai pembacaan puisi yang dihafal. Teater yang puitik berkesan disamakan dengan mementaskan naskah yang berisi puisi. Sementara ambisi dramatik mereka tidak pernah mendapatkan bangunan strukturalnya, karena pertunjukan memang hadir tanpa kerangka substansi yang jelas konteksnya. Inilah risiko verbal yang lebih banyak harus mereka tanggung dalam pertunjukan dengan adegan yang terlalu terbatas. Pertunjukan cenderung tidak bergerak, membeku, termasuk kata, ketika bloking aktor lebih banyak memposisikan ruang sebagai tempat. Tempat tidur di tengah panggung, timbunan kaleng minuman bekas di sisi kanan, dan tiang listrik di sisi kiri melengkapi kemacetan komunikasi yang berlangsung di pentas ketika ketiganya tidak menjalin korespodensi.

Akan tetapi melalui pertunjukan Teater Eska itu pula, godaan melakukan rekayasa teks jadi lebih memungkinkan digunakan penonton terhadap ketiga pertunjukan di atas sebagai satu alternatif membaca pertunjukan. Peran Tukang Es dari pertunjukan

Teater Gama, di sini bisa digunakan sebagai wacana untuk melihat ketiganya. Peran ini memang menggoda digunakan untuk kebutuhan seperti ini, sebab peran inilah yang paling representatif mewakili kenyataan sehari-hari; juga karena ia diperankan tanpa akting dramatik oleh Mirkoen Awaly, yang umumnya banyak menguasai aktor. Kehadiran Mirkoen seperti kenakalan dunia sehari-hari yang masuk ke atas panggung, dan merusak dunia Makbett yang hidup dalam kesan angker dari kekuasaan.

Dan yang kemudian terjadi adalah realitas seperti ini: arwah tukang es yang dibunuh dalam pertunjukan Teater Gama, seakan gentayangan kembali dalam pertunjukan Teater Eska. Yaitu arwah dari dunia sehari-hari yang hilang dalam teater, ketika teater telah merumuskan dirinya lebih sebagai pentas untuk uneg-uneg yang berusaha dibuat jadi puitik dan mistis. Arwah tukang es itu pun juga ikut gentayangan pada perilaku kekuasaan, yang dibuat menjadi begitu bodoh dalam pertunjukan Teater Paku. Padahal kenyataan sehari-hari, yang diwakili masyarakat umum seperti tukang es itu berlangsung sederhana. Tukang es di sini sekaligus mewakili teks yang disingkirkan, yang tidak termasuk rejim sejarah yang lebih banyak berpihak pada tokoh-tokoh besar.

Watak urban pun kian merambah masuk ke dalam dunia teater Yogya, seperti Teater Eska yang belajar bergaul dengan produk-produk industri lewat kaleng-kaleng minuman bekas. Walau masih menggunakan puitika teater yang belum bergeser, dan sebagian besar masih patuh dengan penggunaan panggung-panggung resmi, konsep ruang yang cenderung menghias panggung.

Kota Yogyakarta memang sedang berubah lewat industri pariwisata. Pasar yang lebih modern kian menggantikan kehidupan pasar-pasar tradisional. Tukang becak bergaul cukup dekat dengan turis-turis asing, seperti tukang es yang memasuki dunia *Makbett*-nya Ionesco. Banyak hubungan-hubungan baru yang terbuka, mempertinggi mobilitas, dan menggoyahkan sebagian ketenangan dunia Jawa di kota ini. Sebelum tukang es serut itu dibunuh, dan ikut menyanyikan *oleeee... ole ole ole...* dari suporter bola yang telah dipopulerkan lewat kehadiran TV yang kian kuat dalam masyarakat.

# Mengoreografi Dinding Ketiga

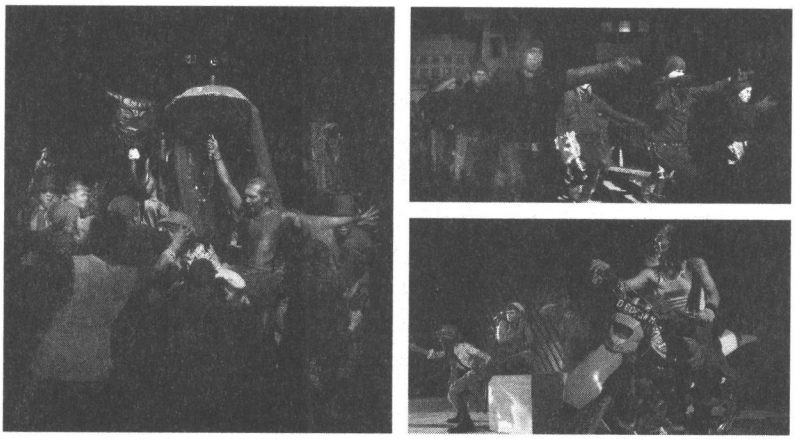
MENURUT RIA ELLYSA MIFELSA, sutradara STB, dari usahanya mengenal lebih dalam visi-visi STB dalam teater, STB merupakan kelompok teater yang tidak mudah terpancing atas isu-isu teater yang sedang berkembang; isu-isu politik maupun tema-tema lain yang hidup dalam masyarakat. Visi ini didapatkannya lewat pandangan Sugyati Suyatna Anirun, aktor yang memiliki dedikasi dan komitmennya yang panjang kepada STB. Visi seperti ini sekarang menjadi penting, membiarkan teater berhadapan dengan dindingnya sendiri.

Politik membuat "teater konyol" yang setiap saat bisa kita saksikan, terutama di media TV. Politik dan media TV jadi persekongkolan baru yang mengocok kehidupan publik sebagai sampah media: mengangkat taik dalam kemasan gemerlapan dan para selebriti sebagai jombi-jombi publik. Politik membuat sampah antara legislatif dan eksekutif; antara konstitusi, polisi dan keadilan. Sampah ini kemudian menjadi agresi baru yang mempermainkan etika publik. Karena itu visi STB itu jadi penting, yang dengan tegas menyatakan bahwa teater bukanlah bagian dari pembusukan publik. Visi STB dengan gamblang bisa kita lihat melalui kesetiannya kepada aktor dan teks yang digunakannya. Teater menghadapi publik tidak sebagaimana TV atau para birokrat pemerintahan. Publik tetap diposisikan sebagai sesuatu yang berjarak, menghindari persuasi langsung untuk tetap terjaganya jarak kesadaran kritis.

## Momen-momen pembacaan teater

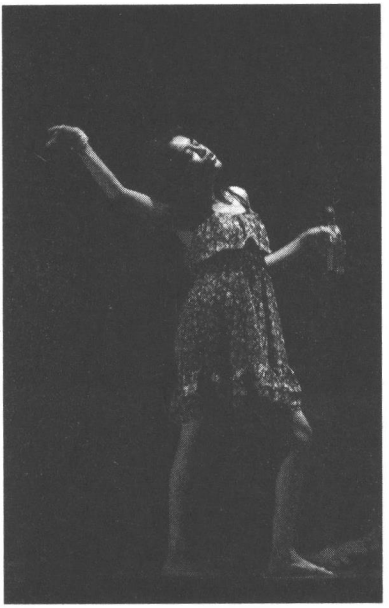
Pertemuan Teater Bandung, yang berlangsung 15-17 Juli 2010, merupakan medan menarik untuk membaca strategi teater dalam menghadapi dirinya sebagai "dinding dalam" di tengah kehidupan publik sebagai "dinding luar". Pertemuan ini, oleh W. Christiwan, dikurasi sebagai pertemuan kecil untuk terjadinya pembacaan anatomi teater di bandung. Kurasi ini memang menghasilkan medan pembacaan yang saling menjelaskan antara pertunjukan STB (*Yang Tersisa*, sutradara Ria Ellysa Mifelsa), Teater Payung Hitam (*Genjer-genjer*, sutradara Rahman Sabur), Teater Casanova (sutradara Wail M Irsyad dan Aad Akbar), CCL Bandung (*Dibayar Kontan & Monolog The Game*, sutradara Iman Soleh), Laskar Panggung Bandung (*Dari Wak Menuju Tu*, sutrara Yusep Muldiyana).

Teater mengganggu dirinya sendiri dengan berbagai cara. Salah satu cara dengan meninggalkan gedung pertunjukan, meninggalkan aktor, meninggalkan sutradara atau meninggalkan teks. Teater, sebuah tim dalam kerja seni pertunjukan yang bisa dikoreografi lewat elemen-elemen yang dikandungnya sendiri. Karena itu, teater memiliki negosiasi antara seni dan publik yang tidak terduga. Publik bisa dilihat sebagai teater pertama, tempat ber-



Pertunjukan Teater Cassanova di halaman STSI Bandung.

• Foto: Afrizal Malna





Pertunjukan Laskar Teater Bandung.

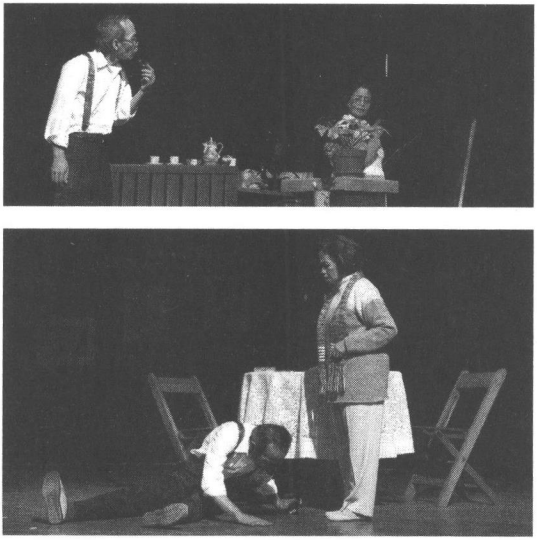
• Foto: Afrizal Malna

langsungnya teater itu sendiri, seperti halnya kebanyakan seni pertunjukan tradisi.

Pertemuan Teater Bandung yang berlangsung di STSI Bandung ini, memperlihatkan hal itu. Mereka membuat negosiasi dan dekorasi baru antara internal teater dan eksternal teater. Teater adalah sebuah batu yang bersemayam dalam tubuh aktor, tetapi juga seekor cacing yang hidup dalam teks.

### Mengoreografi dua dinding teater

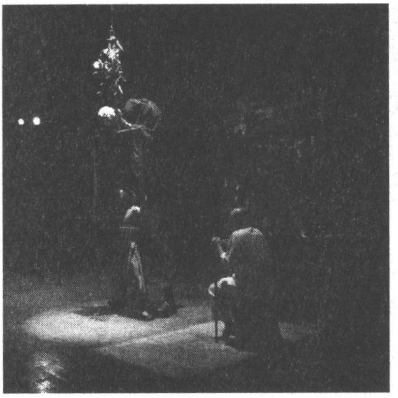
Hubungan organik antara aktor dan teks sudah dianggap selesai oleh Teater Cassonava. Mereka mengubah medan teater dengan membuka diri terhadap agresi publik di ruang terbuka. Hampir 80 performer mereka gunakan dalam pertunjukan dengan tema mengaburnya batas antara siapa yang dirampok dan siapa yang merampok, antara siapa yang diburu dan siapa yang memburu. Pertunjukan mereka yang bergerak dari ruang ke ruang terbuka halaman STSI, menggunakan berbagai ikon publik sebagai strategi mereka. Di antaranya 2 kelompok band, sebuah motor,



Pertunjukan Studiklub Teater Bandung (STB).
• Foto: Afrizal Malna

mobil, pasukan tentara pemburu, lampu-lampu sorot dan suara sirine.

Pertunjukan mereka, yang disutradarai Wail Irsyad bersama 6 sutradara dan aktor-aktor lainnya, mengoreografi dua dinding: antara pertunjukan sebagai "dinding pertama" dan publik sebagai "dinding kedua". Kedua dinding ini pada tingkat tertentu dikoreografi dengan sadar dan menghasilkan "dinding ketiga". Koreografi antara dinding pertama dan dinding kedua berlangsung melalui perpindahan ruang. Publik ikut berbondong mengikuti perubahan itu dengan antusiasme untuk merekamnya dengan mobile phone maupun kamera digital. Pada dinding ketiga itu, antara performer dan publik tidak ada batasnya lagi. Di sini agresi menjadi negosiasi baru yang bergantung kepada keterbukaan disain pertunjukan atas berbagai momen yang bisa terjadi pada publik. Teater Cassonava yang menggunakan halaman STSI Bandung, dengan sadar memasukkan potensi agresi publik ke dalam disain dan struktur pertunjukan yang telah mereka siapkan. Dua kelompok band dan beberapa ikon publik (mobil, motor, gaya hidup, pasukan tentara) mereka pasang sebagai persuasi menghadapi agresi publik. Hasilnya memang kolaborasi antara pertunjukan dengan publik.





Pertunjukan Teater Payung Hitam.
• Foto: Afrizal Malna

Tubuh performer, yang sebagian besar menggunakan "tubuh-*fashion*", merupakan tubuh-*nothing* yang dikoreografi sebagai pembusukan identitas dari politik global. Dalam politik global ini, uang adalah militerisme itu sendiri yang menghasilkan "tubuh-*nothing*", atau tubuh yang ikut mengalami kapitalisasi.

Mengoreografi antar dinding dalam teater, pada dimensinya yang lain, juga berlangsung pada pertunjukan Teater Laskar Panggung yang mementaskan *Dari Wak Menuju Tu*. Dinding-dinding ini merupakan hasil pemilihan dari terjadinya pembelokan struktur pertunjukan. Setiap terjadinya pembelokan, ia menjadi dinding baru yang mendampingi dinding sebelumnya. Misalnya dalam satu ruang ada dua orang yang sedang melakukan ronda, tetapi ternyata yang satu tinggal di Karawang dan satunya lagi tinggal di Tasikmalaya. Untuk menyatukan kedua dinding ini digunakan *remote control* yang dijalankan oleh aktor lainnya.

Koreografi atas dinding-dinding tersebut juga berlangsung antara teater, musik dan tari, seakan-akan penonton memang harus pindah-pindah daru pertunjukan teater ke pertunjukan musik. Yusef Muldiyana, yang menyutradarai pertunjukan ini, tampak menyadari aktor-aktornya sebagai aktor dari tubuh-kreol. Tubuh dari campuran berbagai unsur kebudayaan antara kebudayaan lokal, urban, dan kultur etnis maupun agama lainnya. Tubuh-kreol ini dikoreogafi sedemikian rupa dengan menggunakan ikon-ikon pop yang dangkal dari politik media cetak maupun elektronik.

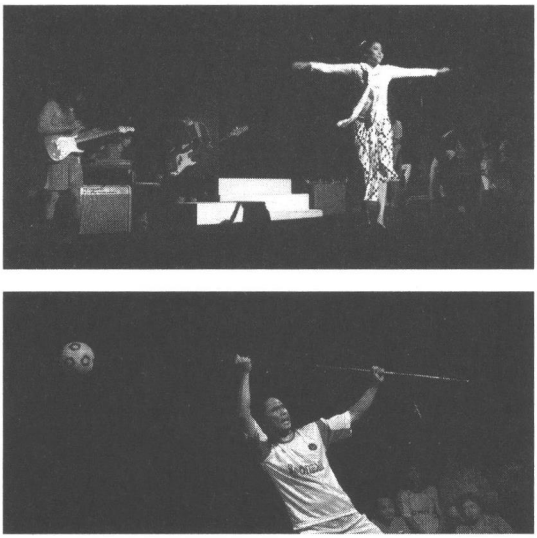
Ikon yang menghasilkan retak dan rapuhnya dunia domestik. Perceraian yang banyak terjadi dengan alasan ekonomi yang kian menentukan hubungan-hubungan mereka, keluarga muda dari kelas bawah yang kian terancam oleh cepatnya angka perceraian karena alasan-alasan ekonomi. Dunia hantu ikut masuk ke dalam pertunjukan ini, ikut berdoa bersama orang-orang yang masih hidup.

### Memori dan perempuan berkumis

Menurut Semi Ikra Anggara, salah seorang aktivis teater di Bandung, dari bulan Januari hingga Juli terjadi 123 pertunjukan teater di Bandung. Menurut Iman Soleh, ada 19 kelompok teater yang paling aktif. Di antaranya Teater Laskar Panggung, Celah-Celah Langit, Teater Payung Hitam, Teater Cassanova termasuk Pabrik Teater (Irwan Jamal).

Angka-angka itu menakjubkan dan memancing sejumlah pembacaan untuk melihat kehidupan politik teater di Bandung. Menurut Iman, sebagian besar dari pertunjukan itu, secara aktif merupakan respon atau reaksi atas isu-isu sosial-politik yang berlangsung di masyarakat. Sementara itu di sisi lain, aktor masih merupakan pertanyaan utama dalam tradisi teater modern di Bandung. Tradisi ini bertahan kuat lewat kesetiaan Suyatna Anirun dalam menegakkan seni peran lewat pertunjukan-pertunjukan STB. Sebagian pengamat melihat bahwa di balik kesetiaan ini ada semacam ideologi humanisme dalam memandang manusia lewat aktor, serta kesadaran sosial lewat bentuk-bentuk realisme yang banyak disajikan STB. Hal ini tampaknya tetap merupakan sisi utama dari politik teater di Bandung dalam memandang aktor, walaupun Teater Cassonava berusaha membongkarnya.

Dalam forum Temu Teater Bandung ini, penonton kembali menyaksikan seni peran yang disajikan STB dalam jarak lebih intim, karena dipentaskan di Studio STSI Bandung. Pertunjukan yang mementaskan naskah Serge Mercier ini, seorang pengarang Perancis, *Yang Tersisa*, menarik karena dua orang aktor tua antara Sugyati Suyatna Anirun dan Gatot WD, disutradarai sutradara perempuan berusia muda, Ria Ellysa Mifelsa.



Pertunjukan Teater Celah-Celah Langit.
• Foto: Afrizal Malna

Sejumlah benda tinggal kenangan dalam rumah keluarga tua itu. Seluruh dunia luar, termasuk musim dingin dan tukang pos yang selalu mabuk, dilihat sebagai agresi. Main golf juga di dalam rumah. Hidup hanya menjaga agar lantai rumah tetap bersih. Hari esok sama dengan kesibukkan mendaur-ulang memori-memori lama sambil menunggu kematian. Atau menunggu hari-hari besar (ulang tahun, natal) yang memancing sejumlah keributan dalam mempertanyakan cinta dan keluarga.

Sugyati dan Gatot memerankan keterasingan domestik di hari tua itu, sambil membiarkan diri mereka bergerak dalam 2 realitas teks: teks sebagai tubuh yang diperankan, dan teks sebagai kalimat yang nilai-nilai kesusastraannya dipertahankan, walau kedua realitas ini belum tentu saling berhubungan satu sama lainnya. Sama dengan momen pelukan yang dikonstruksi menjadi pelukan fotografis. Sementara di luar, mereka berhadapan dengan kematian yang hilang, tetangga yang mati tanpa diketahui.

Pertunjukan STB itu akhirnya memang usaha menggambarkan kepalsuan dan kerapuhan domestik lewat naskah Serge Mercier. Sugyati dan Gatot WD yang bermain sebagai suami-istri tua, harus menghadapi dunia luar dengan konflik-konflik domestik mereka

sendiri. Dunia luar bagi mereka menakutkan. Sementara dalam kehidupan domestik, mereka juga menghadapi perang mereka sendiri dengan cinta yang menyimpan sejumlah keributan dan kenangan.

Pertunjukan Teater Payung Hitam, *Genjer-genjer*, yang disutradari Rahman Sabur, merupakan kelanjutan dari pertunjukan mereka yang meninggalkan teks. Tubuh aktor dan berbagai strategi visual menjadi poros utama mereka. Kalimat dibuat melalui ikon-ikon maupun simbol. Pertunjukan ini menggunakan strategi visual yang massif dan menekan untuk menggambarkan bagaimana stigma politik terhadap PKI terus dilakukan secara kontinyu dan sistematis. Stigma yang direproduksi dari generasi ke generasi. Strategi visual atas stigma ini oleh Payung Hitam dilakukan lewat "manusia berbingkai". Bingkai yang terus menjerat dari generasi ke generasi, hingga generasi paling akhir yang tubuh polosnya kian membusuk menjadi tubuh-*nothing* dengan tatapan mata yang kian kosong. Generasi yang darahnya terus dihisap oleh pembusukan sejarah-sejarah dogmatis.

Di balik strategi visual yang dilakukan Payung Hitam itu, berlangsung prinsip-prinsip kerja metaforik yang biasa digunakan dalam puisi: ikon-ikon tertentu dibawa ke wilayah pembacaan yang telah didistraksi atau didislokasi dari lingkungan pertamanya: sepatu tentara diletakkan di atas kepala, misalnya. Tetapi ikon seperti ini tidak cukup efektif lagi untuk menyampaikan pesan metaforiknya. Tubuh aktor dan strategi visual ini, akhirnya memang ikut terseret oleh ikon yang sudah menjadi bagian dari metafora mati. Sepatu tentara, misalnya, yang dieksplor sedemikian rupa di atas kepala aktor sampai dibanting-banting berkali-kali di lantai, tidak menghasilkan dinding baru dalam pertunjukan mereka.

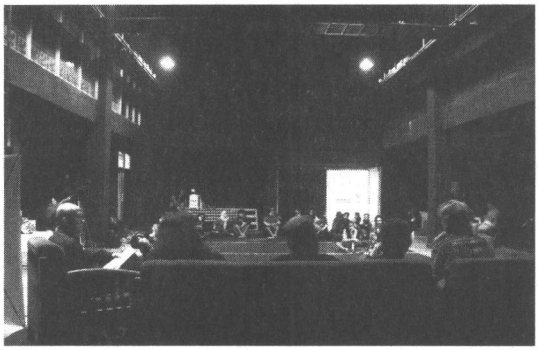
Sepatu tentara dan tulang-belulang memang merupakan ikon utama untuk stigma politik atas PKI. Tetapi kini, ketika isu kian bergerak ke politik identitas dalam ruang global, ikon itu telah menjadi bagian dari metafora mati; walau pembongkaran atas stigma terhadap PKI masih tetap merupakan tema penting untuk

perbaikan-perbaikan kultur politik di Indonesia. Teater Payung Hitam tampaknya memerlukan teater workshop untuk membongkar politik pembacaan atas ikon-ikon yang mereka gunakan di tengah desain pertunjukan mereka yang nyaris sempurna tanpa cacat.

Dinding ketiga yang lain, lahir dari perempuan berkumis dalam pertunjukan Teater Celah-Celah Langit (*Dibayar Kontan*) yang disutradarai Iman Soleh. Dinding pertama muncul lewat realitas jual-beli perempuan yang dilegalkan lewat lembaga pernikahan: mas kawin dibayar kontan pihak lelaki. Dinding kedua lahir melalui perempuan yang mulai melawan realitas ini dan menolak lelaki yang hanya bermodal cinta. Dan dinding ketiga muncul ketika perempuan juga mulai berkumis seperti lelaki. Ketiga dinding ini dimainkan Rizky Rizkika Riani dengan akting yang multi dimensi. Riani hadir sebagai aktor yang memperlakukan teks seperti tubuhnya sendiri. Riani tidak membiarkan dirinya terperangkap dalam jebakan-jebakan kalimat dari teks yang diperankannya. Aktingnya bermain antara tubuh perempuan, tubuh perempuan yang melawan dan tubuh perempuan berkumis. Perubahan berlangsung dalam jarak yang pendek. Pertunjukan ini, terutama pada *The Game* yang dimainkan aktor Dedi Warsana, juga menggunakan kelompok band sebagai persuasi publik.

### Publik sebagai dinding ketiga

Teater Cassanova dan Celah-Celah Langit yang menggunakan kelompok band, bisa dilihat sebagai bagian dari strategi teater untuk menghasilkan dinding ketiga dalam pentas mereka. Dinding ketiga ini rupanya lebih memiliki fungsi untuk membawa ikon publik ke dalam teater. Dan ikon publik itu adalah musik rock melalui kelompok band yang mereka gunakan. Melalui dinding ketiga yang langsung menggunakan ikon publik ini, publik seperti menyaksikan teater dalam lingkungannnya senidiri, bukan dalam lingkungan kesenian yang eksklusif. Di sisi lain, juga bisa dibaca sebagai ruang demokratisasi teater yang dibuka dengan menjadikan sebagian dari pertunjukan mereka untuk pertunjukan



Diskusi Teater di Studio Teater STSI Bandung.
• Foto: Afrizal Malna

musik. Teater membuka ruang untuk masuknya disiplin seni lain secara otonom sebagai fenomena baru dalam seni pertunjukan.

Sebelumnya, hal ini pernah dilakukan dalam pertunjukan Teater Garasi yang mementaskan *Waktu Batu* versi 3. Tetapi dalam pertunjukan ini, kelompok band yang digunakan masih terintegrasi dalam keseluruhan desain pertunjukan. Desain yang menahan lahirnya dinding ketiga secara otonom dalam ruang pentas mereka.

Dinding ketiga memang memiliki kemungkinan untuk *chaos*, ketika publik dihadapi sebagai agresi asing yang harus dilawan dengan teater. Tetapi Teater Casanova dan CCL, justru menggunakan ikon publik sebagai negosiasi penjalinan teater dengan publik. Negosiasi seperti ini, yang mudah dicurigai mengandung cara-cara teater memasarkan pertunjukannya, sebelumnya menggunakan artis-artis sinetron seperti pernah dilakukan Teater Koma atau Teater Mandiri. Etos baru dalam panggung teater ini, merupakan to-leransi teater yang tidak lagi secara eksklusif memisahkan diri dari bidang-bidang seni lainnya dalam konteks pelebaran dan sikap terbuka dalam etos seni pertunjukan.

Koreografi atas berbagai dinding dalam seni pertunjukan, di sini tidak lagi semata-mata berlangsung ke dalam, tetapi juga keluar. Melibatkan kemungkinan-kemungkinan lain dalam familiarisasi seni pertunjukan.

MIMBAR TEATER INDONESIA

# Putu dalam Pembacaan Generasi Masa Kini, Sebuah Permainan Baru dalam Konteks dan Realisme dari Tubuh Filmis

MIMBAR TEATER INDONESIA, yang saya saksikan sepanjang 4-10 Oktober 2010, memberikan gambaran yang menarik di sekitar sumber-sumber reproduksi teater, yaitu hubungan kelompok-kelompok teater melalui pengalaman menonton pertunjukan teater, dengan proses penciptaan pertunjukan yang mereka lakukan.

Forum yang berlangsung di Taman Budaya Jawa Tengah, Solo ini (penyelenggara Dewan Kesenian Surakarta), menggunakan dunia teater Putu Wijaya sebagai tema keseluruhan. Seluruh pertunjukan kelompok-kelompok teater yang datang dari Medan, Aceh, Palu, Makassar, Bandung, Jakarta, Mataram maupun Yogyakarta, menggunakan naskah-naskah Putu untuk pertunjukan mereka. Diskusi selama 3 hari yang dihadiri pakar-pakar dari Kanada, New York, Banten, London, Bandung, Yogyakarta maupun Makassar (Michael Bodden, Nandang Aradea, Fahmi Syarif, Benny Yohannes, Cabbina Gillid, Tamara Aberle, Aslan Abidin), juga membicarakan naskah dan teater Putu Wijaya.

Kedua forum ini, antara diskusi dan pertunjukan, mengesankan



Pertunjukan Agus Nur Amal.
• Foto: Afrizal Malna



Pertunjukan Heliana Sinaga.
• Foto: Afrizal Malna

tidak ada hubungan langsung satu sama lainnya. Pembicaraan mengenai dunia teater Putu dalam diskusi, seperti berada dalam ruang wacana tersendiri; begitu pula pertunjukan yang berlangsung, juga seperti membangun dunianya sendiri. Hampir tidak ada negosiasi atau konfirmasi antara keduanya, walaupun Putu senidri berada dan mengikuti kedua forum tersebut. Padahal kedua forum ini sama-sama kembali mencari konsep "teater teror" Putu Wijaya, terutama dalam konteks masa kini.

Ada dugaan, generasi masa kini tidak bisa lagi membaca konsep teror tersebut, karena kehidupan kini, melalui penggandaan media massa elektronik, menjadi jauh lebih keras dibandingkan dengan masa saat konsep itu dinyatakan pada tahun '70-an. Generasi masa kini menghadapi berbagai agresi yang berpusat pada persuasi pasar bebas. Agresi yang meliputi produksi dan konsumsi yang tak ada batasnya pada produk-produk perangkat lunak, tawaran gaya hidup, identitas, persuasi agama dan moralitas yang panik, kepanikan menghadapi keberagaman dan keseragaman sekaligus. Generasi yang menghadapi kenyataan baru di mana dramaturgi telah diambil alih oleh media elektronik dan politik. Dan teater seperti harus mencari desainnya kembali dengan mengolah berbagai kemungkinan yang ditawarkan berbagai media audio-visual dari bentuk, tema maupun pesan yang dikandungnya. Seperti mengais sampah-sampah digital dan membuat polusi baru di atas panggung.

## Keraguan membaca teror

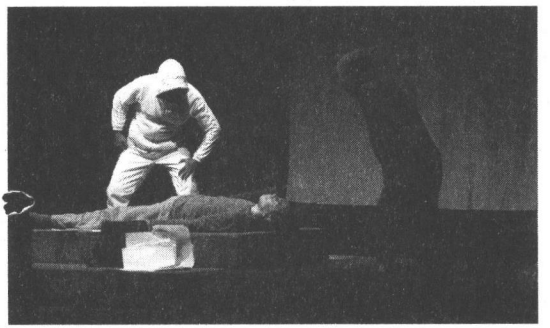
Istilah teror sendiri kini telah menjadi negatif, dan telah jadi

bagian dari ketidakseimbangan tata dunia dalam konteks globalisasi. Neo-kolonialisme masih tumbuh dimana-mana dalam berbagai bentuk: dari hegemoni media, nilai, hingga politik keuangan internasional. Neo-kolonilialisme yang juga merambah masuk ke dalam dunia *cyber*. Dan teror, sebagai dramatrugi dalam teater maupun sebagai konsep estetika teater, ikut menghadapi dampak negatif dari politik internasional dalam menghadapi teror.

Dalam kondisi itu dan dalam keragu-raguan itu, beberapa pertunjukan dalam Mimbar Teater Indonesia ini, berusaha menyatakan kembali konsep teror Putu Wijaya dalam pertunjukan mereka. Seakan-akan, tanpa teror, berarti mereka belum mementaskan naskah-naskah Putu. Agus Susilo dari Medan dalam monologhnya misalnya, sungguh-sungguh memakan kecoa yang masih hidup. Seni Teku dari Yogyakarta memotong leher (terbuat dari besi) dengan gergaji mesin, dan membuat lingkaran-lingkaran api pada halaman terbuka tempat mereka melakukan pertunjukan. Irwan Jamal dari Pabrik Teater (Bandung), menggunakan pohon benda-benda tajam (pohon kering yang digantungi oleh banyak pisau kater dan gunting) dalam monologhnya. Tetapi teror-teror tersebut rupanya terkesan berhenti hanya sebagai visualitas. Yang terjadi justru sebuah kenyataan baru: teks kehilangan kekuatannya lalu mati, ketika pertunjukan memang dibiarkan dipimpin oleh visualitas yang mereka lakukan.

### Budaya pertunjukan antargenerasi

Halim HD mengkurasi kelompok-kelompok teater maupun



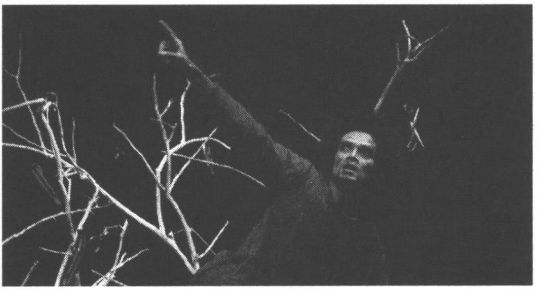
Pertunjukan Ikranagara.
• Foto: Afrizal Malna



Pertunjukan Lisa Syahtiani.
• Foto: Afrizal Malna

monologer dalam forum ini yang cukup komparatif antara generasi yang sejaman dengan Putu Wijaya (seperti Ikranagara dan Yose Rizal Manua), hingga generasi pascareformasi seperti Heliana Sinaga dan Lisa syahtiani yang mungkin belum lahir ketika Putu Wijaya bersama Teater Mandiri yang dipimpinnya mewarnai kehidupan teater pada masanya; juga antara kelompok teater maupun monologer yang hidup di luar kampus dan yang hidup dalam lingkungan kampus; di samping kelompok-kelompok teater maupun monologer yang dekat dengan Jakarta (tempat Putu lebih banyak mempublikasikan teaternya), dengan kota-kota yang jauh dari Jakarta seperti Medan, Aceh, Palu atau Mataram yang semakin sedikit kemungkinannya untuk menonton pertunjukan Putu.

Hasil dari perbedaan ini memang menarik. Ikranagara masih menggunakan strategi akting yang tidak berbeda dari akting yang pernah dilakukannya 20 tahun yang lalu, aktor melakukan teaterikalisasi tubuh sedemikian rupa melalui pemberatan vocal dan pemberatan gesture dalam mengkonstruksi dan mengisi peran yang dijalaninya. Strategi akting yang jauh berbeda dengan generasi yang datang dari masa kini, seperti yang dilakukan Heliana Sinaga dari Bandung maupun Lisa Syahtiani dari Jakarta. Yose Rizal bersama dengan teater anak-anaknya (Teater Tanah Air) masih menggunakan layar putih besar dan boneka besar seperti sering dilakukan Putu dalam pertunjukan-pertunjukan Teater Mandiri pada masanya. Teater Tanah Air kini menjadi hampir satu-satunnya teater anak-anak di Indonesia yang kian banyak melakukan perjalanan pertunjukan di berbagai negara dan beberapa kali mendapatkan penghargaan internasional, di antaranya dari



Pertunjukan
Irwan Jamal
• Foto: Afrizal Malna

Rusia. Pertunjukan, seperti dunia anak-anak umumnya, menggunakan bahasa imaji dan ikon-ikon masa kini yang segar sebagai ciri khas mereka. Imaji dengan bahasa visual warna-warni.

Agus Nur Amal tetap menggunakan pola-pola mendongengnya dengan memainkan lompatan-lompatan imajinasi melalui benda-benda yang digunakannya. Hampir seluruh pertunjukan itu pada akhirnya lebih menjelaskan ciri-ciri bawaan dari pertunjukan mereka pada umumnya. Setiap generasi seperti membawa budaya pertunjukannya masing-masing lewat teater yang mereka jalani. Pertanyaan: pada titik manakah mereka saling bertemu ka-rena sama-sama menggunakan naskah Putu Wijaya—hampir sulit dicari jawabannya. Bahwa penggunaan naskah Putu Wijaya, tidak lantas membuat terjadinya titik temu antar pertunjukan mereka.

## Tubuh filmis dari linearitas durasi

Teater Putu Wijaya, yang pada masanya sering dideretkan sebagai bagian dari teater absurd, juga surealis, menghasilkan sebuah kenyataan yang mengherankan ketika dipentaskan oleh generasi masa kini. Mereka menciptakan peran sama seperti peran-peran utuh yang bisaa kita temukan dalam naskah-naskah realis. Peran itu mereka hidupkan sedemikian rupa di luar realitas naskah. Strategi pertunjukan seperti ini seakan-akan dilakukan dengan asumsi, bahwa internalisasi terhadap teks Putu Wijaya harus dilakukan dengan menciptakan peran terlebih dahulu agar teks bisa dibawa melalui bingkai pemeranan seperti ini.

Dari manakah datangnya penciptaan peran seperti itu? Pasti



Pertunjukan Seni Teku.
• Foto: Afrizal Malna

tidak datang dari teks-teks Putu. Sebab, teks-teks Putu Wijaya memang tidak memberikan kemungkinan yang memadai untuk mengkonstruksi peran seperti itu. Naskah Putu cenderung hadir sebagai "teater bahasa" daripada sebagai teater lakon. Maka yang terjadi adalah, lahirnya pertunjukan-pertunjukan realis yang dihiasi oleh teks-teks absurd Putu Wijaya.

Heliana Sinaga dan Lisa Sahtiani misalnya, hadir dalam sosok pemeranan yang jauh berbeda dibandingkan dengan akting Reni Jayusman, salah satu aktor penting Teater Mandiri pada masa Putu Wijaya banyak mewarnai kehidupan teater. Reni hadir dengan aktingnya yang garang, vokal yang keras dan tubuh yang banyak dibalut oleh berbagai pernik-pernik visualitas. Teaterikalisasi begitu masif membalut seluruh akting, bahkan merupakan nyawa dari akting yang dijalaninya. Sementara tubuh Heliana atau Lisa lebih dekat hadir sebagai tubuh film di dalam teater (sebaliknya tubuh teater dalam film). Mereka membatasi volume akting sampai pada tingkat tertentu, kontrol yang terjaga untuk mempertahankan penakaran antara peran, ruang dan kostum yang mereka perankan. Sebuah kontrol atas penakaran yang juga terkesan untuk menjaga hubungan linearitas dari seluruh elemen pemeranan yang mereka jalani.

Tubuh mereka berdua memang cenderung hadir sebagai "tubuh domestik" atau "tubuh-personal" dalam balutan kostum publik yang sudah menjadi streotip. Lisa Syahtiani misalnya, berusaha menjaga penekanan tema neo-kolonialisme yang berlang-

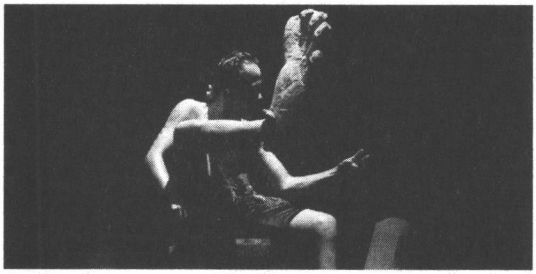


Pertunjukan
Teater Tanah Air.
• Foto: Afrizal Malna

sung melalui bisnis pariwisata di Bali, dibandingkan dengan sisi-sisi absurd yang ditangkap Putu atas bisnis pariwisata di Bali. Neo-kolonialisme di mana tubuh turis harus dilayani sedemikian rupa dari transportasi, hotel hingga konsumsi-konsumsi turistik yang mereka butuhkan. Lisa menghidupkan tubuh neo-kolonialisme ini lewat kostum yang streotip digunakan masyarakat Barat.

Sementara Heliana Sinaga melakukan akting yang mondar-mandir antara tubuh-teater dengan tubuh pribadi yang dijalaninya. Terutama ketika Heliana memasuki kamar pribadinya yang dipenuhi bantal-bantal biru. Tubuh-filmis antara Lisa dan Heliana terjadi lewat terjaganya linearitas durasi antara teks dan pemeranan, sehingga gerak waktu dan emosi berjalan hampir selalu berdampingan dalam menciptakan ruang. Strategi durasi seperti ini hampir tidak pernah terjadi pada generasi yang hidup dalam konteks kehidupan teater Putu Wijaya, di mana karakter dan emosi cenderung melanggar linearitas durasi.

Tubuh-filmis mereka juga sekaligus menjadi komparasi baru dibandingkan dengan tubuh-digital yang pernah begitu kuat hadir dalam pertunjukan *Waktu Batu* dari Teater Garasi. Tubuh-digital ini memang sudah berada atau ditempatkan di mana hukum-hukum linearitas dihentikan dalam ruang pertunjukan mereka. Keserempakan, berbagai peristiwa dihadirkan secara serempak dalam ruang pertunjukan. Tubuh tidak lagi memerankan waktu, melainkan memerankan kecepatan (durasi yang dibatasi untuk memprovokasi emosi lewat kecepatan atau keseketikaan).



Pertunjukan Agus Susilo.
• Foto: Afrizal Malna

## Negosiasi yang terduga atas konteks

Fenomena yang unik dari realisme yang dibawa oleh Heliana dan Lisa itu, yang sebenarnya juga terjadi pada banyak pertunjukan di forum ini dalam berbagai bentuknya (termasuk Teater Lungid dari Solo yang membaca naskah Putu lewat tradisi masyarakat Jawa, yang disutradarai Jarot), memperlihatkan realitas tersendiri di mana seniman-seniman teater tidak selalu memperlakukan teks sebagai sesuatu yang terkait dengan konteksnya.

Mereka cenderung memperlakukan teks sebagai barang jadi. Pembacaan dan negosiasi justru tidak berlangsung terhadap teks, melainkan pada pilihan konteks di mana teks itu akan ditempatkan dan mendapatkan bingkainya. Ketika konteks telah dipilih, lewat konteks itu pula teks ditaklukkan. Pilihan terhadap konteks, menjadi negosiasi yang tidak terduga. Menonton pertunjukan mereka dalam forum ini, akhirnya bukan lagi menunggu bagaimana teks Putu Wijaya mereka sampaikan, melainkan menunggu konteks apa yang mereka gunakan.

Bahkan pada pertunjukan Seni Teku maupun monolog Agus Susilo, konteks juga menjadi tidak penting. Mereka cenderung menempatkan bahasa visual berjalan lebih dulu di depan. Bahasa visual, yang kalau teks dilepaskan misalnya, tampaknya juga tidak akan berpengaruh secara signifikan terhadap pertunjukan mereka sendiri. Penggunaan halaman terbuka sebagai tempat pertunjukan Seni Teku yang disutradarai Ibed Surgana Yuga, sudah menghasilkan bahasa ruangnya sendiri. Halaman terbuka itu terdiri dari berbagai layer: undakan-undakan dari tanah dan beton, ilalang-ilalang tinggi, pohon-pohon bambu dan beberapa bangunan yang



Salah satu pertunjukan Teater Lungid, di Salihara, sutradara Jarot Budidharsono, naskah Goenawan Mohamad: *Visa*.
• Foto: Blontang

berdiri di sekitarnya, sudah bisa memberikan struktur pertunjukan.

Begitu pula penggunaan kecoa (yang dikumpulkan Agus dari kecoa di Medan, Yogyakarta dan Solo) serta visualitas kaki besar yang digunakan sebagai kaki provokatif dan kepala provokatif, sudah memberikan isi dan struktur pertunjukan. Bedanya, Agus memberikan aksentuasi lokal terhadap teks yang dinyatakannya. Kecoa berbicara dalam logat Jawa, sementara figur yang merasa terganggu dengan kehadiran kecoa itu menggunakan logat Batak Medan.

Forum yang dihadiri 33 monologer dan grup teater dari berbagai kota ini akhirnya memang memperlihatkan sebuah kenyataan lain, bahwa generasi kini dalam teater, tidak lagi menempatkan "permainan" di dalam teks, melainkan di dalam konteks. Mereka seperti melepaskan begitu saja hubungan mereka dengan teks, karena personalisasi jauh lebih sulit dilakukan di dalam teks yang sudah jadi dibandingkan dengan dilakukan di dalam konteks yang bisa menjadi tak terduga.



# 12

# DUA PENUTUP

# AGS. Arya Dipayana dan Strategi Menciptakan Peristiwa, Menyutradarai Biografi Sendiri

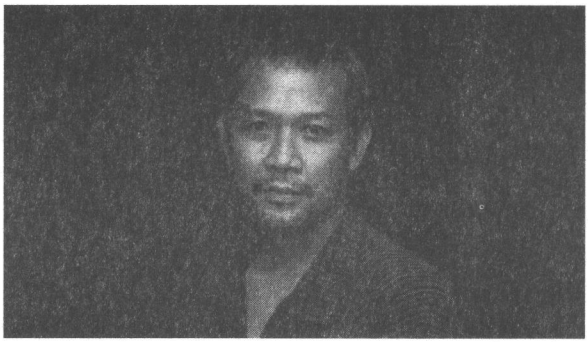
SAYA TIDAK TAHU bagaimana seharusnya menutup bagian akhir pertunjukan ini. Saya ingin suatu penutup yang lain, yang justru lebih untuk bisa menghadirkan jendela atau pintu yang membuat buku ini menjadi tidak ditutup, melainkan dibuka ke sebuah perjalanan yang lain.

Karena itu dengan senang hati, dan sangat berterima kasih dengan mereka di bawah ini, yang kisah mereka saya jadikan untuk mengakhiri buku ini. Akhirnya yang memuat semacam cinta juga, seperti kisah pertunjukan AGS. Arya Dipayana di bawah ini.

AGS. Arya Dipayana (sutradara Teater Tetas, Jakarta) melakukan kesibukan memasak bubur di ruang reruntuhan Benteng Fort Rotterdam. Kesibukannya yang intens di bawah tulisan *I Love You my Son*, akhirnya menciptakan momen untuk lebih banyak lagi orang terlibat membantunya menggoreng, mengupas bawang, menumbuk cabe atau memotong ayam.

Di Benteng itu, Aji (biasa dipanggil seperti ini), memilih sebuah bangunan yang atapnya sudah hilang, tembok-temboknya retak. Seperti sebuah bangunan yang pernah tertimpa bencana atau perang. Halaman di dalamnya sebagian juga sudah ditumbuhi ilalang. Dalam bangunan itu, kita bisa melihat langit dan matahari. Hadirin juga bisa menonton dari atas, karena dinding tebal bangunan itu memang bisa dinaiki.

Bubur akhirnya selesai dimasak. Aji melakukan *moving*, meninggalkan bangunan reruntuhan itu menuju halaman yang lebih teduh dengan sebuah pohon yang menaunginya. Bubur kemudian mulai disajikan di atas meja. Saat itulah, sebelum orang-



AGS. Arya Dipayana.
• Foto: tempo.co

orang ditawarkan memakan bubur hasil masak bersama itu, Arya Dipayana membocorkan biografi kesedihannya. Tentang perpisahan tentang istrinya. Tentang perpisahan dengan anaknya.

Hadirin yang hadir dalam pertunjukan itu, akhirnya tidak hanya sekedar makan bubur, tetapi juga ikut merasakan kesedihan yang dialaminya. Bubur dan kesedihan berlangsung bersamaan. Tahap pembangunan momen dalam pertunjukannya berlanjut ke tahap lain, ke semacam upacara terhadap memori kesedihan. Tidak hanya kesedihan, karena Aji juga bercerita, bahwa semalam ia baru saja bertemu bekas istrinya di Makassar, dan mereka bertengkar. Akhirnya terjadi kekerasan antara dirinya dengan lelaki yang dibawa oleh bekas istrinya.

Strategi narasi yang disampaikan, Aji melalui strategi membangun peristiwa dari memasak bubur bersama, makan bubur bersama, lalu kesedihan demi kesedihan yang dikandung narasi yang disampaikannya, mengesankan bahwa seluruhnya adalah fakta. Seluruhnya adalah kebenaran. Seluruhnya adalah pengalaman yang dialami Aji.

Bubur sudah habis dimakan, tiba-tiba mobil polisi datang. Lima atau enam orang polisi dari mobil itu turun dan memeriksa identitas Aji. Mereka kemudian menangkap dan memborgol tangan Arya Dipayana atas tuduhan penganiyaan. Sebagian orang terkejut, marah, bingung, karena tidak tahu inilah cara Arya menutup pertunjukan *outdoor*-nya yang berlangsung dalam forum Journal of Moment Arts di Makassar (20-25 Oktober 2003).

Strategi pertunjukan yang dilakukan Aji dengan menyutradarai biografinya sendiri, merupakan strategi dalam menciptakan dramaturgi pertunjukannya. Dramaturgi yang tidak lagi ditujukan ke pertunjukan itu sendiri, melainkan langsung ditujukan ke publik. Publik seakan-akan menonton dan terlibat ke dalam narasi yang disampaikannya. Tetapi pada saat yang bersamaan, Aji tampaknya ikut menonton dan menyaksikan reaksi-reaksi publik atas narasi yang disampaikannya.

Realisme teks yang dibocorkan Aji dalam pertunjukannya di Makassar, yang dilakukan dengan sederhana, cair (seperti tidak sedang berlangsung sebagai sebuah pertunjukan), membuat emosi terdistribusi ke penonton sebagai teks dari "teater yang disembunyikan". Teater tidak ditempatkan sebagai *frame* yang mengatasi narasi. Narasi sudah menjadi teater itu sendiri dan berjalan tidak terduga.

Dan pertunjukan itu ternyata terus berlangsung tanpa penonton. Sekitar 5 atau 6 tahun kemudian, setelah pertunjukan itu berlalu, Aji bercerita kepada saya bahwa ia baru saja bertemu dengan anaknya. Suatu hari dia mencari anaknya melalui *Facebook*. Dan bertemu. Komunikasi yang awalnya berat yang berlalngsung lewat *Facebook* itu akhirnya mulai mencair. Aji sama sekali tidak menduga, bahwa *I Love You my Son*, yang menjadi judul pertunjukan itu, akhirnya menjadi kenyataan.

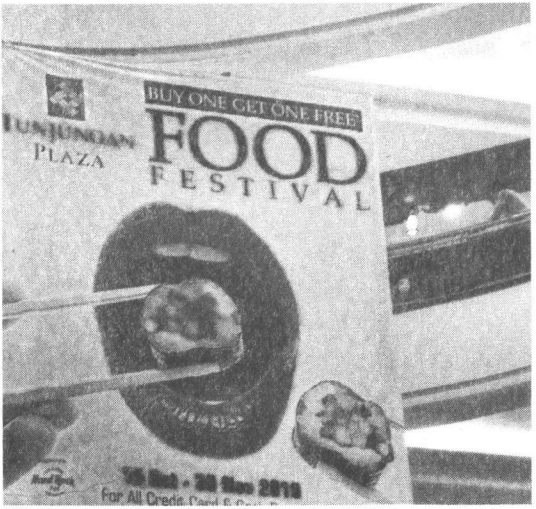
Anaknya sudah menjadi pemain musik dalam sebuah kelompok *band*. Dan menjanjikan untuk bertemu dengan Aji, karena dia akan mentas musik di Jakarta (kota tempat Aji bermukim). Aji menyiapkan sebuah pelukan yang indah untuk anaknya kalau pertemuan itu terjadi. Tetapi pelukan itu tidak terjadi, karena anaknya ternyata tubuhnya jauh lebih tinggi dari tubuh Aji sendiri... *I Love You my Son* merupakan biografi yang dibawa ke dalam pergaulan publik melalui pertunjukan yang dilakukan Aji. Dan sebaliknya, mempersuasi publik untuk memasuki sebuah ruang privat yang tidak lagi semata-mata ruang privat *seorang Aji*. Ruang itu terus bergeser dari sebuah pertunjukan teater dan bergeser lagi ke dunia *Facebook* sebagai ruang privat *seorang kita*.

## Ceritanya Tidak Dikarang

SEJUMLAH REMAJA berlatih wayang di sebuah desa di Tembi, Yogyakarta. Mereka membuat wayang dari kardus. Mereka latihan satu orang satu wayang (setiap wayang jadi dimainkan oleh satu dalang). Dalam pernyataan mereka, mereka sendiri tidak menyukai wayang, karena bahasanya dianggap tinggi dan sulit dimengerti. Mereka ngantuk kalau nonton wayang (bandingkan dengan ST. Sunardi yang merasa hidup seperti fiksi kalau terlalu lama tidak menonton wayang, seperti ditulis di awal buku ini). Lalu mereka memainkan wayang dalam bahasa Indonesia. Namun ternyata untuk mereka tidak begitu mudah berekspresi dengan bahasa Indonesia, mereka lebih *gayeng* kalau berekspresi dengan bahasa Jawa. Lalu bercampur aduklah penggunaan bahasa Indonesia dengan bahasa Jawa.

### Bermain dan membongkar

Mereka merupakan fenomena dari generasi masa kini yang menyukai permainan PlayStation (PS), Facebook dan bola. Untuk mereka, bola menarik karena tidak ada ceritanya. Ceritanya tidak dikarang, asli, menang atau kalah kita tidak tahu. Cerita Terjadi langsung di lapangan saat permainan berlangsung. Sementara wayang, kita sudah tahu ceritanya. Mereka juga menyukai PS, karena dalangnya adalah mereka sendiri. Tubuh mereka terlibat saat memainkan PS, sementara ketika menonton wayang, tubuh mereka pasif. Cara mereka mendefinisikan Facebook juga menarik: *face = muka, book = buku. Facebook = buku yang ditaruh di muka.*




Sebagian masyarakat kita mungkin masih mengenal ungkapan: "mulutmu adalah harimaumu". Kini tidak ada lagi harimau dalam mulut kita. Yang ada adalah mulut yang seksi, menganga, siap melahap makanan yang sama seksinya, menggunaan supit. Foto diambil di sebuah mall di Jakarta, untuk iklan festival makanan.

• Foto: Afrizal Malna

Selama latihan, kesibukan SMS terus berlangsung. Latihan mereka selalu bercampur dengan berbagai bentuk percandaan yang mereka lakukan. Ini terjadi justru sebagai akibat langsung dari momen-momen kreatif dan kebebesan yang sedang mereka alami. Kadang percandaan mereka menjadi lebih dominan dari latihan itu sendiri. Ketika ini terjadi, mereka saling membenturkan wayang masing-masing seakan-akan wayang itu menjadi tubuh mereka sendiri. Ketika mereka bosan latihan, mereka mulai memainkan musik dengan gitar dan alat tabuh sederhana, yang mereka sebut sebagai "dangdut koplo". Kegembiraan dan kebersamaan di sini lebih penting daripada musik itu sendiri. Mereka menyebut diri sebagai Komunitas Belajar dan Bermain Anak-anak Tembi, yang didampingi sebuah kelompok sinema di Yogyakarta, Komunitas Kampung Halaman.

Melalui latihan mereka, saya melihat bagaimana anak-anak remaja memainkan nilai-nilai yang bersinggungan dengan tubuh mereka dan pergaulan mereka, hadir dengan jelas dan jernih. Nilai-nilai yang umumnya kita perlakukan sebagai kekuasaan wacana (identitas, etika maupun kepercayaan) yang kita tanamkan ke dalam kesadaran, pikiran maupun tubuh kita, untuk mereka

menjadi objek permainan. Permainan menjadi sebuah "pembakaran baru" yang memanaskan ruang kognisi mereka. Kognisi tiba-tiba menjadi seperti sebuah gunung yang muncul ke permukaan dari dasar laut, dan gunung kognisi itu menjadi aktif melalui momen-momen kreatif dan kebebasaan yang sedang mereka alami melalui latihan wayang itu. Pembacaan dan penulisan menjadi lahar yang tiba-tiba bergejolak dalam momen latihan. Hal ini mungkin tidak terjadi ketika latihan mereka berada dalam pengarahan yang ketat. Lahar kognisi itu akan kembali membeku dalam model pembelajaran yang mengikat mereka, seperti umumnya yang terjadi pembelajaran dalam kelas di sekolah.

### Teater pertama dari antropologi lisan

Untuk saya, apa yang berlangsung pada mereka, merupakan "teater *real-time*" yang bisa terjadi sehari-hari di sekitar kita. Teater dari antropologi budaya lisan.

Budaya lisan memiliki effek penularan, penggandaan, dan pelatahan di mana keramaian merupakan gravitasi sosial yang memicu kuantitas maupun kualitas dari objek pelisanan yang terjadi. Pelisanan ini tidak semata-mata berlangsung sebagai pelisanan verbal, tetapi juga pelisanan visual, di mana terjadi peristiwa yang mengundang kerumunan, aktivitas pelisanan verbal dan visual juga berlangsung secara bersamaan.

Modal sosial dari antropologi budaya lisan itu sebenarnya merupakan modal teater kita. ini berbeda misalnya dengan massa buruh yang pernah menjadi modal teater di Rusia pada masa Stanyslavskhy. Politik teater massa buruh berlangsung melalui pembagian peran dan konflik kepentingan. Sementara pada antropologi lisan kita, politik teater berlangsung dari bagaimana massifikasi kerumunan berubah menguasai opini publik, tumbuhnya massa buta, hingga kemungkinan terjadinya amuk massa. Ketika antropologi lisan itu menguasai opini publik, maka mayoritas mudah memainkan berbagai sensasi sosial, agama, politik maupun ekonomi di mana kebenaran bisa menjadi sama dengan permainan kata. Mayoritas dangkal yang dibutakan untuk bisa

melihat dirinya sendiri, mudah terprovokasi dan sensitif.

Saya ingin menyebut modal teater dari antropologi lisan ini sebagai "teater pertama". Teater yang justru tidak mendapatkan representasinya dalam panggung-panggung teater kita. Antropologi lisan ini dengan cukup jelas baru dapat kita temukan dalam naskah Anu dan Aduh karya Putu Wijaya. Masyarakat yang melihat kebenaran sebagai fiksi dan fiksi sebagai kebenaran.

Dalam teater pertama ini, tubuh selalu bermain dalam dua peran: tubuh massa dan tubuh primordial. Tubuh primordial umumnya ditempati tokoh-tokoh masyarakat yang mendapatkan legitimasinya lewat tradisi, agama, kelas sosial dan juga preman. Sebagian besar seniman teater, lahir dari tubuh massa ini.

Pada panggung teater, tubuh massa dari antropologi lisan ini, seakan-akan mulai mengalami proses individuasinya, berbicara sebagai individu dengan mengunakan peran orang lain, dialog orang lain dan pakaian orang lain. Proses eksistensialisasi seakan-akan lebih nyata digauli melalui proses teater dalam latihan maupun pertunjukan. Tetapi pada sisi lain, individuasi yang mereka alami melaluti teater, menghasilkan semacam personalisasi yang verbal: tubuh yang dibuat tegang, vokal yang dibuat keras, berat dan mengedan, pandangan mata yang dibuat tajam: seluruh kesibukan untuk membungkus personalitas mereka. Model aktor seperti ini masih berjalan hingga kini, yang umumnya cenderung menciptakan *image* teater sebagai disiplin seni yang keras, menakutkan, seram dan kumuh.

### Cara keluar meninggalkan panggung teater

Dalam proses latihan Teater Mandiri, misalnya, seperti dinyatakan Putu Wijaya, aktor-aktornya tahu bagaimana harus masuk ke dalam panggung, tetapi mereka tidak tahu bagaimana caranya untuk keluar dari panggung. Fenomena ini untuk saya menarik, mengesankan bagaimana aktor terbuka untuk memasuki peran yang dimainkannya, tetapi tidak tahu caranya keluar dari peran itu sendiri.

Untuk mengatasi persoalan ini, seluruh aktor-aktor Putu dalam

pertunjukan Teater Mandiri, tidak ada yang keluar. Mereka semua berada di dalam panggung. Karena itu mereka dibuat sibuk di atas panggung untuk menjaga ruang dan waktu pentas, juga konsentrasi mereka untuk selalu berada dalam keadaan *in-action*.

Saya menduga antropologi lisan memiliki ruang yang menghisap seperti yang terjadi di panggung pertunjukan Putu itu. Setiap orang mudah untuk masuk ke dalam lingkungan lisan, lingkungan verbal, dan kian terkait dengan nilai-nilai yang dibangun dalam komunitas verbal itu, ia kian tidak tahu bagaimana caranya keluar dari lingkungan ini. Ia kian menjadi "seorang-komunitas-verbal" daripada sebagai "seorang-yang-bermain" dalam permainan lisan itu.

Permainan yang tetap terjaga sebagai permainan, di mana setiap berlangsungnya konstruksi disertai dengan dekonstruksi (pembongkaran), dan setiap abstraksi selalu juga terjadi distraksi (cerita tidak terperangkap menjadi skenario), proses seperti ini mungkin bisa memberikan celah untuk mencari pintu dan keluar dari hisapan lingkungan lisan ini. Proses pembongkaran yang dalam bahasa anak-anak Tembi itu, menjadi pembongkaran yang tidak dikarang, belum ada ceritanya, belum ada lakonnya.

Ceritanya hanya ada pada kenyataan bahwa tubuh kita adalah diri kita sendiri. Kita berada bersama tubuh kita. Tubuh kita adalah kita. Tetapi dimanakah diri kita itu? *Jangan takut...*, diri kita berada di antara tekanan ma-yoritas, di antara barang-barang yang keluar dari pabrik dan memburu manusia. Diri kita berada di bawah ancaman nilai-nilai irasional. *Jangan takut*, diri kita berada di antara TV yang menggunakan bencana sebagai dramaturgi politik penyiaran yang membuat kita tidak berdaya, di antara sekolah yang menjadikan anak-anak kita sebagai objek ketakutan terhadap masa depan.

*Jangan takut...* Diri kita berada di luar identitas klenik yang ditawarkan di tengah pemujaan yang saling menghujat, yang ditawarkan sebagai pakaian yang menghukum tubuh kita sendiri. *Jangan takut*. Diri kita berada dalam gedung teater yang terbuat dari campuran keringat kita bersama. Maka diri kita ada di luar

gedung teater yang bukan terbuat dari keringat kita. Gedung yang di dalamnya penuh oleh berbagai pakaian yang bukan pakaian kita, penuh oleh peran yang bukan diri kita, keyakinan-keyakinan yang membuat kita melupakan diri kita kita sendiri. Kita bisa memakai semua itu hanya untuk memerankan kembali topeng-topeng sejarah hingga kita terharu bisa memeluk diri kita sendiri.

# Tentang Penulis

AFRIZAL MALNA kini ia aktif mengurusi program teater di Komite Teater, Dewan Kesenian Jakarta. Buku-buku terbarunya yang terbit: *Kepada Apakah* (2013); *Anxiety Myths* (terjemahan Andy Fuller, 2013, masuk dalam 75 besar World Literature Today); kumpulan puisi dalam bahasa Jerman *drucktmaschine drittmensch* (terjemahan Urilke Draesner, Katrin Bandel, Sophie Mahakam Anggawi; DAAD, Berlin, 2015); kumpulan puisi *Berlin Proposal* (Bandung, 2015); kumpulan naskah teater *Teks-Cacat di Luar Tubuh Aktor* (Yogyakarta, 2017); esai sekitar puisi prosa *Pada Batas Setiap Masakini* (Yogyakarta, 2017). Beberapa aktivitas terakhirnya: residensi DAAD, Berlin (2014–2015); Poetry on The Road International Bremen (Mei 2014); Berlin International Literature Festival (September 2014); Maastricht International Poetry Night (Oktober–November, 2014); Literature Festival Southeast Asia Litprom Frankfurt (Januari 2015); Hamburg Literature Festival (Harbour Front, September 2015); International Poetry Festival-Kritya (Kerala, India, Februari 2016); dan mengikuti Tokyo Performing Arts Meeting (TPAM; Yokohama, 2017), atas *grant* dari Japan Foundation, Jakarta.



Buku ini penting. Saya sudah beberapa tahun berkenalan dengan Afrizal Malna. Dari pengalaman saya bersama dia, saya dapat menarik kesimpulan bahwa Afrizal termasuk pengamat kegiatan teater dan sastra kontemporer di Indonesia yang paling lihai. Artinya, dengan matanya yang tajam—separuh mata seniman, separuh mata sosiolog—dia bisa melihat banyak hal yang gampang luput dari pandangan orang lain. Kemudian, dengan pola pemikiran dan bahasanya yang khas, dia bisa mengatur hal-hal yang diamatinya menjadi sebuah rumusan yang memang rumit dan harus dipikirkan lebih dari satu-dua detik, tetapi juga mampu menghasilkan pengertian baru yang sangat bermanfaat kalau kita mau mempelajari bagaimana kebudayaan, teater misalnya, berhubungan dengan wacana-wacana dan proses-proses masyarakat yang lain.

**Michael H. Bodden**

Membaca buku Afrizal ini saya bahkan merasa tidak hanya menghadapi suatu antologi saja, melainkan sebuah kamus atau ensiklopedi, di mana kita bisa mencari dan mendapatkan sekian banyak informasi yang berguna. Namun, informasi di sini bukan informasi biasa saja yang bersifat menjelaskan mengenai kenyataan teater kontemporer Indonesia: jenis-jenis teater, kelompok teater, pertunjukan, akting, naskah, publik, kritisisme, media dan sebagainya; melainkan informasi mengenai bagaimana—di bawah tema apa—kita bisa memandang dan memahami teater.

**Marianne Koenig**

DIREKTORAT KESENIAN
DIREKTORAT JENDERAL KEBUDAYAAN
KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN

TIDAK DIPERJUALBELIKAN

ISBN 978-602-5635-11-3
9 786025 635113