

KREATIVITAS SENI DAN KEBANGSAAN

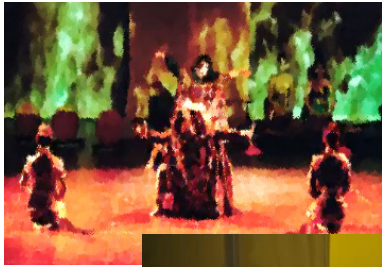


KREATIVITAS SENI DAN KEBANGSAAN

YUDIARYANI

YUDIARYANI

KREATIVITAS SENI DAN KEBANGSAAN



YUDIARYANI

Judul Buku Ajar : **KREATIVITAS SENI DAN KEBANGSAAN**
Penulis : Yudiaryani
Diterbitkan oleh : Badan Penerbit ISI Yogyakarta
Alamat : Jalan Parangtritis Km 6. Sewon. Bantul. Yogyakarta
Gambar Sampul Depan : Pementasan Teater *Pilihan Pembayun*. Jurusan Teater ISI Yogyakarta dan LTP M.A.S. Artistik: Yudiaryani. Sutradara: Wahid Nurcahyono. Koreografer: Iwan Dadijono
Dokumentasi : Panitia Festival APB 2015 La Salle College of the Arts Singapore
Gambar Sampul Dalam : Pementasan Teater *Pilihan Pembayun*. Jurusan Teater ISI Yogyakarta dan LTP M.A.S. Artistik: Yudiaryani. Sutradara: Wahid Nurcahyono. Koreografer: Iwan Dadijono
Dokumentasi : Panitia Festival APB 2015 La Salle College of the Arts Singapore
Editor : Umilia Rokhani
Desain Sampul dan *Layout* : Yosiano Ariawan

Hak Cipta Dilindungi oleh Undang-Undang
Cetakan Pertama, 2020
ISBN: 978-602-6509-76-5

KATA PENGANTAR

Assalamu'alaikum warahmatullahi wabarakatuh. Salam sejahtera untuk kita semua. Oom Swasti Asthu. Salam Budaya. Rahayu

Puji syukur ke hadirat Allah SWT bahwa buku ajar ini dapat hadir di hadapan pembaca. Buku ajar yang berjudul *Kreativitas Seni dan Kebangsaan* merupakan cara penulis untuk menyampaikan pesan, baik kepada siswa didik, mahasiswa, seniman, akademisi, maupun penonton seni, agar mengetahui cara “membaca” sebuah karya cipta seni, khususnya teater, secara utuh dan menyeluruh. Sebuah pertunjukan seni dapat ditunjukkan dengan rumus A (seseorang) membuat B (karya seni) untuk C (penonton). Ketiga unsur tersebut memiliki teknik dan materi penciptaannya sesuai dengan keinginan dari penciptanya. Seorang pencipta atau pelaku seni diharapkan untuk terus mengasah nalar budi dan ketrampilannya dengan mencipta karya seni yang bermanfaat bagi masyarakat serta sesuai dengan perkembangan zaman. Karya seni sebagai wujud kreativitas dapat disejajarkan dengan karya-karya seni lainnya secara kompetitif, baik di tingkat nasional maupun internasional. Bahkan karya seni harus mampu menjadi perjuru bagi peningkatan kualitas hidup manusia menuju manusia berakhlak mulia.

Satu hal yang seringkali terlewat dari proses berkesenian adalah peran kreativitas seni terhadap perkembangan ilmu pengetahuan, pendidikan, dan kebangsaan. Untuk itu, perlu direnungkan mengenai sinergisme dan konektivitas antara hasil pikiran, perasaan, dan tingkah laku manusia dengan kekuatan tanah yang memberinya kekuatan, dan keberlimpahan air yang mengalirkan keberlanjutan, serta luasnya udara yang meninggikan tujuan dan cita-cita bangsa. Selain itu, perlu direnungkan pula tentang dalamnya rasa kebangsaan masyarakat Indonesia sehingga mampu menumbuhkan inspirasi kreatif dari seniman untuk mencipta karya cerdas anak bangsa melalui pendidikan berkarakter yang mampu bersaing secara global. Rasa kebangsaan tersebut sekaligus dipergunakan untuk memperkuat ketahanan budaya.

Demikianlah buku ajar ini disusun agar dapat digunakan untuk melakukan perenungan-perenungan serta menjawab berbagai permasalahan yang menyertainya. Buku berjudul *Kreativitas Seni dan Kebangsaan* ini disusun menjadi tiga bagian. Bagian satu bertajuk “Kreativitas Seni Pertunjukan”. Bagian dua bertajuk “Dramaturgi dan Perannya”. Bagian tiga bertajuk “Kebangsaan dan Ketahanan Budaya”. Bagian satu “Kreativitas Seni Pertunjukan” terdiri dari dua bab, yaitu: Bab I “Memburu Jejak Kreativitas Seni Pertunjukan”, dan Bab II “Teater Indonesia Dulu dan Kini”. Bagian dua “Dramaturgi dan Perannya” terdiri dari empat bab, yaitu: Bab III “Inspirasi Teori bagi Pertunjukan Teater”; Bab IV “Panggung Teatrikal”; Bab V “Metode Mini Kata Rendra”; Bab VI “Metode *Via Negativa* dan Teknik *In-Trance* Grotowski”. Bagian “Tiga Kebangsaan dan Ketahanan Budaya” terdiri dari tiga bab, yaitu: Bab VII “Strategi Penguatan Kesenian Tradisional”; Bab VIII “Pendidikan Seni Berkarakter Kebangsaan”; Bab IX “Perlindungan Kekayaan Intelektual (KI) bagi Kesenian Tradisional”.

Bagian satu dari buku ini menyampaikan pesan tentang perjalanan panjang proses kreatif seni yang bermula dari magi dan upacara. Wujud teater primitif tersebut menginspirasi hadirnya bentuk teater dunia sejak masa Yunani Kuno hingga teater masa kini. Pesan magi dan upacara tersimpan dalam wujud naskah drama. Pesan di dalamnya kemudian sampai di hadapan penonton melalui karya seni pertunjukan, di antaranya teater. Teater di Indonesia adalah teater yang berwujud tradisional, teater modern, teater modern berbasis tradisi, teater posmodern, dan teater kontemporer, serta beragam gaya pertunjukan akulturasi. Berbagai wujud teater di Indonesia menunjukkan bahwa teater Indonesia bersifat dinamis, cair, dan plastis ketika bersentuhan dengan teater dunia.

Bagian dua dari buku ini menyampaikan gagasan, teori dramaturgi, dan metode pelatihan akting yang menjadi dasar hadirnya kreativitas pemanggungan. Dengan pemanfaatan teori dramaturgi, Teater Antropologi dan Teater Lingkungan membuka wawasan kreatif dari para seniman dan pencinta seni untuk memahami pertunjukan teater. Bahkan keberadaan teori dramaturgi tersebut kemudian mampu menghadirkan kembali wujud seni yang berbeda yang sesuai dengan interpretasi dan inspirasi mereka. Metode pelatihan akting, seperti Metode Mini Kata Rendra dengan sistem improvisasi dan Teater Miskin Grotowski dengan sistem *via negativa* dan teknik *in-trance*, menginspirasi seniman kreatif di Indonesia untuk melatih akting dan kelenturan tubuh aktor. Metode pelatihan akting yang tercipta oleh seniman-seniman dunia sebenarnya mampu dilacak juga jejaknya dalam pertunjukan teater tradisional di Indonesia. Bahkan diketahui bahwa metode pelatihan Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, dan Richard Schechner mendapat inspirasi dari pelatihan atau training aktor-aktor dan penari tradisional di negara-negara Asia, seperti seniman dari Cina, Jepang, India, dan Indonesia.

Bagian tiga buku ini membahas pendidikan, kebangsaan dan ketahanan budaya yang terkait dengan kreativitas para seniman dan perlindungan kekayaan intelektual (KI) mereka. Selain seni sebagai karya cipta, seni juga memberi andil besar bagi pembangunan karakter anak bangsa. Sistem pendidikan seni dapat menginspirasi terjadinya pergeseran paradigma pendidikan nasional di Indonesia. Paradigma baru mengembangkan *mindset* peserta didik dalam rangka penguatan nilai-nilai akhlak mulia sebagai nilai kebangsaan Indonesia.

Akhir kata, penulis berharap, buku ini dapat dimanfaatkan sebaik mungkin oleh siswa, mahasiswa, seniman, guru dan dosen, birokrat, peneliti, dan pengelola seni, serta “pembaca” seni dan budaya, agar mampu mengembangkan rasa cinta tanah air melalui pemahaman terhadap proses kreatif seniman, pengetahuan seni budaya, pendidikan berkarakter, dan rasa kebangsaan. Semoga.

Salam budaya,
Penulis

Prof. Dr. Yudiaryani, M.A.

DAFTAR ISI

Kata Pengantar	iii
Daftar Isi	v

BAGIAN SATU: KREATIVITAS SENI PERTUNJUKAN

Bab I

Memburu Jejak Kreativitas Seni Pertunjukan

1. Magi dan Upacara	1
2. Kreativitas Seni	4
3. Ruang Hidup Kebangsaan	7
Daftar Pustaka	13

Bab II

Teater Indonesia Dulu dan Kini

1. Berawal dari Teater Daerah	15
2. Terinspirasi dari Tradisi Lisan	17
3. Teater Indonesia dan Modernisme	21
4. Teater Indonesia dan Postmodernisme	24
Daftar Pustaka	32

BAGIAN DUA: DRAMATURGI DAN PERANNYA

Bab III

Inspirasi Teori bagi Pertunjukan Teater

1. Dramaturgi bagi Pembacaan Teater	35
2. Teater Antropologi	37
3. Teori Teks dan Konteks bagi Analisis Tekstual Pertunjukan Teater	47
4. Teori Teks dan Konteks bagi Kreativitas Pertunjukan Teater	50
5. Teori Resepsi bagi Penonton Teater	55
6. Teori <i>Mise en Scène</i> bagi Perancangan Panggung Teater	59
7. Teori Rantai Transmisi Pertunjukan Teater	62
a. Transformasi Budaya Sumber Bagi Cita Rasa Budaya Target	65
b. Dari Teks Menuju Tubuh Berlanjut dari Tubuh Menuju Teks	67
Daftar Pustaka	70

Bab IV

Panggung Teatrical

1. Teater dan Drama	73
2. Desain Visual Panggung	81
a. Tipe Panggung Teatrical	82
b. Elemen Desain Visual Teatrical	84
c. Prinsip-Prinsip Desain Panggung Teatrical	87

3. Struktur dan Tekstur Pertunjukan	90
a. Struktur Pertunjukan Teatrical	92
b. Tekstur Pertunjukan Teatrical	100
4. Penyutradaraan	104
5. Pemeranan	109
Daftar Pustaka	116

Bab V

Metode Mini Kata Rendra

1. Proses Kreatif Bengkel Teater	118
2. Rendra dan Bengkel Teater	120
3. Rendra dan Mini Kata	122
4. Metode Mini Kata	124
5. Sistem Improvisasi	128
6. Teknik Gerak Indah	129
7. Perkemahan Kaum Urakan	131
8. Pembaruan Metode Pelatihan	133
Daftar Pustaka	134

Bab VI

Metode *Via Negativa* dan Teknik *In-Trance* Grotowski

1. Konvensi Teater Miskin	136
2. Metode-Sistem-Teknik Pelatihan Akting	137
3. Metode Transformasi	139
4. Sistem <i>Via Negativa</i>	140
5. Sistem <i>Via Negativa</i> dan Teater Laboratori	142
6. Sistem <i>Via Negativa</i> dan Riset Parateater	144
7. Sistem <i>Via Negativa</i> dan Drama Objektif	146
8. Teknik <i>In-Trance</i>	147
Daftar Pustaka	149

BAGIAN TIGA: KEBANGSAAN DAN KETAHANAN BUDAYA

Bab VII

Strategi Penguatan Kesenian Tradisional

1. Kesenian Tradisional dan Era Industri Kreatif	151
2. Kehadiran Kesenian Tradisional Ketoprak	160
a. Periode Ketoprak Lesung	160
b. Periode Ketoprak Peralihan atau Ketoprak Gamelan	161
c. Periode Ketoprak Pembaruan	162
d. Pertunjukan Ketoprak Humor dan Ketoprak Ringkes	164
3. Perkembangan Apresiasi Pertunjukan Ketoprak	166
Daftar Pustaka	169

Bab VIII

Pendidikan Seni Berkarakter Kebangsaan

1. Pendidikan dan Bonus Demografi	171
2. Pendidikan Nasional dan Pendidikan Berkarakter	173
3. Relasi Pendidikan Berkarakter dengan Pendidikan Seni	174
4. Pendidikan Berkarakter dan Berkebangsaan	176
5. Pendidikan Seni Merupakan Pendidikan Berkebangsaan	178
6. Pergeseran Paradigma Pendidikan Seni	179
Daftar Pustaka	181

Bab IX

Perlindungan Kekayaan Intelektual (KI) bagi Kesenian Tradisional

1. Hak Cipta dan Ekspresi Budaya Tradisional	182
2. Strategi Implementasi Perlindungan Seni Tradisional	184
3. Pokok-Pokok Persoalan yang Ditemukan	185
4. Pengaruh Perkembangan Lingkungan Strategis	188
5. Perlindungan Kekayaan Intelektual yang Diharapkan	189
Daftar Pustaka	192

BAGIAN SATU
KREATIVITAS SENI PERTUNJUKAN

1. Magi dan Upacara

Perjalanan panjang melacak jejak bentuk teater primitif menghadirkan sebuah lanskap kultur perkembangan teater dunia dari sebelum zaman kejayaan teater Yunani Kuna hingga teater masa kini. Terbang 2.500 tahun sejarah teater dan drama yang tidak dapat dilacak jejaknya. Namun pengetahuan tentang teater dan drama secara perlahan memperoleh bentuknya melalui keberadaan teater Yunani dan Romawi Kuna. Bahkan bentuk tersebut dapat dilacak sumber sejarahnya di Mesir dan Babylonia, Syria dan Syprus, Thrakis dan Creta. Sejarah panjang pembentukan teater dan drama terbentang dari masa lalu melalui magi dan mitos yang penuh ketidakpastian, kabur dan samar, tetapi menggetarkan. Apabila penemuan lukisan-lukisan kuno di gua-gua di Perancis Selatan yang berupa gambar dukun penyembuh bertopeng menyerupai rusa jantan 10.000 hingga 50.000 tahun yang lalu bahwa saat itulah sejarah teater dan drama dimulai.

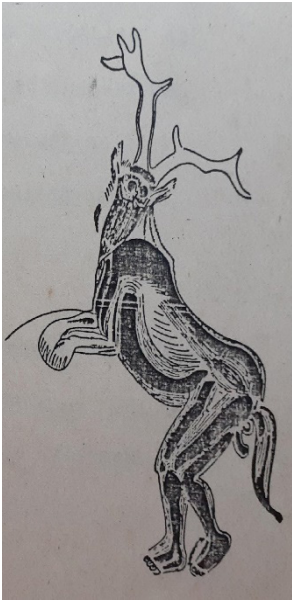
Perkembangan teater dan drama dimulai ketika manusia berusaha meniru tingkah laku binatang untuk meningkatkan siasat dan memantapkan perburuan. Magi *simpatetik* adalah magi meniru yang dilengkapi dan dikembangkan manusia dengan tarian, musik, dan penggunaan topeng. Manusia kemudian melengkapinya dengan dialog menjadikan gerak tiruan, musik, dan topeng pada suatu upacara untuk menurunkan hujan, meningkatkan hasil panen, dan upacara inisiasi. Upacara-upacara tersebut kemudian digunakan pula untuk memuja arwah leluhur. Teori ini dipercaya kaitan antara teater sebagai seni pertunjukan dan teater sebagai ritual. Bukti dari keterkaitan tersebut adalah, *Pertama*, teater berasal dari ritus. Teori yang paling tua ini terkait dengan ritus fertilitas, pembuatan hujan, dan magi *simpatetik*.¹ Semula, manusia melihat adanya berbagai kekuatan alam yang mengerikan yang dikaitkan dengan pergantian musim.



Tarian Indian Kuna. Lebih dari 100 tahun yang lalu, seorang pelukis kulit putih membuat lukisan tentang tari Charcoal dari suku Indian Osage. Ia tidak menunjukkan bahwa orang-orang Indian dalam upacara tersebut, sebelum maju perang, dicat hitam. Kepala suku mengacungkan sayap elang dan menghias kapak perangnya untuk membangkitkan semangat dan keberanian berperang. Dari *Travels on the Osage Prairies*, oleh Trixie. Kenneth Macgowan and William Melnitz, *Living Stage, a History of the World Theater*, New York, Prentice-Hall; Fourth Edition (January 1, 1956).

¹ Macgowan, Melnitz, "The Living Stage, A History of the World Theater", dalam Yudiaryani, *Panggung Teater Dunia, Perkembangan dan Perubahan Konvensi*, Yogyakarta, Pustaka Gondosuli, 1999: 35.

Kekuatan alam ini muncul dan lenyap atau berganti tanpa dapat diduga. Kemudian manusia memberi korban untuk menyenangkan sekaligus menenangkan kekuatan tersebut. Seiring berjalannya waktu, pengorbanan tersebut menjadi suatu peristiwa yang memiliki bentuk sebagai suatu upacara keagamaan. Orang yang bertugas menjadi pemimpin upacara disebut pendeta. Upacara inilah yang menumbuhkan bibit-bibit teater. Pendeta memakai topeng yang menyerupai wajah binatang atau kostum seperti makhluk-makhluk supranatural. *Kedua*, teori penyangkalan Dionisus dan Osiris. Teori ini menyebutkan bahwa teater berasal dari cerita-cerita kepahlawanan yang belum mencapai tingkat kedewasaan. Para pahlawan berasal dari kalangan satria ataupun raja. Cerita tentang mereka disampaikan dalam tarian perang yang digunakan sebagai magi *simpatetik* untuk memantapkan kekalahan musuh dan merangsang keberanian berperang. Seiring dengan ketidaktahuan manusia terhadap kekuatan alam, muncul cerita-cerita khayal tentang asal mula dan tujuan upacara-upacara keagamaan. Secara perlahan, cerita-cerita tersebut berkembang dan akhirnya menjadi mitos yang dipercaya oleh masyarakat pemiliknya. Upacara keagamaan yang sebenarnya menjadi dasar berkembangnya mitos semakin menghilang, tetapi mitos yang ada di sekitar upacara tersebut tetap hidup dan berkembang, seperti mitos tentang penguasa alam semesta, mitos tentang penguasa laut selatan, dan mitos adanya dewa matahari. Demikian juga dengan mitos tentang pendeta juga merupakan cikal bakal salah satu unsur teater. Namun seiring perjalanan



Kiri: Manusia primitif dari zaman Batu, mengenakan tanduk dan kulit rusa, tapi kaki dan jarinya masih tetap terlihat. Ikut serta dalam tarian yang dirancang untuk merangsang perburuan. Ia digambar pada dinding gua di Perancis selatan (Sketsa Abbe Breuil).

Kanan: Drama primitif di bagian Barat Daya. Sebelah kiri, seorang Indian Pueblo memerankan seekor binatang dalam tari kijang. Sebelah kanan, salah seorang Shalagos, tingginya 10 kaki, makhluk gaib memohonkan ampun atas nama manusia untuk membantu menurunkan hujan. (Gambar oleh Virginia Moore Roedriger). (Kenneth Macgowan and William Melnitz, *Living Stage, a History of the World Theater*, New York, Prentice-Hall; Fourth Edition (January 1, 1956).



Kiri: Seni pertunjukan di relief candi Borobudur. Kanan: Sendratari Ramayana di relief candi Prambanan. (kebudayaan.kemdikbud.go.id).

waktu, peran dan fungsi upacara keagamaan semakin terpisah. Keberadaannya menjauh dari fungsi maupun peran teater, seperti halnya peran dan fungsi pendeta yang terpisah jauh dari aktor. *Ketiga*, teori kesukaan dasar manusia mendengarkan cerita-cerita. Hal ini yang kelak menciptakan drama dan menghadirkan penonton. Aristoteles mencatat bahwa drama Yunani Kuno berbentuk *dithyramb*, yaitu himne yang disuarakan dengan keras dan ditujukan pada dewa Dionisus. Himne ini berkaitan dengan cerita Dionisus. Kemudian episode Dionisus menghilang dan upacara keagamaan muncul.

Apabila teater dan drama dipelajari dengan cara mencari unsur-unsur dalam tarian, topeng, atau magi pada upacara pemujaan, dapat diketahui bahwa jenis teater ini adalah jenis yang paling luas dan paling primitif. Namun zaman sekarang, banyak ditemui upacara-upacara yang melakukan magi *simpatetik* dan peniruan, baik oleh masyarakat primitif maupun yang menganggap dirinya sebagai masyarakat modern. Hal tersebut menunjukkan alasan pentingnya mengetahui zaman primitif ketika ingin mempelajari teater modern hingga teater masa kini.

Keempat, pendekatan lain berawal dari naskah drama yang dipentaskan oleh aktor dalam kemasan artistik di panggung. Teater semacam ini merupakan organisme yang sangat kompleks yang ada semenjak Sophocles dan Aeschylus. Kita belajar cara akting yang mampu digunakan untuk mengantisipasi perubahan-perubahan yang kemudian dihadirkan menjadi akting baru. Penataan artistik pun mengikuti perubahan melalui ciptaan-ciptaan artistik baru, sehingga naskah drama kemudian turut mengalami perubahan. Ekspresi baru hadir secara timbal balik dan memengaruhi perkembangan konvensi pertunjukan dan gaya personal seorang seniman. Apabila dibandingkan jenis teater pertama, jenis teater kedua, dan jenis ketiga, jenis teater keempat ini memiliki sejarah yang relatif pendek dan sederhana yang berlangsung hanya selama kurang lebih 3.000 tahun (semenjak 1000 BC). Sejak saat itulah kisah tentang teater adalah kisah tentang gedung pertunjukan sekaligus pertunjukannya. Drama tidak dapat dipelajari tanpa mengamati teater secara fisik. Demikian pula sebaliknya, makna teater tidak dapat dinikmati tanpa sajian drama yang menjadi pusatnya.

Pada saat ingin mengetahui alasan Sophocles menulis kisah *Trilogi Oedipus*, dapat diketahui bahwa para dewa menghukum Oedipus karena pemujaan diri yang berlebihan. Hal ini perlu dipertanyakan terkait dengan tujuan Shakespeare mencipta tokoh *Hamlet* jika hanya ingin menunjukkan buruknya balas dendam. Selain itu, perlu dipertanyakan pula alasan Arthur Miller menciptakan *Death of a Salesman* yang berkisah tentang nilai-nilai fundamental masyarakat dan tolok ukur kesuksesan berdasarkan materi. Demikian pula alasan Sarah Kane mencipta kembali tokoh Phedra dalam naskahnya *Phedra's Love*, jika bukan karena adanya diskriminasi peran perempuan dalam masyarakat maupun kehidupan domestiknya. Dalam hal ini, kekuasaan sistem patriarki menjebak perempuan hingga mengalami nasib tragis. Perlu ditinjau pula alasan Rendra mencipta *Bip Bop* di tahun 1960-an, jika bukan untuk menghindari dari cengkeraman kekuasaan pemerintah yang otoriter. Demikian halnya dengan Azwar AN yang menghadirkan pentas *Si Bachil* dalam konsep seni Srandul, dan *Hamlet* di tahun 1970-an dengan konsep Melayu. Pentas-pentas tersebut lebih bertujuan untuk menampilkan keunggulan tradisi. Sementara Putu Wijaya meneror penikmat karyanya melalui naskah *Aduh, Awas* karena ia ingin

penikmat karyanya dapat memposisikan diri dengan apa adanya, tidak perlu bermewah diri, tidak perlu terlalu menuntut, dan mengerjakan dari hal yang dapat dikerjakan serta tidak mengada-ada.

Berbagai alasan penciptaan karya tersebut dapat dilacak melalui analisis tentang cakupan luas daya hidup yang dimiliki oleh teater primitif. Keberadaan daya hidup itulah yang berhasil menunjukkan nilai-nilai moral—tentang kebaikan, kepatuhan, balas dendam, kasih sayang, dan kepercayaan diri—yang hingga saat ini tetap dipergunakan untuk menunjukkan identitas jati diri manusia ketika mereka berhadapan dengan masyarakat, dirinya, dan penciptanya. Hal ini berlangsung selama ribuan tahun dengan segala tantangannya; ruang hidup teater terukir jejaknya melalui doa, magi, cerita, aktor, panggung, hingga penonton. Ukiran jejaknya masih tetap dapat diketahui hingga masa kini. Menonton teater masa kini adalah undangan melacak jejak masa lalu yang berkelindan menuju aras ke masa depan.

2. Kreativitas Seni

Sebuah karya cipta seni dipastikan tidak mungkin terlepas dari penciptanya. Wujud seni hadir di hadapan penonton melalui sebuah proses kreasi panjang yang tidak pernah diketahui oleh penonton, dan bahkan sering tidak dipedulikan oleh para pengamat. Proses karya cipta seni diawali dari munculnya kehendak seniman untuk mencipta, kemudian dilanjutkan dengan mengendapkan ide yang menjadi sumber ciptaannya, menggarapnya, kemudian sampailah karya cipta tersebut di hadapan penonton.

Kreativitas (penciptaan) tidak terjadi dalam sebuah kekosongan. Pada saat mengamati pelaku kreatif, karya kreatif, dan/atau proses kreatif, seringkali pengaruh lingkungan diabaikan. Hal tersebut memutus kreativitas dari konteksnya. Karya seni diekspresikan untuk sekadar meluapkan emosi seniman penciptanya tanpa menyadari bahwa karya seni yang dihasilkan membawa dampak buruk bagi penikmatnya. Berbagai lingkungan, seperti lingkungan akademik, kesenian, dan kebudayaan, sebenarnya mampu memberi inspirasi kuat bagi kemunculan karya kreatif. Lingkungan terkait mampu pula merangsang dan mendorong munculnya kreativitas para seniman, dan mendukung seniman mendefinisikannya. Lingkungan, dalam hal ini, diberi makna yang sangat luas. Dalam buku *Karya Cipta Seni Pertunjukan* (2017) yang diterbitkan oleh Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta, I Made Bandem, seniman tari dan guru besar ISI Denpasar, menyebut kreativitas adalah penciptaan. Kreativitas adalah sumber segala seni, ilmu pengetahuan, dan teknologi. Bahkan semua kebudayaan manusia dihasilkan dari pemikiran dan imajinasi kreatif.² Apabila ungkapan ini benar, tidaklah aneh jika ahli sains (ilmu pengetahuan), Albert Einstein, menyatakan bahwa “imajinasi adalah lebih penting dari ilmu pengetahuan.” Erich Fromm menyatakan kreativitas adalah kemampuan untuk mencipta, sebuah daya untuk mampu menciptakan karya-karya yang bisa dilihat, dan didengar oleh orang lain. Karya-karya hasil ciptaan biasanya

² I Made Bandem, “Metodologi Penciptaan Seni”, dalam Yudiaryai, et.al., *Karya Cipta Seni Pertunjukan*, Yogyakarta: BP ISI, 2017: 458.

berupa karya-karya seni seperti teater, tari, dan musik. Di samping sebagai daya untuk mewujudkan suatu karya, kreativitas berarti sebuah sikap, kemampuan untuk melihat dan memberi respon tanpa disertai perwujudan karya seni. Sesungguhnya semua manusia memiliki potensi untuk menjadi kreatif, tetapi kebanyakan di antara mereka tidak terdorong untuk mengembangkan daya kreativitas itu. Kreativitas merupakan hasil yang diperoleh dari lingkungan kebudayaan yang memiliki sederet sistem, watak, kebiasaan, peraturan, simbol pengetahuan yang dimiliki bersama, yang berkaitan dengan tujuan seluruh anggota masyarakat yang saling berinteraksi.

Seorang mahasiswa di Jurusan Teater ISI Yogyakarta, misalnya, begitu melangkah kaki keluar dari gedung jurusan tempat mereka menimba ilmu, mendengar bunyi instrumen musik klarinet, saxophone dari Jurusan Musik di sebelah utara, dan tabuhan gamelan Bali dari Jurusan Etnomusikologi. Terdengar suara hentakan kaki penari yang diiringi aba-aba instruktur tari dan bunyi gamelan Jawa dari sisi sebelah selatan. Berjalan lebih ke selatan akan terdengar suara suluk dalang dengan irama gamelan mengiringi tampilan wayang kulit. Sejenak kita bias merasakan suasana di pendapa tari dan merasakan atmosfer berkesenian di Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Demikian juga lanskap berkesenian, seperti di Concert Hall, gedung Societet, atau Amphitheatre Taman Budaya Yogyakarta menjadi sumber pengalaman hidup para seniman pencipta.

Peristiwa kreatif pun mewarnai perjuangan manusia untuk terus mempertahankan hidupnya. Jacob Soemardjo, sejarawan teater dan dramaturgi, menyatakan bahwa peristiwa kreatif manusia justru dimulai ketika ia menyadari bahwa dirinya sedang ditarik daya gravitasi pengalaman dan pengetahuan. Syarat terjadinya kreativitas adalah ketika seseorang “jatuh” ke dalam pengetahuan dan pengalaman kebenaran yang nyata.³ Pada saat seorang mahasiswa melangkah keluar kampus dan berada dalam atmosfer berkesenian, ia dikembalikan kepada realita; istilahnya, *down to earth*. Di saat menimba ilmu dan ketrampilan di jurusan, proses kreatif pun bergerak. Manusia akan memahami secara tuntas hal yang selama ini dianutnya sebagai sesuatu yang “benar” sebagai suatu pengalaman yang mempribadi. Sampai pada titik ujung kebenaran yang dianutnya itu, ia akan mengalami titik balik dari yang selama ini dianutnya, dan mulailah ia berjuang untuk menemukan “jalan ke atas”. Soemardjo menyebutnya dengan “paradoks”. Ibarat anak panah siap diluncurkan, mahasiswa calon seniman tersebut adalah busur panah yang ditarik ke belakang agar anak panah melesat kencang. Demikianlah pola ritual kreativitas terjadi. Hal serupa yang terjadi pada seorang calon seniman yang menciptakan karya kreatifnya demi menjadikan dirinya seorang yang sujana.

Hal yang sama terjadi ketika penari kijang memerankan gerak kijang agar banyak kijang-kijang yang mendekat dan mempermudah pemburu melepas anak panahnya. Persis seperti nasib Sisyphus, tokoh legenda Yunani Kuno, yang melawan perintah dewa. Dia sangat suka menjalani hukumannya. Bahkan dia sering menantang dewa agar dewa menghukumnya. Kesalahan demi kesalahan dia lakukan, entah disengaja ataupun tidak, untuk memancing hukuman. Saat hukuman datang, Sisyphus harus mendorong batu

³ Jacob Sumardjo, “Manusia Jatuh Ke Atas”, dalam Yudiaryai, et.al., *Karya Cipta Seni Pertunjukan*, Yogyakarta: BP ISI, 2017: 3.

hingga ke puncak gunung. Pada saat ia hampir mencapai puncak, dewa menjatuhkan kembali batu tersebut. Sisyphus mengejar ke bawah dan kembali mendorong batu ke atas. Dewa pun menjatuhkan lagi. Dewa memang suka becanda. Demikian peristiwa tersebut terjadi secara berulang-ulang. Pekerjaan yang sia-sia dia nikmati. Karena terus menerus mendorong batu ke atas, keringatnya menetes tanpa henti. Dia mengusap keringatnya berulang-ulang hingga luka berdarah. Dia juga merasakan lelah tidak terperi dan lapar yang tidak berkesudahan. Sisyphus terus mendorong dan melawan. Dia mencari siasat dan strategi dari godaan dewa yang menghalanginya mencapai puncak gunung. Dalam hal ini, tindakan melawan dan bersiasat tersebut adalah bentuk kreativitas. Sebuah legenda konkret dan fakta imajinatif menjadi penguat bagi manusia untuk cerdas menyempurnakan hidupnya menuju cahaya.

Sal Murgiyanto, seorang seniman dan kritikus tari, menulis artikel berjudul Srimpi “Wiwoho Girisapto. Catatan dari Balik Layar” dalam buku *Karya Cipta Seni Pertunjukan*. Tulisan tersebut menjelaskan jalannya proses kreatif dalam mencipta tari Jawa klasik, sebuah tarian yang tercipta sesuai perjalanan hati seorang seniman Jawa. Dalam catatannya, Sal menyebutkan bahwa ciptaanya adalah karya dari seorang Jawa mengalir dari renungan pengalaman Jawa. Tarian ini ditarikan oleh penari-penari klasik Jawa, komposisi tari yang dikonsep oleh penata tari Jawa, dalang menyampaikan alur tarian dan musik iringan yang dimainkan oleh para ahli karawitan Jawa. Tampak bagaimana tari Wiwoho Girisapto diciptakan Sal sebagai refleksi penanda peristiwa-peristiwa penting dalam perjalanan hidup. Satu persatu momen kehidupan hadir bagaikan ritus yang berulang sampai membentuk suatu laku meditasi. Kekuatan dan ketangguhan manusia diuji sehingga membuka jalan bagi hadirnya rasa syukur dan ikhlas. Sebuah karya cipta yang bermula dari suatu kebahagiaan rohani menunjukkan kedekatan hubungan manusia dengan Sang Pencipta. Oleh karena itu, Sal menganggap bahwa kalbu yang bergerak adalah awal dari suatu kreativitas.

Saptono, seorang pengrawit sekaligus pencipta gending-gending Jawa dan staf pengajar di Jurusan Etnomusikologi ISI Yogyakarta, menulis artikel berjudul “Menyusun Gending” dalam buku *Karya Cipta Seni Pertunjukan*. Dalam tulisan tersebut dituturkan mengenai proses penciptaan karya-karya gendingnya. Dalam proses penciptaannya digambarkan mengenai lingkungan kebudayaan serta kehendaknya yang selalu bergerak saat itu menuntun dirinya untuk terus menaikkannya ke aras kreativitas. Sejak sebelum dan selama *nyantrik* di Padepokan Bagong Kusudiardjo, Saptono selalu berjalan pulang balik Yogyakarta-Semarang. Selama enam bulan, setiap malam Minggu hingga malam Senin, ia menginap dan tidur satu atap bersama Pak Nartosabdo. Hal itu dilakukan tidak lain karena keinginan untuk *nyantrik* pada Pak Nartosabdo. *Nyantrik* tersebut dilakukan dengan tujuan agar mendapat pengetahuan tentang penciptaan atau penyusunan suatu gending Jawa. Tahun 1978 adalah tahun keberuntungannya karena pada akhirnya ia mampu membuat dan menyusun tarian sekaligus mencipta atau menyusun gending ala Ki Nartosabdo. Seorang seniman bagi Saptono adalah seorang “pejalan”. Dia mengikhlaskan dirinya masuk ke dalam suatu ruang kosong yang harus diisinya dengan berbagai pengalaman tubuh dan batin sehingga kehadiran dirinya merupakan sosok yang unik, unggul, dan berkepribadian.

Kondisi seperti inilah yang dianggap I Wayan Dibia yang seorang penari, pencipta tari, dan sekaligus dosen tari di ISI Denpasar, dalam artikelnya “Topeng Tuan Tepis Modernisasi Dramatari Topeng Bali” dalam buku *Karya Cipta Seni Pertunjukan*, sebagai keterbukaan tradisi untuk menjadikannya sebuah karya yang fleksibel dan “belum selesai”. Dalam upaya menumbuhkembangkan seni *patopengan* Bali, Dibia mencipta sebuah garapan baru, yaitu drama tari topeng *Tuan Tepis*. Eksperimen seni pertunjukan ini dilakukan dengan memasukkan lakon modern, sebuah kisah nyata, yakni perjalanan hidup seorang seniman dan ahli seni asal Jerman, Walter Spies, di Bali ke dalam dramatari *topeng* tradisional Bali. Pertunjukan topeng *Tuan Tepis* merupakan transformasi dari drama tari *babad* menjadi drama tari masa kini yang mampu berbicara fiksi di masa lalu dan fakta di masa kini.

Dari paparan mengenai kreativitas Bandem hingga Dibia dan dari Sumardjo hingga Saptono, dapat diketahui adanya suatu kerja yang sarat dengan praktik. Ibarat pejalan yang berjalan tanpa henti, para praktisi dihadapkan pada fakta bahwa keterampilan praktik fisik mengungkapkan sesuatu secara langsung dapat lebih dikenali daripada yang sekadar diucapkan dan dituliskan. Istilah “*renungan-dalam-tindakan*” semacam “*teks yang meng-konteks*” menghasilkan tindakan yang melewati tahapan refleksi atau perenungan panjang yang terjadi secara berulang. Praktik merupakan uji coba mengenai cara para seniman meningkatkan kreativitasnya melalui garapan materi dan teknik pilihan mereka.

Hal tersebut menggetarkan ruang hidup yang dijalani seniman kreatif. Penciptaan karya seni tidak lagi diperuntukkan sebagai ungkapan estetis seniman semata, tetapi sudah merambah ke wilayah pemanfaatan bagi penontonnya. Proses kreatif seniman berhasil untuk menunjukkan suatu kerja riset yang mendahului kerja kreatif atau dapat dikatakan sebagai kerja kreatif berbasis riset. Seniman tidak sekadar pejalan tetapi juga pengamat yang handal terhadap lingkungannya. Segala hal yang terjadi dan hampir tidak teramati oleh masyarakat mendapat tempat terhormat dalam proses kreatif seniman. Dari titik inilah, terkadang seniman mendudukkan dirinya menjadi pemegang nilai-nilai penjuror bagi masyarakatnya.

3. Ruang Hidup Kebangsaan

Sejak bangsa Indonesia berada di depan gerbang kemerdekaan, persoalan tanah air Indonesia masih terus dipersoalkan hingga sesudah merdeka. Hal tersebut tampak pada penegasan Bung Karno dalam salah satu sesi Sidang BPUPKI (1 Juni 1945) yang berbunyi sebagai berikut.

“Menurut geopolitik, Indonesia tanah air kita. Indonesia yang bulat, bukan Jawa saja, bukan Sumatra saja, atau Borneo saja, atau Selebes saja, atau Ambon saja, atau Maluku saja, tetapi segenap kepulauan yang ditunjuk oleh Allah SWT menjadi suatu kesatuan antara dua benua dan dua samudra, itulah tanah air kita!”

Penalaran seperti itu didasari oleh teori ruang hidup, “... bahwa orang dan tempat tidak dapat dipisahkan; tidak dapat dipisahkan rakyat dari bumi yang ada di bawah kakinya”. Konsep ini menjadi sangat relevan pada masa itu, yaitu saat status wilayah

Hindia Belanda dari Sabang sampai Merauke (kini Indonesia) dalam peralihan dari penguasaan Jepang ke penguasaan Sekutu (Belanda terdapat di dalamnya) sebagai pemenang perang. Dari sudut pandang geopolitik, hal tersebut merupakan kemerdekaan Indonesia. Bangsa berikut tanah airnya (eks Hindia Belanda) memiliki landasan kuat; kondisi atau persyaratan tersebut, selain ditentukan oleh pihak-pihak yang bersengketa (sekutu Jepang) dan Perserikatan Bangsa-Bangsa (PBB), juga dukungan masyarakat, membentuk bangsa Indonesia.

Setiap manusia membutuhkan negara, sedangkan negara membutuhkan ruang hidup. Friedrich Ratzel, seorang ahli etnografi dan geografi Jerman, dan Rudolf Kjellen, seorang politikus Swedia, menyatakan bahwa negara merupakan suatu organisme hidup atau entitas biologis. Untuk itu, demi kelangsungan hidup diperlukan adanya perluasan ruang hidup atau eksplorasi, baik secara periodik maupun secara nonperiodik (perluasan ekonomi). Negara Kesatuan Republik Indonesia (NKRI) memiliki falsafah hidup bangsa, dasar negara, dan ideologi nasional, yaitu Pancasila. Segala hal terkait dengan falsafah tersebut berkaitan dengan kehendak Tuhan Yang Maha Esa, yang harus diterima dan disyukuri sebagai suatu nikmat dan anugerah. Bangsa Indonesia tidak sedikit pun berpikir untuk memperluas ruang hidupnya, tetapi justru mempertahankan seluruh wilayah kedaulatan NKRI.

Sejarah perjuangan merebut dan mempertahankan kemerdekaan menunjukkan bahwa bangsa Indonesia merasakan sendiri penderitaan akibat peperangan melawan penjajah. Hal ini menyiratkan arti bahwa hidup di antara sesama warga bangsa dan bersama bangsa-bangsa di dunia merupakan kondisi yang terus-menerus perlu diupayakan agar tidak terjadi lagi bentuk-bentuk penjajahan. Sebaliknya, penggunaan kekuatan nasional dalam wujud “perang” hanya dilakukan untuk tujuan mempertahankan kemerdekaan dan kedaulatan yang juga berarti martabat bangsa dan integritas nasional. Oleh karena itu, wilayah nasional tidak menjadi ajang perang. Dalam hal ini, paham dan ruang hidup kebangsaan berperan penting. Kebangsaan merupakan mekanisme kehidupan kelompok yang beragam, dengan ciri-ciri persaudaraan, kesetaraan, kesetiakawanan, kebersamaan, dan kesediaan berkorban bagi kepentingan bersama. Bangsa dan tanah air merupakan satu kesatuan. Negara yang dibentuk atas dasar itu disebut negara kebangsaan. Dengan demikian, negara Indonesia terbentuk mengikuti konsep kebangsaan, yaitu menjadi satu negara kebangsaan yang berbentuk republik dengan mengakui kekhasan daerah. Oleh karena itu, konsepsi kebangsaan harus terus ditumbuhkan pada masyarakat dan dikembangkan secara terstruktur, yaitu berturut-turut pada tingkat kesadarannya, kemudian dijadikan sebagai suatu paham, dan diaktualisasikan dalam semangat kebangsaan.

Untuk menjelaskan fokus cara pandang bangsa dalam pembangunan nasional guna mempertahankan dan mengisi kemerdekaan yang telah diraihinya, pandangan geopolitik Indonesia diperlukan, selain sebagai acuan dalam menyusun konsep kebangsaan. Wilayah Indonesia semula, sesuai dengan kesatuan Hindia Belanda *Territoriale Zee en Maritieme Kringen Ordonatie* 1939, memiliki luas wilayah laut 3 mil dan tidak sesuai dengan wilayah RI yang terdiri dari 17.504 pulau. Oleh karena itu, pemerintah pada tanggal 13 Desember 1957 mengeluarkan maklumat tentang tata laut RI yang lebih dikenal

dengan sebutan *Deklarasi Djoeanda*, yang memuat konsep negara kepulauan. Ketentuan itu kemudian dikukuhkan dengan UU No. 4/PRP 1960 tentang Perairan Indonesia. Konsep negara kepulauan diperjuangkan dalam forum internasional PBB dan asas negara kepulauan diterima dan ditetapkan dalam konvensi PBB tentang Hukum Laut 1982 atau UNCLOS 1982.

Nilai kebangsaan membangun pengetahuan tentang kekuasaan dan ruang sebagai unsur sentralnya. Konsep “ruang” dapat diartikan secara riil dari segi geografi dan sesungguhnya ruang juga dapat diartikan secara semu dari segi keamanan, yaitu berbentuk semangat persatuan dan kesatuan yang menolak datangnya ancaman. Oleh karena itu, Karl Ernst Haushofer, seorang politikus dan pakar geografi Jerman, menamakan geopolitik sebagai suatu *science of the state* yang mencakupi bidang politik, geografi, ekonomi, sosial budaya, antropologi, sejarah, dan hukum. Setiap bangsa dalam rangka mempertahankan kehidupan dan eksistensinya serta mewujudkan cita-cita dan tujuan nasionalnya perlu memiliki pemahaman ilmu geopolitik yang dalam implementasinya menjadi strategi yang bersifat nasional. Strategi pemetaan menyeluruh (*mapping global strategy*) sangat diperlukan bagi setiap bangsa. Bagi bangsa Indonesia, Wawasan Nusantara merupakan konsep nasional dari ilmu geopolitik mengenai persatuan dan kesatuan sebagai perekat kehidupan bangsa Indonesia.

Melalui pendekatan geopolitik, potensi kehidupan, politik, strategi, dan geografi yang dimiliki oleh suatu bangsa atas dasar jati dirinya dapat dipelajari. Geopolitik menempatkan geografi identik dengan suatu negara yang bisa bertahan, berkurang, atau bisa hilang (mati). Dengan demikian, wilayah bagi suatu bangsa adalah ruang hidup dan kehidupan yang memiliki batas-batas yang tidak tetap. Batas-batas yang tidak tetap itu mengikuti kebutuhan bangsa yang memiliki ruang hidup tersebut. Teori ruang hidup memberikan penjelasan tentang cara bangsa-bangsa di dunia mencoba untuk tumbuh dan berkembang dalam upaya mempertahankan kehidupannya.

Pada masa-masa kekuasaan Sriwijaya dan Majapahit, wilayah Nusantara berhasil dikuasai. Dampaknya adalah penguasaan perkembangan dan penggunaan bahasa Melayu, dan kontak budaya lokal dengan agama Hindu, Budha, Islam, serta interaksi antarmasyarakat bangsa di wilayah Nusantara. Proses akulturasi semakin mengentalkan wujud identitas kenusantaraan. Terlebih lagi setelah pemerintah Belanda menetapkan secara resmi bahwa bahasa Melayu sebagai bahasa resmi kedua di bumi Indonesia (*Nederland Indie*). Sejak itu, makin banyak pemuda dan pemudi pribumi belajar di dalam ataupun di luar negeri, misalnya di negeri Belanda. Kiprah kaum terpelajar itu menyemarakkan perjuangan kebangsaan dan kemerdekaan yang diaktualisasikan dalam berbagai gerakan di seluruh bumi Nusantara yang terorganisasi secara modern, yang menghasilkan Budi Utomo, Sumpah Pemuda, Syarikat Islam, dan Lagu “Indonesia Raya”. Bagi bangsa Indonesia, Sumpah Pemuda menjadi pendorong dan pemberi semangat untuk bersatu agar dapat memperbaiki nasib dengan jalan merebut kemerdekaan dari penjajah. Akhirnya, kemerdekaan dapat diwujudkan setelah perjuangan selama 17 tahun, yaitu sejak 1928 sampai dengan tanggal 17 Agustus 1945.

Perjalanan panjang semenjak kemerdekaan hingga masa kini menuntut bangsa Indonesia untuk mempertahankan identitas atau jati dirinya melalui keterbukaan sekaligus

dialog. Tuntutan tersebut menjadi syarat mutlak bagi persiapan bangsa Indonesia bertemu dengan kebudayaan negara lain. Sebuah bangsa yang berhadapan langsung dengan segala tantangan pastilah berubah. Bangsa Indonesia menerima budaya modern sesuai dengan kebutuhannya untuk memecahkan sejumlah masalah. Contohnya adalah Indonesia harus mau bersinggungan dengan kebudayaan teknologis modern yang berasal dari Barat dan yang sudah bercampur dengan budaya Timur yang lebih maju, seperti Jepang dan Korea. Meskipun kebudayaan teknologis modern tersebut bersifat instrumental, netral, dan bebas nilai, bahkan juga kontradiktif, kebudayaan tersebut ampuh dalam mewujudkan sistem dan norma yang baru yang secara nyata dapat menentukan sikap hidup nyata seseorang, sekelompok orang, atau bahkan masyarakat sebagai keseluruhan.

Negara Indonesia memiliki lebih dari 17.000 pulau besar dan kecil, sekitar 714 suku bangsa, dan sekitar 110 bahasa daerah. Kondisi tersebut menyadarkan bahwa bangsa dan negara ini mengandung banyak unsur pemecah belah yang setiap saat dapat meledak dan mencabik-cabik persatuan dan kesatuan bangsa. Oleh karena itu, perlu untuk selalu bersikap waspada terhadap berbagai peluang pada anasir-anasir pemecah belah yang berkesempatan merusak persatuan dan kesatuan nasional. Dalam hal ini, pemimpin yang kuat dan disegani serta mengenal betul watak bangsa Indonesia sangat diperlukan. Di lain pihak, masyarakat perlu menjadi arif serta pandai menahan diri dalam menghadapi provokasi atau rongrongan/iming-iming melalui politik uang (*money politics*).

Proses integrasi bangsa Indonesia sejak awal kemerdekaan sampai saat ini masih mengalami pasang surut. Potensi ancaman terbesar terhadap *nation* sebagai suatu komunitas politik modern terjadi apabila ada disintegrasi nasional karena melemahnya ikatan kejiwaan bangsa (*collective memory*). Selain itu, terjadi juga pembusukan politik di kalangan elite. Potensi ancaman ini dapat muncul dengan tidak berfungsinya lembaga-lembaga negara dan menurunnya legitimasi elite bangsa. Hal tersebut merupakan “kerawanan” bagi integrasi nasional. Karya seni seperti teater, film, tari, dan musik menjadi jembatan yang mampu memperkecil perbedaan-perbedaan yang muncul di kalangan masyarakat dalam hubungannya dengan para pengambil keputusan. Oleh karena itu, dalam proses membangun integrasi bangsa, karya seni diharapkan mampu bertindak sebagai kontrol sosial. Fungsinya tetap dikedepankan sebagai pengamat lingkungan terhadap jalannya interaksi sosial, baik antara sesama masyarakat maupun atas jalannya suatu pemerintahan. Karya seni diharapkan tidak menempatkan dirinya pada salah satu pihak. Faktor lain yang perlu diperhatikan dalam konteks fungsi sosial seni adalah bahwa seni mampu memperluas wawasan khalayaknya. Dalam hal ini, fungsi sebagai pendidik dan pemersatu dari seni menonjol.

Dalam rangka pembinaan integrasi bangsa Indonesia masa kini dan masa mendatang perlu diidentifikasi faktor-faktor yang berpengaruh, baik dari dalam negeri maupun luar negeri, yaitu berupa kendala dan peluang sebagai berikut. Adanya kendala bahwa sejak era Reformasi muncul kembali ideologi non-Pancasila, antara lain: ideologi agama, ideologi liberal kapitalis, dan individualis. Salah satu tujuan reformasi nasional adalah demokratisasi. Namun yang terjadi adalah kebebasan untuk mencapai kepentingan pribadi, kelompok organisasi dan daerahnya sendiri. Hal tersebut dilakukan dengan segala

cara yang diwarnai oleh primordialisme dan feodalisme dengan mengabaikan kepentingan nasional. Operasi tangkap tangan yang dilakukan oleh Komisi Pemberantasan Korupsi (KPK) hampir terjadi, baik di kalangan birokrat, partai politik, maupun swasta. Konflik di tengah masyarakat pun terjadi dengan munculnya sikap intoleransi. Sudah selayaknya tidak ada perlakuan yang menciderai rasa kemanusiaan masyarakat karena akan memicu terjadinya konflik. Konflik antarkelompok terjadi di beberapa daerah. Pemberontakan dan konflik bersenjata juga terjadi di Aceh dan Papua.

Peluang yang ada bagi upaya integrasi nasional berupa Pancasila yang masih ditetapkan oleh MPR sebagai dasar negara dan ideologi nasional. Undang-Undang Nomor 10 Tahun 2004 tentang Pembentukan Peraturan Perundang-undangan pada Pasal 2 pun mengamanatkan Pancasila sebagai dasar pembentukan peraturan perundang-undangan. Hal ini merupakan perintah kepada para penyelenggara negara untuk mengamalkan Pancasila dalam mengatur kehidupan nasional guna mewujudkan cita-cita dan tujuan nasional. Adanya parpol dan organisasi kemasyarakatan serta perseorangan yang memiliki platform Pancasila dapat menjadi peluang memantapkan pengamalan Pancasila dalam mewujudkan sistem politik yang demokratis tanpa mengabaikan kepentingan nasional. Potensi kekayaan alam Indonesia masih cukup besar dan beraneka ragam. Wilayah kepulauan yang luas serta posisi geografis yang strategis merupakan modal dasar pembangunan nasional. Potensi sumber daya manusia Indonesia dalam sistem ekonomi kerakyatan dengan memanfaatkan peluang dalam perdagangan bebas dapat menjadi peluang untuk meningkatkan kesejahteraan yang merata. Sistem pendidikan nasional yang telah ada merupakan peluang untuk memantapkan kembali kesadaran berbangsa dalam wadah NKRI. *Character and nation building* yang telah dirintis oleh Bung Karno berpeluang untuk digalakkan kembali. Bahasa nasional, bahasa Indonesia, sebagai bahasa persatuan dan kesatuan bangsa harus selalu mendapat perhatian dan perlakuan yang semestinya. Bahasa daerah dan bahasa asing tidak boleh menjadi faktor pengganggu integrasi nasional. Budaya Indonesia melalui pengembangan budaya nasional di samping budaya daerah akan menanamkan dan mengembangkan rasa kesatuan dan kebersamaan sebagai bangsa yang sekalipun majemuk tetapi tetap terikat dalam kesatuan keindonesiaan.

Negara Kesatuan Republik Indonesia (NKRI) memiliki karakteristik yang tidak dapat disamakan dengan negara-negara lain di dunia ini. Indonesia, baik dari bentuk maupun secara politis, berupa lautan yang di atasnya terdiri dari pulau-pulau besar dan ribuan pulau-pulau kecil. Di samping itu, Indonesia memiliki letak yang strategis, baik dari segi astronomis maupun posisi silang. NKRI berbatasan dengan beberapa negara yang perlu mendapat perhatian karena beberapa perbatasan yang masih bermasalah berpotensi menjadi konflik. Dari tujuh selat strategis di dunia, empat di antaranya berada di wilayah kedaulatan Indonesia. Hal ini menurut pandangan geopolitik dunia, Alfred Thayer Mahan, Indonesia memiliki *bargaining power* yang kuat berupa *chek point* dalam pengendalian lalu lintas dunia lautan yang melewati SLOC (*Sea Lines of Communication*) dan pengendalian lalu lintas udara di atasnya. Lalu lintas udara yang ke timur menembus perairan Indonesia (tidak ada jalan lain) seperti selat melalui Laut Cina Selatan (Natuna) atau Selat Makassar.

Dengan karakteristik tersebut, dampak yang dapat ditimbulkan di samping mendatangkan kesejahteraan bagi negara-negara lain karena posisi silangnya, juga menjadi faktor kerawanan karena dapat didekati dari segala penjuru. Dengan demikian, Indonesia harus memiliki postur dan kemampuan yang cukup tangguh untuk dapat menjaga keutuhan NKRI dan melakukan perannya dalam ikut serta melaksanakan ketertiban dunia, khususnya di kawasan Asia Tenggara. Selain itu, karakteristik Indonesia dengan beragam sumber daya nasional yang dimilikinya sangat menjanjikan untuk menjamin kelangsungan hidup bangsa dan negara Indonesia, sekaligus dapat memunculkan ancaman yang berasal dari negara-negara lain, khususnya negara adidaya dan adikuasa.

Kenichi Ohmae dengan dua bukunya yang berjudul *Borderless World* (1991) dan *The End of Nation State* (1995) mengatakan bahwa dalam perkembangan masyarakat global, batas-batas wilayah negara dalam geografi dan politik relatif masih tetap. Namun demikian, kehidupan sebagai satu negara tidak mungkin dapat membatasi kekuatan global yang berupa informasi, investasi, industri, dan konsumen yang makin individual. Ohmae juga memberikan pesan bahwa untuk menghadapi kekuatan global, suatu negara harus mengurangi peranan pemerintah pusat dan lebih memberikan peranan kepada pemerintah daerah dan masyarakat.

Globalisasi memberikan dampak yang negatif terhadap kehidupan sosial budaya masyarakat dunia. Melalui teknologi informasi dan komunikasi yang canggih, masyarakat seantero dunia dapat menikmati nilai-nilai budaya modern yang ternyata dapat pula menyingkirkan nilai-nilai lokal sehingga mengakibatkan terjadinya krisis nilai dan identitas. Orang-orang cenderung bergaya hidup individualisme, pragmatisme, hedonisme, dan konsumerisme. Semangat gotong royong ditinggalkan, solidaritas dan kesetiakawanan sosial semakin berkurang. Kehidupan masyarakat semakin meninggalkan nilai-nilai keagamaan. Globalisasi juga memberikan pengaruh adanya kadar dan kualitas kejahatan yang semakin canggih dengan mempergunakan teknologi informasi dan komunikasi. Globalisasi adalah keterkaitan dan ketergantungan antarbangsa dan antarmanusia di seluruh dunia melalui perdagangan, investasi, perjalanan, budaya populer, dan bentuk-bentuk interaksi yang lain sehingga batas-batas suatu negara menjadi semakin sempit.

Ruang hidup manusia Indonesia di era globalisasi mendorong masyarakat untuk memperluas diri. Hingga saat ini, teori ini tetap dianut dengan bukti bahwa semakin berkembangnya paham tidak diperlukannya lagi batas-batas negara yang menghambat lalu-lintas aspek-aspek kehidupan internasional. Konsep negara tanpa batas merupakan strategi dan taktik negara-negara maju, yaitu tanpa kekerasan senjata dapat memperoleh keuntungan yang sebesar-besarnya dengan segala macam cara. Hal itu dilakukan dengan tidak memperdulikan kerugian dan kesengsaraan bagi sebagian besar rakyat negara-negara berkembang. Hal ini dilakukan karena yang utama bagi negara-negara maju adalah kepentingan nasional masing-masing negara sekalipun dengan berbagai kedok berbau globalisasi.

Gaung globalisasi yang sudah mulai terasa sejak akhir abad ke-20 membuat masyarakat dunia termasuk bangsa Indonesia untuk bersiap menerima kenyataan masuknya pengaruh luar terhadap seluruh aspek kehidupan bangsa. Derasnya arus informasi dan telekomunikasi ternyata menimbulkan suatu kecenderungan yang mengarah pada memudarnya nilai-nilai

pelestarian budaya. Perkembangan 3T (Transportasi, Telekomunikasi, dan Teknologi) mengakibatkan kemerosotan untuk melestarikan budaya negeri sendiri. Tugas utama yang harus dibenahi adalah cara mempertahankan budaya lokal dengan sebaik-baiknya agar dapat memperkokoh budaya bangsa yang akan megarumkan nama Indonesia. Selain itu, hal tersebut juga menjadi upaya perlindungan terhadap budaya asli Indonesia agar tidak diklaim oleh negara lain.

Indonesia memiliki keanekaragaman budaya lokal yang dapat dijadikan sebagai aset yang tidak dapat disamakan dengan budaya lokal negara lain. Budaya lokal yang dimiliki Indonesia berbeda-beda di setiap daerah. Tiap daerah memiliki ciri khas budayanya, seperti rumah adat, pakaian adat, tarian, alat musik, ataupun adat istiadat yang dianut. Semua itu dapat dijadikan kekuatan untuk dapat memperkokoh ketahanan budaya bangsa di mata internasional. Kekhasan budaya lokal yang dimiliki setiap daerah di Indonesia memiliki kekuatan masing-masing. Hal itu terbukti dengan banyaknya warga dari mancanegara asing yang mempelajari budaya Indonesia, seperti belajar tarian khas suatu daerah atau mencari batang-barang kerajinan untuk dijadikan buah tangan. Untuk itu, budaya lokal harus tetap dijaga serta diwarisi dengan baik agar budaya bangsa tetap kokoh. Kebudayaan lokal menjadi sumber ketahanan budaya bangsa.

Daftar Pustaka

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Terj. Omi Intan Naomi, Yogyakarta: INSIST, 2001.
- Bandem, I Made. “Metodologi Penciptaan Seni”, dalam Yudiaryani, et.al. *Karya Cipta Seni Pertunjukan*, Yogyakarta, BP. ISI Yogyakarta, 2017.
- Budiman, Hikmat. *Pembunuhan Yang Selalu Gagal. Modernisme dan Krisis Rasionaitas Menurut Daniel Bell*, Pustaka Pelajar, Yogyakarta, 1997.
- Capra, Fritjof. *Titik Balik Peradaban. Sains, Masyarakat dan Kebangkitan Kebudayaan*. Terjemahan, M.Thoyibi, dari *The Turning Point. Science, Society and The Rising Culture*, Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya, 200.
- Gurvitch, Georges. “The Sociology of the Theatre”, dalam *Sociology Literature & Drama*, Great Britain: C.Nicholls & Company Ltd., 1973.
- Kayam, Umar. “Pembebasan Budaya-Budaya Kita”, dalam Agus R. Sarjono, ed., *Pembebasan Budaya-Budaya Kita. Sejumlah Gagasan Di Tengah Taman Ismail Marzuki*, Jakarta: PT Gramedia Utama dan Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki, 1999.
- Macgowan, Kenneth, dan William Melnitz, *The Living Stage, A History of the World Theater*, USA: Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliggs, N.J.
- Magnis Suseno, Franz. *Filasafat kebudayaan Politik. Butir-Butir Pemikiran Kritis*, Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1992.
- Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi*, Jakarta: PT Gramedia, 1984.
- Sarjono, Agus R. ed. *Pembebasan Budaya-Budaya Kita. Sejumlah Gagasan Di Tengah Taman Ismail Marzuki*, Jakarta: PT Gramedia Utama dan Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki, 1999.

- Sedyawati, Edi. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*, Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1981.
- Suwignyo, Agus. “Kurikulum dan Politik (Kebijakan) Pendidikan”, dalam Mangunwijaya. *Kurikulum yang Mencerdaskan. Visi 2010 dan pendidikan Alternatif*, Jakarta: Penerbit Buku Kompas, 2007.
- Yudiaryani. *Panggung Teater Dunia, Perkembangan dan Perubahan Konvensi*, Yogyakarta, Pustaka Gondosuli, 1999
- _____, et.al. *Karya Cipta Seni Pertunjukan*, Yogyakarta: BP ISI, 2017.

1. Berawal dari Teater Daerah

Kehadiran seni pertunjukan teater masa kini di Indonesia tidak terlepas dari sejarah kehadiran seni pertunjukan teater di daerah-daerah di Indonesia. Istilah “masa kini” merujuk pada situasi dalam ruang dan waktu masa kini dan merupakan cara untuk menunjuk adanya perkembangan dan perubahan teater di daerah-daerah menjadi bentuk teater kekinian yang bercita rasa Indonesia. Bentuk pertunjukan teater di Indonesia sering dianggap sebagai bentuk pertunjukan teater modern Indonesia, teater Indonesia modern, atau teater Indonesia. Istilah terakhir dianggap paling tepat, karena kata “Indonesia” sendiri sudah mengandung sifat yang modern. Secara budaya, teater Indonesia merupakan sebuah gejala baru kesenian di abad ke-20. Bukan saja karena penggunaan bahasa Indonesia sebagai salah satu cirinya, melainkan juga hal yang paling dasar adalah semangat, cita-cita, dan sejarahnya yang sangat terikat erat dengan Indonesia. Bahkan dapat dikatakan bahwa gerak teater tersebut “bersenyawa” dengan dinamika bangsa dan negara Indonesia.

Pembicaraan tentang bentuk dan gagasan teater Indonesia melalui teater masa kini memiliki arti sebagai berikut. *Pertama*, bukti adanya kehendak untuk membaca bentuk-bentuk pewarisan dan pelestarian seni teater daerah di Indonesia. *Kedua*, bukti adanya kehendak untuk membaca perkembangan kreativitas seniman di tengah “pergaulan” internasional. *Ketiga*, adanya kehendak untuk membaca partisipasi aktif penonton yang membentuk konvensi bagi pertunjukan teater masa kini. Pewarisan dan pelestarian teater daerah sebagai aset budaya merupakan suatu penopang ruang lingkup pembangunan nasional secara menyeluruh. Di satu pihak, masyarakat ingin membangun dan mengubah keadaan demi peningkatan kesejahteraan mereka. Di lain pihak, dikhawatirkan warisan budaya dan aset-aset kebudayaan dalam keadaan serba ringkih dan wajib dipertahankan dari kepunahan. Namun demikian, perlu diingat bahwa warisan-warisan ini bukanlah milik segolongan atau sekelompok orang manapun. Warisan tersebut milik seluruh masyarakat yang setiap saat bisa dinikmati oleh orang di seluruh dunia.¹ Namun, seringkali warisan bagi manusia dalam begitu banyak disiplin holistik, ritus, dan upacara-upacara menjadi milik kelompok tertentu atau milik berbagai badan kerjasama melalui rekayasa tertentu. Warisan tersebut akan mulai diaku sebagai milik kelompok tersebut. Bahkan, akan terjadi upaya penyingkiran yang mengakibatkan warisan-warisan tersebut terasa asing di tengah masyarakat yang pernah menjadi pemilikinya. Oleh karena itu, amanat warisan budaya hendaknya terus diemban dengan segala usaha pelestarian dan pemanfaatan yang aktif karena sarat dengan nilai-nilai filosofi, etika, dan pesan moral yang harus dipelihara dan dikembangkan demi kepentingan masyarakat Indonesia secara menyeluruh dan utuh.

¹ Edi Sedyawati. “Seni Pertunjukan dalam Perspektif Sejarah”, dalam *Keragaman dan Silang Budaya. Dialog Art Summit*, Jurnal Seni Pertunjukan Indonesia Th.IX-1998/1999, (Bandung: MSPI. 1999), 11.

Masyarakat Indonesia merupakan masyarakat dengan tingkat keanekaragaman yang kompleks. Masyarakat dengan berbagai keanekaragaman tersebut dikenal dengan istilah masyarakat multikultural. Keanekaragaman tersebut tergambar dalam sebuah perjalanan panjang atas kehadiran pertunjukan teater Indonesia, sehingga dapat dikatakan bahwa teater Indonesia dengan perkembangan sejarah dan watak alamnya merupakan bentuk multikulturalisme.² Bentuk-bentuk multikulturalisme pada teater Indonesia dapat dilihat sebagai berikut. *Pertama*, teater Indonesia menyerap elemen-elemen teater daerah. Elemen-elemen ini bergabung dengan suatu cara tertentu yang kemungkinan percampuran baru yang unik tersebut mengekspresikan sebuah kepekaan yang bernuansa Indonesia. *Kedua*, ketika berkomunikasi dengan masyarakatnya sendiri, teater Indonesia harus menyelesaikan masalah-masalah yang datang dari fakta bahwa orang Indonesia bersifat bikultural, yaitu berbicara dalam kerangka budaya Indonesia dan daerah. Indonesia adalah komunitas-komunitas terbayang yang di dalamnya membayangkan suatu pergumulan, tarik menarik, dan ketegangan secara interteks atas nilai-nilai kedaerahan dan nilai keindonesiaan secara multikultur. *Ketiga*, teater Indonesia merupakan ekspresi dari aspirasi dan kepekaan orang-orang Indonesia. Hanya orang Indonesia dengan kepekaan (yang) Indonesia mampu memahami persoalan yang dihadapi Indonesia, baik sebagai bangsa maupun negara.

Multikulturalisme pada dasarnya adalah pandangan dunia yang kemudian diterjemahkan dalam berbagai kebijakan kebudayaan yang menekankan penerimaan terhadap realitas keagamaan, plural, dan multikultural yang terdapat dalam kehidupan. Nilai multikulturalisme mencakup gagasan, cara pandang, kebijakan, penyikapan dan tindakan oleh masyarakat di suatu negara yang beragam dari segi etnis, budaya, dan agama, tetapi tetap memiliki cita-cita yang sama untuk mengembangkan semangat mempertahankan keragaman tersebut. Di Indonesia, masyarakat multikultural terbentuk dari kondisi budaya, sosial, maupun geografis yang begitu beragam dan luas. Menurut kondisi geografis, Indonesia memiliki banyak pulau yang setiap pulau tersebut dihuni oleh sekelompok manusia yang membentuk suatu masyarakat. Dari masyarakat tersebut



Trilogi Opera Jawa karya Garin Nugroho dipentaskan di Teater Besar Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta pada 7 April 2013. Garin kemudian menggelar kembali di Teater Jakarta pada 13-14 April 2013. Penonton yang memenuhi teater Jakarta dari kalangan mahasiswa, masyarakat, budayawan, seniman, hingga para ekspatriat. Trilogi Opera Jawaberkisah tentang dunia yang jungkir balik, yaitu ketika perilaku manusia sudah tidak dapat dikendalikan lagi, sementara yang berkuasa tidak berpihak pada kaum yang lemah. Manusia jadi hewan, hewan jadi manusia, ibu membunuh anaknya, anak membunuh ibunya, tanam-tanaman dan cuaca tidak pada tempatnya.

² Saini Kosim. "Teater Indonesia, Sebuah Perjalanan Dalam Multi-Kulturalisme", dalam *Keragaman dan Silang Budaya. Dialog Art Summit*, Jurnal Seni Pertunjukan Indonesia Thn IX-1998/1999, (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999), 194.

terbentuklah sebuah kebudayaan mengenai masyarakat itu sendiri. Tentu saja, hal ini berimbas pada keberadaan kebudayaan yang sangat banyak dan beraneka ragam.

Namun multikulturalisme muncul bukan tanpa kritik. Meskipun lebih menghargai perbedaan daripada persamaan dalam penyatuan, multikulturalisme justru memperkuat identitas lokal secara eksklusif ketika hadir di tengah budaya yang mengglobal. Artinya, perlakuan masyarakat terhadap nilai lokalitas menguat namun pelestarian dan bukan suatu usaha transformatif. Multikulturalisme yang transformatif seharusnya mempertemukan setiap perbedaan secara kritis dan bukan suatu bentuk penyisipan dari superioritas nilai-nilai lokal. Jika hal tersebut yang terjadi, multikulturalisme justru tidak akan menghormati kekhasan yang lain.³

Melalui pendekatan multikulturalisme, muncul anggapan bahwa teater masa kini di Indonesia memiliki jati diri yang bertolak dari akar multikultural. Kemajemukan budaya, baik dari lokal kedaerahan maupun tradisi mancanegara, menjadi inspirasi kreatif seniman Indonesia. Kondisi tersebut menunjukkan bahwa akar teater tradisi, modern, hingga masa kini terus berpijak pada masyarakat yang menghidupi pertunjukannya. Akar teater adalah kehidupan karena kehadirannya selalu terkait dengan kehidupan nyata. Beberapa akar teater sebagai berikut. *Pertama*, misalnya di Bali terdapat istilah “taksu” atau karisma, pesona luar biasa buat seseorang bila sedang berada di atas panggung pertunjukan. Sering terjadi seseorang yang berusaha untuk memiliki karisma panggung melakukan latihan olah kebatinan atau sukma yang dipercaya mampu mempertajam rasa dan kepekaan aktor ketika menjadi perannya di atas panggung. Tata cara pelatihan diambil dari kebiasaan meditasi yang diyakini oleh lingkungan masyarakatnya. *Kedua*, di dalam pertunjukan wayang terdapat adegan para punakawan yang disebut *goro-goro* atau banyol. Materi banyol tersebut dengan bebas dapat dicampur aduk antara cerita dengan kehidupan keseharian. Mereka dapat merdeka untuk mengkritik peranan para pimpinan, dan bahkan bebas berkomunikasi langsung dengan penonton. Pada dasarnya, banyol yang disampaikan secara improvisasi tidak pernah terasa kasar, tetap dapat diterima dengan ramah, dan demokratis. Banyol tersebut tetap terkendali dalam simbol dan metafora yang santun. *Ketiga*, teater multikultur mewariskan kearifan lokal, yaitu kecerdasan untuk berpikir yang menghibur dan keikhlasan pada takdir yang dipenuhi seloroh. Hal ini disebut dengan—meminjam istilah Barat—absurditas yang nyata. Misalnya, di dalam pertunjukan yang sedih selalu ada tawa. Pendekatan yang tidak absolut, hitam putih tersebut, menjadikan teater masa kini yang multikultur menjadi moderat.⁴

2. Terinspirasi dari Tradisi Lisan

Di dalam pertunjukan teater Indonesia, tradisi lisan memberi kontribusi kreatif terhadap ekspresi seniman. Kisah *Mahabharata* menjadi ide pertunjukan teater. Sebagai contoh, Peter Brook memproduksi *Mahabharata* di tahun 1985 dengan menampilkan

³ A. Sudiarya. “Dari Inisiasi Kultural ke Multikulturalisme” dalam Majalah *Basis*, No 07-08, (Yogyakarta: Yayasan Kanisius, 2009), 11.

⁴ Putu Wijaya, “Peta Teater Indonesia. Bertolak dari Tradisi”, dalam *Melakoni Teater. Sepilahan Tulisan Tentang Teater*, penyunting IGN Arya Sanjaya, (Bandung: Studiklub Teater Bandung, 2009), 12–14.

kembali bentuk dramatik tradisi lisan dengan gaya modern. Kemudian pertunjukan *Karno Tanding* hadir sebagai kerja kolaborasi antara seniman Indonesia dan Jepang di tahun 1998. Ku Na'uka Theater Company dari Jepang mengusung cerita-cerita *Mahabharata* melalui kisah Prabu Nala dan Damayanti yang ditampilkan di Yogyakarta pada tahun 2005. Pertunjukan teater *I La Galigo* berdasarkan cerita lisan *La Galigo* dari budaya Bugis Kuno. Pertunjukan ini dipentaskan di beberapa negara pada tahun 2003.

Di mancanegara, cerita lisan memegang peranan penting pula bagi terciptanya sebuah naskah drama dan pertunjukan teater, seperti kisah raja Oidipus. Di negara Yunani, kisah Oidipus merupakan cerita lisan yang disebarkan dari satu generasi ke generasi berikutnya, tanpa diketahui pengarangnya. Sophocles kemudian mengangkatnya menjadi drama trilogi, yaitu *Oidipus Rex*, *Oidipus at Colonus*, dan *Antigone*. Versi Sophocles tersebut kemudian dibaca kembali oleh seniman masa kini dalam pesan-pesan konteks yang berbeda. Rendra mementaskan *Oidipus Sang Raja* di tahun 1960-an. Pentas tersebut diulang kembali dengan tampilan yang berbeda di tahun 1970-an. Demikian juga naskah *Phedra* merupakan cerita lisan dari Yunani Kuno yang dibaca kembali oleh Jean Racine, seniman Perancis di abad ke-17. Kemudian cerita lisan ini dimaknai kembali oleh Sarah Kane, penulis naskah Inggris abad ke-20, menjadi naskah *Phedra's Love*. Tentu saja pemaknaan tersebut dilakukan dengan konteks cerita yang berbeda. Pertunjukan *Oidipus Tyranos* yang berdasarkan pada mitos Oidipus di zaman Yunani Kuno ditampilkan dalam wujud teater kolaborasi antara seniman Austria dan ISI Yogyakarta pada tahun 2007 di Yogyakarta. Kolaborasi wayang kulit Jawa, gamelan Jawa, kor Yunani, dan drama berbahasa Indonesia menunjukkan kekuatan tradisi lisan “melayang dan menabrak” batas negara.

Karakteristik khas tradisi lisan terletak pada “pesan” yang dibawanya. Tradisi lisan merupakan pesan verbal yang hadir melalui pernyataan-pernyataan yang berlaku di masa lalu untuk disampaikan kembali kepada generasi berikutnya.⁵ Definisi ini berlaku bagi pesan-pesan yang disampaikan melalui instrumen musik, ucapan, dan nyanyian. Definisi tersebut menunjukkan bahwa semua sumber lisan membutuhkan “pelestarian” yang berlangsung setidaknya selama satu generasi. Di samping itu, definisi ini menegaskan bahwa tradisi lisan tidak harus tentang “masa lalu”, tetapi juga tradisi baru. Tradisi lisan sama seperti dokumen dalam masyarakat yang sudah mengenal tulisan, cerita, dan penyampaian adalah rekaman sejarah.

Sejarah tradisi lisan merupakan sebagian dari isi tradisi lisan itu sendiri karena banyaknya peristiwa keseharian, nilai-nilai moral, keagamaan, adat-istiadat, cerita-cerita khayali, peribahasa, nyanyian, dan mantra yang terkandung di dalamnya. Luas dan beragamnya muatan dalam tradisi lisan menjadikannya sumber penulisan bagi penulis dan seniman teater. Tradisi lisan tidak berbicara “hanya” di sekitar pemilikinya, tetapi juga bersinggungan dengan nilai-nilai budaya dari penikmat yang lain.⁶

⁵ Jan Vansina, *Oral Tradition as History* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985), 27.

⁶ Amin Sweeney, *A Full Hearing. Orality and Literacy in the Malay world* (London: University of California Press, Ltd., 1987), 3. Periksa pula Jacob Sumarjo, *Perkembangan Teater Indonesia dan Sastra Drama Indonesia* (Bandung: PT Citra Aditya Bakti, 1992.), passim, tentang sejarah pertunjukan teater Indonesia yang kehadirannya berawal dari teater stambul dan kemudian menghadirkan

Seniman teater masa kini mempelajari tradisi lisan karena adanya versi seniman lain.⁷ Kemunculan versi cerita menunjukkan bahwa terjadi interpretasi baru dari kelisanan. Peran penonton menjadi penting. Namun demikian, tidak semua penikmat mampu melakukan penontonan tradisi lisan. Hanya mereka yang benar-benar berlatih yang mampu menginterpretasi secara estetik dan menampilkan secara tekstual ciri-ciri estetik tradisi lisan. Tampilan estetik penonton dilakukan dengan cara melestarikan pesan tradisi lisan dengan melacak dan merekamnya. Pelacakan dan perekaman dilakukan dengan menyampaikan sendiri pengalamannya secara lisan dan menempatkan pengalamannya ke dalam pesan tersebut. Selain itu, pelacak juga menerima dan menyampaikan pesan tersebut kepada orang lain.

Pertunjukan teater adalah media yang mampu menjadi alat perekam tradisi lisan. Teater menyampaikan pula "sesuatu" dibuat oleh A (seniman) menjadi B (karya seni) untuk C (penonton). Peristiwa-peristiwa faktual dalam sejarah lisan dan narasi fiktif dalam tradisi lisan diolah kembali oleh seniman teater menjadi pertunjukan teater untuk penonton. Di dalam pertunjukan teater, kehadiran penonton menjadi penting karena tanpa penonton tidak ada peristiwa teater. Pertunjukan teater di Indonesia mengalami perkembangan dan perubahan seiring dengan perubahan yang terjadi di dalam tata nilai-nilai bermasyarakat bangsa Indonesia. Oleh karena itu, teater merupakan alat perekam nilai tradisi dan perubahan nilai-nilai bermasyarakat yang layak untuk diamati, salah satunya dengan kehadiran pertunjukan teater Indonesia.

Di dalam ranah perbincangan pengertian 'teater Indonesia' sering ditemukan istilah teater daerah, teater kota, teater tradisi, dan teater Indonesia. Dikotomi istilah 'daerah' dan 'kota' mencerminkan perubahan dan pergeseran wilayah geografis dari desa ke kota yang disebabkan oleh perpindahan penduduk dari desa ke kota, serta perubahan wilayah yang dulu desa menjadi kota secara administratif. Teater daerah bermunculan dan berkembang di daerah-daerah tertentu dengan mengusung ciri khas daerah tersebut. Ciri-ciri khas kedaerahan terletak pada suasana yang berlangsung selama pertunjukan, *stilisasi* elemen-elemen pendukung pertunjukan, serta sistem pelatihan yang dihasilkan dari sistem berguru atau *nyantrik*. Pertunjukan teater daerah sering dianggap sebagai teater total karena terbentuk dari paduan berbagai elemen seni pendukung, misalnya seni tari, seni suara, dan seni peran; dan diperuntukkan bagi seluruh lapisan masyarakat serta pribadi-pribadi penonton. Penonton teater daerah melakukan interaktif dengan pertunjukan. Penonton duduk melingkar di sekeliling panggung pertunjukan sehingga kebersamaan penonton dengan pertunjukan menjadi dekat. Pertunjukan teater daerah direncanakan untuk penonton yang menyeluruh. Sifat totalitas teater daerah ini menjadikan teater daerah sebagai "alat" bagi kepentingan tertentu anggota masyarakat.

Teater kota mencerminkan adanya pergeseran masyarakat daerah dengan kesenian dan nilai budayanya yang bersifat kedaerahan pula. Kelahiran kebudayaan kota—dan

bentuk teater sekolahan. Perubahan proses produksi teater dari yang semula improvisasi hingga penulisan naskah drama.

⁷ James Dananjaya, "Fungsi Teater Rakyat Bagi Kehidupan Masyarakat Indonesia. (Ketoprak/Dagelan Siswo Budoyo Sebagai Suatu Kasus Studi)", dalam Edi Sedyawati. Sapardi Djoko Damono, ed. *Seni Dalam Masyarakat Indonesia. Bunga Rampai* (Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 1983), 80.

bersamanya juga kesenian perkotaan—terjadi pada saat timbulnya kesadaran bahwa perangkat nilai yang ada tidak lagi dapat menjawab tantangan yang ditimbulkan oleh adanya perubahan lingkungan dan hubungan antarmanusia. Misalnya, bahasa daerah tidak lagi dapat mewedahi komunikasi antarorang-orang daerah di kota-kota besar. Bentuk kesenian kota hadir dari keseimbangan sosial baru di kota-kota besar. Oleh karena kota menjadi wilayah pertemuan antarbudaya, pertunjukan teater kota mencerminkan suatu potensi yang menyerap kebudayaan Barat—atau mancanegara—tetapi sekaligus cenderung menoleh kepada budaya daerah yang masih memiliki potensi saling berhubungan dengan cita rasa Indonesia.

Teater kota semacam itu dianggap sebagai teater kota yang “tradisional”. Teater ini mengacu kepada bentuk kesenian serta nilai-nilai budaya yang dikenal sebelumnya. Teater kota dikembangkan melalui nilai budaya daerah yang bersifat lebih urban. Teater kota ini lebih berorientasi kepada lingkungan kota besar yang berorientasi kepada nilai-nilai budaya komersial. Teater kota menggunakan “tubuh” sebagai media penyampai pesan. Bentuk ekspresi tersebut dinamakan dengan teater mini kata. Bentuk mini kata menciptakan idiom teater yang baru dan menyampaikannya di depan penonton yang baru.⁸

Teater Indonesia berada dalam tegangan antara identitas teater daerah dan teater kota. Perkembangan watak masyarakat sekaligus perkembangan wilayah desa/daerah menjadi kota menunjukkan perkembangan dan perubahan sifat pertunjukan teater yang tradisi menjadi pertunjukan teater berkarakter Indonesia. Karakter Indonesia mencerminkan empat jalur perkembangan, yaitu: jalur pertama adalah jalur pembaratan yang menggeser masyarakat Indonesia berwajah petani menjadi berwajah terpelajar; jalur kedua yaitu jalur nasionalisme di masa prakemerdekaan yang telah berjalan lebih dari setengah abad; jalur ketiga yaitu jalur yang berada pada masa berakhirnya satu tatanan politik negara dengan sebuah peristiwa benturan besar yang dikenal sebagai gerakan G30S PKI; jalur keempat merupakan pertemuan ketiga jalur tersebut dan pergulatan dalam mengisi pengertian baru atas “Indonesia”.

Istilah teater Indonesia bukan lagi berarti kota atau daerah, tetapi sebuah bentuk dan gaya baru yang unik atas permaknaannya sendiri mengenai kepekaan yang disebut kepekaan Indonesia. Pada saat berkomunikasi dengan “orang Indonesia”, seniman berharap mampu menyelesaikan masalah bahwa orang Indonesia kebanyakan bikultural, yaitu berbicara dalam kerangka budaya Indonesia dan daerah. Indonesia adalah—meminjam istilah Benedict Anderson—komunitas-komunitas terbayang yang di dalamnya membayangkan suatu pergumulan, tarik menarik, dan ketegangan secara interteks nilai-nilai kedaerahan dan nilai keindonesiaan secara multikultur.⁹ Keberadaan multikulturalisme dalam teater Indonesia menyebabkan bentuk-bentuk pertunjukan teater daerah dan teater kota melekat di dalamnya. Sifat dan ideologis dalam bentukan pertunjukan, status sosial penggarap pertunjukan teater, dan perubahan wilayah geografis penikmat pertunjukan teater menjadi elemen-elemen pendukung terciptanya suatu bentuk pertunjukan teater Indonesia.

⁸ Umar Kayam, *Seni, Tradisi, Masyarakat*, (Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1981), 93.

⁹ Benedict Anderson, *Imagined Communities. Komunitas-Komunitas Terbayang* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar dan Insist, 2001), 286.

Dengan demikian, nilai tradisi yang tumbuh di kalangan daerah menyampaikan pesan tradisinya kepada masyarakat kota. Karakter Indonesia dalam teater Indonesia yang multikultur dan bilingual diharapkan mampu menjadi alat pelestarian nilai tradisi lisan.

Masyarakat Indonesia saat ini merupakan masyarakat yang “digempur” oleh nilai-nilai kapitalisme. Kondisi ini dapat diamati melalui kehidupan manusia di kota-kota besar. Oleh karena itu, perlu dikaji letak seni tradisi dalam masyarakat kota yang kapitalistik. Selain itu, perlu dikaji pula kemungkinan diubah dan digesernya nilai tradisi lisan yang pernah menjadi landasan hidup komunal menjadi seni Indonesia yang kapitalistik. Rendra menyatakan bahwa manusia pada dasarnya selalu membutuhkan nilai-nilai tradisi dalam rangka memperbaiki hidup bermasyarakatnya. Nilai tradisi menjadi ungkapan kesadaran kolektif sebuah masyarakat. Nilai-nilai tersebut membantu untuk memperlancar tumbuh kembangnya pribadi anggota masyarakat.¹⁰ Sumbangan nilai tradisi terhadap perkembangan nilai bermasyarakat terletak pada nilai yang masih dijalankan melalui adat kebiasaan di kalangan masyarakat pemiliknya secara turun temurun. Elemen-elemen pertunjukan daerah difungsikan untuk kegunaan yang lebih luas, tidak sekadar kepentingan komunal tetapi juga masyarakat luas. Rendra menyatakan bahwa tradisi tidak harus dipandang sebagai barang mati. Sikap seniman bukan seperti sikap “benalu” pada tradisi. Dengan kata lain, Rendra menolak sikap yang memperlakukan tradisi sebagai ‘kasur tua untuk tidur-tidur saja, bermalas-malas menempuh gaya hidup cendawan’. Dengan mendudukan sebagai teater yang sedang berproses, teater tradisi memiliki ruang pembebasan dalam dirinya sendiri, yaitu pembebasan melalui nilai-nilai kedaerahannya. Proses ini akan menunjukkan sifat tradisi yang cair, plastis, dan dinamis. Proses pembebasan tersebut dianggap Umar kayam sebagai ‘pembebasan budaya-budaya daerah’; Rendra menyebutnya dengan ‘mempertimbangkan tradisi’; sedangkan Emha Ainun Najib menyebutnya dengan ‘budaya tanding’.

3. Teater Indonesia dan Modernisasi

Bentuk teater Indonesia terinspirasi pula dengan berbagai gagasan kultural di abad ke-20, di antaranya modernisme dan postmodernisme. Modernisme adalah dunia kemajuan sosial, perkembangan urban, dan penemuan diri.¹¹ Teater modernisme (teater yang terinspirasi oleh gagasan modernisme) mencitrakan diri sebagai pertunjukan yang menggairahkan, menjanjikan kemajuan teknologi, dan mengurangi peran yang mentradisi demi memberi tempat yang lebih baru. Kebebasan diri meningkat tetapi tetap tunduk pada suatu disiplin yang ketat, dan juga pada kegamangan watak urban. Oleh karena itu, watak modernisme menjadi ambivalen. Di satu sisi, teater modernisme menolak anggapan bahwa realita dapat dipresentasikan secara langsung. Di sisi lain, modernisme bertugas untuk menangkap kenyataan yang lebih dalam. Untuk membangun keutuhan pertunjukan teater modern, kesadaran terhadap peranan “bentuk” menjadi penting.

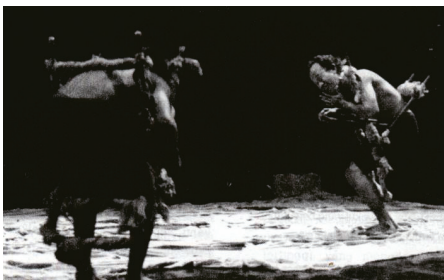
¹⁰ Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi* (Jakarta: PT Gramedia, 1984), 3.

¹¹ Chris Barker. *Cultural Studies, Teori dan Praktik*, terj. Tim KUNCI Cultural Studies Centre dari buku *Cultural Studies. Theory and Practice*, (Yogyakarta: Yayasan Bentang 2005), 181.

Pemusatan kreativitas seniman untuk mendapatkan kedalaman pada bentuk membutuhkan suatu kerja eksperimental yang memungkinkan estetika teater modernisme berbicara melalui fragmentasi–fragmentasi. Salah satu bentuk fragmentasi dicapai dengan penggunaan montase, yaitu pemilihan dan penggabungan berbagai potret, gambaran, dan representasi yang membentuk suatu komposisi ide dan citra yang direkatkan oleh waktu, motivasi realita, serta seluruh proses pikiran. Teknik montase yang dikembangkan oleh Eisenstein tersebut menggunakan penyuntingan sebagai cara mencipta suatu kolusi intelektual antara beragam ide dengan citra simbolik. Oleh sebab itu, teater modernisme menampilkan universalitas humanisme yang berakar dari narasi mistis-puitis sebagai wadah berfungsinya suatu penemuan baru. Bentuk tampilannya tidak menyampaikan pemusatan kekuasaan absolut dari pemegang kebenaran.

Pengalaman estetis teater modernisme mengandung ketegangan antara fragmentasi, ketidakmapanaan, dan kesementaraan dengan ketertarikan pada kedalaman dan pada makna serta universalisme. Kedua sisi tersebut menyebabkan modernisme tampil dengan keraguan. Dunia modern membaca segala hal dengan penjelasan rasional, atau dalam istilah Michel Foucault “menginterogasi segalanya”. Dalam konteks teater, pembacaan tersebut tidak mengarah pada pencerahan filosofis atau pengayaan materi pertunjukan, melainkan justru kepada peran kontrolnya secara diskriminatif dan tidak imbang di antara elemen–elemen pertunjukannya. Modernisme dalam pertunjukan teater telah menghilangkan nilai baku yang *diugemi* oleh tradisi. Teater modern tidak lagi menjadi kelanjutan dari tradisi, tetapi justru melepaskan diri dari kekuatan “cengkeraman” tradisi. Yasraf Amir Piliang menyebut peristiwa tersebut sebagai persoalan hilangnya komunikasi antarbudaya, tumbuhnya sistem sentralisasi budaya, dan mencuatnya politik yang mementingkan diri sendiri (*the politics monologism*), serta sering terjadi pemaksaan “tafsiran tunggal” dari kuasa siapapun. Akibatnya, teater modern dianggap berhasil menyumbat terjalannya interaksi antarbudaya.¹²

Kondisi multikultur yang mencerminkan dinamika perkembangan dan perubahan nilai-nilai dalam masyarakat menjadi inspirasi kuat bagi perkembangan bentuk teater masa kini. Jika pertunjukan teater adalah A membuat B untuk C, analisis dramaturgi Aristoteles adalah cara memberi tanda pada teks drama dan menghadirkannya di atas panggung pertunjukan. Penciptaan teater masa kini membutuhkan cara yang berbeda. Praktik teks drama berubah menjadi suatu praktik teatral yang memberi ruang bagi teks drama menjadi teks pertunjukan, serta memberi sisi posisi kuat bagi penanggapan penonton.



Pertunjukan teater *Sirkus Anjing* oleh Teater Kubur, Jakarta. Sutradara Dindon WS. Dikutip dari Suyatna Anirun, *Menjadi Aktor*, Bandung: STB bekerjasama dengan Taman Budaya Jawa Barat, 1998. Dok. Kelola. Dikutip dari Media komunikasi Kelola *Lintas*, 2006.

¹² Yasraf Amir Piliang, *Hiper-Realitas Kebudayaan*, (Yogyakarta: LKIS, 1999), 14–18.

Sikap masyarakat menentukan peran aktifnya dalam pembentukan suatu kebudayaan. Ketidakmampuan masyarakat menggunakan hak pilih untuk menentukan cara berkomunikasi ternyata membutuhkan suatu cara lain yang berwatak estetis dan perantara. Cara tersebut memiliki “aturan main” yang saling menghormati atas otonomi budaya masing-masing. Di samping itu, juga dibutuhkan kemerdekaan masing-masing budaya.¹³ Piliang menyebutnya sebagai “transestetik” yang interaksi dan komunikasinya, baik dari pengguna nilai tradisi maupun nilai-nilai itu sendiri, membuat garis-garis penghubung antarbudaya. Pembuatan garis penghubung tersebut menyebabkan nilai-nilai budaya bergerak dan berubah. Satu nilai bergerak menuju ke tempat lain sehingga mengalami perubahan dari wujud satu ke wujud lain. Transformasi nilai-nilai kehidupan merupakan langkah pokok dalam perkembangan budaya. Persoalannya terletak pada transformasi yang membutuhkan ruang dan waktu tertentu yang melibatkan seluruh elemen masyarakat. Semua elemen bergerak sehingga menyerupai siklus peristiwa kemanusiaan, yaitu pertumbuhan, keruntuhan, dan reintegrasi. Transformasi selalu didahului oleh beragam indikator sosial yang cenderung berbentuk krisis, seperti meningkatnya kejahatan dan penyakit sosial. Pada saat transformasi akan mulai mengental dan berjalan memuncak, indikator semacam itu akan semakin meningkat frekuensi dan intensitasnya. Setelah transformasi selesai, diharapkan indikator akan semakin mereda.¹⁴ Era Reformasi membawa perubahan pada tata nilai kehidupan bermasyarakat di Indonesia. Sistem tata nilai lama dalam budaya lokal berhadapan dengan tata nilai baru sebagai budaya global. Perubahan tidak hanya berdampak saling memperkaya tetapi juga saling bertentangan. Di satu sisi, budaya lokal saling berlomba keunggulan dengan budaya lokal lainnya. Di sisi lain, budaya lokal bersaing ketat dengan kehadiran budaya global yang gencar mencari pengaruh di masyarakat. Era Orde Baru berhasil menancapkan gagasan bahwa budaya lokal dianggap tradisi *ajeg* yang tidak menunjang proses pembangunan. Pasca-Orde Baru, transformasi Reformasi bergulir sehingga budaya



Karya Teater Payung Hitam, Bandung, *Relief Air Mata*. Dipentaskan di Gresik, Jember, dan Malang. Bahasa tubuh dan bunyi menjadi dominan dalam pertunjukan teater ini. Dok. Kelola. Dikutip dari Media komunikasi Kelola *Lintas*, 2006.

¹³ Yasraf Amir Piliang. "Global/Lokal: Mempertimbangkan Masa Depan" dalam *Global/Lokal, Jurnal Seni Pertunjukan Indonesia*, Th X-2000, (Bandung : MSPI, 2000), 111–114.

¹⁴ Capra Fritjof. *The Turning Point, Science, Society and The Rising Culture*. Terj. M. Tyoyibi dari buku *Titik Balik Peradaban, Sains, Masyarakat dan Kebangkitan Kebudayaan*, (Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya, 2000), 11.

lokal mulai memperoleh ruang untuk berkembang. Sementara itu, perkembangan budaya lokal itu sendiri justru sering menumbuhkan pengentalan etnisitas atau kelompok etnis.

4. Teater Indonesia dan Postmodernisme

Awal abad ke-21, Indonesia diwarnai dengan persoalan otonomi daerah. Otonomi daerah menurut Undang-Undang Nomor 22 Tahun 1999 adalah kewenangan daerah otonom untuk mengatur dan mengurus kepentingan masyarakat setempat menurut prakarsa sendiri berdasarkan aspirasi masyarakat sesuai dengan perundang-undangan. Pemberlakuan undang-undang baru tersebut memberikan kekuasaan penyelenggaraan urusan rumah tangga daerah secara utuh dan bulat, khususnya kepada daerah kabupaten dan daerah kota, dengan berpedoman kepada peraturan perundang-undangan yang berlaku dalam kerangka Negara Kesatuan RI. Otonomi daerah membuat pemerintah semakin dekat dalam mengenali dan memahami masyarakat sehingga fungsi sebagai fasilitator dapat berjalan dengan lebih baik. Melalui cara ini, proses *bottom up* yang melibatkan partisipasi masyarakat dalam berbagai aspek kehidupan akan lebih mudah terealisasi. Dalam kerangka pemikiran seperti ini pula, rakyat menjadi subyek yang determinan sebagai aktor dan pelaku, baik dalam perencanaan maupun dalam implementasi tindakan. Dengan demikian, otonomi daerah merupakan titik tolak yang dipahami sebagai sebuah penyelenggaraan daerah yang berbasis rakyat atau *“people driven”*.

Secara tidak langsung, kesadaran tersebut menjadi basis kesadaran pengembangan bentuk pertunjukan teater. Pertunjukan teater merupakan sinergi sekaligus implementasi dari filosofi basis nilai keyakinan terhadap kekuatan rakyat, dalam hal ini adalah penonton. Pada aspek inilah, titik tolak sekaligus landasan pemikiran tentang seni teater masa kini diletakkan. Perkembangan dan perubahan nilai masyarakat tidak lagi dapat diwadahi oleh prinsip-prinsip pencerahan modernisme yang bersifat tunggal. Michel Foucault dan Jean François Lyotard memandang persoalan tersebut sebagai kegagalan modernisme dalam memahami keanekaragaman dan keterputusan jejak-jejak dari sejarah wacana. Kebenaran dan kesepahaman atas makna tergantung pada situasinya sehingga pengetahuan bersifat spesifik tetapi merangkul banyak pengetahuan lokal yang plural dan beragam. Oleh karena itu, modernisme pun membutuhkan perspektif yang lain tentang kebenaran, yaitu postmodernisme.

Pada dasarnya, pemikiran postmodernisme tidaklah bertentangan dengan modernisme. Secara konseptual, postmodernisme merupakan kelanjutan dari prinsip pencerahan modernisme yang, menurut Jürgen Habermas, belum selesai. Zygmunt Bauman melihat bahwa postmodernisme memiliki potensi untuk memberi suara pada politik yang membebaskan, suatu politik perbedaan, keragaman, dan solidaritas. Menurutnya, kondisi postmodernitas adalah jiwa modern yang sedang bercermin diri dari jauh. Jiwa tersebut menangkap suatu situasi keharusan yang mendesak untuk berubah. Gagasan postmodernisme di dalam pertunjukan teater bukan gagasan yang memisahkan antara bentuk teater postmodernisme dan modernisme, melainkan suatu gagasan transisi yang di dalamnya terjadi perubahan pola-pola kreativitas secara ekonomi, sosial, dan kebudayaan yang membentuk suatu kondisi teater masa depan.

Teater postmodernisme (teater yang terinspirasi oleh gagasan postmodernisme) menunjuk pada suatu struktur dan perangkat praktik seni yang berwatak fragmentaris, serba kemungkinan, serta pengakuan terhadap perbedaan. Teater tersebut dicirikan dengan bentuk tampilan bersama masa lalu dan masa kini dalam sebuah *brikolase*, yaitu menyandingkan tanda-tanda yang sebelumnya saling tidak berkaitan menjadi suatu kode bermakna baru. *Brikolase* sebagai gaya budaya merupakan elemen inti dari budaya postmodern; *brikolase* mengaburkan batas-batas genre. Gaya budaya tersebut ditandai oleh adanya intertekstualitas yang sadar-diri, yakni saling kutip antara satu teks dengan teks yang lain. Gaya pribadi atau individual menjadi hal penting bagi seni teater postmodernisme.

Putu Wijaya menyebut keberlanjutan teater modernisme menjadi teater postmodernisme sebagai situasi pembentukan suatu “tradisi baru”. Pada pola ini, seniman masa kini meramu idiom modernisme dengan idiom tradisi, baik dalam perspektif lokal maupun global. Selain itu, seniman bertarung untuk merebut “pasar” bagi produk kreatif mereka.¹⁵ Dalam hal ini, kondisi multikultur dan gagasan postmodernisme menjadi inspirasi kuat bagi perkembangan bentuk teater masa kini. Jika pertunjukan teater adalah A membuat B untuk C, dan analisis dramaturgi Aristoteles adalah cara memberi tanda pada teks drama dan menghadirkannya di atas panggung pertunjukan, penciptaan teater masa kini membutuhkan cara yang berbeda. Praktik analisis teks drama berubah menjadi suatu praktik analisis teatral yang memberi ruang bagi “teks” drama menjadi “teks” pertunjukan, serta memberi sisi posisi kuat bagi penanggapan penonton.

Status teks drama secara radikal diubah sedemikian rupa sehingga tidak hanya perlengkapan panggung yang dapat menerjemahkan naskah dan juga bukan sekadar konstruksi fisik untuk memproyeksikan ideologi, melainkan juga *obscure object of desire* yang memunculkan keberagaman sudut pandang penonton. Keberagaman tersebut menciptakan variasi bentuk dan makna yang tidak terbatas dan bahkan sering tidak terkait satu dengan yang lain. Penempatan peran aktif penonton sebagai penanggap berarti menghadirkan suatu proses interpretasi. Teori yang memberi tempat kepada interpretasi penonton dikenal sebagai teori resepsi. Tugas seorang penanggap adalah memaknai kembali “ruang kosong” (*blank, openness*) di dalam teks yang ditinggalkan oleh seniman. Setelah proses tersebut, terjadilah proses mencipta kembali yang berarti juga *re-fungsi* baru makna seni bagi penontonnya.¹⁶ Beralihnya pusat pemaknaan ke tangan setiap penonton menyebabkan makna menjadi berbeda-beda dan berubah tergantung pada kedalaman pengetahuan yang dimiliki penontonnya. Tidak ada lagi determinasi dan kekuasaan seniman. Selanjutnya, hanya terdapat proses interpretasi terus menerus dari penonton dengan mengembangkan hal yang disampaikan seniman melalui karyanya.

Keadaan ini memperlihatkan gejala adanya interaksi dialog antara penonton dengan teks yang dibacanya dalam tindak penikmatan karya. Sebuah teks jika belum dibaca berada dalam tatanan artefak. Karya cipta berhasil menjadi karya seni, yaitu

¹⁵ Putu Wijaya, “Peta Teater Indonesia. Bertolak dari Tradisi”, dalam *Melakoni Teater. Sepilahan Tulisan Tentang Teater*, penyunting IGN Arya Sanjaya, (Bandung: Studiklub Teater Bandung, 2009), 33.

¹⁶ Janet Wolff. *The Sosial Production of Art*, (New York: St Martin’s Press, 1981). 121.

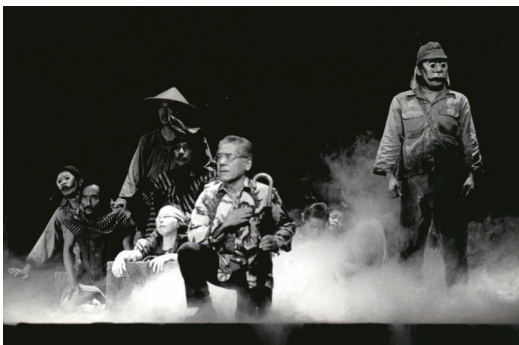
menjadi objek estetik dan memiliki fungsi estetik, setelah dibaca atau ditanggapi.¹⁷ Kondisi ini disebabkan oleh perbedaan makna antara seniman dan karyanya. Sebelum karya hadir, makna ada di tangan seniman. Namun, ketika karya hadir di hadapan penontonnya, “kekuasaan” seniman hilang dan berpindah ke tangan penonton. Dalam proses penghadiran karya, penonton berganti peran menjadi seniman, sang pencipta makna. Teori yang merupakan manifestasi dari pandangan itu disebut resepsi estetik. Dalam teori ini, penonton melakukan konkretisasi karya seni.



REALISME. Garis diagonal dan variasi level yang dinamis membuat irama individu tokoh-tokoh menjadi suatu jaringan lingkungan. Karya Inge *Bus Stop*. Produksi *Mankato State College*, disutradarai oleh Ted Paul dan artistik dirancang oleh Burton E.Meisel. Dikutip dari buku George R. Kernodde, *An Invitation to The Theater* (1967).



Kisah *Mahabharata* ditafsir ulang oleh Peter Brook di tahun 1985 dengan menggunakan kostum modern tetapi masih menggunakan idiom tradisi Asia. Pemain direkrut dari mancanegara. Di setiap kota, Brook melakukan eksperimen terhadap ruang permainan. Panggung adalah ruang kemungkinan. Dikutip dari buku *Open Circle*, Peter Brook.



Kisah *Mahabharata* ditafsir ulang oleh sutradara Jepang, Takuo Endo, menjadi *Kisah Karno Tanding* (1998) yang bercerita tentang penjajahan Jepang di Indonesia dan didekatkan dengan idiom kisah Mahabharata. Teater kolaborasi antara Yokohama Boat Theatre dan Jurusan Teater ISI Yogyakarta. Dok. Jurusan Teater ISI Yogyakarta.



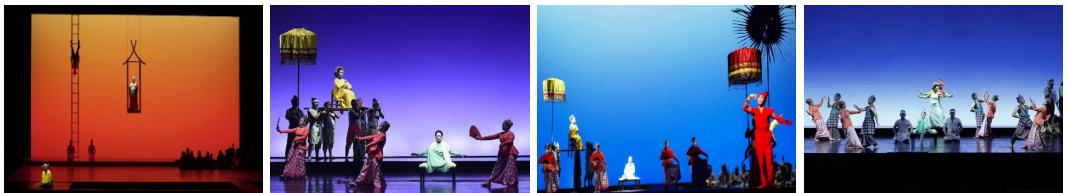
¹⁷ Wolfgang Iser. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974), 274–275.

Model dialektika antara produksi dan resepsi teatral yang melangkah jauh melebihi skema kuno tentang komunikasi dan resepsi membutuhkan suatu pengamatan teatral. Patrice Pavis mengungkapkan bahwa analisis teatral secara teoretis mampu melekatkan teori pada praktik. Teatralisasi (*Theaterarbeit*), gaya teater—yang merupakan istilah Bertold Brecht, penulis dan sutradara Jerman—merupakan jalinan antara refleksi praktik dan aktivitas teori. Teori teatralisasi pertunjukan memungkinkan hadirnya sebuah teori situasi resepsi yang berhubungan dengan konteks sosial dan evaluasi terus menerus dari penanda dan yang ditandai akibat perubahan yang juga terjadi terus menerus dalam konteks sosialnya. Pertunjukan teatral masa kini hadir melalui dua bentuk, yaitu bentuk realisme modern dengan gaya seleksi dan *stilisasi*; serta bentuk revitalisasi realisme dengan gaya nonrealis dan postrealis atau postmodern. Proses pembentukan teater masa kini memberi sumbangan penting bagi kehadiran teater Indonesia.

Teater masa kini atau bentuk pemanggungan masa kini merupakan transformasi masa lalu dengan masa masa kini dengan memberi ruang bagi sejenis rancangan baru. Elemen-elemen pertunjukan mengalami transformasi ketika ditampilkan di hadapan penonton masa kini. Oleh karena itu, desain pertunjukan teater masa kini menjadi sesuatu yang lain dari sekedar kepatuhan pada aturan-aturan pemanggungan. Dalam hal ini, gaya artistik di atas panggung menjadi pusat perubahan bagi kehadiran suatu pertunjukan masa kini.



Karya komunitas Lembaga Teater Perempuan (LTP) Yogyakarta berjudul *Konde Yang Terburai* (2007) dipentaskan secara keliling ke beberapa kota dengan membawa ideologi feminisme tentang biografi Sinden. Dok. LTP M.A.S.



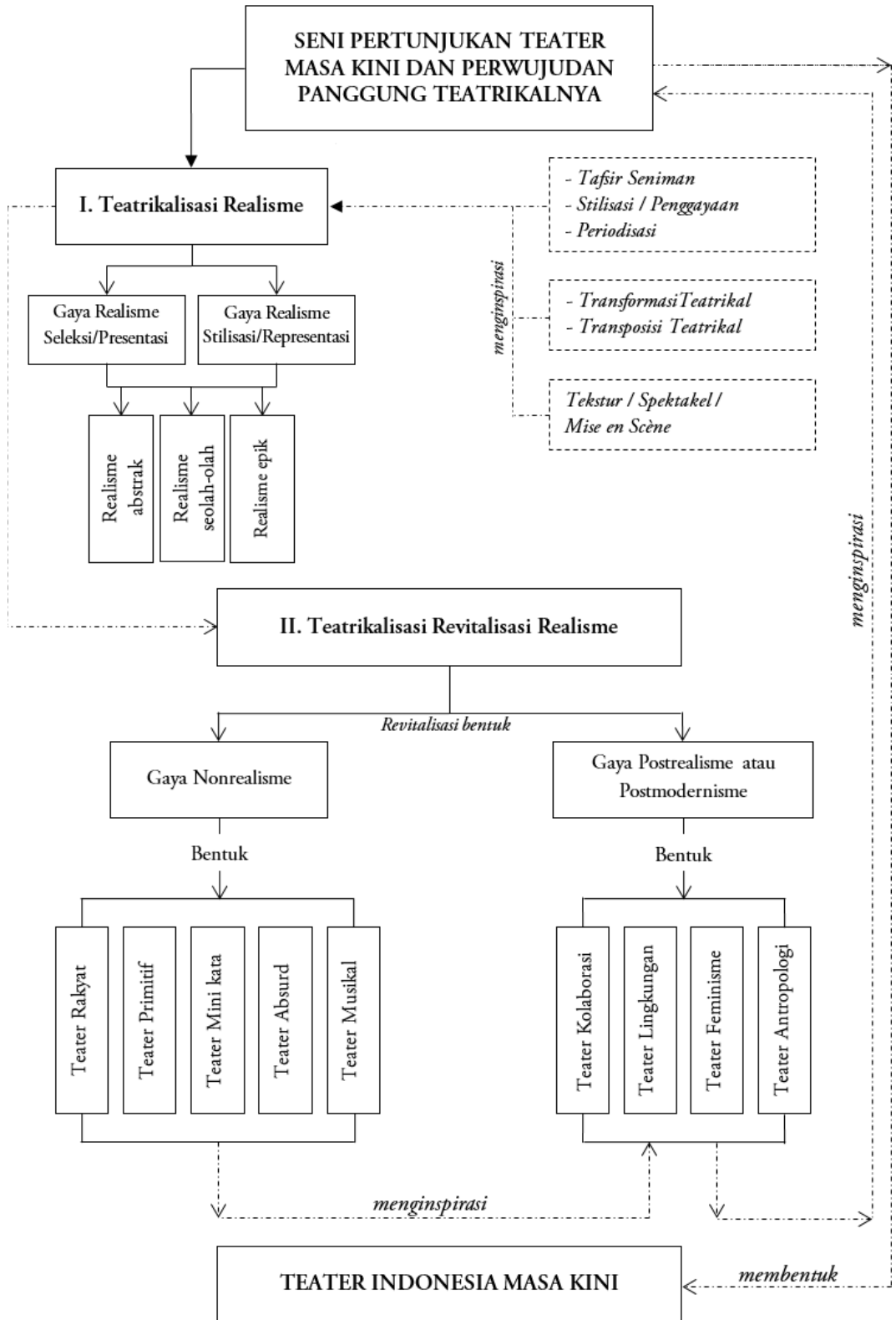
I La Galigo adalah naskah teater karya sutradara asal Amerika Serikat Robert Wilson yang diangkat dari Sureq Galigo yang disebut-sebut sebagai epos terpanjang di dunia, mengalahkan banyak karya terkenal lain, termasuk Mahabarata. Sureq Galigo merupakan naskah Bugis kuno yang ditulis pada abad ke-13-15. Naskah ini bercerita tentang asal-muasal penciptaan manusia pertama di bumi versi Bugis. Robert Wilson menggunakan teks *I La Galigo* dan budaya Makasar sebagai sumber garapan visual bagi karyanya *I La Galigo* tahun 2003. (Dok. Bakti Budaya Djarum Foundation).

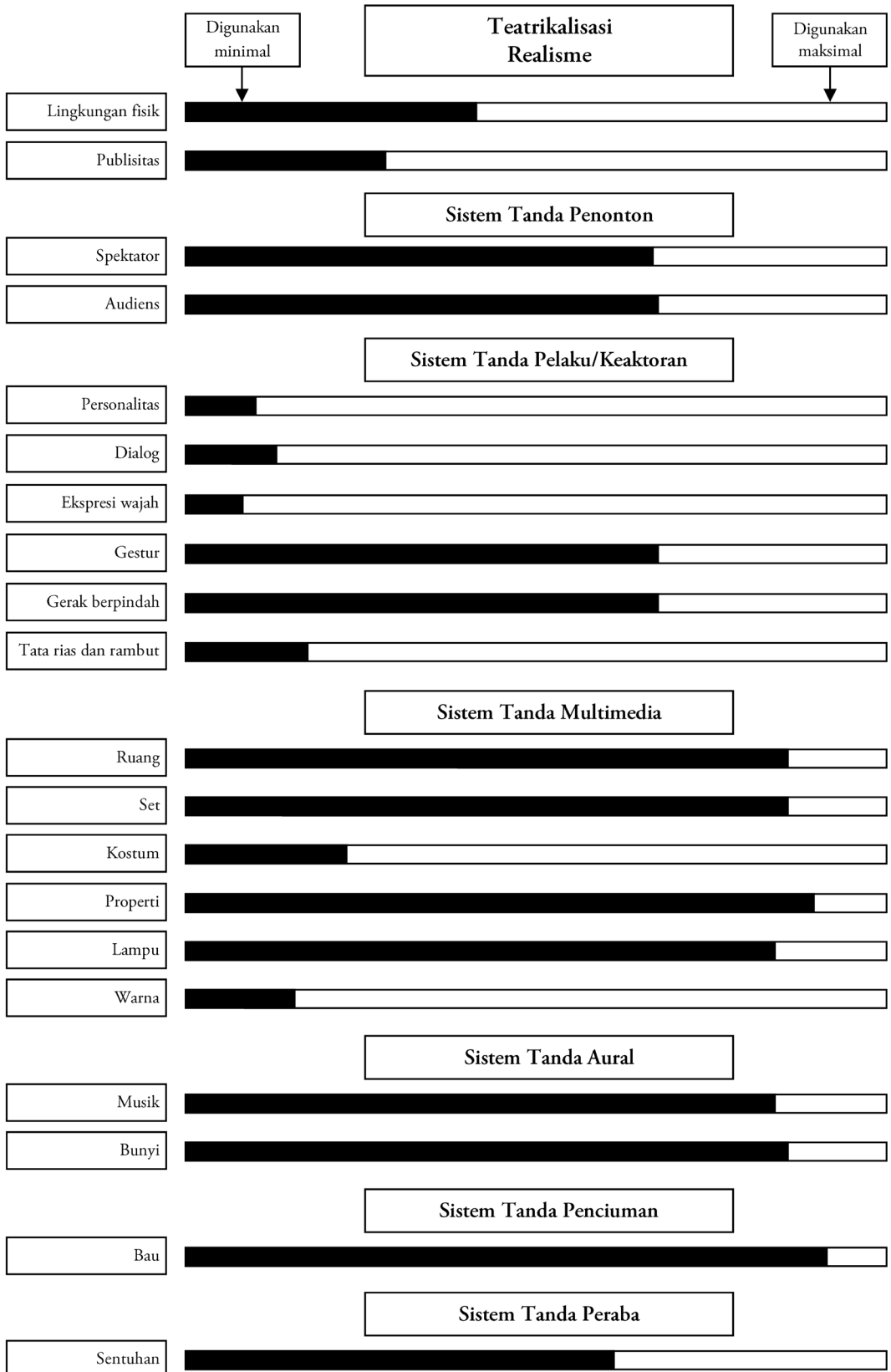
Implementasi pergeseran paradigma ini memberi inspirasi bagi perubahan konvensi pertunjukan teater masa kini. Teater tidak lagi mengeksplorasi elemen-elemen estetis internal, tetapi merambah pada elemen-elemen eksternalnya. Terjadi pergeseran juga dari paradigma yang bersifat linear menjadi paradigma berkelok dan berlapis. Implementasi dari pergeseran paradigma tersebut adalah kemunculan pertunjukan-pertunjukan teater berwujud kolaborasi yang dilakukan oleh beberapa seniman dari beberapa negara. Munculnya pertunjukan teater yang ditampilkan tidak hanya di gedung-gedung pertunjukan, tetapi juga di alam terbuka yang dikenal kemudian dengan istilah teater lingkungan. Kehadiran pertunjukan teater yang berbasis pada gagasan feminisme mewujudkan panggung teatrikal feminisme. Pertunjukan feminisme berisikan kritik yang mengarah pada mekanisme kekuasaan dan fungsi sosialnya. Sebagai seniman feminis, seseorang menggarap panggung untuk mengangkat perempuan sebagai subjek yang berbicara dan “menuliskan” tubuhnya. Teater feminisme menempatkan perempuan masa kini ke dalam proses yang bertentangan dengan konsep yang terbiasa menempatkan laki-laki sebagai subjek yang tunggal. Tubuh perempuan dipertentangkan dengan dominasi patriarki.

Panggung teatrikal kolaborasi menghadirkan sebuah gaya yang mencerminkan inspirasi teori terhadap praktik. Gaya tersebut menaikkan teori pada tingkat yang penuh aktivitas. Teori merasuk ke dalam praktik dan terkadang sulit memisahkan atau membedakan peralatan produksi dengan resepsi penonton. Dalam hal ini, panggung teatrikal kolaborasi menampilkan gaya depolitisasi dengan mengembalikan kekuatan teori pada tahapan-tahapan penciptaan. Teori tidak lagi diperkaya dengan hilangnya kekuatan praktik yang selama ini tidak terbantahkan, tetapi lebih pada teori yang menghasilkan praktik. Gaya ini mengungkapkan warisan ketrampilan cara melakukan revitalisasi masa lalu tanpa adanya kehendak “seolah-olah” mencipta kembali masa lalu.

Pada skema di bawah tampak transformasi bentuk teater realisme mengalami regenerasi dengan cara merevitalisasi panggung secara teatrikal. Sementara itu, skema berikutnya merupakan gambaran perbedaan pemanggungan realisme dengan pemanggungan postmodernisme.¹⁸ Melalui teater masa kini dapat terlacak bentuk transformasi teater, yaitu dari bentuk teater tradisi atau bentuk teater-teater daerah sebagai ekspresi dari pemilik kesenian tersebut, teater modernisme dan teater postmodernisme yang terinspirasi dari gagasan modernisme dan postmodernisme. Transformasi mengalami perwujudan yang Indonesia. Teater masa kini mengungkapkan kepekaan Indonesia. Bentuk teater Indonesia ini bukanlah teater yang sekadar kolase berbagai unsur mosaik kebudayaan daerah. Teater Indonesia bukan lagi berbicara hanya di depan penonton Jawa, Sunda, Minangkabau, Melayu, Madura, atau penonton yang mengerti bahasa Indonesia saja, melainkan satu penonton yang dapat berdialog dengan berbagai persoalan Indonesia, baik dipandang dari sudut nasional maupun internasional. Teater masa kini dilahirkan oleh seniman Indonesia, dan bersamanya teater Indonesia tumbuh dan berkembang. Dengan demikian, transformasi atau perubahan bentuk teater Indonesia tidak pernah selesai, seperti halnya Indonesia yang tidak pernah usai untuk berubah dalam rangka memenuhi kelengkapan wujud alamiahnya.

¹⁸ John Whitmore. *Directing Postmodern Theater. Shaping Signification in Performance*, USA: The University of Michigan Press. 1994.





Daftar Pustaka

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Komunitas-Komunitas Terbayang*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar dan Insist, 2001.
- Barker, Chris. *Cultural Studies, Teori dan Praktik*, terj. Tim KUNCI Cultural Studies Centre dari buku *Cultural Studies. Theory and Practice*, Yogyakarta: Yayasan Bentang, 2005.
- Capra, Fritjof. *The Turning Point, Science, Society and The Rising Culture*. Terj. M.Tyoyibi dari buku *Titik Balik Peradaban, Sains, Masyarakat dan Kebangkitan Kebudayaan*, Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya, 2000.
- Dananjaya, James. "Fungsi Teater Rakyat bagi Kehidupan Masyarakat Indonesia. (Ketoprak/Dagelan Siswo Budoyo sebagai Suatu Kasus Studi)", dalam Edi Sedyawati. Sapardi Djoko Damono, ed. *Seni Dalam Masyarakat Indonesia. Bunga Rampai*, Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 1983.
- Denis, Michel Saint. *Theatre. The Rediscovery of Style*, Great Britain: The Windmill Press Ltd. 1960.
- Haryono, Edi ed. *Rendra dan Teater Modern Indonesia. Kajian Memahami Rendra Melalui Tulisan Kritikus Seni*, Jakarta: Kepel Press. 2000.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. 1974.
- Kayam, Umar. *Seni, Tradisi, Masyarakat*, Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1981.
- Kosim, Saini. "Teater Indonesia, Sebuah Perjalanan dalam Multi-Kulturalisme", dalam *Keragaman dan Silang Budaya. Dialog Art Summit*, Jurnal Seni Pertunjukan Indonesia Thn IX-1998/1999, Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia. 1999.
- Lichte, Erika Fischer. *The Semiotics of Theatre*, terj. Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Bloomington Indianapolis: Indiana University Press. 1992.
- Mohamad, Goenawan. "Sebuah Pembelaan untuk Teater Indonesia Mutakhir", dalam Goenawan Mohamad, *Seks, Sastra, Kita*, Jakarta: Penerbit Sinar Harapan. 1980.
- Piliang, Yasraf Amir. *Hiper-Realitas Kebudayaan*, Yogyakarta: LKIS. 1999.
- _____. "Global/Lokal: Mempertimbangkan Masa Depan" dalam *Global/Lokal, Jurnal Seni Pertunjukan Indonesia*, Th X-2000, Bandung : MSPI. 2000.
- Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi*, Jakarta: PT Gramedia, 1984.
- Sedyawati, Edi. "Seni Pertunjukan dalam Perspektif Sejarah", dalam *Keragaman dan Silang Budaya. Dialog Art Summit*, Jurnal Seni Pertunjukan Indonesia Th.IX-1998/1999. Bandung: MSPI. 1999.
- Soeratno, Siti Chamamah. "Pengkajian Sastra dari Sisi Penonton: Satu Pembicaraan Metodologi", dalam Jabrohim, ed., *Metodologi Penelitian Sastra*, Yogyakarta: Hanindita Graha Widya. 2003.
- Sudiarya, A. "Dari Inisiasi Kultural ke Multikulturalisme" dalam Majalah *Basis*, No 07-08, Yogyakarta:Yayasan Kanisius. 2009.
- Sumarjo, Jacob. *Perkembangan Teater Indonesia dan Sastra Drama Indonesia*, Bandung: PT Citra Aditya Bakti, 1992.
- Sweeney, Amin. *A Full Hearing. Orality and Literacy in the Malay world*, London:

- University of California Press, Ltd., 1987. Jacob Sumarjo, *Perkembangan Teater Indonesia dan Sastra Drama Indonesia*, Bandung: PT Citra Aditya Bakti, 1992.
- Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications. 1988.
- Vansina, Jan. *Oral Tradition as History*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.
- Whitmore, John. *Directing Postmodern Theater. Shaping Signification in Performance*, USA: The University of Michigan Press. 1994.
- Wijaya, Putu. "Peta Teater Indonesia. Bertolak dari Tradisi", dalam *Melakoni Teater. Sepilahan Tulisan Tentang Teater*, penyunting IGN Arya Sanjaya, Bandung: Studiklub Teater Bandung, 2009.
- Wolff, Janet. *The Sosial Production of Art*, New York: St Martin's Press, 1981.
- Yudiaryani, *Panggung Teater Dunia. Perkembangan dan Perubahan Konvensi*, Yogyakarta, Pustaka Gondho Suli, 2002.
- _____. *WS Rendra dan Teater Mini Kata*, Yogyakarta: Galang Pustaka dan Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 2015.

BAGIAN DUA
DRAMATURGI DAN PERANNYA

1. Dramaturgi bagi Pembacaan Teater

Eugènio Barba bersama dengan Nicola Savaresse menyampaikan gagasan mereka tentang teori dramaturgi untuk menganalisis teater. Bahwa kata ‘teks’, sebelum berarti teks tertulis, baik dicetak maupun tulisan tangan, menunjukkan suatu anyaman atau rajutan. Tidak ada pertunjukan tanpa teks. Hal yang berhubungan dengan teks (anyaman) didefinisikan sebagai dramaturgi, yang berarti *dramaergon*, yaitu suatu kerja laku yang terjalin melalui konflik demi konflik. Tidak selalu mudah untuk membedakan hal yang disebut penulisan naskah drama dengan *mise en scène* atau spektakelnya. Perbedaan ini hanya tampak melalui sebuah pertunjukan yang merupakan ungkapan akhir hasil interpretasi teks tertulis. Perbedaan antara dramaturgi atau ilmu tentang drama dengan pertunjukan drama tampak melalui pernyataan Aristoteles tentang tragedi Yunani yang membedakan dua wilayah penelitian, yaitu perbedaan antara naskah drama (tertulis) dengan cara mempertunjukannya (panggung). Dramaturgi sebagai naskah tertulis menjadikan naskah tersebut terlepas dari pertunjukan, yang pertama merupakan isi kandungan dari yang kedua.

Menurut Eugènio Barba, pertunjukan teater adalah laku, tindakan (*action*) teatral yang terkait dengan dramaturgi. Pada satu sisi, laku adalah hasil yang dilakukan atau dikatakan oleh aktor. Pada sisi lain, laku berwujud suara-suara, keributan, cahaya, dan variasi ruang pertunjukan. Demikian juga, laku berarti pengelolaan, episode kesejarahan, berbagai fase atau situasi, jarak waktu antara dua aksentuasi pertunjukan, antara dua perubahan ruang, perkembangan, berdasarkan suatu hubungan yang otonom dari suatu rasa musikal, variasi pencahayaan, modifikasi irama dan intensitas seorang aktor melalui cara jalan, penggunaan properti, rias wajah atau kostum. Laku juga terjadi pada objek-objek yang berubah bentuk, peningkatan tanda-tanda, dan beragam emosi. Laku berarti saling berhubungan, antarhubungan dengan tokoh lain, atau antara tokoh dengan dengan cahaya, suara, dan ruang. Laku juga muncul langsung karena berdasarkan pemahaman, dan pelibatan emosi penonton. Laku hanya berfungsi ketika terjadi keterkaitan, menjadi intrik, benang merah, jaringan, ”teks”. Keterkaitan laku terjadi melalui dialektika dua kutub, yaitu kutub sebab-akibat atau paralel, dan kutub simultan. Kutub paralel dan simultan yang menjadi dua kutub berbeda dan saling bersitegang menentukan pertunjukan dan dunianya, yaitu *les actions en action – la dramaturgis* (berbagai laku yang sedang berlaku–dramaturgi).¹

Pertunjukan teater berdasarkan teks tertulis berbeda dengan teater berdasarkan teks pertunjukan. Perbedaan teks tertulis dan teks pertunjukan menunjukkan adanya dua pendekatan yang berbeda pada tahap pertunjukannya. Misalnya, teks tertulis dikenal dari pertunjukannya, tetapi permaknaannya terpisah dari pertunjukannya. Sementara itu,

¹ Eugenio Barba, Nicola Savaresse, *Anatomie de l'acteur*, (France: Bouffonneries Contrastes, 1985), 186.

teks pertunjukan hanya ada di akhir proses kerja dan tidak dapat dipindahkan ke awal kerja. Teks tertulis dipindahkan oleh pertunjukannya, yang sebenarnya merupakan suatu perulangan tetapi dengan terminologi yang berbeda. Teks tertulis dan pertunjukannya memiliki makna yang sama.

Perbedaan antara teks tertulis dengan teks pertunjukan sama dengan perbedaan antara “teater lama” dan “teater baru”. Akan tetapi, perbedaan itu berguna jika ingin membuat suatu klasifikasi dan tipologi pertunjukan teater masa kini melalui suatu analisis secara internal, atau melalui anatomi drama dan dunianya. Dari sudut pandang ini, hubungan antara teks pertunjukan dan teks tertulis tidak lagi tampak kontradiktif tetapi saling melengkapi sebagai suatu pertentangan dialektis. Oleh karena itu, persoalan ini tidak lagi menjadi pilihan antara satu kutub dengan kutub yang lain, tetapi merupakan keseimbangan antara kutub paralel dan kutub simultan. Kegagalan keseimbangan terletak pada hilangnya keseimbangan antara kedua kutub tersebut. Pada saat kehadiran pertunjukan teater berdasarkan teks tertulis yang terkait paralel, maka terjadi resiko hilangnya keseimbangan antara kutub paralel dan kutub simultan yang disebabkan dominasi kutub paralel terhadap kutub simultan. Keterkaitan paralel merupakan wujud keterkaitan bahasa, sedangkan keterkaitan simultan berupa pengisian berbagai laku tanpa memiliki hubungan satu sama lain dalam waktu yang bersamaan atau serentak.

Keterkaitan simultan memantapkan pertunjukan dengan semangat baru melalui wujud tampilan pertunjukan teatral. Pemiskinan kutub simultan menunjukkan adanya pembatasan kemungkinan usaha merevitalisasi teater, tidak hanya dari kompleksitas laku paralel tetapi juga dari usaha pembauran berbagai laku dramatik. Oleh karena itu, arti suatu pertunjukan tidak ditentukan atas hal yang mendahului atau yang mengikuti tetapi juga oleh pengayaan tampilan luar teatral.

Anyaman simultan berbagai laku dramatik menghasilkan suatu rancangan sintesa berbagai “pandangan” dengan menunjukkan perbedaan sisi suatu bangunan. Dengan meninjau rancangan sintesa berbagai pandangan tersebut dapat diketahui permasalahannya. Pencantuman berbagai unsur dapat mengisolasi realita dalam suatu kebaruan hubungan artifisial. Misalnya, aktor memperoleh efek simultan di saat mereka berhasil untuk menghancurkan skema gerakan abstrak yang mampu diramalkan penonton. Aktor menampilkan komposisi laku melalui suatu sintesa yang jauh dari kebenaran keseharian, seperti membagi-bagi laku, memilih beberapa fragmen dan mengembangkannya, merancang irama, hingga mencapai suatu kesamaan dengan laku “riil”. Komposisi laku tersebut dinamakan oleh Richard Schechner sebagai “restorasi tingkah laku”. Berbagai laku yang muncul berdasarkan keseimbangan antara kutub paralel dan kutub simultan mengakibatkan hilangnya ketegangan antara dua kutub tersebut. Sementara hilangnya keseimbangan pada kutub paralel menghilangkan keseimbangan yang inspiratif, sedangkan hilangnya keseimbangan pada kutub simultan menghasilkan situasi *chaos*.²

Penciptaan dramaturgi panggung tidak hanya menganyam berbagai laku dan ketegangan pertunjukan, tetapi juga meningkatkan perhatian penonton. Pada satu sisi, perhatian penonton muncul melalui kehadiran kompleksitas laku. Pada sisi lain, secara

² Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Anatomie de l'acteur*, 188-189.

terus menerus, hal tersebut membuka kesempatan untuk mengevaluasi kehadiran tersebut dalam rangka mengenali hal yang baru saja terjadi; dan untuk mengenali imajinasi atau harapan selanjutnya. Layaknya aktor, perhatian penonton harus hidup dalam tiga dimensi, yaitu melalui suatu dialektika yang muncul darinya, kemudian menghasilkan suatu kesetaraan dialektika tersebut, dan akhirnya menuntun pada suatu kehidupan baru.

2. Teater Antropologi

Era Reformasi di abad ke-20 membawa perubahan dalam paradigma, pola pikir, dan tata nilai lama menjadi baru dalam kehidupan bermasyarakat di Indonesia. Perubahan tersebut tidak hanya saling memperkaya unsur-unsurnya tetapi juga saling bertentangan. Di satu sisi, budaya lokal atau budaya sumber saling berlomba keunggulan dengan budaya lokal atau budaya sumber lainnya. Di sisi lain, budaya lokal bersaing ketat dengan kehadiran budaya global yang gencar mencari pengaruh di masyarakat. Sebuah berita di surat kabar nasional tahun 2001 memberitakan peristiwa yang mengejutkan masyarakat berjudul “Konflik Antaretnis, Ujian Bagi Budaya Lokal”. Peristiwa tersebut adalah konflik antaretnis di Kalimantan Tengah yaitu antara etnis Madura sebagai pendatang dan etnis Dayak sebagai etnis pribumi. Berbagai pendapat, tesis, dan asumsi diajukan dalam pembicaraan tersebut. Faktor-faktor pemicu dari kegagalan sosialisasi nilai-nilai tradisi lokal hingga kegagalan peningkatan taraf hidup masyarakat secara adil dijadikan landasan berkibarnya konflik antaretnis. Namun, satu gagasan yang penting ditegaskan bahwa saat pemerintahan Orde Baru, budaya lokal dianggap tradisi yang tidak menunjang program pembangunan pemerintah sehingga perlahan-lahan budaya tersebut dikikis serta dimatikan. Oleh sebab itu, saat Reformasi bergulir, muncul kecenderungan budaya lokal yang mulai memperoleh ruang untuk berkembang. Namun yang terjadi justru sebaliknya, timbul pengentalan etnisitas atau kelompok etnis. Hal itu membuktikan bahwa selama ini, paradigma pembangunan menganut citarasa ekonomis-teknokratis dengan kalkulasi untung-rugi secara material dan mengabaikan pembangunan dan pendidikan nilai, estetika, moral, dan kesenian. Akibatnya, hati nurani menjadi beku dan kepekaan etis dan estetis dalam diri manusia perlahan menghilang.

Krisis yang dialami masyarakat, baik di Indonesia maupun di belahan bumi lainnya, bukan hanya krisis budaya semata, namun telah menjadi suatu krisis peradaban. Padahal diketahui bersama bahwa perkembangan peradaban ditentukan oleh langkah penting transformasi kebudayaan. Peradaban dan kebudayaan sama-sama menunjuk pada seluruh pandangan hidup manusia. Padahal suatu peradaban adalah wujud yang lebih luas dari kebudayaan. Samuel P. Huntington mengutip pendapat Braudel yang menyatakan bahwa peradaban adalah sebuah wilayah, wilayah budaya, sekumpulan karakteristik dan fenomena budaya.³ Baik peradaban maupun kebudayaan mencakup nilai-nilai, norma-norma, institusi-institusi dan pola-pola pikir yang menjadi bagian terpenting dari

³ Samuel P. Huntington, *Benturan Antar Peradaban dan Masa Depan Politik Dunia*. Diterjemahkan M. Sadat Ismail dari buku *The Clash of Civilization and the Remaking of World Order* (Yogyakarta: Penerbit Qalam, 2001), 39-40.

suatu masyarakat. Keduanya terwariskan dari generasi ke generasi. Dalam hal ini, akan terjadi suatu masa ketika peradaban mengalami kemunduran sekaligus perkembangan. Perkembangan atau hilangnya suatu peradaban dimaknai oleh perkembangan dan jatuh bangunnya suatu kebudayaan. Proses panjang terjadinya suatu kebudayaan adalah suatu pola interaksi yang disebut Toynbee sebagai “tantangan dan tanggapan” kreatif suatu masyarakat yang menyebabkan masuk ke dalam proses peradaban. Oleh karena itu, jika terjadi suatu krisis kebudayaan, hal tersebut dimaknai pula sebagai krisis peradaban.

Jika pertikaian antaretnis dengan latar belakang budaya masing-masing di awal masa Reformasi dipandang sebagai suatu pola interaksi krisis antarbudaya, Indonesia dimungkinkan sebagai suatu entitas budaya sedang mengalami suatu krisis. Pendapat Samuel Huntington mungkin dapat memperjelas hal tersebut bahwa krisis atau konflik antarbudaya memiliki dua tingkatan, yaitu tingkatan lokal dan tingkatan global. Krisis tingkatan lokal terwujud melalui garis persinggungan konflik antara kelompok-kelompok lokal seperti kelompok kekerabatan dan perselisihan-perselisihan lokal dalam satu negara. Krisis tingkatan global terwujud melalui perubahan-perubahan dalam pergeseran kekuatan global antarnegara. Menilik pendapat tersebut, jelas konflik etnis yang terjadi di Indonesia menjadi suatu konflik yang berkarakter lokal. Konflik di tingkat lokal terjadi apabila tidak adanya keseimbangan atau keikutsertaan antarkelompok di dalam menyikapi pertumbuhan dan perkembangan kekuatan masing-masing kelompok. Dengan begitu, tumbuh dan runtuhnya budaya etnis di Indonesia diketahui dengan semakin banyaknya konflik antarkelompok dan antaretnis.

Suatu pendekatan dalam bidang teater di paruh kedua abad ke-20 yang dianggap mampu menjawab persoalan di atas dikenal dengan sebutan teater antropologi. Pendekatan tersebut digagas oleh Eugènio Barba. Teater antropologi adalah kajian praungkap sikap pelaku di atas panggung, baik secara kolektif maupun individual, yang didasarkan pada ragam teknik dan gaya ungkap dari beragam budaya tradisi. Dalam konteks teater antropologi, kata pelaku digunakan untuk mengganti kata aktor dan penari, baik laki-laki maupun perempuan. Sementara itu, kata teater berarti teater dan tari. Eksplorasi teater antropologi berdasarkan pada elemen teater-tari.

Kajian seni pertunjukan selama ini cenderung menghindari pendekatan empiris. Sebaliknya, teater antropologi mengkaji wilayah empiris dalam rangka melacak berbagai aturan, teknik, dan estetika yang terkait dengan seni pertunjukan. Teater antropologi berusaha untuk menemukan teknik dasar dari suatu teknik gerak tubuh. Dengan kata lain, teater antropologi merupakan suatu wilayah investigasi baru yang tidak terkait dengan paradigma antropologi budaya teater atau tari, dan bahkan bukan kajian tentang teater dan tari sebagai fenomena pertunjukan seperti yang sering dilakukan oleh para antropolog. Teater antropologi mengkaji teknik praungkap sikap pelaku dalam rangkaian situasi dan kondisi pertunjukan. Terdapat tiga hal mendasar yang dieksplorasi kelompok Barba, Odin Teatret, selama ini, yaitu dorongan untuk meluapkan keingintahuan; menjaga rasa haus akan jawaban; serta upaya meraih kesadaran akan hal-hal yang mencekam di bawah sadar sang aktor; traumatis atau stigmatis. Itulah semangat dasar dari apa yang disebut dengan teater antropologi, di mana para aktor didorong untuk melakukan studi tentang perilaku ‘pra-ekspresif’ sebagai bagian proses penemuan diri. Hakekatnya adalah

studi tentang gerak yang paling esensial, bahkan pra-gerak atau pra-ungkap, sebelum pada akhirnya membentuk komposisi yang bermakna. Harus dipahami ini bukan sejenis pendekatan yang dianut para antropolog sewaktu mengkaji paradigma budaya teater atau tari sebagai fenomena pertunjukan yang serba teoritis, melainkan sebuah tindakan empiris untuk melacak hal ikhwal gerak (pra-gerak), tidak semata gerak fisik tetapi juga gerak batin.

Odin Teatret ini memang teater transkultural. Didirikan pada tahun 1964 di Oslo, Norwegia, berpindah ke Holstebro, Denmark pada 1966, berganti nama menjadi Nordic Theatre Laboratory atau Odin Teatret. Hingga kini telah memproduksi 76 pertunjukan dan pentas di 63 negara, memiliki anggota dari berbagai latar kultur dan benua. Eugenio Barba sendiri lahir pada tahun 1936 di Italia, melalui pencariannya yang lintas bangsa dan kebudayaan, meyakini adanya hakekat dari gerak yang bersifat universal, merefleksikan nilai-nilai terdalam dari kemanusiaan, juga spiritualitas.

Dengan demikian, bolehlah dikata bahwa proses pertunjukan sebenarnya sudah berlangsung sebelum pentas itu sendiri. Para aktor memasuki ruang pertunjukan, yang berfungsi pula sebagai galeri pameran, mereka seketika bergerak spontan membagi ruang melalui percakapan dan kemungkinan rancang bangun panggungnya. Mereka menyekat kedua ruang dengan permintaan selebar kain hitam, serta sekaligus menata posisi penonton yang duduk berlesehan serta dua deret kursi tertentu saja. Inilah hal kunci lain dari Odin Teatret, yakni proses kreatif berakting itu adalah sebetulnya totalitas



Sublimasi gerak Odin Teatret Denmark. Bentara Budaya Bali 2016. Pertunjukan Ave Maria juga sebuah memoar, tepatnya kisah kehidupan aktris teater sohor di Cile, Maria Canepa. Eugenio Barba memilih bentuk ikonik puppet atau sejenis wayang kreasi tersendiri, berupa sosok-sosok mencekam dengan rupa tengkorak dan tubuh ringkih rapuh yang serba asosiatif. Yang hendak diraih dan diekspresikan adalah esensi tentang kematian atau maut, dimana tahapan hidup Maria Canepa dimetaforiskan dalam pilihan gerak yang hening dan perlahan serta pergantian kostum tertentu yang menggambarkan bagian demi bagian memoar sang aktris itu.

yang ditandai adanya kematangan berupa kespontanan yang terlatih. Aktor dan kru pertunjukan luluh meruang dan mewaktu dalam pra-gerak atau pra-ungkap (baca: pra-pertunjukan).

Melalui pendekatan teater antropologi, pelaku seni didorong untuk memasuki proses kreatif dengan membebaskan diri dari kekuasaan "ego" selama proses kreativitas berlangsung. Artinya, kreativitas yang mencerminkan kegiatan kreatif akan menyebabkan setiap babakan kreasi melahirkan pergeseran dan pencabangan makna, baik dari sudut komunikasi seni, resepsi, maupun saling tanggap antarkreativitas seniman. Segala sesuatu yang tercipta akan mengalami proses pragerak (sebelum gerak tercipta), gerak yang tercipta, hingga makna gerak. Gerak yang dimaksudkan oleh Barba bukan semata gerak fisik tetapi juga "gerak batin" pelaku.

Pada pendekatan teater antropologi, teater tidak lagi terbebani dengan persoalan penggabungan ataupun dikotomi teori dan praktik, serta pemisahan dan peleburan konvensi beberapa genre pertunjukan. Namun kegiatan teater antropologi digunakan untuk membuktikan setiap ciptaan gerak oleh pelaku memerlukan kelengkapan kode dan ikon yang mendorong berfungsinya reaksi tubuh, pikiran, dan batin pelaku. Teater antropologi menguji coba dan menemukan kode estetis tubuh pelaku. Misalnya, Barba tidak sekedar mengasah gerak fisik dan vokal semata, tetapi juga cara-cara pelaku mempersiapkan dirinya untuk mengarahkan dinamika gerak fisik dan ucapan pelaku kepada penonton. Persiapan diri pelaku, menurut Jerzy Grotowski, merupakan cara pengungkapan jati diri pelaku melalui "skoring", yaitu pertemuan antara tubuh pelaku dengan gerak dan ucapan yang ditujukan untuk berkomunikasi. Menurut Richard Schechner, skoring atau persiapan diri adalah suatu wujud *restoration of behavior* (pembenahan sikap), dan sikap diwujudkan kembali melalui cara "mengosongkan" tubuh.⁴ Jerzy Grotowski menyebut cara ini dengan istilah sistem *via negativa*.⁵ Meskipun "kosong", tetapi sebenarnya sikap tersebut tidak ada yang hilang. Justru tubuh dipenuhi oleh energi. Konsep bahasa Jawa *kothong ning kebak* (kosong tetapi isi) tepat untuk melukiskan arti persiapan diri pelaku semacam ini.

Pengosongan tubuh merupakan upaya pelaku untuk mengolah energi dalam tubuh. Prinsip-prinsip di dalamnya menggerakkan energi. Artinya, keberhasilan pelaku menerapkan prinsip-prinsip gerak menunjukkan cara pelaku mengolah energi. Barba menyebut kata lain pengolahan energi dengan kata *sats*, yaitu energi yang diam tetapi telah disiapkan sebelum pelaku bergerak.⁶ Dalam kondisi ini, energi tersebut dapat diperbesar dalam gerak yang diam. Sesaat sebelum gerak terjadi, ketika seluruh tenaga siap dilepaskan tetapi tetap tertahan dan tetap terkontrol, pelaku merasakan energi yang dimilikinya dalam wujud *sats*, wujud persiapan yang dinamis. Pada saat pelaku berpikir tentang gerak, seluruh organ tubuh akan menggerakkannya, maka gerak akan terjadi melalui peregangan. Bahkan dalam posisi pelaku diam, gerak pun terjadi. Hal ini merupakan titik tempat pelaku memutuskan untuk bergerak. Terjadi kesepakatan

⁴ Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology* (Philadelphia: University Of Pennsylvania Press, 1985), 37—47.

⁵ Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre* (London: Eyre Methuen Ltd., 1975), 58.

⁶ Barba, Nicola Savarese, *Anatomie de l'acteur*, 1995,55.

antara otot, syaraf, pikiran, dan batin pelaku yang sudah mengarah pada satu tujuan. Hal ini merupakan situasi tempat tubuh-pikir-batin pelaku tergabung bersama sebelum ia memulai bergerak, *ngenceng*. Artinya, gerak tumbuh sebelum berkembang.

Seorang pelaku biasanya mengetahui cara membedakan antara *sats* dengan *gesticulatory inertia* (gerakan yang berlangsung tanpa energi). *Sats* menggabungkan keseluruhan elemen tubuh. Energi yang diakumulasikan dari arah kaki, misalnya, dapat disalurkan menjadi elusan tangan atau menjadi langkah kaki cepat, kedipan mata secara perlahan, atau gerak langkah kaki harimau atau sayap kupu-kupu. *Sats* adalah impuls tetapi juga kontra impuls. Bagi Vsevolod Meyerhold, *sats* adalah pralaku, sedangkan menurut Grotowski, *sats* adalah diam sebelum bergerak, diam yang dipenuhi oleh potensi. Gerak berhenti di saat yang tepat. *Sats* merupakan gerak transisi yang menimbulkan kebaruan dan mencipta postur tubuh yang pas, sehingga terjadi suatu perubahan nada seluruh tubuh. Oleh sebab itu, *sats* tidak hanya berkaitan dengan diam yang dinamik. Tubuh dipenuhi oleh energi yang menyebabkan gerak tubuh dan intensitasnya berubah serta tiba-tiba tubuh mampu menahan gerak tersebut. Misalnya, ketika pelaku hendak duduk ia berhenti sesaat. Pelaku kemudian kembali pada posisi berdiri, dan akhirnya memutuskan secara tiba-tiba duduk. Posisi tubuh pelaku-dari kehendak untuk duduk, berhenti sesaat, berdiri, kemudian tiba-tiba duduk- tersebut berada dalam *sats*. Menemukan kehidupan *sats*, pelaku harus bermain dengan pemahaman kinestetik penonton dan mempertahankan keinginan tahu penonton. Gerak harus tidak terduga oleh penonton.

Tanpa terasa, penonton telah dikejutkan tidak oleh wujud visual tetapi oleh rasa, rasa kinestetik. Penghidupan *sats* berarti pelaku harus mengetahui cara mengontrol gerak seolah-olah gerak dilihat oleh mikroskop. Seperti dikatakan oleh Vsevolod Meyerhold, seorang sutradara teater Rusia, bahwa kerja pelaku merupakan kecerdasan alternatif antara laku dan pralaku. Bukanlah laku yang menarik perhatian penonton, tetapi *predigra*, pralaku, karena adanya harapan yang melahirkan ketegangan lebih besar dalam diri penonton daripada harapan penonton yang terangsang oleh sesuatu yang sudah dirasakan atau belum dicerna. Penonton ingin mengalami harapan ketegangan dari gerak tersebut. Stanislavski melakukan *sats*, seperti dalam teater antropologi. Ia mencontohkan ketegangan tersebut melalui adegan berikut: “Dua orang akan memukul seekor tikus. Salah seorang membawa tongkat dan seorang lainnya memberi aba-aba dengan tepukan tangan. Ketika tepukan tangan terdengar dan tongkat dipukulkan, tikus lolos dari pukulan. Diulang sekali lagi. Keduanya lebih berkonsentrasi. Aba-aba dan tepukan tangan terjadi bersamaan dengan pukulan tongkat. Kena! Kebersamaan tersebut menunjukkan bahwa keduanya berada dalam irama.” Contoh ini menunjukkan bahwa efektivitas *magic if* atau *emotional memory* yang merupakan teknik laku Stanislavski mendapat stimulasi dari luar. Stimulus tersebut kemudian diolah melalui *sats*. Dengan cara inilah, pelaku bebas dari keinginan untuk bergerak. Artinya, reaksi geraknya “telah ditentukan”: bergerak sebelum gerak terjadi. Hal ini yang disebut dengan teknik praungkap.

Teknik praungkap semacam itu tidak diciptakan, tetapi berlangsung dengan mengikuti prinsip-prinsip berulang, melakukan latihan *sats*, dan memperagakan pengolahan energi. Kerja pelaku saat mengolah dirinya sendiri dan metode Stanislavski terhadap laku fisik, bio-mekanik Meyerhold, sistem *mime* Etienne Decroux, merupakan teknik

gerak yang pantas dianalisis.⁷ Wujud-wujud pengolahan gerak tari imitatif secara tradisi dan pelatihan gaya dan jenis, seperti balet klasik, membuktikan adanya pemikiran yang sah tentang praungkap, yaitu sebuah tingkat pengaturan yang sebenarnya berbeda bahkan terpisah dari wujud ungkapannya.

Hal ini jelas menunjukkan bahwa teknik praungkap tidak muncul dan hilang dengan sendirinya. Seperti halnya sistem syaraf, secara materi, teknik ini tidak dapat terpisah dari seluruh kehidupan organ-organ tubuh lainnya, tetapi dipikirkan sebagai satu keutuhan yang terpisah. Fiksi tentang kognitif tersebut memungkinkan untuk terjadinya intervensi yang efektif. Hal ini tampak abstrak, tetapi benar-benar berguna bagi kerja di tingkat pelatihan seni laku. Muncul persoalan cara aktor agar mampu menghubungkan kerjanya di tingkat pelatihan praungkap dengan wilayah pertunjukan seni laku. *Pertama*, kemampuan pelatihan teknik praungkap menyiapkan proses kreatif aktor. *Kedua*, kemampuan pelatihan teknik praungkap memberi ruang kerjasama wacana oleh pengamat teater dengan kreativitas aktor. *Ketiga*, kemampuan pelatihan teknik praungkap menjadi pengamat bagi kondisi masyarakat melalui seni laku. *Keempat*, kemampuan pelatihan teknik praungkap membantu seseorang mempelajari elemen-elemen pertunjukan teater.

Pelatihan seni laku saat ini hampir tidak memiliki perkembangan yang berarti dalam memaknai sejarah teater pada abad ke-20. Pelatihan seni laku tidak pernah menjadi arah yang dapat digunakan untuk mengenali kecenderungan yang progresif dari pertunjukan teater. Semenjak masa Stanislavski, pelatihan seni laku di Eropa dianggap sebagai praktik yang rumit yang bertujuan untuk mengubah wujud tubuh-pikiran pelaku keseharian menjadi wujud tubuh-pikiran di atas panggung. Kemudian, pelatihan hanya digunakan untuk mempelajari ketrampilan yang penting bagi peran tertentu, seperti peran pelaku anggar, penari, akrobatik, pelaku musik, dan silat. Dalam hal ini, di Indonesia pun pelatihan seni laku atau pemeranan tidak pernah menjadi suatu dasar untuk kehadiran pertunjukan ketoprak atau beberapa wujud teater tradisi lainnya. Pelatihan seni laku atau pemeranan tidak dikenal di kalangan seniman teater tradisi.

Setelah kehadiran pertunjukan teater Mini Kata di tahun 1967, pelatihan seni laku memiliki peran baru, yaitu menjadi suatu hasil akhir daripada sebagai sebuah proses. Apabila pelatihan tidak mempersiapkan repertoar tetapi membentuk tubuh-pikiran panggung, seseorang paham bahwa mereka tidak hanya bergulat dengan sebuah awal berteater tetapi menjadi inti kehidupan berteater. Pelatihan seni laku adalah sintesis dari nilai-nilai kemanusiaan. Hasil akhir pembelajaran teater bukan pada eksekusi

⁷ Konsep biomekanik Meyerhold digunakan untuk pelatihan tubuh aktor melalui balet dan gimnastik agar supaya aktor mampu melakukan instruksi sutradara. Gerakan yang dilatih berupa akrobatik, seperti meloncat, jungkir balik, dan melayang dengan trapeze. Stanislavski dengan *the method* menyatakan bahwa aktor harus memiliki fisik prima, fleksibel, dan vokal yang terlatih dengan baik agar mampu memainkan berbagai peran. Dengan penguasaan pada kekuatan psikisnya, aktor mampu membangun imajinasi agar ia mampu membayangkan dirinya dengan karakter dan situasi yang diperankannya. Decroux menyebutkan bahwa pelatihan aktor harus dipusatkan bagi artikulasi fisik aktor. Seorang aktor berfungsi sebagai seniman sekaligus instrumen. Kedua fungsi tersebut akan menghasilkan aktor yang memiliki ketrampilan fisik dan kekuatan mengontrol kepekaan tubuhnya.

naskah drama, tetapi pembelajaran yang tertuju pada pengalaman aktif berteater. Dalam kesempatan tertentu, pelaku bekerja pada tingkatan praungkap secara terpisah kemudian berubah menjadi suatu pertunjukan “pencarian genre”. Pada awal karir seorang aktor, pelatihan seni laku merupakan cara awal mengenalkan seseorang yang baru pada lingkungan teater. Apabila aktor tersebut cukup ulet untuk bertahan dalam suasana pelatihan tersebut dan tidak mengeluh, pelatihan akan membawanya menjadi sosok yang berbeda. Aktor tersebut akan merasakan kemerdekaan bersikap dan berpikir, serta memiliki kepekaan dengan lingkungan yang berbeda-beda. Dengan demikian, fungsi pelatihan berbalik. Pada mulanya, pemula masuk ke dalam suasana pelatihan dan menjaga kemerdekaannya di dalam lingkungan melalui intervensi sutradara dan jauh dari pengamatan penonton. Kemudian, pelatihan berubah menjadi hal yang dikatakan Patrice Pavis, “catatan harian seorang pelaku”, yaitu sebuah catatan pribadi yang tidak sekadar hitungan fakta-fakta, tetapi juga harta karun kekayaan teknis, etika dan spiritual yang menjadi inspirasi bagi penontonnya, dan yang langsung dapat dipraktikkan selama proses berlangsung.

Pelatihan teknik praungkap mengajar seseorang untuk bersikap, baik melalui sikap ekstra keseharian di atas panggung maupun dengan sikap menghormati profesinya, menghormati kelompok tempat bekerjanya, konteks sosial tempat tinggalnya, dan menghormati hal yang diakui orang lain, serta berani menyatakan hal yang tidak disetujuinya. Hal tersebut menyebabkan pelatihan bermakna individual bagi pelaku yang mempraktikkannya. Pelatihan menjadi pertunjukan teater sebelum drama dimulai. Sikap progresif pelaku langsung terkait dengan pelatihan dan pertunjukannya.

Selain pelatihan teknik praungkap, tugas penting teater antropologi adalah mempelajari prinsip-prinsip penciptaan gerak berulang yang tidak pernah sama. Melalui prinsip pengulangan, prinsip gerak para pelaku sama, bukan tekniknya. Dalam mempelajari prinsip pengulangan, pelaku akan menemukan kodifikasi gerak yang pernah diakrabinya; bahkan pelaku akan mengenal kembali tradisi pengkodifikasian yang selama ini menghilang. Barba menyatakan adanya tiga prinsip gerak pengulangan, yaitu melalui gerak minimal, gerak seimbang, dan gerak berlawanan.⁸ Fungsi ketiga wujud gerak ini adalah untuk mencipta gerak ekstra keseharian. Gerak tubuh adalah cara pelaku menggunakan tubuh dengan cara tertentu. Gerak tubuh di atas panggung digunakan dengan cara yang berbeda dengan gerak tubuh di keseharian. Dalam konteks keseharian, gerak tubuh dikondisikan oleh budaya, status sosial, dan profesi. Budaya yang berbeda menyebabkan gerak tubuh keseharian berbeda, semisal orang menyebut dirinya dengan cara menunjukkan hidung atau dadanya, atau orang berciuman harus dengan pipi atau cukup dengan hidung.

Gerak minimal menyatakan bahwa gerak tubuh keseharian dapat digantikan oleh gerak tubuh ekstra keseharian di atas panggung. Gerak keseharian mengikuti prinsip menghasilkan gerak yang maksimal dengan menggunakan energi gerak minimal. Sebaliknya, gerak ekstra keseharian bertumpu pada penggunaan energi maksimal tetapi menghasilkan gerak yang minimal. Gerak tubuh keseharian menjadi cara untuk

⁸ Barba, Nicola Savaresse, *Anatomie de l'acteur*, 1995, 20.

berkomunikasi, sedangkan gerak tubuh ekstra keseharian adalah cara menyampaikan informasi. Gerak ekstra-keseharian di atas panggung menggunakan suatu teknik gerakan tubuh seseorang yang dilakukan berulang-ulang. Pengulangan gerak, seperti gerak yang berputar, menciptakan ketegangan fisik. Ketegangan fisik meningkatkan kualitas energi gerak ekstra keseharian dan menghadirkan “tubuh teater” di hadapan penonton sebelum pesan disampaikan.

Gerak seimbang berlangsung melalui prinsip keseimbangan. Semua wujud yang dikodifikasikan di dalam suatu pertunjukan mengandung prinsip-prinsip yang menetap. Misalnya, pembentukan kembali tubuh yang berjalan, tubuh yang bergerak, dan tubuh yang diam di atas panggung. Teknik gerak ekstra keseharian muncul karena perubahan keseimbangan. Tujuannya adalah menolak keseimbangan alami yang berlangsung pada gerak tubuh keseharian. Pelaku mengintervensinya dengan cara melipatgandakan energi. Energi bertambah tetapi gerak yang dihasilkannya minimal. Dengan demikian, gerak keseimbangan di atas panggung pertunjukan merupakan suatu *stilisasi*, pengindahan gerak, atau disebut dengan suatu kodifikasi gerak.

Keseimbangan gerak berfungsi menjaga tubuh tetap tegak, dan gerakan mengisi ruang panggung adalah hasil serangkaian keterkaitan mental dan pikiran serta ketegangan otot-otot. Pada saat seorang pelaku diminta untuk mengimajinasikan diri dengan berat tubuhnya ia harus berjalan, berlari, melompat, atau jatuh, maka imajinasinya akan menghasilkan suatu modifikasi gerak keseimbangan agar tubuhnya tetap seimbang. Gerak keseimbangan berhasil berkat terjadinya keseimbangan dan keterkaitan antara mental pelaku dengan ketegangan otot-otot tubuhnya. Keseimbangan pada saat pelaku berdiri terletak pada wilayah kaki. Meyerhold mengatakan bahwa bakat seorang pelaku dikenali melalui cara seorang pelaku menjejakkan kakinya dan menjalin kontak dengan lantai dan cara menggunakannya untuk bergerak. Setiap gerakan seharusnya dirancang kembali sehingga reaksi spontan tetap menjadikan tubuh seimbang, tidak melalui cara statis tapi dinamis. Grotowski mengatakan bahwa kaki merupakan bagian ekspresi yang paling penting, karena kaki mengkomunikasikan reaksi seluruh bagian tubuh.⁹ Barba melalui Odin Teatret melatih bertahun-tahun cara pelaku bergerak, berjalan, dan berhenti. Putu Wijaya meminjam teknik berjalan pelaku teater Nô untuk melatih pelaku-pelakunya cara berjalan. Pelaku harus berjalan dalam jarak satu meter dengan waktu delapan jam tanpa mengucapkan satu patah kata pun. Untuk itu, si pelaku harus mampu menahan emosi dan mampu memusatkan perhatian selama mungkin. Jadi, dalam hal ini, si pelaku dapat melatih daya keseimbangan tubuh dan daya konsentrasinya. Keseimbangan tubuh dan konsentrasi penuh mampu mendukung pelaku untuk menciptakan gerak-gerak “meruang” yang menghasilkan beragam wujud gerak dengan banyak makna. Hal ini menjadi bentuk “tari keseimbangan” yang menjadi prinsip mendasar bagi seorang pelaku di atas panggung teater.

Gerak berlawanan berdasarkan pada prinsip gerak berlawanan. Prinsip ini dapat ditemukan, baik dalam wilayah teater, tari, maupun gerak-gerak pantomim. Gordon Craig, seorang sutradara teater, menggambarkan langkah kaki pelaku Inggris terkenal,

⁹ Grotowski, *Towards a Poor*, 1975, 143.

Henry Irving, dalam “menari” di atas panggung. Pada konteks ini, Craig menyamakannya dengan biomekanik Meyerhold yang terkenal dengan gerak-gerak berlawanan di panggung, baik untuk teater nonverbal maupun teater verbal. Biomekanik merupakan salah satu dari tiga pilar konsep pelatihan seni laku Meyerhold.

Penari Opera Peking bergerak dengan prinsip berlawanan, yaitu setiap gerak harus dimulai dari arah yang berlawanan dengan gerak yang dituju. Demikian juga penari tari Jawa yang memulai gerakannya dari arah yang berlawanan. Hal yang sama juga dilakukan pada tari India, balet klasik, dan tari Bali. Semua wujud teater tradisi Bali berdasarkan pada bangunan seri gerak berlawanan antara *keras* dan *manis*. Istilah *keras* dan *manis* dapat digunakan dalam beberapa gerak berbeda dan dalam beberapa posisi tubuh penari. Jika diamati posisi *agem*, salah satu posisi dasar tari Bali, misalnya, terjadi perubahan tubuh dari posisi *keras* dengan bagian tubuh posisi *manis*. Kemampuan pelaku untuk memindah posisi tubuh atau bergerak secara berlawanan ditentukan oleh kemampuannya untuk “menahan”. Pelaku Cina menyebut istilah menahan dengan *kung-fu*. Penari Jawa sering menyebutnya dengan *ngenceng*.

Konflik antaretnis di Indonesia yang belum dapat diketahui penyebab dan cara penyelesaiannya kiranya dapat diluluhkan dalam wacana kesenian. Kesenian sebagai perwujudan kebudayaan diharapkan dapat berperan aktif menyelesaikan persoalan tersebut. Konflik antaretnis ini disebabkan oleh konflik antarsistem nilai yang dimiliki. Teater antropologi adalah metode atau cara seniman untuk mengolah dan memanfaatkan energi tubuh manusia untuk kepentingan pertunjukan. Dalam proses pelatihan dengan pendekatan teater antropologi terdapat suatu proses pelatihan yang pada intinya adalah penyatuan atau perekatan antara dua atau beberapa hal yang berbeda. Perekatan hal-hal yang berbeda bukan berarti penyamaan untuk menjadi satu hal. Namun perbedaan dapat dimanfaatkan demi menghasilkan suatu kreativitas yang ditemukan bersama-sama. Pertemuan secara teater antropologis bukanlah persamaan yang didahulukan, tetapi justru pada perbedaan-perbedaan yang ada. Pelaku tari dan teater yang berasal dari beragam etnis dipertemukan. Mereka saling menampilkan ketrampilan teknik seni khas miliknya. Mereka belajar untuk memahami kodifikasi gerak yang bagi mereka asing, mempraktikkannya dan merekatkannya dengan gerak yang dimilikinya.

Proses pelatihan teater antropologi adalah proses pengenalan prinsip-prinsip dan teknik seni laku dalam pertunjukan tradisi melalui sistem kerja transestetik atau liminalitas. Hasilnya adalah kehadiran gerak ekstra keseharian di atas panggung pertunjukan. Teater antropologi mengolah wilayah teknik gerak tubuh ekstra keseharian atau teknik gerak tubuh panggung di dalam suatu proses pelatihan. Pelatihan gerak mengolah energi atau daya cipta laku. Energi berkarakter abstrak dan gerak berbentuk konkret. Melalui ciptaan gerak panggung, penonton dapat merasakan energi yang disalurkaninya. Proses tersebut terjadi, seperti gelas yang diisi oleh lilin yang menyala. Gelas dapat dipegang. Gelas dapat menyalurkan api. Gelas terasa panas seperti api tersebut, tetapi gelas bukan api. Panasnya api adalah proses energi yang terus mengalir sepanjang lilin itu menyala. Api menerangi gelas, api adalah hal yang dilihat penonton melalui gelas. Perumpamaan tersebut berlaku juga, seperti kabel dan energi listrik. Energi listrik mengalir melalui kabel, tetapi kabel tidak otomatis disebut listrik. Energi berwujud abstrak, sedangkan kabel

berwujud konkret sehingga wujud listrik akan seperti wujud kabel. Dari perumpamaan ini, air akan berwujud seperti gelas. Demikian juga wujud listrik tergantung pada wujud kabel. Wujud gerak berubah-ubah sedangkan energi menetap. Namun, energi yang mengalir selalu mengubah gerak sehingga nilai gerak akan berbeda-beda.

Dengan mengartikan api sebagai energi dan listrik sebagai energi menunjukkan bahwa kekuatan energi di dalam nilai-nilai tradisi berperan dalam pembentukan gerak. Apabila hal ini dikaitkan dengan cara kesenian dapat memberi solusi pada persoalan konflik etnis, melalui pendekatan teater antropologi, pelaku dapat mempelajari energi yang tersimpan di masing-masing gerak seni etnis. Energi yang dikandung di dalamnya dapat diwujudkan melalui pelatihan-pelatihan seni berupa pengolahan energi. Masing-masing pelaku seni dari masing-masing etnis akan saling bekerjasama dan membantu untuk mewujudkan kekuatan nilai-nilai yang ada. Bersama pula meniadakan kehendak atas adanya kekuatan yang berusaha untuk menghilangkan nilai-nilai tersebut. Hal inilah yang diharapkan meredam kehendak etnis-etnis untuk saling bersaing sebagai "jawara" kebudayaan.

Teater antropologi yang dikenalkan Barba menjadi modal bagi pengembangan pelatihan seni peran. Di samping itu, teater antropologi mampu menjadi alat kebudayaan yang meredam konflik sosial. Kehadiran beragam peristiwa dalam masyarakat mempengaruhi perubahan dan perkembangan tata nilai kehidupan. Kesenian teater melalui unsur-unsur pemanggungannya memiliki peran serta menampilkan kembali peristiwa tersebut, yang tentu saja, bersama dengan solusi pemecahannya. Melalui teori seni dan praktik berkesenian, solusi pemecahan menjadi jelas dan utuh.

Pemanfaatan teori dalam memaknai pertunjukan teater adalah untuk melacak, mengungkap, dan menafsir jejak-jejak tanda yang tersembunyi di sekitar pertunjukan teater. Teori-teori dalam ilmu sastra, misalnya, tidak semata-mata diterapkan terhadap karya seni sastra tetapi juga untuk bidang studi seni teater. Strukturalisme, semiotika, dan teori postrukturalisme dapat dimanfaatkan, baik untuk menganalisis ilmu humaniora maupun ilmu sosial. Dengan pertimbangan bahwa seluruh aktivitas manusia adalah "teks", kebudayaan dalam berbagai karya seni dapat dianalisis dengan teori resepsi, interteks, feminis, post-kolonial, dan sebagainya. Sebuah bangunan tentu dapat dilihat secara berbeda-beda dan justru wilayah ini merupakan suatu penelitian dengan teori sebagai "pisau" analisisnya. Lebih-lebih apabila objek telah terdokumentasikan, baik dalam wujud teks maupun rekaman lain, tidak ada alasan untuk mengatakan bahwa teori sastra semata-mata hanya berfungsi untuk menganalisis karya sastra.

Masalah saling meminjam teori dalam ilmu pengetahuan sudah biasa. Teori bukan hak paten sebuah ilmu. Sastra pun dapat memanfaatkan teori-teori ilmu sosial, seperti teori konflik, interaksi simbolik, komodifikasi, dan akulturasi. Tidak ada disiplin yang cukup diri, yang hanya memanfaatkan cara-cara yang diperoleh dari perkembangan internal. Disiplin yang demikian justru tidak berkembang, sebaliknya akan mengalami semacam involusi. Sosiologi teater, semiologi teater, dan sejarah teater adalah kajian budaya dengan teori yang berasal dari berbagai disiplin. Kajian budaya disebut sebagai kajian eklektik. Perkembangan multidisiplin yang sangat pesat pada masa kini justru memicu tradisi saling meminjam teori ini. Kenyataan yang tampak, ilmu pengetahuan

makin berkembang pesat. Sekat pemisah antardisiplin seyogyanya segera dibongkar, dan perbedaan antarmanusia dan antarkelompok yang cenderung meminggirkan keberagaman harus dihilangkan.¹⁰

3. Teori Teks dan Konteks bagi Analisis Tekstual Pertunjukan Teater

Analisis tekstual pertunjukan Marco de Marinis mengungkapkan titik kontak pertemuan antardisiplin dalam kajian teater. Analisis terjadi dengan semua kemungkinan sumbangan teoretis yang ditempatkan dalam paradigma teoretis yang telah mapan, seperti sejarah teater, estetika teater, dan kritik teater. Analisis tekstual pertunjukan meninggalkan pencarian definisi teater, tetapi menghadirkan “konstruksi” objek teater baru, yaitu teks pertunjukan yang merupakan hasil dari pemahaman pertunjukan teater sebagai suatu objek material dalam paradigma semiotika teater. Analisis juga berfungsi sebagai suatu prinsip penjelasan, seperti suatu model analisis deskriptif yang terkait dengan fenomena teater yang konkret dan jelas.¹¹

Dengan konsep teks pertunjukan, de Marinis tidak bermaksud mengusulkan suatu model pertunjukan yang dipahami sebagai suatu model bagi semua pertunjukan, tetapi suatu objek teoretis yang menggambarkan dan memberikan sebanyak mungkin struktur pada suatu aspek pertunjukan teater, yaitu elemen tekstual dan hanya mengacu pada peristiwa pertunjukan yang ada. Tujuan analisis tekstual pertunjukan adalah untuk menganalisis elemen pertunjukan, mekanisme pergerakan tekstual yang mengarah pada produksi makna, dan pada strategi komunikasi dengan penonton dalam konteks pertunjukan.

Definisi lama teater terpusat pada aspek non sastra yang terkait dengan rekonstruksi kondisi pertunjukan secara kesejarahan, termasuk rekonstruksi arsitektur gedung pertunjukan, panggung pertunjukan, gaya laku, dan properti panggung. Demikian juga definisi teater diletakkan pada pengkajian panggung dan naskah dramatik sastra yang dianggap sebagai wilayah imajinasi. Tugas sejarawan teater adalah merekonstruksi masa lalu dari rekaman dokumentasi fisik, sedangkan kritik teater adalah menafsir misteri wujud-wujud dramatik. Kemudian kajian teater tidak lagi menggunakan teori-teori sastra. Kajian teater tersebut dinamakan *theaterwissenschaft* yang banyak berkembang di Jerman.¹² Dengan definisi baru, teater memberi wilayah pelacakan yang luas dan memberi dasar bagi proses menggunakan teori tentang teater melalui panggung pertunjukan.

De Marinis menyatakan bahwa analisis tekstual pertunjukan digunakan tidak pada semua elemen pertunjukan teater, tetapi pada bahasa dan teknik ekspresi, proses kreatif seniman, dan dinamika komunikasi antara teater dan penontonnya.¹³ Dalam kerja analisis tersebut ditampilkan fenomena laku dan kemurnian ekspresi estetis budaya tertentu

¹⁰ Nyoman Kutha Ratna, *Estetika Sastra dan Budaya* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2007), 292—293.

¹¹ Marco de Marinis, *The Semiotics of Performance* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993), 2.

¹² Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach, *Critical History and Performance* (United States of America: The University of Michigan Press, 1992), 294

¹³ de Marinis, *The Semiotics of Performance*, 1993, 7.

dengan pelatihannya. Seluruh perhatian analisis tekstual pertunjukan terpusat pada persoalan analisis dan resepsi pertunjukan. Hal tersebut menyebabkan analisis tekstual pertunjukan teater terkait dengan beberapa teori lain, seperti teori teks, interteks, dan resepsi dalam memaknai peristiwa teater.

Pertunjukan teater dipahami sebagai fenomena kesenian yang dihasilkan dari jaringan berbagai elemen ekspresi. Elemen-elemen tersebut diorganisasi untuk menghasilkan sebuah "rekonstruksi" tekstual yang kemudian menghasilkan suatu produksi komunikasi dan penandaan dari penonton.¹⁴ Beragam elemen ekspresi tersebut merupakan konteks yang diperhitungkan relasinya melalui perbedaan antara cara penyampaiannya dengan tanggapan. Analisis tekstual pertunjukan de Marinis berfungsi untuk melacak peristiwa-peristiwa teater dengan interpretasi penonton setelah menonton. Dengan menggunakan resepsi penonton, analisis tersebut mengkaji teater dengan mendeskripsikan teater baru dan rekonstruksi teater masa lalu. Dalam proses rekonstruksi, analisis tekstual pertunjukan menghadirkan kembali konteks pertunjukan yang "hilang", yaitu yang ditinggalkan penciptanya. Dalam mendeskripsikan pertunjukan teater, analisis tekstual pertunjukan membentuk suatu model tersendiri dan langsung yang berfungsi mengembangkan sistem notasinya, yaitu tahapan pelatihan gerak tubuh pelaku, proses penyutradaraan, dan strategi komunikasi dengan penonton di dalam konteks pertunjukan. Lebih dari itu, analisis tekstual pertunjukan teater menumbuhkan tindak penanggapan penonton untuk memaknai peristiwa-peristiwa sosial yang muncul sebagai dampak kehadiran sebuah karya seni. Sebaliknya, kehadiran sebuah karya seni yang mempengaruhi secara langsung atau tidak langsung tindak penanggapan penonton mencipta sebuah gerakan kebudayaan. Dengan demikian, pertunjukan teater dianalisis secara tekstual jika memiliki persyaratan minimal, yaitu memiliki keutuhan dan keterkaitan antarproperti pertunjukannya yang melibatkan interpretasi penonton.

Tanggapan penonton—termasuk di dalamnya kritikus dan teoretikus—dengan proses pembacaannya menggeser dan mengembangkan cara menganalisis pertunjukan teater. Pendekatan pragmatik semacam itu menempatkan pertunjukan teater tidak hanya sebagai hasil ekspresi seniman, tetapi juga sebagai hasil resepsi penonton. Marinis menyebutkan bahwa pusat tanggapan penonton terhadap teks pertunjukan berada di tiga wilayah, yaitu wilayah keterkaitan antara teks pertunjukan dengan sumbernya yang menekankan pada dinamika ucapan dan intensitas komunikasi senimannya, wilayah keterkaitan antara satu teks dengan teks lain dengan memilih konteks pertunjukan dan menghadirkan kerja praktik teks dan interteks di dalam pertunjukan, wilayah keterkaitan antara teks pertunjukan dan penerimanya, termasuk pula cara pemaknaan dan interpretasinya.¹⁵

Analisis ketiga wilayah pragmatik dilakukan melalui dua cara, yaitu menganalisis secara kontekstual dan ko-tekstual.¹⁶ Analisis kontekstual berhubungan dengan aspek eksternal teks pertunjukan, yaitu aspek konteks budaya dan konteks pertunjukan.

¹⁴ Istilah rekonstruksi tekstual ini berasal dari Umberto Eco yang dikutip de Marinis, 1993, 1.

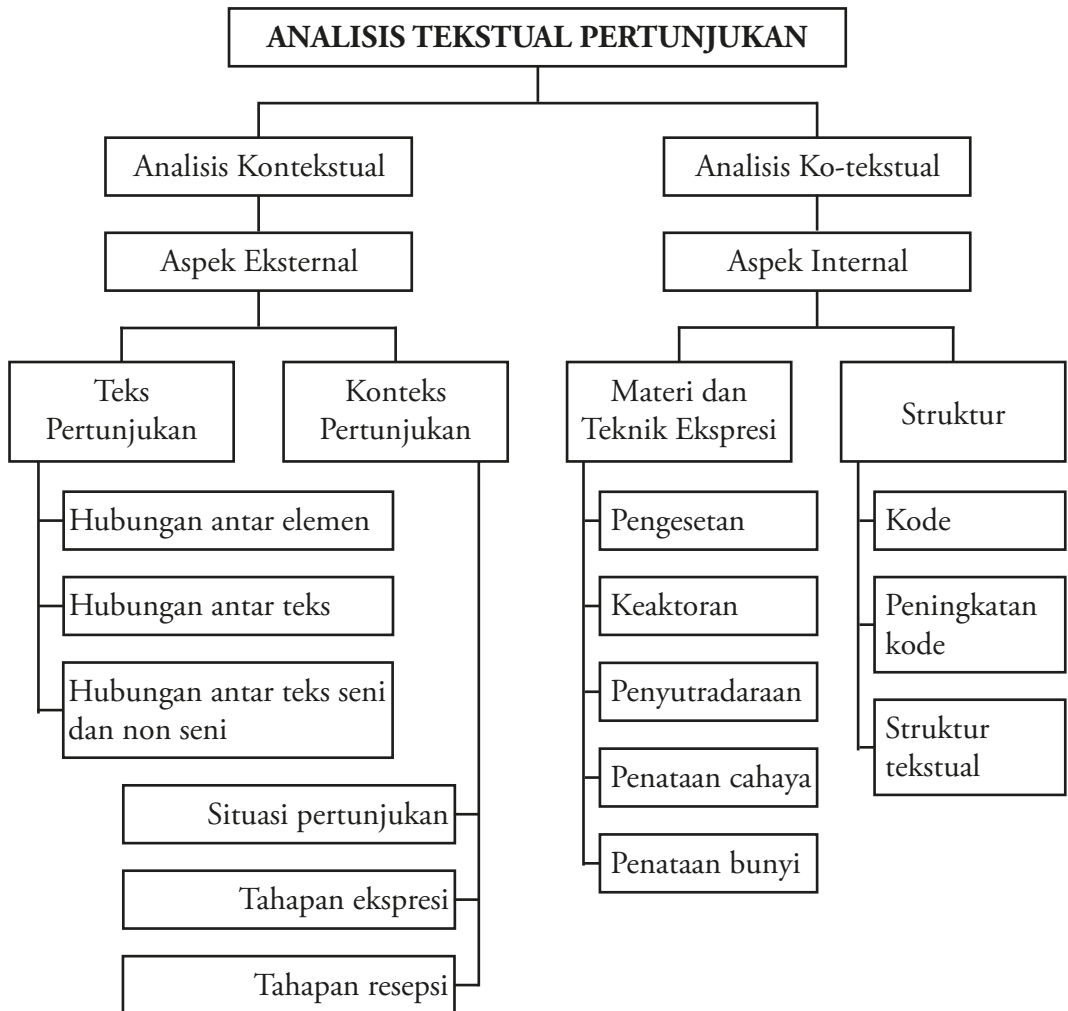
¹⁵ de Marinis, *The Semiotics of Performance*, 1993, 3.

¹⁶ de Marinis, *The Semiotics of Performance*, 1993, 4.

Konteks budaya terkait dengan hubungan yang dapat diamati antara teks (atau salah satu elemennya) dengan teks lain. Teks lain berarti teks pertunjukan atau bukan teks pertunjukan, tetapi memiliki budaya sinkronis. Konteks pertunjukan berhubungan dengan semua hal yang terkait dengan situasi pertunjukan, ekspresi, dan resepsinya, termasuk tahapan-tahapan pertunjukannya. Misalnya, pelatihan laku dan semacamnya, serta semua aktivitas teater lainnya yang menghasilkan saat-saat pertunjukan. Analisis ko-tekstual berkaitan dengan aspek teks pertunjukan secara internal, yaitu materi dan properti pertunjukan serta teknik ekspresinya, keberagaman kode, dan perubahan durasi pertunjukan dengan tahapan strukturasinya, seperti kode dan struktur tekstual.

Adapun analisis tekstual pertunjukan—dapat disebut pula sebagai teori pertunjukan teatral—menganalisis sebagai berikut.¹⁷

- a. bahasa dan teknik ujaran yang digunakan;
- b. proses kreatif seniman;



¹⁷ de Marinis, *The Semiotics of Performance*, 1993, 13-14.

- c. laku fenomenal yang mengolah kemurnian dan kekhasan penampilan fisik di dalam dan di antara berbagai ungkapan budaya;
- d. pertunjukan yang menggunakan pelatihan eksperimental;
- e. pertunjukan yang menekankan beragam cara berkomunikasi antara pelaku dan penonton;
- f. dekonstruksi praktik teater dengan menggunakan pengamatan sosiologi mikro dan semiotika, seperti kinesik dan proksemik.

Teori pertunjukan teatrikal digunakan untuk menganalisis wujud-wujud pertunjukan eksperimental, seperti pertunjukan “Teater Miskin” (*Poor Theatre*) yang dipelopori oleh sutradara Polandia Jerzy Grotowski, pertunjukan “Teater Antropologi” (*Anthropology Theatre*) oleh sutradara Italia Eugènio Barba, “Teater Lingkungan” (*Environmental Theatre*) yang digagas oleh Richard Schechner, serta pertunjukan nomor-nomor “Mini Kata” oleh Rendra.

Analisis teater dengan mempergunakan analisis tekstual pertunjukan de Marinis merupakan suatu pengembangan kerja analisis semiotika teater. Artinya, bahwa semiotika teater ditempatkan bukan menjadi suatu disiplin kajian, tetapi direduksi menjadi suatu metode.¹⁸ Perubahan ini menyebabkan semiotika teater menjadi kajian multidisiplin dengan karakter metodisnya yang membuka batas wilayah interpretasi pembaca yang beragam. Perubahan wilayah analisis menjadi wilayah metodologis tersebut menunjukkan semiotika mengalami perubahan dalam dirinya sendiri. Fungsi sistem penandaannya dapat berbicara tentang hal yang lain, selain berbicara tentang sistem tanda yang berkaitan dengan deskripsi pertunjukan teater baru dan rekonstruksi pertunjukan masa lalu.¹⁹ Perubahan semiotika teater dari suatu disiplin kajian menjadi suatu metode mendekatkan teori teater dengan praktik teater.²⁰ Artinya, analisis tekstual pertunjukan memungkinkan hadirnya suatu metode resepsi pertunjukan yang berkaitan dengan konteks sosial dan evaluasi dari kehadiran seni pertunjukan baru yang diakibatkan perubahan konteks sosialnya. Dengan demikian, perubahan teori menjadi metode menghilangkan kehadiran tanda-tanda semiotik. Sebaliknya, perubahan tersebut mengabadikan posisi makna yang secara terus menerus dilahirkan.

4. Teori Teks dan Konteks bagi Kreativitas Pertunjukan Teater

Teks memiliki fungsi sebagai berikut. *Pertama*, memaknai kegiatan pasang surut peran pengarang sebagai suatu pusat, pembatas, dan penentu kebenaran terhadap suara dan makna; *kedua*, memaknai kegiatan pasang surut tampilan fenomena kesastraan yang

¹⁸ Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London and New York: Routledge, 1980), 1-2. Periksa pula makna semiotik sebagai sistem tanda dan sistem komunikasi dalam Aart van Zoest, “Interpretasi dan Semiotika”, dalam *Serba-Serbi Semiotika*, penyunting Panuti Sudjiman dan Aart van Zoest (Jakarta: Gramedia, Pustaka Utama, 1996), 5-6.

¹⁹ de Marinis, *The Semiotics of Performance*, 1993, 13.

²⁰ Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture* (New York: Routledge, London, 1992), 98. Periksa pula Patrice Pavis, *Languages of The Stages. Essays in the Semiology of the Theatre* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982), 30-31.

berbentuk rajutan kata-kata yang diatur agar menghasilkan makna; *ketiga*, memaknai kegiatan pasang surut pembacaan dan penulisan makna yang menghilangkan tanda; *keempat*, memaknai kegiatan pasang surut aktualisasi kembali praktik sosial yang terlibat di dalamnya; *kelima*, memaknai kegiatan pasang surut penyebaran kembali bahasa sebagai cara berkomunikasi yang terkait dengan ucapan yang berbeda.²¹

Fungsi teks yang mengalami pasang surut tersebut menyebabkan teks tidak lagi merupakan suatu praktik penandaan, tetapi praktik produksi makna, yaitu mempertemukan produser dengan pembacanya. Setelah teks dianggap sebagai produksi atau proses memaknai, praktik penandaan tidak lagi menjadi konsep yang memadai. Teks menjadi ruang polisemik yang berarti satu kata dengan memberi berbagai kemungkinan makna sehingga praktik membaca teks menggantikan praktik menandai teks. Pembacaan menyebabkan teks menjadi suatu produksi makna yang berkelanjutan sehingga subjeknya tetap harus berjuang. Subjek bergeser dengan tidak menjadikan pengarang sebagai subjek, tetapi pembaca. Oleh karena itu, teks tidak hanya mengembangkan luasnya kebebasan memaknai tetapi menuntut juga kesamaan jumlah produksi “membaca dan menulis”. Berbagai makna yang diakibatkan oleh tindak kebebasan pembacaan tersebut menyebabkan teks berkarakter plural.²²

Pada saat teks teater berkarakter plural, kehadirannya tergantung pada cara pembaca membacanya. Agar pembacaan berfungsi, maka pertunjukan teks didudukkan sebagai sebuah teks. Teks menggambarkan wujud konkret peristiwa yang memiliki kesinambungan dan kerjasama antara estetika, seni rupa, sastra, skenografi, dan teks pertunjukan.²³ Kerja analisis tekstual teater menyosialisasikan persepsi, intelexi, tanda, tata bahasa, dan bahkan ilmu. Analisis pertunjukan teater yang dilakukan secara tekstual berkarakter paradoks. Artinya, terjadi pemaknaan interwacana dari persinggungan beragam peristiwa atau kegiatan yang mengakibatkan teater menjadi teks yang berkembang luas. Perluasan persinggungan menyebabkan teks menyerap konteks dan kemudian membentuk makna. Penyerapan dan pemaknaan konteks mengakibatkan teks teater menjadi baru. Menyerap konteks merupakan suatu praktik pembacaan dengan mengembara dan menggandakan makna terus menerus. Roland Barthes menyebut penyerapan konteks sebagai suatu kerja “buka batas” wilayah analisis. Teks teater menjadi paradigma suatu “bahasa” yang ditempatkan dalam suatu perspektif “bahasa-bahasa”.²⁴ Dalam hal ini, akan terjadi pertemuan antara subjek (pembaca) dengan bahasa-bahasa. Dalam hal ini, fungsi teks teater adalah menguatkan pertemuan tersebut sehingga menghasilkan pengertian yang baru.

Praktik tekstual mempersiapkan dobrakan pada teks yang mengakibatkan suatu diskursus yang baru hadir, yaitu suatu bahasa *underground* yang memproduksi pengetahuan yang selama ini tidak disuarakan dan dipikirkan.²⁵ Pengetahuan ini memunculkan teori

²¹ Roland Barthes, “Theory of the Text”, dalam Robert Young, ed. *Unifying the Text. A Post Structuralist Reader* (London and New York: Routledge, 1981), 31—34.

²² Barthes, “Theory of the Text”, 1981, 42.

²³ de Marinis, *The Semiotics of Performance*, 1993, 191. Periksa pula Barthes, “Theory of the Text”, 1981, 45.

²⁴ Barthes, “Theory of the Text”, 1981, 39.

²⁵ Barthes, “Theory of the Text”, 1981, 135.

teater secara diskursif dan *a priori* sebagai cara teks teater menyebar dan memantapkan pengaruhnya. Pada tahapan ini, teks diatur dan dihidupkan kembali secara plural. Artinya, bahwa makna teks belum menjadi hal yang tergesa untuk ditemukan, tetapi justru makna dilupakan. Proses ini mengungkapkan kepergian makna, dan bukan kehadirannya. Hal yang ditemukan dalam teks teater bukan struktur teks yang internal dan tertutup, tetapi “jalan keluar” bagi teater untuk menemukan teks lain yang kelak menyebabkan teks teater menjadi teater intertekstual.

Teori intertekstual mempunyai prinsip dasar bahwa setiap teks merupakan suatu produksi atau produktivitas permutasian teks-teks lain. Pembacaan intertekstual memiliki metode pemaknaan yang bekerja dengan cara menggabungkan dua wilayah yang selama ini dianggap bertentangan, yaitu wilayah struktur dan wilayah kolaborasi yang tidak terbatas. Melalui pembacaan intertekstual ditemukan langkah konsiliasi dan postulasi (tarik menarik) dari teks yang menunjukkan bahwa ternyata bahasa sebagai implementasi teks tidak memiliki keterbatasan dan tidak memiliki struktur makna yang mapan. Sebenarnya, makna yang ditemukan tidak seluruhnya menghilang, tetapi hanya dibatasi dan belum dirumuskan dengan jelas. Makna hanya berbentuk asumsi atau tanda yang belum beroleh wujud yang mapan. Untuk itu, makna dipertemukan dengan didekatkan kepada teks lain.

Sebuah teks mendistribusikan bahasa. Setiap teks adalah suatu interteks.²⁶ Teks yang lain hadir di dalamnya melalui beragam tingkatan dengan bentuk yang kurang dikenal, seperti teks dari budaya yang ada sebelumnya dan teks yang ada di sekitarnya. Teks dibaca dan terus dibaca dengan latar belakang teks lain, karena tidak ada sebuah teks pun yang mandiri. Penciptaan dan pembacaannya tidak dapat dilakukan tanpa adanya teks lain sebagai contoh, teladan, dan kerangka. Teks yang menjadi latar penciptaan karya baru disebut *hypogram*, dan teks baru yang menyerap dan mentransformasikan *hypogram* disebut teks transformasi.²⁷ Setiap teks teater merupakan suatu jaringan baru yang berasal dari kutipan masa lalu. Julia Kristeva menganggap praktik kutipan dan penyebaran bahasa beserta ucapannya sebagai wujud translinguistik.²⁸ Wujud tersebut tidak menyebabkan suatu teks teater otomatis menjadi sumber, sedangkan kehadiran teks teater baru tidak juga karena adanya pengaruh.²⁹ Keduanya hadir secara interteks dalam suatu wilayah yang murni yang muncul secara otomatis tanpa dapat dipertanyakan penyebabnya dan ternyata juga keduanya dapat dipersandingkan. Teks-teks teater tersebut kemudian memproduksi jaringan atau rajutan baru. Prinsip praktik tekstual teater menunjukkan gambaran bahwa teks teater adalah sesuatu yang terajut. Teori teks teater menjadi suatu pembacaan terhadap rajutan dalam teksturnya, dalam rajutan kode, tanda, formula penciptaan, dan pembacaan. Hal itu dapat digambarkan seperti halnya laba-laba yang menenggelamkan dirinya sendiri dalam jaring yang dibuatnya. Teori teks teater dianggap

²⁶ Barthes, “Theory of the Text”, 1981, 40.

²⁷ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1978), 11, 23.

²⁸ Barthes, “Theory of the Text”, 1981, 32-33.

²⁹ de Marinis, *The Semiotics of Performance* 1993, 131.

sebagai hipologi. *Hypos* adalah rajutan, tenunan, jaringan. Barthes menyebut teori teks adalah teori jaringan.³⁰

Proses kerja intertekstual Kristeva tersebut menempatkan jaringan teks Barthes selaras dengan gagasan analisis tekstual pertunjukan de Marinis. Teori jaringan menjadi suatu metode yang digunakan untuk memaknai pertunjukan teater sebagai suatu objek pembacaan dengan menentukan elemen-elemen pertunjukan teatral. Teater memiliki elemen-elemen panggung bagi pemindahan suatu budaya sumber kepada budaya target, yaitu melalui konteks. Intertekstualitas di dalam pertunjukan teater merupakan praktik pembacaan teatral. Pavis menyatakan bahwa panggung memiliki peralatan transmisi yang tidak dimiliki media lain untuk berkomunikasi. Peralatan transmisi tersebut adalah elemen-elemen pertunjukan teatral yang terdiri dari aksi para pelaku, penulisan naskah drama, penyutradaraan, penataan artistik dan audio visual, pengelolaan produksi, dan penataan ruang riil dan ruang imajiner panggung pertunjukan.³¹

De Marinis menyebut tipe-tipe intertekstualitas teater sebagai intertekstual berlapis atau dimensi berlapis.³² Tipe-tipe intertekstualitas teater tersebut sebagai berikut. *Lapisan pertama*, adanya kesamaan dan pengaruh yang tidak disengaja antara teks yang muncul karena latar budaya-budaya yang sama. Misalnya, tingkah laku keseharian segolongan masyarakat yang sama dengan tingkah laku segolongan masyarakat tertentu yang berbeda meskipun dari latar budaya yang sama. Juga muncul perbedaan tingkah laku beberapa golongan masyarakat yang memiliki perbedaan budaya pula. Perbedaan struktur sosial ekonomi menyebabkan perbedaan cara berhubungan satu dengan lainnya.

Lapisan kedua, acuan yang disengaja, baik yang tampak maupun tersembunyi, oleh teks-penciptaan penulisnya dengan teks lainnya yang berbentuk, baik kontemporer maupun tidak, baik dari genre yang sama maupun tidak, baik dari budaya tradisi yang sama maupun tidak. Pierre Francastel, seorang antropolog struktural, menyebut teks acuan tersebut suatu montase objek-objek budaya yang mendekatkan antara praktik artistik dengan kehidupan budaya, sosial, dan politik dalam ruang dan waktu tertentu. Fenomena ini seringkali diletakkan dalam kategori “kutipan estetis”.

Lapisan ketiga, di dalam kutipan dan acuan, baik disengaja maupun tidak disengaja, kutipan estetis (teks estetis dan teks nonestetis) yang bervariasi pun ditemukan di dalamnya. Beberapa contoh di antaranya bentuk-bentuk *scenery*, kostum, rias, ilustrasi musik, gesture, lukisan, teks sastra, patung, atau karya arsitektur. *Lapisan keempat* merupakan ekspresi subjek yang tampil berlapis-lapis, yaitu lapisan penulisan drama, sutradara, pelaku, perancang artistik, perancang busana, dan pemusik. Batas lapisan intertekstual cenderung berpindah di antara elemen-elemen subjek tersebut, tergantung pada genre, periode, atau tradisi tekstualnya. Hal ini dapat dilihat, seperti pernah di masa lalu, seorang pimpinan produksi berlaku pula sebagai sutradara, seorang penulis

³⁰ Barthes, “Theory of the Text”, 1981, 38.

³¹ Pavis, 1992, 200. Pavis menjelaskan tentang representasi budaya melalui teater menurut pendapat Barba, Brook, dan Schechner. Periksa juga Andrew Todd and Jean-Guy Lecat, *The Open Circle* (London: Faber and Faber Limited, 2003), 128-129.

³² de Marinis, *The Semiotics of Performance*, 1993, 131-135.

menjadi pelaku. Kemunculan teater sutradara meletakkan kekuasaan tidak lagi di tangan penulis drama tetapi di tangan sutradara. Demikian juga kehadiran suatu gaya teater menunjukkan adanya ruang dan waktu kesejarahan yang ditampilkan kembali.

Lapisan kelima merupakan acuan atau kutipan gaya penyutradaraan atau pemeranan yang menunjukkan *self-quotations*. Kemudian sutradara mengambil kembali salah satu elemen produksi yang diciptakannya sebelumnya. Kemudian elemen tersebut ditampilkan kembali bersama dengan beberapa elemen panggung lainnya. Pemeran atau pelaku menampilkan kembali salah satu seni lakunya yang terbaik. Fenomena *self-quotations* berkembang melalui penulisan naskah drama, penyutradaraan, dan pemeranan atau laku.

Lapisan keenam adalah rangkaian ungkapan yang terdapat dalam teks kutipan tidak pernah identik dengan teks sumbernya. Penyebabnya adalah teks pertunjukan tidak pernah terulang. Adanya konteks baru mengubah fungsi teks dan juga maknanya, serta memperkayanya dengan tujuan-tujuan yang baru, baik yang terucap maupun tidak. Sebuah kutipan di dalam rangkaian ungkapan yang kemudian menjadi sebuah pernyataan, juga merupakan suatu tindakan yang tidak terulang meskipun di dalam wujud yang sama. Oleh karena itu, tidak ada tampilan pernyataan tanpa ungkapan dari dua teks atau lebih. Jika pernyataan keduanya identik, ungkapannya tetap berbeda.

Lapisan ketujuh, tidak produktif dan kemampuan reseptif. Terdapat acuan yang secara nyata menyebabkan penonton tidak dapat memahami karena adanya jarak pengetahuan ensiklopedik yang dimiliki antara pengirim dan penerima. Sebaliknya, penonton menemukan pertunjukan yang tidak tampak—atau setidaknya tidak disadari—, yaitu kutipan yang secara sadar ia percayai. Hal ini sebenarnya perbedaan antara kutipan yang ditransmisikan dan kutipan yang langsung diterima. Secara teoretis, hal tersebut melegitimasi konsep “intertekstual tidak disadari”. Dalam proses tersebut terjadi suatu produktivitas, suatu konstruksi dan bukan sekedar suatu konfirmasi.

Lapisan kedelapan, persoalan antara intertekstual sinkronik dijelaskan melalui pemahaman konsep “teks sinkronik” dan “budaya sinkronik”. Teks sinkronik tidak berlaku pada apa saja yang secara kronologis milik zaman yang sama, tetapi lebih pada segala sesuatu yang disepakati oleh budaya keseharian, yaitu semua hal yang diberikan oleh budaya yang ada untuk status sebuah teks. Sesuatu ditampilkan oleh teks keseharian di dalam budaya keseharian. Namun demikian, tidak semua pesan yang terkait dengan ruang budaya keseharian dianggap sebagai teks dari sudut pandang budaya tersebut. Budaya sinkronik dikenali sebagai teks berkat kehadirannya sebagai milik zaman sebelumnya atau budaya lain. Berbagai budaya berada di dalamnya sehingga budaya sinkronik menjadi suatu fenomena “budaya multilingualisme” atau “multibudaya.”

Lapisan kesembilan, berbagai lapisan membutuhkan konsep budaya sinkronik yang lebih luas, yang juga mengembangkan hubungan antara konsep ini dengan “kolektif memori nongenetik.” Selain kehadirannya sebagai alat penghasil teks, budaya sinkronik juga dipahami sebagai suatu alat tertentu bagi pelestari dan pengembang informasi. Dinamisme budaya, secara teoretis, membimbing konsentrasi pengalaman masa lalu dan muncul teks baru, baik melalui sebuah rancangan maupun arahan penciptaan. Asimilasi teks-teks budaya lain menghadirkan fenomena multikulturalisme, yaitu menghadirkan kemungkinan-kemungkinan dan mengadopsi gerakan konvensi gaya budaya lain.

Budaya multilingualisme dan multikulturalisme dalam kreativitas bertelevisi memperluas wilayah kerja intertekstual teater dan proses kontekstualisasinya dalam rangka mendekatkan teks-teks dari masa yang lain atau wilayah yang berbeda dari teks yang telah dianalisis. Pada kajian ini, Franco Ruffini memberi batasan tentang kontekstualisasi, yaitu teks acuan “dikelilingi” oleh teks-teks lain, diintegrasikan pada teks budaya yang memiliki jarak yang terdekat dan terpilih. Teks-teks tersebut memiliki wilayah sumber yang berbeda, dasar yang berbeda dengan landasan target masa kini, atau hasil dari “penemuan kembali” yang berasal dari kerja “kembali ke sumber”. Jalur kontekstualisasi dapat berangkat dari penyeleksian daya gabung, dasar hubungan yang sudah terbukti, dan dari acuan eksplisit kepada teks acuan.³³

5. Teori Resepsi bagi Penonton Teater

Pembacaan elemen-elemen pertunjukan teatral digunakan untuk memaknai suatu proses kebudayaan. Namun hanya gambaran budaya yang paling eksternal dan yang telah mengalami perekayasaan serta penyebaran dapat dimaknai kembali. Diperlukan elemen-elemen teatral yang spesifik untuk menampilkan budaya-budaya yang telah mengalami penyebaran tersebut. Elemen-elemen pertunjukan tersebut kemudian diubah dan dikembangkan sesuai konteks pertunjukannya. Peranan konteks penting di saat terjadinya penyebaran, karena elemen teatral digunakan untuk meneruskan dan menerjemahkan konteks yang berisikan pesan-pesan dari budaya lama dan asing. Melalui elemen pertunjukan, pesan lisan diperagakan secara audio visual. Kekhususan teater terletak pada kemampuannya menampilkan budaya secara teatral. Teatral atau panggung teater bertugas untuk menerjemahkan yang tidak terurai, seperti magi, *taksu*, dan karisma, yang dihadirkan melalui gerak tubuh, atmosfer, dan laku simbolik secara konkret. Suatu konsep dan sesuatu yang tidak terurai menunjukkan adanya ketegangan hidup manusia dalam konflik antara kemungkinan dan kegagalannya.

Bagi Brook, Schechner, dan Barba, sebagai sutradara multikulturalis, pertunjukan teater tidak sekadar menampilkan kembali budaya asing, tetapi juga membentuknya dan menghadirkan cara kerjanya. Menurut Brook, pelaku yang terlibat dalam suatu pertunjukan terlibat dalam suatu ritualisasi pencarian otentisitas. Alat perlengkapan mereka adalah intensitasnya, yaitu hal yang dimilikinya secara konkret. Mereka tidak meniru kehidupan tetapi melestarikan kualitas penampilan mereka sebagai pelaku. Dalam istilah Barba, pertunjukan teater bukanlah fiksi ataupun realitas, tetapi merupakan pertunjukan teknik beserta dimensi pratampilan yang berlangsung pada umumnya. Pada setiap pertunjukan, penonton berada dalam posisi mengamati status elemen-elemen pemanggungnya dengan mengikuti secara paralel arah yang ditampilkan pelaku, misalnya, ketika mereka menampilkan suatu wujud budaya maka penonton terus bersama dengan pelaku dalam gerak pikiran-dalam-aksi.

Kekuatan konteks dalam penciptaan tekstual pertunjukan menunjukkan adanya kekuasaan penonton dengan tanggapannya. Tanggapan penonton tidak selalu sama.

³³ de Marinis, *The Semiotics of Performance*, 1993, 136.

Tanggapannya mengalami perbedaan yang disebabkan oleh adanya perkembangan konteks. Konteks yang selama ini hilang akan muncul kembali berkat tanggapan penonton masa kini yang tentu saja menanggapi dengan cara yang baru. Pada saat konteks ditanggapi pembaca, pertunjukan teater menjadi teks. Sebaliknya, karena menempatkan pertunjukan teater sebagai teks, jaringan konteks di sekitarnya hadir. Tanggapan pembaca terhadap jaringan tersebut akan memfungsikan kembali konteks di dalamnya. Pendapat tersebut mengedepankan peran penonton atau penanggap lebih daripada peran seniman bahkan peran karya ciptaannya.

Namun demikian, kedudukan seorang seniman pencipta tetap penting bagi kehadiran karyanya. Menurut Umberto Eco, pencipta menjadi “liminal”. Artinya, ia merupakan jembatan antara materi intensi kemanusiaan dengan ketrampilan teknis penciptaan seni. Jembatan tersebut dihidirkannya melalui strategi-strategi tekstual. Pencipta liminal adalah pengarang model.³⁴ Sebagai model, karyanya bukan hal yang sebenarnya ingin disampaikan. Pencipta sering “menyembunyikan” keinginannya, baik sengaja maupun tidak sengaja, karena tidak semua karya ciptaannya seperti hal yang diinginkan. E. D. Hirsch menyatakan bahwa terjadi perbedaan antara hal yang disampaikan seniman (*subject matter*) dengan cara menyampaikan keinginannya (*author's meaning*).³⁵ Saat perbedaan tersebut muncul, W. K. Wimsatt, Jr. dan Monroe C. Beardsley menyebutnya sebagai *intentional fallacy*, ‘keliru maksud’. Perbedaan tersebut menyebabkan hadirnya kekeliruan tanggapan dari pembacanya yang disebut dengan *affective fallacy*, ‘keliru tanggap’ terhadap karya ciptaan seniman.³⁶ Meskipun demikian, Wimsatt dan Beardsley tidak menganjurkan pengamatan beralih pada otonomi karya. Karya tetap merupakan bagian dari struktur intuisi pribadi seniman yang berarti karya tetap menjadi bahasa atau pengetahuan ungkapan lain dari penciptanya.

Menempatkan peran aktif pembaca sebagai pemberi makna karya seni berarti menghadirkan suatu proses interpretasi penanggap. Teori yang memberi tempat kepada tanggapan pembaca atau penonton dikenal dengan teori resepsi. Teori ini berangkat dari peran penanggap dalam tindak pembacaan. Seperti yang disampaikan oleh Janet Wolf bahwa tugas seorang pembaca atau penanggap di dalam proses interpretasi adalah memaknai kembali “ruang kosong” (*blank, openness*) di dalam teks yang ditinggalkan oleh pengarang. Berarti bahwa proses interpretasi adalah suatu proses mencipta kembali, yang berarti juga memfungsikan kembali makna karya seni.³⁷ Hirsch menganggap bahwa

³⁴ Umberto Eco, “Between Author and Text”, dalam Umberto Eco, ed., *Interpretation and Overinterpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 69. Periksa pula pendapat Walter Benyamin tentang pengarang sebagai model bagi pengarang lain dalam Walter Benyamin, “The Author as Producer”, dalam K.M. Newton, *Twentieth Century Literary Theory. A Reader* (London: Macmillan, 1990), 94.

³⁵ E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven and London: Yale University Press, 1967), 20-21.

³⁶ Janet Wolff, *The Sosial Production of Art* (New York: St Martin's Press, 1981), 126. Periksa pula pendapat Benedetto Croce, “Art as Instuition”, dalam Malvin Rader, ed., *A Modern Book of Esthetics. An Anthology* (New York, Chicago: Holt, Rinehart and Winston, 1960), 104. Croce menjelaskan bahwa wujud ekspresi seniman adalah representasi dari intuisinya.

³⁷ Wolff, *The Sosial Production of*, 1981, 121.

beralihnya pusat pemaknaan ke tangan setiap pembaca menyebabkan makna menjadi berbeda-beda dan berubah mengikuti seberapa banyak pengetahuan yang dimiliki pembacanya. Tidak ada lagi determinasi dan kekuasaan pengarang karena adanya proses interpretasi terus menerus dari pembaca dengan mengembangkan hal yang disampaikan pengarang melalui karyanya.

Pada waktu melakukan interpretasi suatu teks, pembaca sudah mempunyai bekal yang berkaitan dengan karya yang dibacanya. Bekal pengetahuan ini menyediakan satu cakrawala harapan kepada si pembaca. Kedalaman bekal pembaca diangkat dari “gudang” pengetahuan dan pengalamannya (*literary repertoire*). *Literary repertoire* yaitu “gudang” pembaca yang berisikan seperangkat norma-norma sosial, historis, dan budaya yang dimanfaatkan dalam proses pembacaannya.³⁸ Bekal pembaca senantiasa bertambah dan berubah. Latar belakang pengetahuan pembaca berbeda sehingga hasil penerimaan dan tanggapannya berbeda pula. Keadaan ini memperlihatkan gejala bahwa dalam tindak pembacaan terjadi interaksi dialog antara pembaca dengan teks yang dibacanya yang selanjutnya melahirkan beragam makna.

Kehadiran ragam makna tersebut menunjukkan bahwa jika belum dibaca, sebuah teks masih berada dalam tatanan artefak. Karya cipta baru menjadi karya seni, yaitu menjadi objek estetik dan berfungsi estetik, setelah dibaca atau ditanggapi.³⁹ Kondisi ini disebabkan oleh pengarang dan karyanya adalah dua hal yang berbeda. Sebelum karya hadir, makna ada di tangan pengarang, tetapi ketika karya hadir di hadapan pembacanya, “kekuasaan” pengarang hilang dan berpindah ke tangan pembaca. Dalam proses penghadiran karya, pembaca berganti peran menjadi pengarang. Teori yang merupakan manifestasi dari pandangan tersebut disebut resepsi estetik. Pembaca melakukan konkretisasi karya seni tersebut. Hirsch menyebutnya sebagai tindakan ‘interpretasi’. Dalam bukunya Iser menjelaskan perubahan karya artistik menjadi karya estetik setelah mendapat tanggapan dari pembacanya. Tanggapan pembaca terhadap sebuah karya seni, pada dasarnya merupakan tanggapan estetik, resepsi estetik. (lihat juga pembahasan ini di bab 2 bagian 1 buku ini)

Sebuah karya menampilkan kembali konteks di sekitar penciptanya, sehingga pengamatan terhadap karyanya menampilkan kembali pengamatan konteks di sekitar dirinya. Konteks tersebut menjadi wilayah-wilayah tanggapan yang harus menghadirkan makna bagi penanggapnya. Kehadiran makna bagi penanggap menunjukkan bahwa posisi karya seni dibaca dengan cara berbeda, yaitu karya menjadi suatu media informasi yang relevan bagi kepentingan penanggap.⁴⁰ W. K. Wimsatt, Jr. dan Monroe C. Beardsley menyatakan bahwa tuntutan relevansi karya terhadap kepentingan penanggap

³⁸ Wolfgang Iser, *The Art of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980), 80-81.

³⁹ Siti Chamamah Soeratno mengamati teori resepsi yang dapat digunakan sebagai metodologi. “Pengkajian Sastra Dari Sisi Pembaca: Satu Pembicaraan Metodologi”, dalam Jabrohim, ed., 2003, 138. Periksa pula Wolfgang Iser, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974), 274-275.

⁴⁰ Roger Fowler, ed., *A Dictionary of Modern Critical Terms. Revised and Enlarged Edition* (USA: Routledge & Kegan Paul, 1973), 127-128.

menunjukkan adanya kekuatan interpretasi penanggap terhadap karya. Hasilnya adalah karya seni menjadi “bahasa” lain yang ditentukan oleh kehendak penanggapnya.

Michael Rifaterre menyebut kekuatan tawar menawar penanggap sebagai suatu dialektika antara teks dan penanggapnya. Melalui dialektika, dapat diketahui gambaran persepsi penanggap; cara pandangnya; atau penggunaan kebebasan persepsinya untuk mengembangkan interpretasi mereka. Kehadiran makna suatu karya seni oleh penanggap merupakan jawaban dari persepsi penanggap yang juga menunjukkan horizon harapannya. Horizon harapan ini merupakan interaksi antara karya seni di satu pihak; dan sistem interpretasi dalam masyarakat penikmat di lain pihak.⁴¹ Jauss menyatakan bahwa interpretasi penanggap merupakan jembatan antara karya seni dan sejarah, dan antara pendekatan estetik dengan pendekatan historis. Dengan kata lain, penerimaan penanggap sebenarnya tidak dapat dielakkan menjadi bagian dari ciri estetik atau fungsi sosialnya. Kehidupan historis karya seni tidak mungkin ada tanpa partisipasi aktif penanggap. Horizon harapan penanggap mengubah penerimaan sederhana menjadi pemahaman kritis, dari penerimaan pasif menjadi aktif, dari norma estetik yang dimilikinya menjadi produksi baru yang mendominasi.

Hubungan karya seni dengan penanggapnya memiliki dua pengertian, yaitu pengertian estetik dan pengertian historis. Pengertian estetik terletak pada fakta bahwa penerimaan pertama karya seni oleh penonton melibatkan pengujian nilai estetikanya yang dibandingkan dengan karya seni yang telah ditontonnya. Pengertian historis adalah bahwa pemahaman penerimaan pertama akan didukung dan diperkaya oleh mata rantai penerimaan dari generasi ke generasi. Dalam hal ini, makna historis karya seni ditentukan dan nilai estetikanya akan dijelaskan. Teori estetika resepsi Jauss memiliki corak khusus dari sudut pandang penanggapnya yang dikaitkan dengan kesejarahan atau resepsi-resepsi penonton sebelumnya. Sejarah estetika resepsi bukan sejarah objektif tetapi sejarah peran aktif penanggap yang berlangsung hingga masa kini.

Michael Rifaterre menyebutkan dua cara pembacaan oleh penanggap. *Pertama*, pembacaan heuristik, yaitu metode pemecahan masalah dengan belajar dari masa lalu dengan melacak cara-cara praktis untuk menemukan solusi. Pembacaan heuristik merupakan pembacaan mimetik. Namun demikian, sebuah karya seni adalah suatu keutuhan yang tidak cukup hanya dimaknai dari pembacaan mimetik tetapi membutuhkan juga inovasi pembacaan. Rifaterre mengenalkan pembacaan kedua, yaitu retroaktif. Pembacaan retroaktif adalah pembacaan interpretatif oleh pembaca yang berlangsung di luar batasan pembacaan individual dengan cara menemukan topik-topik dasar (konteks) yang akan menampilkan berbagai variasi makna.⁴²

Posisi penanggap ketika merespon sebuah karya seni dapat dibagi menjadi tiga golongan, yaitu penanggap ideal, penanggap implisit, dan penanggap riil.⁴³ Penanggap

⁴¹ Periksa pendapat Hans Robert Jauss ini dalam Imron T. Abdullah, “Resepsi Sastra: Teori dan Penerapannya”, dalam Jabrohim (ed.), *Metodologi Penelitian Sastra* (Yogyakarta: Hanindita Graha Widya, 2003), 109, 119-120.

⁴² Chamamah, “Pengkajian Sastra Dari Sisi Pembaca: Satu Pembicaraan Metodologi”, dalam Jabrohim ed., 2003, 145.

⁴³ Chamamah, “Pengkajian Sastra, 2003, 149.

ideal atau *super reader* merupakan penanggap yang memiliki keahlian teoretis ketika berhadapan dengan proses interpretasi karya. Penanggap implisit atau *implied reader* adalah penanggap dalam tataran tekstual, yaitu penanggap yang diharapkan akan memaknai.⁴⁴ Dalam proses kerja penanggap ideal, teks tidak akan pernah menjadi target, tetapi menjadi suatu prafigur karya artistik yang ditanggapi secara dinamis oleh penanggapnya.⁴⁵ Peran penanggap ideal menempatkan teks menjadi suatu karya artistik sekaligus teks sebagai karya estetis. Karya artistik adalah karya seni yang diciptakan oleh seniman melalui materi-materi pilihannya dan teknik ungkapannya, sedangkan karya seni menjadi karya estetis jika telah direalisasikan dan ditanggapi penanggapnya. Teks menjadi karya artistik dan karya estetis hadir berkat adanya resepsi estetis dari penanggap atau penonton.

Iser menyatakan bahwa seorang penanggap tidak sepenuhnya mampu mendekati teks secara utuh. Penanggap hanya mampu mendekati dimensi semu (*virtual dimension*) yang dimiliki teks. Dimensi semu ini bukanlah teks sebenarnya, bukan juga imajinasi penanggap, tetapi kehadiran bersama teks dan imajinasi penanggap.⁴⁶ Karya seni membantu pengaktifan potensi bacaan (imajinasi) penanggap untuk mencipta kembali dunia milik teks. Hasilnya adalah teks hadir dengan seluruh realitasnya, yaitu intensi pengarang, karya seni, dan interpretasi penanggapnya.

Kegiatan menanggapi pertunjukan teater sebagai penanggap ideal adalah membangun kembali dimensi semu dari teks. Dimensi semu di dalam teks mengungkapkan adanya ruang-ruang kosong yang menunjuk pada kemungkinan indeterminasi, yaitu ruang yang memberi kesempatan bagi imajinasi penanggap untuk berpartisipasi dengan mengonstruksi hal yang dibacanya.⁴⁷ Hasilnya adalah kreativitas dan inovasi yang berulang yang menghadirkan serangkaian perbedaan pengalaman estetis.⁴⁸

6. Teori *Mise en Scène* bagi Perancangan Panggung Teater

Patrice Pavis mengungkapkan bahwa analisis tekstual panggung teater (teatrikal) secara teoretis mampu melekatkan teori pada praktik. Panggung teatrikal (*theaterarbeit*)— yang merupakan istilah Bertold Brecht, penulis dan sutradara Jerman— mengungkapkan jalinan antara refleksi praktik dan aktivitas teori. Dalam rangka mengikuti perkembangan panggung teatrikal ini diperlukan suatu model dialektika antara produksi dan resepsi panggung teatrikal yang melangkah jauh melebihi skema klasik tentang komunikasi dan resepsi. Teori panggung teatrikal memungkinkan hadirnya sebuah teori situasi resepsi yang berhubungan dengan konteks sosial dan evaluasi terus menerus dari penanda dan yang ditandai akibat perubahan yang juga terjadi terus menerus dalam konteks sosialnya.

⁴⁴ de Marinis, 1993, 164. Periksa pula pendapat Wimsatt dan Bradley tentang *intentional fallacy* dalam Fowler, ed., 1973, 53.

⁴⁵ Iser, *The Art of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, 1980, 107. Periksa pula Iser, *The Implied Reader*, 1974, 274-275.

⁴⁶ Iser, *The Implied Reader*. 1974, 279

⁴⁷ Istilah 'ruang kosong' (*blank*) dipakai oleh Iser, *The Art of Reading*. 1980, 182-183.

⁴⁸ de Marinis, *The Semiotics of Performance*, 1993, 163-164.

Analisis dramaturgi klasik yang berusaha memberi tanda pada naskah drama dan menghadirkannya di atas panggung pertunjukan diubah menjadi praktik pemaknaan teatral yang memberi ruang bagi teks drama menjadi teks pertunjukan. Hal tersebut mengembangkan serangkaian penemuan baru yang bertentangan, saling tumpang tindih, dan menjauh satu sama lain, serta meniadakan pusat produksi secara menyeluruh. Terjadilah pluralitas penanggapan yang dikukuhkan melalui peningkatan wacana panggung, yaitu aktor, musik, irama menyeluruh dalam penampilan sistem tanda, serta menghilangkan hierarki di antara sistem pertunjukan yang selalu berubah dan selalu baru. Oleh karena itu, status teks drama secara radikal benar-benar diubah, tidak hanya menyebabkan perlengkapan panggung merepresentasikan naskah dan juga bukan sekadar mengonstruksi panggung untuk menyampaikan ideologi. Status teks drama menjadikan panggung sebagai *obscure object of desire*, yakni panggung yang hadir berkat keberagaman sudut pandang yang tidak terbatas dan tidak terkait satu dengan yang lain dan akan disesuaikan dengan cita rasa penikmatnya.

Selanjutnya, muncul teori yang disebut Pavis dengan teori *mise en scène* atau penataan adegan, pengadeganan. *Mise en scène* didefinisikan sebagai sistem penandaan yang hadir secara bersamaan atau berlawanan dalam ruang dan waktu tertentu di hadapan penonton.⁴⁹ *Mise en scène* merupakan suatu struktur artistik yang unik dan memiliki perbedaan-perbedaan, yaitu suatu objek teoretis atau objek pengetahuan di panggung yang mengganti kehadiran seorang sutradara dan seniman pencipta lainnya. Analisis *mise en scène* berarti membedakan teks drama dan teks pertunjukan. Teks drama merupakan naskah verbal yang dibaca dan didengar dalam pertunjukan. Teks ini merupakan teks yang ditulis sebelum pengarang drama pertunjukan hadir; dan bukan teks yang ditulis dan hadir sesudah pelatihan improvisasi atau pertunjukan. Teks pertunjukan merupakan segala hal yang dicipta secara audio visual di atas panggung, tetapi belum dianggap sebagai suatu sistem makna, atau belum disebut sebagai suatu wilayah keterhubungan sistem penandaan pertunjukan sebelum mendapat tanggapan dari penonton.

Sebagai suatu sistem, kehadiran *mise en scène* dikarenakan oleh penerimaan dan rekonstruksi makna oleh penonton berkat proses penanggapannya. Pembacaan *mise en scène* merupakan cara menginterpretasi sistem struktur yang diproduksi oleh artistik pertunjukan teatral. Tujuannya bukan untuk melakukan rekonstruksi kehendak seniman, tetapi membantu penonton memahami sistem artistik yang diproduksi oleh seniman pencipta. Dengan demikian, Pavis mengatakan bahwa teori *mise en scène*—setelah ditanggapi—menunjukkan cara-cara penciptaan makna pertunjukan teatral dengan membayangkan suatu peradaban, yaitu suatu wujud keterhubungan antarmakna yang terjadi pada saat berbagai sistem tanda saling terkait. Namun demikian, pada saat akan menanggapi *mise en scène*, penanggap sering terjebak dalam analisis peran dan fungsinya secara normatif, terutama ketika sedang membangun makna. Oleh sebab itu, Pavis memberikan tujuh formula cara membaca *mise en scène*.⁵⁰

⁴⁹ Pavis, *Theatre at The Crossroads of*, 1992, 24.

⁵⁰ Pavis, *Theatre at The Crossroads of*, 1992, 26.

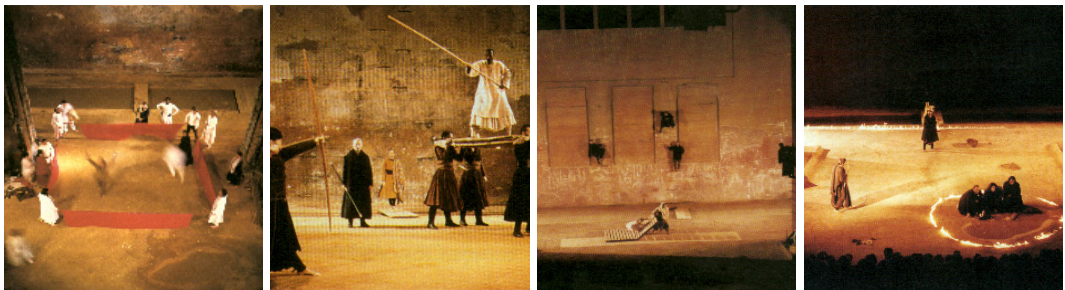
Formula pertama, *mise en scène* bukan merupakan pengulangan dari teks drama karena bukan merupakan suatu pertunjukan dari elemen-elemen dramatik teks drama. *Mise en scène* menampilkan teks sebagai aktualisasi konkretisasi teatral tentang suatu ungkapan yang sebenarnya.

Formula kedua, *mise en scène* tidak perlu “mengabdikan” kepada teks drama. Teks drama klasik tidak harus memiliki kesamaan konvensi dengan pertunjukannya di masa kini karena telah memiliki wujud dan makna berdasarkan estetika dan prinsip-prinsip ideologinya. Hal yang aneh terlihat jika *mise en scène* masa kini menampilkan kembali *mise en scène* yang dimiliki teks drama klasik Apabila hal itu yang terjadi, *mise en scène* hanya menjadi alat tiruan atau pengulangan.

Formula ketiga, sebaliknya, *mise en scène* tidak harus “meleburkan” teks drama ke dalam pertunjukan. Teks drama tetap harus menjadi teks verbal meskipun telah dipanggungkan. Penonton tetap tidak akan sempat untuk membayangkan jarak waktu antara teks dan pertunjukan, meskipun keduanya tampil secara bersamaan. Dalam hal ini, *mise en scène* tetap menjaga karakter pembedanya. Perbedaan tersebut akan menghadirkan interpretasi terus menerus dari penanggapnya yang kemudian menghadirkan teatralitas yang berbeda, seperti pertunjukan *Mahabharata* yang dihasilkan Peter Brook. Ia menampilkan *mise en scène* teks pertunjukan *Mahabharata*, yang berasal dari budaya India, dengan *mise en scène* yang bukan murni budaya India.

Formula keempat, *mise en scène* yang berbeda-beda dari teks drama yang sama dalam waktu sejarah yang berbeda menunjukkan adanya perbedaan proses membaca teks drama. Teks lama tidak berubah, tetapi semangat membaca tentu mengalami perubahan. Menurut Roman Ingarden dan Felix Vodička, teks dipahami sebagai hasil dari suatu proses konkretisasi. Menurut Jan Mukařovský, seperti yang dikutip Pavis, konkretisasi adalah totalitas konteks dari berbagai fenomena, seperti sosial, ilmu, filsafat, agama, politik, dan ekonomi, dari lingkungan saat peristiwa itu terjadi dengan cara yang berbeda-beda. Oleh karena itu, konkretisasi teks drama akan mengalami kemungkinan modifikasi untuk direkonstruksi.

Formula kelima, *mise en scène* bukan representasi referensi teks-teks di atas panggung pertunjukan. Lebih jauh lagi, referensi teks tidak dapat ditangkap jelas. Hal itu dikarenakan oleh teks pertunjukan merupakan simulasi atau ilusi yang ditampilkan melalui tanda-



Pertunjukan teater *Mahabharata* ditampilkan di Festival Avignon tahun 1985 di udara terbuka. Sutradara Peter Brook. Dikutip dari Andrew Todd and Jean-Guy Lecat, *The Open Circle. Peter Brook's Theatre Environments*, New York: Faber and Faber Inc., 2003.

tanda yang secara konvensi disampaikan melalui simbol-simbol. Semua teks drama pasti memiliki ruang-ruang kosong dan membutuhkan *mise en scène* untuk menampilkannya di atas panggung pertunjukan. Daripada mencoba menemukan ruang-ruang kosong tersebut, Pavis menyarankan untuk lebih baik mencoba memahami proses kepastian (determinasi) dan ketidakpastian (indeterminasi) yang ditampilkan oleh teks drama dan pertunjukannya; *mise en scène* mampu mempertebal fungsi pengosongan atau pengisian kembali ruang kosong tersebut.

Formula keenam, *mise en scène* bukan campuran antara referensi teks drama dan referensi pertunjukan. *Mise en scène* merupakan teori fiksi yang diciptakan dan diperuntukkan bagi penonton. Fiksi dapat dipandang sebagai “istilah abu-abu”, sebagai suatu mediasi antara hal yang dinarasikan teks drama dan hal yang ditampilkan kembali dalam teks pertunjukan. Mediasi dianggap sebagai hasil representasi visual fiksi oleh penggarapnya dan kemudian ditampilkan di atas panggung pertunjukannya. Pernyataan tersebut menunjukkan bahwa memang ada keterkaitan antara teks drama dan pertunjukannya, tetapi keduanya bukan suatu terjemahan atau reduplikasi teks drama ke panggung. Keduanya merupakan suatu pemindaian dan penabrakan dunia fiksi yang dikonkretisasi oleh teks panggung. Kedua dunia fiksi inilah yang selalu menjadi wilayah tanggapan, baik dari seniman maupun penanggap.

Formula ketujuh, *mise en scène* bukanlah suatu realisasi performatif dari teks drama meskipun dalam teks drama tersebut terdapat juga arahan yang dapat menggiring seniman ke arah pembentukan *mise en scène* panggung. Sutradara atau penonton tidak perlu mengikuti cara arahan tersebut. Sutradara bebas memilih untuk mempergunakan cara arahan dalam teks drama atau tidak. Berdasarkan teori *mise en scène*, jika sutradara mengikuti arahan *mise en scène* teks sebagai arahan yang absolut, sebenarnya hal yang tidak tepat terjadi. Arahan tersebut seharusnya menjadi diskursus kemungkinan-kemungkinan kreativitasnya.

Ketujuh formula Pavis tersebut diperlukan untuk: *pertama*, menunjukkan perlunya teori *mise en scène* untuk membuat hipotesis bahwa *mise en scène* memantapkan jaringan antara teks drama dan teks pertunjukannya. *Kedua*, dengan menggunakan teori *mise en scène* dimungkinkan pertunjukan teatral sebagai penampilan tanda-tanda tekstual yang logis dan kronologis teramati. Artinya, penampilan *mise en scène* tidak lagi menjadi suatu wujud transformasi, tetapi menjadi wujud uji coba teoretis yang mendudukkan penulisan teks drama dan penciptaan teks pertunjukannya setara. *Ketiga*, teori *mise en scène* juga dapat digunakan untuk menguji cara-cara panggung dan elemen pertunjukan dalam memberi ruang hadir atas beragam interpretasi terhadap teks drama. *Keempat*, oleh karena itu, penggunaan *mise en scène* menyebabkan usaha interpretasi suatu pertunjukan teatral dapat menghasilkan mekanisme resepsi pertunjukan.

Masuknya teori *mise en scène* Pavis ke dalam penanggapan peristiwa teater mempengaruhi praktik penanggapan penonton dengan memisahkan produksi pertunjukan teatral dari aktivitas penanggapannya. Misalnya dalam karya-karya teatral semacam teater eksperimental, teater rakyat, teater multikultur, teater kolaborasi, *happening*, dan *performance art*, teori dan proses produksi pertunjukan yang dimaknai melalui penanggapan *mise en scène* memberi kemungkinan untuk diperbarui.

7. Teori Rantai Transmisi Pertunjukan Teater

Eric Bentley menyebutkan bahwa teater dibuat oleh A (seniman) menjadi B (karya seni) untuk C (penonton). Peristiwa-peristiwa faktual dalam sejarah lisan dan narasi fiktif dalam tradisi lisan diolah kembali oleh seniman teater menjadi pertunjukan teater untuk penonton. Dalam pertunjukan teater, kehadiran penonton penting karena tanpa penonton tidak terjadi pertunjukan teater.⁵¹ Identitas pertunjukan teater di Indonesia mengalami perkembangan dan perubahan seiring dengan perubahan yang terjadi di dalam identitas masyarakat Indonesia. Melalui perubahan tersebut, nilai-nilai hidup mengalami pula perubahan. Oleh karena teater merupakan alat transmisi bagi pesan nilai yang mentradisi dalam masyarakat, proses transmisi nilai-nilai tersebut ke pertunjukan teater kiranya layak untuk diamati. Perubahan yang terjadi dalam masyarakat menyebabkan makna fungsi tradisi turut berubah. Dengan demikian, perlu dilakukan pelacakan pada identitas tradisi dengan pesan-pesan yang disampaikan secara lisan.

Karakteristik khas tradisi lisan terletak pada “pesan” yang dibawanya. Sebagai pesan verbal, tradisi lisan disampaikan melalui pernyataan-pernyataan di masa lalu kepada generasi di masa kini. Namun demikian, tradisi lisan bukan sekadar sumber mentah, tetapi historiologi (bukan historiografi!) masa lalu yang berguna menunjukkan seberapa jauh masyarakat berhasil menafsirkannya.⁵² Tradisi lisan menjadi suatu hipotesis dan juga interpretasi pengkaji tentang pesan di masa silam. Sebagai suatu hipotesis yang telah ada, pengkaji masa kini harus mengujinya terlebih dahulu sebelum menginterpretasikannya kembali. Dengan demikian, penanggap masa kini harus “menguji” interpretasi mengenai peta kekuatan untuk meyakinkan, dan kesesuaian dengan proses yang selama ini diberlakukan terhadap cara pelacakan tradisi lisan.

Definisi ini khusus bagi pesan yang disampaikan melalui ucapan, nyanyian atau melalui instrumen musik.⁵³ Definisi tersebut menunjukkan bahwa semua sumber lisan bukan berarti tradisi lisan, karena harus ada “transmisi” yang disampaikan melalui ucapan lisan yang berlangsung setidaknya selama satu generasi. Dalam tradisi lisan, tidak termasuk kategori bentuk atas saksi mata yang memunculkan data lisan. Selain itu, bentuk yang juga tidak termasuk dalam kategori tradisi lisan adalah *rerasan* masyarakat atau gosip yang meskipun lisan tetapi tidak ditularkan dari satu generasi ke generasi yang lain.⁵⁴ Dengan demikian, kehadiran tradisi lisan terbatas di dalam kebudayaan lisan dari masyarakat yang belum mengenal tulisan, seperti halnya dokumen dalam masyarakat yang mengenal tulisan. Tradisi lisan menjadi sumber sejarah yang merekam masa lampau.

Sejarah tradisi lisan secara demografis lebih luas dari tradisi masyarakat tulis. Banyaknya peristiwa keseharian, nilai-nilai moral, keagamaan, adat-istiadat, cerita-cerita khayali, peribahasa, nyanyian, dan mantra yang terkandung dalam tradisi lisan menjadikannya sebagai sumber pembacaan dan penulisan bagi antropolog, sejarawan,

⁵¹ Oscar G. Brockett, *The Essential Theatre. Fourth Edition* (Orlando, Florida: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988), 19.

⁵² Jan Vansina, *Oral Tradition as History* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985), 196.

⁵³ Vansina, *Oral Tradition as History* 1985, 27.

⁵⁴ Kuntowijoyo, *Metodologi Sejarah* (Yogyakarta: PT Tiara Wacana Yogya, 2003), 25.

penulis naskah drama, teatrollog, dramaturg, dan pekerja seni lainnya. Dengan banyaknya jumlah dan beragamnya tradisi lisan, pengkaji dari berbagai disiplin ilmu dan seni masa kini hampir dipastikan sulit untuk mengutuhkannya pembacaannya. *Pertama*, karakteristik tradisi lisan merupakan sumber “kalangan dalam”. Tradisi lisan, bagi masyarakat lisan, erat berkaitan dengan jumlah penduduk atau lapisan-lapisan penduduk sehingga hampir tidak mungkin mengkaji tradisi lisan dari sudut pandang luar. *Kedua*, interpretasi pengkaji di masa lampau yang sering berasal dari “kalangan luar” masyarakat lisan terkadang berakhir dengan bias. Mereka hanya memilih topik yang menarik minat mereka.

Namun demikian, pengkajian tradisi lisan yang berasal dari kalangan luar akan menghadirkan suatu citarasa baru. Suatu gambaran yang berbeda dari masa lampau tidak terungkap dan tetap terbatas serta bias. Pembacaan dan penulisan kembali cerita lisan hadir di kalangan masyarakat lisan, kemudian oleh budaya tulis kalangan terpelajar, kelisanan tersebut disebarluaskan di luar lingkungannya. Identitas cerita lisan atau tradisi lisan tidak lagi berbicara tentang kalangan dalam, tetapi juga bersinggungan dengan nilai-nilai budaya dari kalangan luar dan penikmatnya yang lain. Oleh sebab itu, pengkaji atau pelacak tradisi lisan akan melakukan pelacakannya melalui dua model. Model pertama yang sederhana adalah pelacak menyampaikan sendiri pengalamannya secara lisan dan menempatkan pengalamannya ke dalam pesan tersebut. Model kedua adalah pelacak mendengar pesan dari orang lain dan menyampaikannya kepada orang yang lain lagi. Dari proses tersebut hadir rantai transmisi sebagai suatu keterhubungan, sedangkan model yang digunakan akan terdapat keterhubungan antara pelacakan dan perekaman.⁵⁵ Keterhubungan menghadirkan suatu fakta kesejarahan. Meskipun sebuah dongeng mitologi yang tidak diketahui waktu kemunculannya, namun dengan adanya rantai transmisi, situasi tersebut terlacak sebagai sesuatu yang pernah ada. Pengkaji kemudian menyatukannya ke dalam latar atau aksi yang mengalurkan dongeng tersebut. Akhirnya, dongeng dianggap sebagai fakta. Model transmisi semacam itu menyebabkan tradisi lisan dipandang sebagai “serial dokumen sejarah yang hilang”.

Kehadiran rantai transmisi tradisi lisan membutuhkan pula kehadiran tanggapan dari penonton atau penikmat cerita lisan yang menyebabkan identitas tradisi lisan mengalami perubahan. Makna tradisi lisan pun turut mengalami perubahan dan bahkan perkembangan. Pada saat seorang seniman mempelajari tradisi, ia akan mempelajarinya melalui versi seniman lain.⁵⁶ Versi tersebut terekam, salah satunya melalui seni pertunjukan. Seniman dalam posisi ini bersikap sebagai seorang penanggap sekaligus penikmat. Kehadiran seni pertunjukan yang merekam tradisi lisan tergantung pada kecanggihan situasi perekamannya dan keluasan tanggapan penontonnya. Tindakan menonton dan menanggapi seni pertunjukan merupakan suatu aktivitas interpretasi dan hasilnya adalah beragam versi makna cerita lisan. Dengan demikian, interpretasi adalah sebuah proses mencipta kembali, yang berarti juga pemfungsian kembali makna karya tersebut. Tidak

⁵⁵ Amin Sweeney, *A Full Hearing. Orality and Literacy in the Malay world* (London: University of California Press, Ltd., 1987), 29.

⁵⁶ James Dananjaya, “Fungsi Teater Rakyat Bagi Kehidupan Masyarakat Indonesia. (Ketoprak/Dagelan Siswo Budoyo Sebagai Suatu Kasus Studi)”, dalam Edi Sedyawati. Sapardi Djoko Damono, ed. *Seni Dalam Masyarakat Indonesia. Bunga Rampai* (Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 1983), 80.

ada lagi determinasi dan kekuasaan seniman. Proses interpretasi terjadi terus menerus dari penonton terhadap berbagai hal yang disampaikan seniman. Setelah tradisi lisan terekam, tradisi tersebut tidak berarti mati. Sebaliknya, tradisi tersebut tetap ditanggapi dan kemudian direspon dan direkam kembali.

a. Transformasi Budaya Sumber Bagi Cita Rasa Budaya Target

Dalam seni pertunjukan teater, tradisi lisan memberi kontribusi yang cukup banyak bagi usaha rekonstruksi pesan masa lampau. Misalnya, kisah *Mahabharata* menjadi ide penulisan naskah drama dan seni pertunjukan teater. Peter Brook memproduksi *Mahabharata* pada tahun 1987 dan menampilkan kembali kodifikasi dramatik tradisi lisan India dengan wujud tampilan kini yang berbeda. Kerja kolaborasi antara seniman Indonesia dan Jepang di tahun 1998 menampilkan *Karno Tanding* dari kisah *Mahabharata*. Kemudian Ku Na'uka Theater Company dari Jepang mengusung *Mahabharata* melalui kisah Prabu Nala dan Damayanti yang ditampilkan di Jogjakarta tahun 2005. Pertunjukan teater *I La Galigo* berdasarkan cerita lisan tentang La Galigo dari budaya Bugis Kuno dipentaskan oleh Robert Wilson, sutradara Amerika ke beberapa negara di tahun 2003.

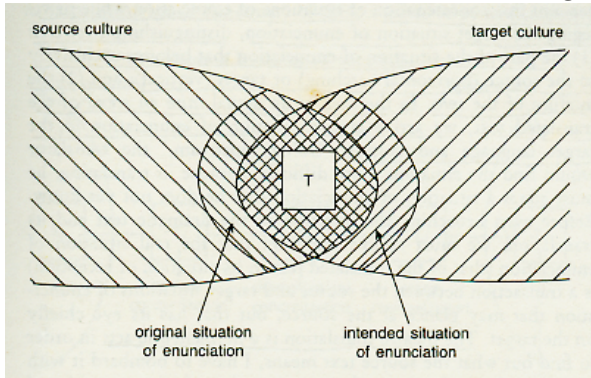
Cerita lisan memegang peranan penting bagi terciptanya sebuah naskah drama dan pertunjukan teater di manca negara. Kisah Oidipus dari Yunani merupakan cerita lisan yang disebarkan dari satu generasi ke generasi berikutnya, tanpa diketahui siapa pengarangnya. Sophocles kemudian mengangkatnya menjadi drama trilogi, yaitu *Oidipus Rex*, *Oidipus at Colonus*, dan *Antigone*. Versi Sophocles tersebut kemudian dibaca kembali oleh seniman di masa kini dalam pesan-pesan konteks yang berbeda, di antaranya Rendra mementaskan *Oidipus Sang Raja* dalam konteks sindiran bagi kekuasaan Orde Baru yang dianggap sewenang-wenang. Jean Anouilh menulis kembali kisah Antigone Sophocles dengan penyesuaian pada konteks Perancis sesudah PD II. Hadir kemudian karyanya *Antigone* tahun 1950. Demikian juga cerita tentang Phedra yang merupakan cerita lisan dari Yunani kuno ditanggapi oleh Jean Racine, seniman Perancis abad ke-17 yang kemudian mencipta naskah *Phedra* dengan konteks bahwa tindakan emosional akan mengakibatkan kematian. Manusia harus lebih mengutamakan kekuatan pikir daripada emosi sesaat. Cerita lisan tentang sosok Phedra tersebut ditanggapi kembali oleh Sarah Kane, penulis naskah drama Inggris abad ke-20, menjadi naskah drama *Phedra's Love* dengan pesan dan konteks feminis. Bukan emosi yang menyebabkan perempuan menemui kematiannya, melainkan kekuasaan sistem patriarki yang menjebak perempuan bernasib tragis. Peristiwa tragedi bukan kehendak dewa-dewa, tetapi manusia membutuhkan tragedi untuk menjawab kekuatan kehendaknya yang mempribadi. (Lihat analisisnya di Bagian Dua halaman 5)

Patrice Pavis membuat skema yang menggunakan contoh konkret pertunjukan teater yang mengantar elemen-elemen teatrikal memindah pesan budaya sumber menuju ke budaya target. Pemandangan pesan budaya menjadikan pertunjukan teater menjadi intertekstual. Pemandangan budaya terjadi, yaitu antara budaya sumber (produser, pengirim) ke budaya target (penanggap, penonton) melalui *mise en scène*. Pertunjukan budaya sumber, tradisi lisan misalnya, berarti menuliskan rangkaian konkretisasi dari transformasi elemen-elemen pertunjukan teater kepada penontonnya. Patrice Pavis

menyatakan bahwa keadaan tersebut dilakukan dengan membentuk *mise en scène* pertunjukan dan merekonstruksi langkah-langkah penciptaan artistik secara metodis, sistematis, dan teknis. Pavis juga menyebutkan dua pelaku yang harus diperhatikan dalam membentuk *mise en scène*, yaitu budaya sumber dan budaya target.⁵⁷

Dalam gambar di bawah ditunjukkan pertemuan antara budaya sumber ke budaya target melalui *mise en scène* dalam sebuah rantai transmisi dengan mengambil contoh pada transmisi teks (tradisi) lisan ke teks (tradisi) tulis, hingga menjadi teks pertunjukan.

Pertemuan Budaya Sumber dan Budaya Target



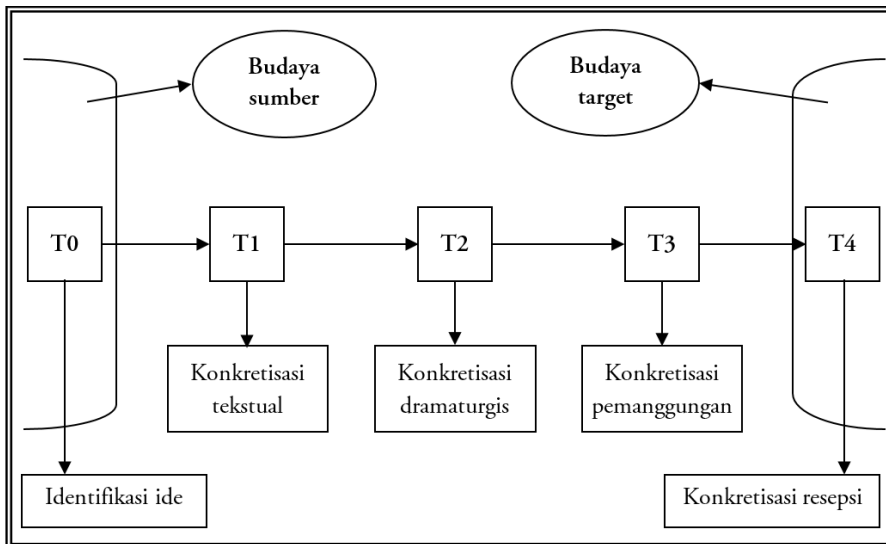
source culture = budaya sumber

target culture = budaya target

original situation of enunciation = situasi ujaran yang dimaksud pengirim

intended situation of enunciation = situasi yang dikehendaki penerima

Wilayah (T) merupakan *mise en scène* atau wilayah pertemuan antara situasi ujaran yang dimaksud pengirim dengan situasi yang dikehendaki penerima. Antara keinginan pengirim yang sebenarnya bertemu dengan harapan penonton. Rantai transmisi pertemuan budaya sumber dan budaya target (T) dalam proses penciptaan seniman melalui pembentukan *mise en scène* pertunjukan berlangsung dalam tahapan sebagai berikut.



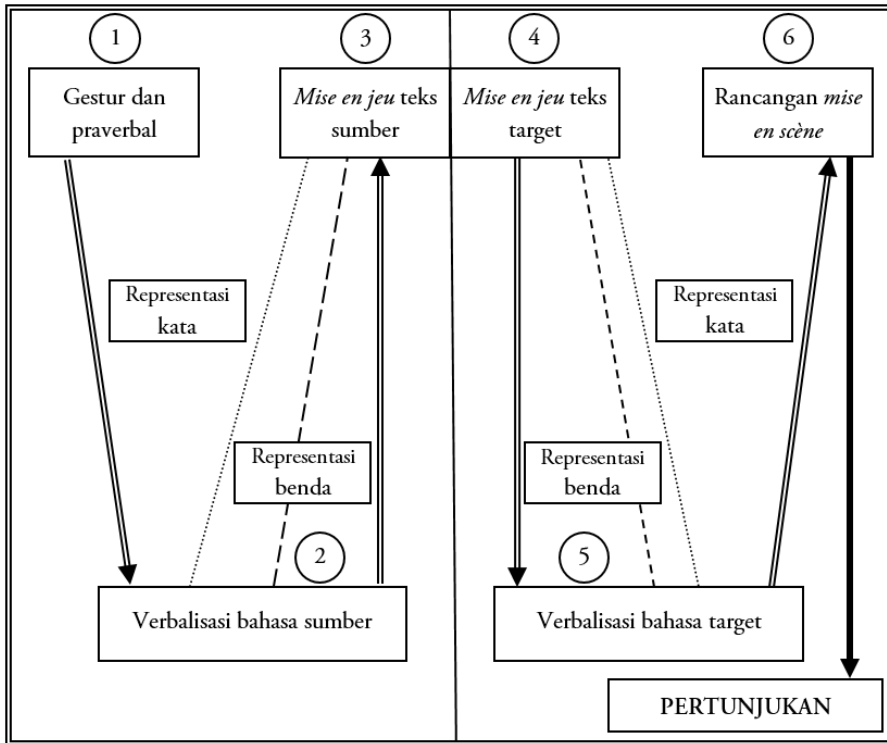
⁵⁷ Pavis, *Theatre at The Crossroads of*, 1992, 136.

1. Tahap awal (T0), yaitu identifikasi ide, di antaranya ide dan pesan dari tradisi lisan. Tahapan ini berada dalam wilayah budaya sumber yang dilacak seniman. Gagasan masih abstrak dan berada di angan dan pikiran seniman sehingga gagasan ini belum memiliki wujud yang jelas. Tahapan ini dapat digunakan sebagai cara untuk menemukan dan mengenali cerita lisan dengan pesan-pesannya yang hidup pada masa lampau di masyarakat. Tahapan ini menjadi sumber garapan pertunjukan dan juga menjadi sumber budaya yang menjadi pesan kepada penerimanya.
2. Tahap pertama (T1), yaitu observasi artistik budaya sumber. Tahapan ini merupakan *textual concretization* (konkretisasi tekstual), yaitu usaha seniman mengkonkretkan gagasan melalui wujud artistik. Cara yang dilakukan adalah mencari semangat dan nilai-nilai budaya sumber yang pernah dikenali, seperti makna kisah *Mahabharata*, *Oidipus*, dan *I La Galigo* yang menjadi pesan yang disampaikan seniman kepada penonton.
3. Tahap kedua (T2), yaitu perspektif seniman. Tahapan ini merupakan tahapan *dramaturgical concretization* (konkretisasi dramaturgi), yaitu usaha penyesuaian antara eksplorasi seniman dengan perspektifnya. Dalam tahapan ini, beragam konteks mulai diperhitungkan seniman. Konteks budaya target mulai ditanggapi seniman. Seniman memilih materi dan teknik penciptaan untuk mengkonkretkan elemen-elemen pertunjukan. Selera penonton diamati cermat. Kecenderungan selera estetis penonton menjadi bahan pertimbangan kreativitas seniman. Pada tahapan ini, kreativitas penciptaan secara pertunjukan mulai mendapat bentuknya.
4. Tahap ketiga (T3), yaitu *stage concretization* (konkretisasi pemanggungan). Transfer gagasan dilakukan melalui konkretisasi pemanggungan. Tahapan ini merupakan usaha mendekatkan perspektif seniman dengan penerimanya melalui elemen-elemen pertunjukan. Konkretisasi pemanggungan merupakan suatu konkretisasi penciptaan elemen pertunjukan. Konkretisasi dalam tahapan ini membuktikan adanya pilihan metode penciptaan, sistem dan teknik yang menjadi karakteristik khas seorang seniman.
5. Tahap keempat (T4), yaitu *receptive concretization* (konkretisasi resepsi) penonton. Tahapan ini merupakan konkretisasi penerimaan, yaitu ujicoba mendekatkan konkretisasi penciptaan elemen-elemen pertunjukan kepada cita rasa penerimanya. Cita rasa penonton bertemu dengan cita rasa seniman. Terjadi pertemuan antara kreativitas artistik seniman dan kualitas estetis penonton.

b. Dari Teks Menuju Tubuh Berlanjut dari Tubuh Menuju Teks

Tahapan pembentukan *mise en scène* dengan skema Pavis juga dapat digunakan untuk mengamati serangkaian ucapan antara pelaku dengan teksnya, dan antara kata-kata dengan *gesture* pelaku yang saling bertentangan. Pertentangan dilacak melalui penerjemahan antara sistem praverbal dan verbal teks sumber dan teks target.

Skema berikut ini menjelaskan bahwa istilah *mise en jeu* atau *mettre en jeu* digunakan Pavis untuk menunjukkan upaya panggung menyeimbangkan antara tampilan *gesture* dan ungkapan linguistik. Permainan keseimbangan merupakan proses penyesuaian antara kata-kata verbal dengan wujud konkret.



Sebelum tradisi lisan ditulis melalui naskah drama, situasi kelisanan belum terstruktur secara semiotika (1) dan belum terartikulasi dengan baik. Elemen-elemen praverbal (*gesture*) tidak melibatkan kata-kata, meskipun ada tetapi hanya merupakan ucapan yang biasanya menjadi awal dari teks tulis. Oleh karena itu, praverbal mencakup semua elemen, seperti kostum, gerak-gerik pelaku, dan imajinasi ucapan yang berada dalam situasi ucapan sebelum teks tulis hadir. Semua sistem tanda menunjukkan situasi ucapan teatral.

Dalam teks sumber dramatik (2), muncul pelacakan linguistik (tetap berbentuk kelisanan) yang bersamaan dengan proses pembentukan *gesture* (praverbal). Pendekatan teks sumber verbal (2) ke teks target verbal (5) harus melalui *mise en jeu* sumber (3) dan *mise en jeu* target (4). Dalam situasi praverbal (*oral* dan *gesture*), gambaran *mise en jeu* teks sumber adalah rancangan *gesture* tubuh pelaku, sedangkan gambaran *mise en jeu* teks target adalah rancangan *mise en scène*. Dengan demikian, tampilan bahasa sumber (2) dan bahasa target (5) dibingkai melalui verbalisasi bahasa.

Mise en jeu teks sumber adalah cara menyeimbangkan antara situasi tampilan *gesture* dan ungkapan linguistik. Hal tersebut tampak pada saat terjadi pertukaran antara (3) dan (4) sebagai dampak dari usaha membandingkan dan menampilkan kata dan benda melalui dua bahasa dan dua budaya serta menyesuaikan tubuh-bahasa berdasarkan dua sistem tersebut. Pada saat *mise en jeu* teks target (4) terealisasi, ia tertulis dalam suatu sistem verbal, yaitu bahasa target (5), kemudian ia berubah dari penampilan kata dan benda (4) menjadi sistem linguistik (5). Pada saat teks tersebut diterjemahkan ke atas panggung dalam tampilan teatral dan situasi penanggap (T3 dan T4), penyesuaian tubuh-bahasa mencapai titik akhir.

Sigmund Freud menyebutkan penerjemahan teks sumber ke teks target sebagai *mise en jeu* berlangsung melalui dua dimensi tanda linguistik, yaitu presentasi kata dan presentasi benda. Presentasi kata berlangsung secara aural, berdimensi auditif, berbentuk tampilan penanda aural. Presentasi benda adalah presentasi visual yang merupakan kombinasi dari beragam tampilan, seperti visual, aural, taktil, kinestetik.⁵⁸ Pertukaran dan “uji coba” dalam penyesuaian *mise en jeu* antara (3) dan (4) berada dalam dua sistem, yaitu linguistik dan budaya. Transfer dari teks sumber ke teks target, baik melalui penanda ritmik, fonik maupun beberapa asosiasi lainnya, ditandai dan disampaikan oleh teks sumber. Keberhasilan transfer ganda terjadi karena berbagai kondisi dan proporsinya. Misalnya, presentasi benda tidak akan menjadi representasi yang selesai, dan tampaknya tidak akan pernah selesai, sedangkan presentasi kata tampak selesai, meskipun telah dikembangkan.

Apabila transfer ganda gagasan Freud diberlakukan pada teater, wujud transfer (3) dan (4) akan berbeda, yaitu presentasi jumlah kata dalam verbalisasi bahasa target menjadi tidak terbatas dan jumlah keterkaitannya menjadi terbatas dalam (4) dan (5). Akibatnya, dimensi fonik dan ritmik dari teks sumber relatif dapat dimapankan dan ditransfer. Sebaliknya, presentasi benda-benda dalam teks yang sama lebih sulit diramalkan karena penerjemahan benda-benda yang ditandai dengan penanda-penanda linguistik di kedua bahasa tersebut sangat labil dan sulit diramalkan atau dijelaskan.

Pembedaan yang dilakukan Freud antara kata dan benda menunjukkan bahwa proses verbalisasi merupakan suatu persepsi kesadaran, sedangkan penindasannya merupakan suatu presentasi yang tidak dapat diungkapkan melalui kata-kata. Secara kebetulan, hal tersebut menjadi imaji verbal yang menjadi kesadaran. Aplikasi teori Freud dalam penerjemahan teater menghadirkan suatu pemikiran penting, yaitu keterkaitan antara verbalisasi bahasa sumber (2) dan bahasa target (5).

Pada tahapan praverbal, presentasi benda adalah (1), (3), (4), dan (6); *gesture* dan bahasa tetap tidak dibedakan. Dalam situasi ini, ketidaksadaran menjadi hal penting. Elemen *gesture*/praverbal (1), *mise en jeu* bahasa sumber (2) dan teks target (4) serta rancangan *mise en scène* (6) menampilkan kembali bagian tersembunyi dari bahasa sumber (3) dan bahasa target (5), atau ketidaksadaran dari sumber dramatik gestural dan teatral serta dari bahasa target. Setidaknya, gambaran situasi ujaran dalam teks linguistik dapat didudukkan, dan disampaikan dengan pembatasan potensinya dan mengadaptasinya dalam situasi yang konkret. Pada tahapan verbal, presentasi kata dan prakesadaran tampil dalam verbalisasi bahasa sumber (2) dan verbalisasi bahasa target (5).

Keterkaitan antara kedua tahapan, antara (2) dan (3) di satu sisi, dan antara (4) dan (5) di sisi lain, terjadi berkat hadirnya kesadaran yang dikenali oleh teks dan pertunjukan, kata dan *gesture*, kedekatan kata-kata linguistik dengan *gesture* dan situasinya, gambaran penyatuan kata dan *gesture*, yang disebut dengan *language-body*, ‘bahasa tubuh’. Bahasa tubuh adalah gabungan antara presentasi benda dengan presentasi kata yang dalam konteks teatral merupakan gabungan antara teks lisan dan gerak tubuh yang dilengkapi oleh penampilannya. Dengan kata lain, gabungan tersebut menjadi suatu jaringan yang

⁵⁸ Pavis, *Theatre at The Crossroads of*, 1992, 150.

spesifik, sehingga teks dapat mapan berkat gerak.tubuh. Setiap karakter *mise en jeu* yang kemudian menghadirkan rancangan *mise en scène*, ditentukan oleh spesifikasi tampilan hubungan antara teks dan gerak tubuh. Menerjemahkan karakter *mise en jeu* sumber ke karakter *mise en jeu* target merupakan transfer bahasa tubuh dari satu sistem ke sistem lain. Oleh karena itu, diperlukan ekuivalensi presentasi kata dan presentasi benda yang benar sesuai dengan teks sumber. Bahasa-tubuh adalah orkestrasi—khususnya dari bahasa dan budaya—, *gesture*, irama ujaran, dan teksnya. Orkestrasi simultan antara “aksi yang berbicara” dan “ucapan-dalam-aksi”. Harus diamati cara teks sumber dengan mengikuti *mise en jeu* sumber. Hal tersebut mengaitkan gerak *gesture* tertentu dengan ucapan ritmik dan teks. Selanjutnya, dicari bahasa tubuh yang sesuai dari bahasa target. Agar muncul dampak keterkaitan tersebut, bahasa tubuh dari bahasa dan budaya sumber ditampilkan secara visual dan gestural.

Daftar Pustaka

- Barba, Eugènio. *The Paper Canoe, A Guide to Theatre Antropology*, London and New York: Routledge, 1995.
- Barker, Chris. *Cultural Studies, Teori dan Praktik*, terj. Tim KUNCI Cultural Studies Centre dari buku *Cultural Studies. Theory and Prctice*, Yogyakarta: Bentang, 2005.
- Barthes, Roland. “Theory of the Text”, dalam Robert Young, ed. *Unitying the Text. A Post Structuralist Reader*, London and New York: Routledge, 1981.
- Benyamin, Walter. “The Author as Producer”, dalam K.M. Newton, *Twentieth Century Literary Theory. A Reader*, London: Macmillan, 1990.
- Capra, Fritjof. *The Turning Point, Science, Society and The Rising Culture*. Terj. M.Tyoyibi dari buku *Titik Balik Peradaban, Sains, Masyarakat dan Kebangkitan Kebudayaan*, Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya, 2000.
- Croce, Benedetto. “Art as Instuition”, dalam Malvin Rader, ed., *A Modern Book of Esthetics. An Anthology*. New York, Chicago: Holt, Rinehart and Winston, 1960.
- Dananjaya, James. “Fungsi Teater Rakyat bagi Kehidupan Masyarakat Indonesia. (Ketoprak/Dagelan Siswo Budoyo sebagai Suatu Kasus Studi)”, dalam Edi Sedyawati. Sapardi Djoko Damono, ed. *Seni dalam Masyarakat Indonesia. Bunga Rampai*, Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 1983.
- Denis, Michel Saint. *Theatre. The Rediscovery of Style*, Great Britain: The Windmill Press Ltd, 1960.
- Eco, Umberto. “Between Author and Text”, dalam Umberto Eco, ed., *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York: Routledge, 1980.
- Fowler, Roger, ed., *A Dictionary of Modern Critical Terms. Revised and Enlarged Edition*, USA: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*, London: Eyre Metheun Ltd., 1975.
- Haryono, Edi ed. *Rendra dan Teater Modern Indonesia. Kajian Memahami Rendra Melalui Tulisan Kritikus Seni*, Jakarta, Kepel Press, 2000.
- Hirsch, E.D, Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven and London: Yale University

- Press, 1967.
- Huntington, Samuel P. *Benturan Antar Peradaban dan Masa Depan Politik Dunia*. Diterjemahkan M. Sadat Ismail dari buku *The Clash of Civilization and the Remaking of World Order*, Yogyakarta: Penerbit Qalam, 2001.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- Kosim, Saini. "Teater Indonesia, Sebuah Perjalanan Dalam Multi-Kulturalisme", dalam *Keragaman dan Silang Budaya. Dialog Art Summit*, Jurnal Seni Pertunjukan Indonesia Thn IX-1998/1999, Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999.
- Kuntowijoyo, *Metodologi Sejarah*, Yogyakarta: PT Tiara Wacana Yogya, 2003.
- Lichte, Erika Fischer, *The Semiotics of Theatre*, terj. Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Bloomington Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- Mohamad, Goenawan. "Sebuah Pembelaan Untuk Teater Indonesia Mutakhir", dalam Goenawan Mohamad, *Seks, Sastra, Kita*, Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1980.
- Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*, New York: Routledge, London, 1992.
- _____. *Languages of The Stages. Essays in the Semiology of the Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Piliang, Yasraf Amir. *Hiper-Realitas Kebudayaan*, Yogyakarta: LKIS, 1999.
- _____. "Mempertimbangkan Masa Depan", dalam *Global/Lokal, Jurnal Seni Pertunjukan Indonesia*, Th X-2000, Bandung: MSPI, 2000.
- Ratna, Nyoman Kutha. *Eстетika Sastra dan Budaya*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2007.
- Reinelt, Janelle G. and Joseph R. Roach, *Critical History and Performance*, United States of America: The University of Michigan Press, 1992.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*, Bloomington and London: Indiana University Press, 1978.
- Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: University Of Pennsylvania Press, 1985.
- Soeratno, Siti Chamamah. "Pengkajian Sastra Dari Sisi Penonton: Satu Pembicaraan Metodologi", dalam Jabrohim, ed., *Metodologi Penelitian Sastra*, Yogyakarta: Hanindita Graha Widya, 2003.
- Sudiarya, A. "Dari Inisiasi Kultural ke Multikulturalisme" dalam Majalah *Basis*, No 07-08, Yogyakarta: Yayasan Kanisius, 2009.
- Sweeney, Amin. *A Full Hearing. Orality and Literacy in the Malay world*, London: University of California Press, Ltd., 1987.
- Todd, Andrew, and Jean-Guy Lecat, *The Open Circle: Peter Brook's Theatre Environmets*, London: Faber and Faber Limited, 2003.
- Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications, 1988
- Van Zoest, Aart. "Interpretasi dan Semiotika", dalam *Serba-Serbi Semiotika*, penyunting Panuti.
- Vansina, Jan. *Oral Tradition as History*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.
- Wijaya, Putu. "Peta Teater Indonesia. Bertolak dari Tradisi", dalam *Melakoni Teater. Sepilahan Tulisan Tentang Teater*, penyunting IGN Arya Sanjaya, Bandung: Studiklub

Teater Bandung, 2009.

Wolff, Janet. *The Sosial Production of Art*, New York: St Martin's Press, 1981.

Young, Robert ed. *Unitying the Text. A Post Structuralist Reader*, London and New York: Routledge, 1981.

Yudiaryani. *Panggung Teater Dunia. Perkembangan dan Perubahan Konvensi*, Yogyakarta, Pustaka Gondho Suli, 2002.

_____. *WS Rendra dan Teater Mini Kata*, Yogyakarta: Galang Pustaka dan Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 2015.

1. Teater dan Drama

Kata 'teater' berasal dari kata *theatron* dalam bahasa Yunani yang berarti *seeing place*, tempat tontonan. *Theatron* digunakan untuk menggambarkan bangku-bangku yang berputar setengah lingkaran dan mendaki ke arah lereng bukit yang berfungsi sebagai tempat duduk penonton ketika drama Yunani Klasik berlangsung. Teater juga berarti seni drama; sandiwara; pertunjukan drama yang diperlakukan sebagai suatu karya seni atau profesi.¹ Istilah 'seni teater' digunakan untuk menyebut beragam ketrampilan seni yang terlibat di dalam seni pertunjukan teater. Keterlibatan seni di dalamnya rumit dan menantang serta memiliki silang sengkabut bahkan kerancuan cukup tinggi ketika keterlibatan tersebut dipertunjukkan. Makna penting kata 'teater' adalah pengelolaan pertunjukan dramatik melalui tampilan spektakel. Makna tersebut diberlakukan pada pertunjukan dramatik itu sendiri, dan juga pada naskah tertulis. Pertunjukan dramatik hadir dalam wujud drama, sastra drama, teater modern, kerja kolektif dramatik, produksi teatrical. Kata *theatric* —yang berarti seni memproduksi efek-efek yang sesuai untuk tampilan teatrical—menjadi bagian dari pertunjukan dramatik, tetapi kata *theatric* jarang digunakan. Teater juga sering digunakan untuk menyebut nama bagi seluruh wilayah presentasi teatrical dengan beragam seni yang terlibat.²

Saat ini, istilah 'teater' masih tetap digunakan sebagai tempat atau gedung pertunjukan, dapat juga digunakan untuk berbicara tentang sebuah karya seni, serta dapat menunjukkan sebuah kejadian atau peristiwa yang sedang berlangsung dalam masyarakat. Dengan menggunakan kata "teater" dapat diketahui bahwa lingkup teater mengacu pada seluruh warisan budaya sastra dan drama, atau bahkan hanya beberapa wujud pertunjukan, seperti mimik, pantomimik, opera, monolog, wayang kulit, dan wayang orang. Bahkan secara tersirat, teater dan elemen-elemen pertunjukannya digunakan dalam lingkup wilayah politik dan operasi militer, seperti istilah 'aktor otak kerusuhan', 'drama pembajakan', 'panggung politik', 'negara teater'. Dengan demikian, teater adalah perwujudan beragam kerja artistik dengan aktor yang menghidupkan peristiwa dan tokoh, yang dinikmati tidak dengan cara direkam tetapi disaksikan secara langsung.³ Terdapat tiga ide dasar untuk memaknai teater, yaitu *pertama*, gedung teater dengan perlengkapan fisiknya; *kedua*, sebuah teks sastra yang ditulis untuk kepentingan pertunjukan di gedung teater, atau semacam gedung pertunjukan; *ketiga*, presentasi teatrical atau penciptaan

¹ Anton M Moeliono (penyunting), *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (Jakarta: Perum Balai Pustaka, 1988), 909.

² Thomas Munro, *The Arts and Their Interrelations* (Claveland and London: The Press of Case Western Reserve University, 1969), 499.

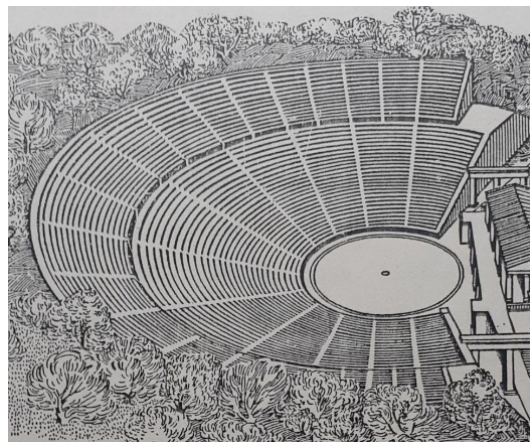
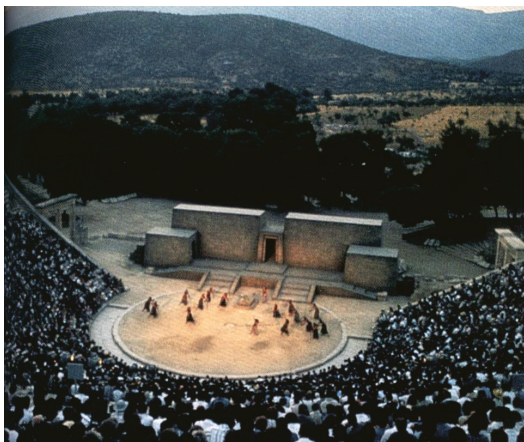
³ Yudiaryani, *Panggung Teater Dunia. Perkembangan dan Perubahan Konvensi*, (Yogyakarta: Pustaka Gondho Suli, 2002), 2–4. Periksa pula Robert Cohen, *Theatre Brief Edition* (Californis: Mayfield Publishing Company, 1983), 29.

dramatik yang berlangsung di atas panggung teater. Masing-masing ide menampilkan tipe media, proses, dan produk yang berbeda-beda.

Ide pertama melibatkan seni arsitektur; sebuah gedung teater adalah produk arsitektur beserta ketrampilan di dalamnya, seperti penataan akustik dan penataan cahaya lampu. Wujud gedung tergantung pada fungsi pengesetan demi penampilan pertunjukan teatral. Penataan artistik dan konstruksi gedung teater menjadi bagian seni arsitektur dan seni yang terkait di dalamnya.

Ide kedua melibatkan cabang sastra drama tertulis dalam wujud prosa dan puisi. Drama harus dibedakan dengan teater. Drama merupakan rangkaian arahan bagi detail laku dan pemanggungan. Sebagai karya sastra, drama memiliki arti yang berbeda dengan teater, yaitu drama dibaca dan dianalisis dengan diam, seperti cabang sastra lainnya. Media dan ketrampilan penulisan drama terkait dengan pengaturan kata-kata sebagai simbol tulisan. Agar tidak membingungkan dengan istilah teater, drama sering disebut dengan 'drama sastra', 'sastra dramatik', 'teks dramatik', 'skrip dramatik', 'penulisan dramatik', atau 'naskah drama'. Dengan demikian, drama didefinisikan sebagai berikut.

Drama merupakan komposisi verbal yang diadaptasi atau diolah bagi kepentingan pertunjukan teatral; biasanya berbentuk kata-kata yang diucapkan, dan di dalamnya berisikan beberapa arahan bagi laku dan detail-detail pertunjukan; sebuah naskah drama; juga, merupakan komposisi seni penulisan. Tipe drama adalah tragedi, komedi, tragikomedi, drama keajaiban, drama moral, opera, banyolan, melodrama, drama film.⁴



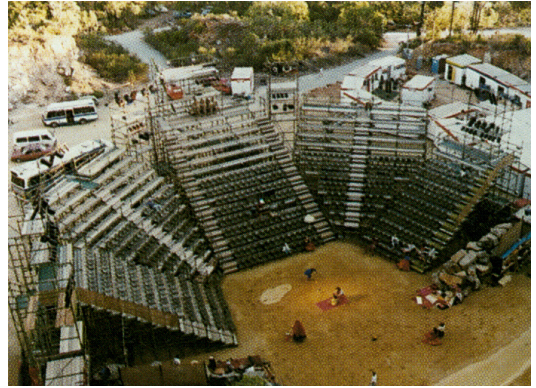
Kiri: Teater Yunani kuna di Epidaurus. Panggung bersifat sementara, dibangun dari reruntuhan teater yang asli. Pertunjukan di era modern. Dok. Constantine Manos/Magnum. Dikutip dari Oscar G. Brockett, 1988. *The Essential Theatre*, Orlando: Holt, Rinehart and Wilson, Inc.

Kanan: Teater Hellenistik. Rekonstruksi ini berdasar atas puing-puing di Epidaurus, Yunani, dan sebuah rumah pertunjukan yang dibangun abad ke-4 BC. Seperti teater-teater pertama, seratus tahun sebelumnya, tempat duduk untuk penonton dibuat mengelilingi lebih dari separuh lingkaran orchestra, tempat kor muncul. Teater Hellenistik berbeda dari rumah pertunjukan dari abad ke-5 BC karena memiliki panggung yang lebih tinggi dan terkadang jalan landau menuju teater tersebut. Gambar Gerda Becker. Dikutip dari Kenneth Macgowan and William Melnitz. 1956. *Living Stage, a History of the World Theatre*, New York: Prentice-Hall. Fourth Edition

⁴ Munro, *The Arts and Their Interrelations*, 1969, 500.

Definisi drama juga terkadang digunakan secara luas, misalnya untuk menyebut tulisan atau rangkaian tulisan tanpa kalimat dramatik yang menjadi arahan bagi pertunjukan pantomimik, dan arahan tersebut cenderung dianggap sebagai bukan karya sastra.

Ide ketiga mengacu pada penampilan atau pertunjukan. Meskipun sering ditampilkan di gedung pertunjukan (prosenium atau arena), teater dapat dipertunjukkan di berbagai wilayah. *Mahabharata* dengan sutradara Peter Brook ditampilkan di gedung bekas stasiun kereta api di Inggris. Karya-karya Shakespeare dimainkan di hadapan publik Sydney, Australia, di tengah kota tanpa panggung pertunjukan. Dalam sebuah pertunjukan teater, berbagai aspek selain drama dapat ditampilkan, seperti konser, sastra, dan dakwah agama. Hubungan antara drama dan teater berlangsung sangat erat dengan masing-masing saling mendukung. Pada saat kedekatan hubungan tersebut terpahami, kerancuan penyebutan istilah ‘tontonan dramatik’, ‘penampilan dramatik’, atau ‘pertunjukan dramatik’ dapat dihindari sehingga istilah yang lebih luas dapat digunakan, yaitu drama dan seni dramatik.



Suatu lembah di Boya dekat Perth. Dinding lembah berwarna kebiruan dan dikelilingi oleh hutan pohon eucalyptus. Pertunjukan *Mahabharata* disutradarai Peter Brook di Perth Australia 1988. Dikutip dari Andrew Todd and Jean-Guy Lecat, *The Open Circle. Peter Brook's Theatre Environments*, London: Faber and Faber Limited, 2003.



Gedung tempat pembuatan alat transportasi tram yang dibangun tahun 1893 di Glasgow, Inggris. Hingga kini, gedung tersebut menjadi museum transportasi. Oleh Peter Brook, gedung tersebut dijadikan tempat pertunjukan *Mahabharata* 1987. Dikutip dari Andrew Todd and Jean-Guy Lecat, *The Open Circle. Peter Brook's Theatre Environments*, London: Faber and Faber Limited, 2003.

'Pertunjukan teatrikal' menjadi istilah yang tepat bagi suatu pertunjukan teater. Istilah 'teatrik' tidak terlalu sering digunakan, tetapi istilah 'seni teatrikal' biasa digunakan. Istilah seni teatrikal tersebut menunjuk pada beberapa ketrampilan seni yang berbeda terlibat di dalamnya. Definisi pertunjukan teatrikal sebagai berikut.

Seni teater atau penampilan teatrikal adalah kombinasi seni yang menghasilkan efek-efek yang sesuai bagi pertunjukan teatrikal atau penciptaan dramatik, terutama bagi drama ucapan di sebuah gedung teater. Pertunjukan teatrikal merupakan gabungan ketrampilan seni, seperti seni peran, penyutradaraan, desain panggung, pemanggungan, penataan kostum dan rias, penataan lampu, musik, tari, dan film. Permainan opera, *vaudeville*, dan balet sering disebut sebagai pertunjukan teatrikal.⁵

Robert Cohen menyebutkan bahwa teater adalah wadah kerja artistik dengan aktor yang menghidupkan tokoh, tidak direkam tetapi langsung dari naskah.⁶ Definisi ini tidak baku bagi kata teater, tetapi hanya salah satu kemungkinan yang mampu dipikirkan tentang kriteria dalam pertunjukan teater. Apabila diperinci definisi teater tersebut, akan terdapat enam wilayah pengertian di dalamnya, yaitu teater adalah kerja; teater adalah kerja seni; teater adalah wadah aktor menghidupkan tokoh; teater adalah pertunjukan; teater adalah pertunjukan langsung; teater terkait dengan naskah tertulis. Keenam wilayah tersebut dapat diperinci agar dapat diamati berbagai permasalahan yang ada di dalamnya.

Istilah "kerja" dalam dunia teater berarti kerja penciptaan. Pertunjukan teater pada dasarnya merupakan kerja penciptaan artistik. Kerja semacam ini biasanya membutuhkan waktu satu tahun atau bahkan lima tahun untuk memproduksinya, mulai dari konsep hingga pentas pertunjukannya. Pertunjukan teater merupakan himpunan manusia-manusia dengan kemampuan yang berbeda-beda. Mobilitas serta koordinasi mereka bukanlah kerja yang ringan. Pada umumnya, kerja penciptaan teater melingkupi beberapa wujud ketrampilan teknis, yaitu *pertama*, ketrampilan mencipta peran, yaitu cara pelaku "menghadirkan" tokoh cerita dengan beberapa karakter yang melekat dalam tokoh tersebut; *kedua*, ketrampilan merancang ruang teatrikal merupakan kerja penataan audio visual, *scenery* panggung, properti panggung, tata kostum, dan tata rias pelaku, tata lampu panggung, tata musik pertunjukan, serta publikasi dan promosi untuk menarik perhatian penonton.

Selain kerja teknis, keberhasilan suatu pertunjukan didukung pula oleh kerja manajerial, yaitu kerja produksi yang menyatukan semua kemampuan anggota, fasilitas ruang, dan keuangan, mengawasi jalannya produksi dan usaha promosi. Selain itu, dukungan juga diperlukan untuk mendiskusikan berbagai permasalahan dan pembagian kerja sesuai konsep. Pembagian kerja teknis dan manajerial terkadang tidak ketat. Seorang perancang busana terkadang merangkap sebagai perancang rias. Bahkan pentas yang diproduksi beberapa pelaku akan disutradarai secara bersama-sama. Seorang sutradara dapat menangani pula kerja produksi. Menurut sejarah, Aescylus dan Shakespeare menulis sendiri naskah drama, sekaligus menyutradarai dan bahkan bertindak sebagai pimpinan

⁵ Munro, *The Arts and Their Interrelations*, 1969, 501.

⁶ Yudiaryani, *Panggung Teater*, 2002, 2.

produksi. Beberapa teaterawan di Indonesia seperti Rendra, Riantiarno, Suyatna Anirun, dan Putu Wijaya adalah sutradara sekaligus pimpinan kelompok yang juga menjadi penyandang dana, bahkan pencari sponsor bagi kelompoknya.

Teater dapat berarti juga sebuah kegiatan yang tidak berfungsi sebagai seni pertunjukan. Artinya, teater memiliki makna yang berbeda dengan apa yang selama ini dimengerti sebagai 'seni pertunjukan teater'. Jika kata 'permainan' dilekatkan pada teater, maka kata 'teater' memiliki arti sebagai kegiatan olahraga. Baik teater maupun olahraga, memiliki nilai-nilai yang berkaitan dengan arti dasar teater, yaitu kegiatan bermain. Pada zaman Yunani Klasik, teater dan olah raga memiliki sejarah panjang yang awalnya menyatu kemudian terpisah satu sama lain.. Sejarah teater mengacu pada festival merayakan dewa Dionysius, sedangkan permainan olahraga merayakan festival Olympia yang masih terselenggara hingga saat ini melalui acara Olimpiade. Orang Romawi Klasik menggabungkan kedua festival tersebut dalam sebuah permainan sirkus. Sekarang, orang menggabungkan pertunjukan teater dengan permainan olahraga melalui acara hiburan. Bahkan, seorang atlet sepakbola terkenal bertindak pula sebagai penghibur di media televisi dan menjadi tokoh terpandang dalam kehidupan masyarakat modern. Pada media elektronik, seorang atlet beralih peran menjadi pembawa acara atau membintangi sebuah film drama. Pertunjukan teater dan permainan olah raga berada pada dunia yang berbeda, tetapi keduanya bersenyawa melalui pemakaian kata permainan dan hiburan.

Meskipun demikian, teater berbeda dengan suatu permainan maupun olahraga. Teater adalah peran seseorang yang terancang dari awal hingga akhir; teater bermakna perancangan. Ia merancang sebuah takdir manusia melalui hakikat peran yang sempurna serta menghadirkan ketegangan adegan klimaksnya dalam rangkaian perjalanan hidup manusia secara utuh. Teater mengubah permainan menjadi suatu kerja seni, yaitu kerja yang menyenangkan, memberi inspirasi, dan semangat, serta imajinasi bagi pendukungnya.

Dapat dikatakan bahwa teater "mati" setiap malam, dan hanya dihidupkan kembali pada malam berikutnya. Karakter teater yang sesaat itu menyebabkannya sulit untuk diberi makna sebelum pertunjukan berakhir. Tidak seperti novel, lukisan, atau patung yang relatif tanpa perubahan, teater muncul ketika terjadi pertunjukan dengan aktor dan penonton yang menghidupkannya. Setelah pertunjukan usai yang tertinggal hanyalah dokumentasi, ulasan, dan kritik tertulis, dan ingatan mereka yang menonton dan mementaskannya. Walaupun teater merupakan kesenian sesaat, tetapi dampak kekuatan yang dihidupkannya terasa luar biasa. Penonton menyaksikan para pelaku menyajikan adegan demi adegan yang mengungkapkan seluruh pengalaman hidup manusia secara singkat dan langsung di hadapan mereka.

Teater merupakan kerja seni obyektif karena karakteristik teater menghadirkan pengalaman sekaligus baik pengalaman luar maupun dalam hidup manusia, melalui kemampuan laku seorang pelaku. Seperti halnya kehidupan, penonton menyaksikan pengalaman utuh manusia melalui pendengaran dan penglihatan mereka. Karakter, pemikiran, dan motivasi tokoh diketahui melalui hal yang dikatakan, dilakukan, dan disampaikan para pelaku. Seorang pelaku secara langsung menunjukkan dunia "dalam" melalui tanda-tanda "luar" tubuh mereka sehingga teater dianggap mampu mengungkapkan seluruh kehidupan yang sebenarnya.

Teater juga merupakan kerja seni yang kompleks. Hal ini disebabkan oleh pertunjukan teater yang membutuhkan gabungan dari beberapa kreativitas seniman, seperti aktor, penulis naskah drama, sutradara, pemusik, pelukis, penata lampu, dan penata tari. Kompleksitas tersebut menjadikan teater sebagai seni sintesis dan bukan seni murni. Seni teater tidak pernah menjadi seni murni dalam arti bahwa teater ditampilkan sebagai karya seniman tunggal. Tentu saja teater mampu mencapai wujud murni seperti halnya seni sastra atau seni lukis, tetapi teater memiliki jenis kemurniannya sendiri, yaitu pada totalitas tampilannya.

Teater adalah pertunjukan. Pertunjukan adalah sebuah urutan laku yang dilakukan di suatu tempat untuk menarik perhatian, memberi hiburan dan pencerahan, serta melibatkan orang lain. Dalam hal ini, orang lain adalah penonton. Pertunjukan teater dapat dilihat melalui tiga wilayah teater, yaitu hal yang dipertunjukkan (naskah drama, skenario, atau transkrip), pertunjukan teatral (termasuk semua proses kreasi dan presentasi), dan penonton. Setiap wilayah tersebut penting, dan masing-masing mempengaruhi seluruh konsep tentang teater. Hal yang dipertunjukkan beragam. Misalnya, seorang penghibur menyanyi, atau memainkan alat musik, menari, memainkan sepeda di atas pentas, atau beberapa orang berimprovisasi di luar naskah drama tertulis. Semuanya berlangsung di suatu tempat yang disebut teater. Eric Bentley menyebutkan bahwa berbagai definisi teater dapat direduksi dengan A mementaskan B untuk C.⁷

Meskipun berbagai wujud seni hiburan sering dinamakan teater, namun teater terkadang hanya dianggap setara dengan fiksi atau dongeng hidup seorang tokoh cerita. Teater sering menggunakan teks tertulis, meskipun terkadang tidak juga menggunakan tulisan atau dialog. Apabila teater terpaku pada elemen-elemen dramatis, akan muncul beragam seni dramatik melalui adegan improvisasi, gerak pantomimik, pertunjukan musik, dan drama kata. Lebih lanjut, pertunjukan tersebut bisa singkat atau panjang, bisa berkaitan dengan tempat umum atau khusus, adegan komik atau tragik. Dengan begitu banyak perbedaan, tidaklah mengherankan bahwa sikap masyarakat terhadap teater sangat beragam. Teater dianggap sebagai hiburan populer. Sementara itu, anggapan lain menempatkan teater dalam kapasitasnya untuk memperbaiki tingkah laku manusia. Pemahaman atas teater harus berdasarkan pemahaman atas susunan elemen-elemen pertunjukannya (aktor, sutradara, penata artistik, penata suara, gedung, cerita, pengelola, sponsor/donasi, dan penonton) dan pengenalan atas potensi elemen-elemennya yang dapat dikembangkan dengan berbagai cara. Terkadang, perkembangannya mendapatkan hasil yang memuaskan bagi pencipta dan penontonnya, dan terkadang juga tidak.

Teater merupakan pertunjukan teatral. Pertunjukan teatral menerjemahkan potensi naskah drama, skenario, atau rancangan improvisasi menjadi aktual. Sesuatu yang dinikmati penonton ketika menyaksikan teater adalah carut marut antara naskah drama dengan perancangan teater. Pertunjukan teatral berlangsung di sebuah ruang yang disetting secara bervariasi, seperti jalan, kebun, lapangan hingga bangunan, yang dirancang khusus bagi teater. Pertunjukan teatral membutuhkan usaha kreatif dan kerja

⁷ Oscar G. Brockett, *The Essential Theatre. Fourth Edition* (Orlando, Florida: Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1988), 19.

sama beberapa personal, yaitu penulis drama, sutradara, aktor, perancang, dan teknisi. Setiap elemen yang terlibat dalam proses ini dapat dimanipulasi untuk menciptakan cukup banyak variasi efek panggung. Semua elemen mampu terintegrasi begitu ketat sehingga penonton hanya memiliki satu kesatuan impresi. Ada kalanya elemen-elemen diatur dengan cara yang mudah dipahami oleh hampir setiap orang, atau dengan cara yang agak aneh dan cukup membingungkan penonton. Peter Brook mengatakan bahwa "Saya menyebut panggung yang kosong sebagai tangga nada. Seseorang melintasi panggung kosong dengan mencipta irama dan orang lain menyaksikannya maka terciptalah laku teater".⁸

Sering dikatakan bahwa tidak ada teater tanpa kehadiran penonton. Sebelum gabungan elemen panggung dipentaskan dan disaksikan oleh penonton, biasanya pertunjukan tersebut tidak disebut sebagai teater. Bagi semua karya seni, kehadiran penonton adalah utama. Sebagian besar penikmat seni, seperti novel, penonton lukisan dan patung, dapat menikmati kesenian secara individu dan tertutup. Penonton mempengaruhi pertunjukan teater dengan berbagai cara, misalnya melalui umpan balik—berupa teriakan, tepuk tangan, bahkan ejekan—yang langsung kepada para aktor. Hubungan yang terjalin secara terus menerus antara panggung dan penonton menyebabkan pertunjukan berbeda setiap malam.

Dukungan penonton pun mempengaruhi pertunjukan. Latar belakang dan citarasa penonton bervariasi. Beberapa penonton hanya ingin dihibur sebagai pelepas ketegangan masalah keseharian. Penonton yang lain mengharapkan teater memberikan pemahaman baru dan persepsi yang "menggigit" tentang topik-topik yang hangat, atau menambah wawasan terhadap sensitivitas lingkungan. Penonton membentuk opini karena kehadirannya, bahkan ketidakhadirannya. Mereka mendukung apa yang menarik perhatian mereka, dan tidak memberikan dukungan pada hal yang tidak mereka mengerti atau sukai. Dengan demikian, citarasa penonton mempengaruhi, baik terhadap hal yang dipentaskan maupun cara seniman mementaskannya.

Sejak adanya keberagaman dari materi yang dipentaskan dan cita rasa penonton, seharusnya dipahami bahwa tidak semua teater disukai oleh semua lapisan masyarakat, dan tidak dapat dihindari bahwa tanggapan penonton terhadap pertunjukan teater bervariasi. Teater merupakan wadah interaksi langsung antara aktor yang "hidup" dan penonton yang "hidup". Aktor menyajikan pertunjukan, dan sebaliknya, pertunjukan menghadirkan keaktoran. Keaktoran menghadirkan tepuk tangan atau penghargaan dari penonton, dan sebaliknya juga, penghargaan penonton menciptakan sensasi dan kegairahan dalam diri aktor.

Teater merupakan pertunjukan langsung berhadapan dengan penontonnya. *Pertama*, pertunjukan teater langsung memiliki kekuatan hubungan antara pelaku dan penonton. Keduanya memiliki nafas yang sama. Keduanya terlibat dalam ruang dan waktu yang sama dengan kehidupan di atas pentas yang tersaji secara visual. Keterlibatan tersebut terkadang mampu teraba secara fisik. Misalnya, rasa ingin tahu penonton pada adegan klimaks

⁸ Peter Brook, *Shifting Point*, diterjemahkan oleh Max Arifin *Percikan Pemikiran Tentang Teater, Film dan Opera* (Yogyakarta: MSPI dan arti, 2002), 18.

mampu diarahkan oleh penampilan pelaku. Setiap penampilan pelaku dipengaruhi pula oleh tanggapan penonton melalui tepuk tangan, tawa, bahkan penonton yang diam. Dengan demikian, pertunjukan teater langsung selalu terjalin melalui komunikasi dua arah.

Kedua, pertunjukan teater langsung berada pada hubungan antarpemonton yang menyatu ke dalam totalitas orang-orang yang saling tidak mengenal. Wujud hubungan antarpemonton tidak dikenal dalam hubungan aktor-pemonton dalam dunia televisi atau film. Televisi dan film hanya disaksikan dalam ruang dan jumlah terbatas dalam hubungan “tanggapan individual”, sedangkan teater mengenal hubungan “tanggapan kolektif”. Hubungan antarpemonton dalam pertunjukan teater langsung membina suatu wujud masyarakat alami. Misalnya, pemonton datang dan pergi secara bersamaan, serta selang waktu istirahat dipergunakan mereka dengan membicarakan berbagai gagasan dan pendapat. Bahkan tanggapan pemonton dengan meneriakkan yel-yel tertentu sebagai tanda kepuasan pada permainan aktor menunjukkan tanda partisipasi dan kebersamaan pemonton dengan pertunjukan. Dengan demikian, hanya pertunjukan teater langsung yang mampu menghadirkan tanggapan langsung.

Ketiga, pertunjukan teater langsung merupakan kemampuannya untuk mencipta kualitas kekinian. Kehadiran pertunjukan mengambil situasi “kini” yang langsung dapat disaksikan. Walaupun setiap malam pertunjukan berubah, namun setiap malam pertunjukan tersebut memiliki keunikannya sendiri. Tentu saja dengan adanya perubahan di setiap malam membuktikan adanya ketegangan yang juga menunjukkan kekuatan teater. Hampir setiap malam pelaku memperbaiki dan melengkapi permainannya. Demikian juga, penataan musik, lampu, rias dan kostum mengalami perbaikan dan penyempurnaan. Tidak ada yang pasti dan selesai di dalam setiap pertunjukan teater, meskipun cerita telah berakhir. Pertunjukan teater sama seperti halnya perjalanan kehidupan seseorang. Artinya, dengan karakter kekiniannya, teater melalui anyaman elemen-elemen pertunjukannya berusaha mengungkapkan kenyataan hidup selangkah demi selangkah. Perubahan dan penyempurnaan peran menunjukkan ketidakpastian, seperti halnya kehidupan yang juga ternyata tidak memiliki kepastian. Pertunjukan teater langsung membantu menjawab pertanyaan pemonton tentang kehidupan. Pada akhirnya, pemonton terbantu untuk berdialog dengan dirinya sendiri.

Meskipun pertunjukan teater langsung memiliki manfaat bagi manusia, namun saat ini sangat sulit mempertahankan seni teater sebagai seni yang memiliki kegunaan langsung pada masyarakat. Seni pada dasarnya harus memiliki nilai karena kemampuannya untuk memperbaiki kualitas kehidupan, yaitu memperkaya kepekaan terhadap penderitaan orang lain, mempertajam pengamatan terhadap penindasan, mengasah nilai moral dan kepedulian sosial, yang harus didahulukan daripada tujuan materialistik. Bergelut dalam dunia teater sebenarnya memungkinkan seniman memasuki wilayah kehidupan orang lain dengan menyerap aspirasi dan motivasi mereka. Misalnya, melalui seni peran, seorang aktor mampu memahami jati dirinya dan melihat dirinya ketika berhubungan dengan orang lain. Tujuan utama bagi pendidikan dan kehidupan adalah mengetahui secara imajinasi, emosi, dan intelek cara menjadi manusia dengan pengertiannya yang terdalam. Untuk mencapai tujuan itu hampir tidak ada karya seni lain yang memiliki

potensi lebih besar selain teater, karena seni teater mendudukkan kemanusiaan menjadi subjek dan manusia menjadi media dasarnya.

2. Desain Visual Panggung

Charles Lees seperti yang dikutip oleh Lloyd Anton Frerer menyatakan tiga tujuan desain visual pertunjukan teatrikal, yaitu *pertama*, sebagai cara mengontrol atensi penonton dan menggiring mereka pada pentingnya garis dan laku pelaku; *kedua*, sebagai cara menampilkan konflik dalam adegan; *ketiga*, sebagai cara menampilkan keindahan setiap bagian wujud dan ruang panggung.⁹ Setiap garapan teatrikal memiliki desain lengkap di setiap bagian-bagiannya. Ukuran ruang teatrikal dan ruang keterhubungan antara penonton dan pelaku memberi dampak pada cara sutradara, pelaku, dan desainer untuk menampilkan desain dan seluruh perlengkapan yang digunakan bagi kepentingan penonton.

Kelengkapan desain teatrikal tertuju pada dua kemampuan penonton, yaitu audio dan visual. Kemampuan audio sebagian besar berasal dari kemampuan vokal pelaku dan bunyi musik, sedangkan proporsi terbesar hubungan antara sutradara dan pelaku adalah mengolah dialog. Kemampuan visual tidak hanya terkait dengan *scenery*, kostum, dan lampu, tetapi juga antara kerja sutradara dan pelaku. Pelaku harus dapat membuat pengelompokan pelaku, dan rincian luas ruang yang dibutuhkan. Selain itu, cara mereka terhubung dengan kostum, set, dan properti yang kesemuanya mencipta jalinan komposisi komunikasi visual sebaik komposisi komunikasi audio.

Dengan demikian, hampir seluruh pendukung pembuatan desain teatrikal memperhatikan dengan cermat elemen-elemen dan prinsip-prinsip desain. Meskipun elemen dan prinsip tersebut terkesan abstrak, semua terungkap dengan jelas di setiap aspek dan saat-saat berlangsungnya pertunjukan teatrikal. Salah satu tantangan produksi teatrikal terkait dengan cara mengkoordinasikan bagian-bagian yang telah terdesain secara individual (peran, *scenery*, kostum, lampu) menjadi suatu ciptaan yang harmonis secara keseluruhan.

Elemen-elemen teatrikal digunakan di dalam pertunjukan konser musik, sirkus, wayang kulit, drama tari, film, radio, televisi, festival, upacara; dan berbagai hiburan nondramatik, seperti program berita dan pendidikan. Ragam elemen teatrikal tidak tergantung pada seni drama semata, tetapi juga tergantung pada kondisi dan keberadaan seni teater itu sendiri. Ragam elemen desain teatrikal dapat dikenali melalui dua cara, yaitu dari adanya variasi teknik pembuatan dan peralatan yang menjadi cara sekaligus alat representasi teatrikal, dan dari adanya kehendak citarasa penonton. Kedua cara kehadiran elemen-elemen teatrikal tersebut sering saling mempengaruhi, meskipun terkadang setiap pertunjukan memberi porsi yang berbeda.¹⁰

⁹ Lloyd Anton Frerer, *Directing For The Stage* (Lincolnwood, Illinois: NTC Publishing Group, 1996), 172.

¹⁰ Hubert C. Heffner, Samuel Selden, et.al., *Modern Theatre Practice. A Handbook of Play Production* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1946), 5.

a. Tipe Panggung Teatrical

Terdapat delapan tipe pertunjukan teatrical yaitu sebagai berikut.

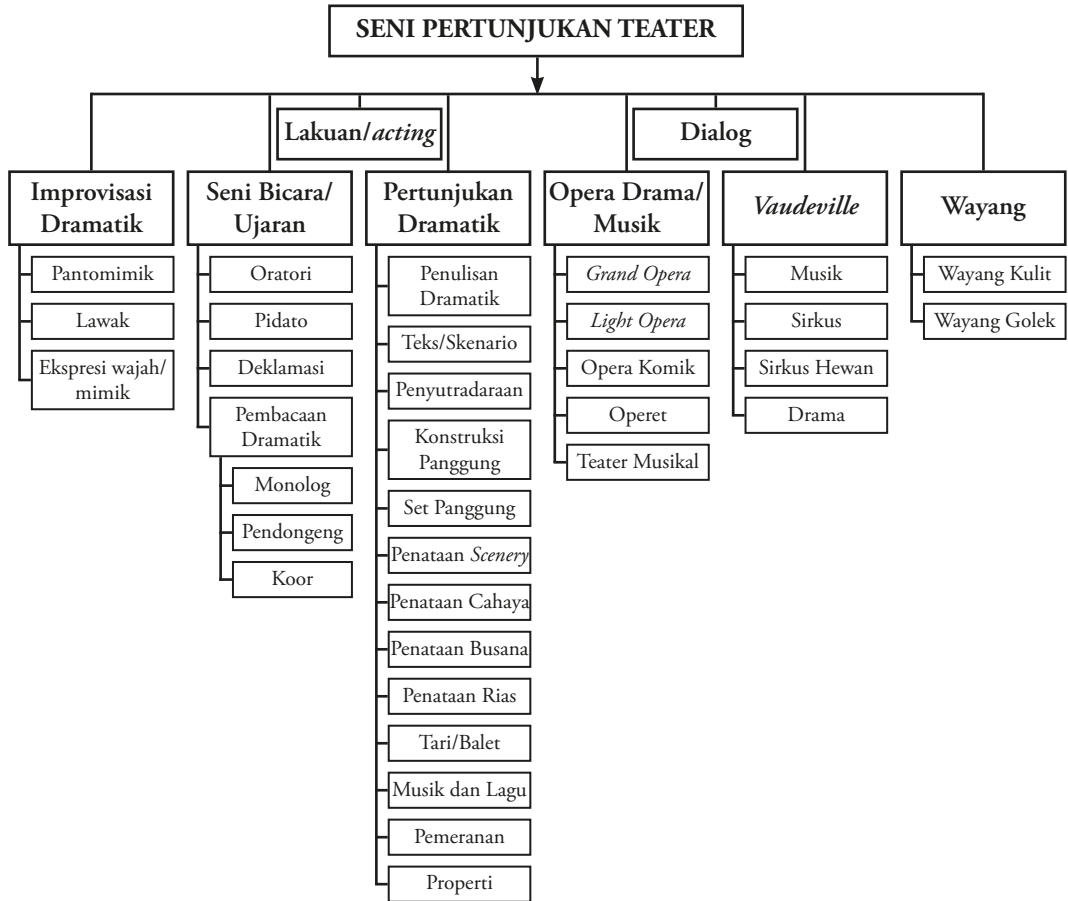
1. Pertunjukan drama klasik dan modern yang dipentaskan dalam beragam gaya dan berdasarkan beragam wujud panggung.
2. Pertunjukan drama musikal, termasuk opera, operet, opera komik, komedi musikal, konser musik, *langendriyan*, dan pertunjukan musikal lainnya.
3. Pertunjukan drama tari, termasuk balet, sendratari, wayang orang, wayang kulit, wayang golek.
4. Pertunjukan pantomimik dan mimik.
5. Pertunjukan upacara keagamaan, drama upacara, drama simponi, festival, dan pertunjukan spektakuler, baik di dalam maupun di luar gedung pertunjukan.
6. Pertunjukan *minstrel*, *variety show*, *vaudeville*.
7. Pertunjukan karnaval, termasuk arak-arakan yang melibatkan beragam jenis aktivitas.
8. Pertunjukan monolog, termasuk pembacaan dramatik, deklamasi.

Daftar tersebut dapat diperpanjang sesuai dengan perubahan dan perkembangan konteks dan semangat zaman. Tipe seni yang ada di dalam teater memiliki keindahan seni dan ketrampilan teknis penciptaan, seperti: pemeranan, nyanyian, tarian, penyutradaraan, desain dan konstruksi pengesetan panggung, desain dan konstruksi kostum panggung, termasuk topeng, penataan rambut, tata rias, desain efek pencahayaan dan rekayasa peralatan yang dibutuhkan, persiapan dan produksi efek bunyi, permainan instrumen musik, orkestrasi, koreografi, penulisan naskah drama.

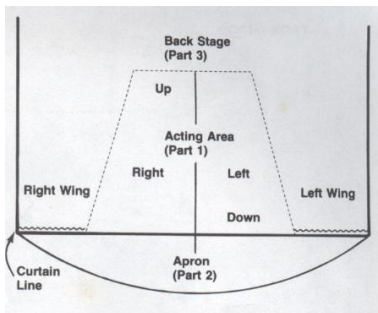
Pada saat seni teater dirancang langsung pada tempat dan waktu yang sama antara seniman dan penonton, ruang teatrical pertunjukan teater berlangsung menjadi elemen penting. Ruang teatrical diolah dalam beberapa cara. Masing-masing cara digunakan untuk mempengaruhi dan menarik tanggapan penonton, serta cara elemen-elemen pertunjukan teatrical berfungsi.¹¹ *Pertama*, kondisi formal ruang atau gedung pertunjukan. Gedung teater ini dibangun secara canggih dengan ruang depan berkarpet, auditorium dengan tempat duduk yang nyaman, pertunjukan yang dirancang dengan baik disertai dengan kecanggihan peralatan panggung. Hal berbeda dengan konsep ruang teatrical yang dirancang secara improvisasi. Ruang ini berada di tempat-tempat umum dengan tempat duduk penonton di lantai atau di kursi lipat. Konsep penikmatan dari ruang improvisasi ini dilakukan dengan menyaksikan pertunjukan teater seperti halnya menyaksikan teater eksperimental. *Kedua*, skala ruang teatrical. Ruang teatrical yang sangat luas menyulitkan anggota penonton menyaksikan adegan dan mendengar dialog. Detil-detil pertunjukanpun menghilang. Ruang teatrical yang lebih intim memudahkan penonton menyaksikan suara, *gesture*, ekspresi wajah, dan detil kostum. *Ketiga*, konfigurasi ruang teatrical. Terdapat empat dasar konfigurasi fisik, yaitu: area permainan berhadapan langsung dengan penonton: panggung rangka-lukisan; area permainan dikelilingi oleh dua atau tiga sisi visual penonton: panggung *lambur*; area permainan dikelilingi seluruhnya oleh penonton: panggung arena; dan area permainan yang dibentuk bersama oleh pelaku dan penonton dengan cara yang fleksibel dan variatif.

¹¹ Brockett, *The Essential Theatre*. 1988, 274–290.

Diagram di bawah merupakan sistem klasifikasi tentang seni pertunjukan teater.¹²

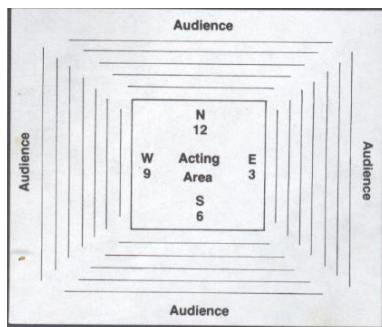


Penonton dan pelaku terhubung pula di dalam area tempat duduk penonton. Misalnya, pengaturan area permainan dapat berubah dari satu pertunjukan ke pertunjukan berikutnya, meskipun masih dalam pertunjukan yang sama. Area pertunjukan dapat bergeser ke tempat lain, sementara adegan tetap berlangsung. Secara keseluruhan, ruang teatral mencipta sebuah lingkungan yang memberi pengaruh bagi bertambah dan berkembangnya pengalaman teatral penonton. Pengaruh tersebut terlihat pada perubahan konfigurasi panggung pertunjukan menjadi panggung prosenium, panggung arena, dan panggung *lambur*.

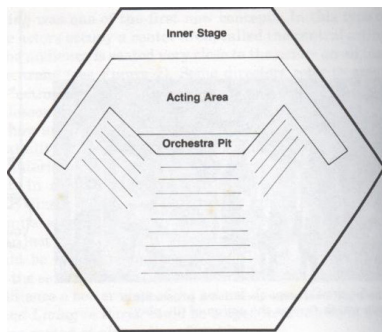


Panggung prosenium. Dikutip dari Roy A. Beck, et. Al., *Play Production Today*, Chicago, National Textbook Company, 1988.

¹² Munro, *The Arts and Their Interrelations*. 1969, 564–567.



Panggung arena. Dikutip dari Roy A. Beck, et. Al., *Play Production Today*, Chicago, National Textbook Company, 1988.



Panggung lambur. Dikutip dari Roy A. Beck, et. Al., *Play Production Today*, Chicago, National Textbook Company, 1988.

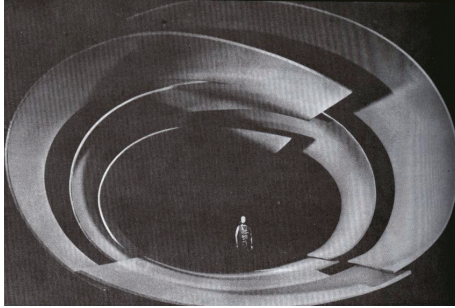
b. Elemen Desain Visual Teatrical

Semua desain visual teatrical menggunakan elemen dasar yang sama, yaitu garis, bentuk, ruang, warna, tekstur, dan ornamen.¹³ Garis menghadirkan batas perasaan suatu kondisi dan wujud. Ada dua jenis dasar garis, yaitu lurus dan lengkung. Keduanya membentuk kombinasi seperti garis berbiku-biku dan garis *scallops*. Garis yang sering dilakukan di setiap pertunjukan adalah garis horizontal dan vertikal. Garis sering dianggap memiliki karakter tertentu, seperti garis lurus berkarakter stabil; garis lengkung berkarakter anggun, garis berbiku berkarakter bingung. Garis menjadi penting dalam mencipta suasana hati dan atmosfer, seperti halnya menentukan bentuk. Bentuk dan ruang saling terkait. Keduanya sering diperlakukan secara bersamaan sebagai satu elemen, yaitu masa. Sementara garis hanya membentuk ukuran panjang dan lebar, masa memiliki tiga dimensi, yaitu bentuk segiempat, bundar, bujur sangkar, ruang, tinggi, luas, serta ketebalan.

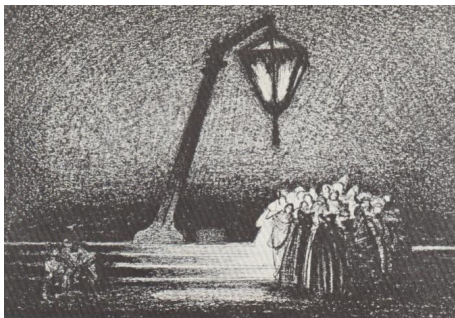
Bentuk panggung yang digunakan untuk pertunjukan teater adalah bentuk kubus, sehingga dapat diubah dan ditata dengan berbagai cara. Dengan bentuk kubus, panggung teater memiliki empat dimensi, yaitu dimensi panjang dan lebar, dimensi luas, dimensi kedalaman, dan dimensi bergerak. *Scenery*, tata lampu, atau gerak berpindah pelaku membatasi ruang. Seperti halnya garis, wujud dan ruang dapat digunakan untuk mempengaruhi tanggapan penonton. Efek penyempitan dapat dicapai melalui pengolahan ketebalan dengan garis horizontal, seperti atap panggung yang dibuat rendah dengan penempatan balok-balok kayu tebal. Suasana keagungan dapat dicapai dengan memilih garis vertikal, tipis, dan tajam (seperti kolom tipis dan tinggi). Masa juga direfleksikan

¹³ Brockett, *The Essential Theatre*. 1988, 295.

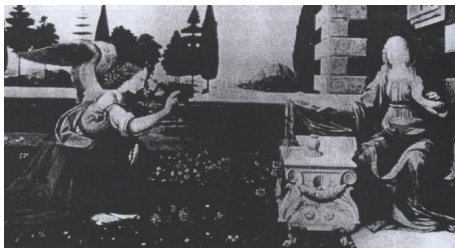
melalui bentuk kostum dan furnitur. Selain itu, cara sutradara mengelompokkan dan memposisikan pelaku juga dipengaruhi masa. Mungkin cara yang paling efektif untuk menyampaikan dan mengubah tampilan masa adalah tata cahaya. Pengarahan dan intensitas pencahayaan mampu menciptakan dan/atau menghilangkan kontras yang mendukung penonton mampu merasakan wujud dan dimensi.



Pengesetan oleh Ruddi Barch untuk karya Goethe *Iphigenis in Tauris*. Garis melingkar dan pengulangan wujud mencipta titik wujud 'lubang hitam'. Dikutip dari Oscar G. Brockett, *The Essential Theatre*, Orlando: Holt, Rinehart and Wilson, Inc., 1988.



Pengesetan yang menunjukkan kesatuan, suasana, dan ide. Grup aktor didominasi oleh cahaya lampu jalan. Gambar Robert Edmond Jones untuk produksi Berlin Leopold Jessner yang berbicara tentang Napoleon. Diambil dari Macgowan and Jones, *Continental Stagecraft*. Dikutip dari George R. Kernodde, *Invitation to The Theatre*, USA: Harcourt, Brace & World, Inc., 1967.



Penataan horizontal. Lukisan Leonardo da Vinci, *Annunciazione*. Uffizi Gallery di Florence Italia. Penataan ini mirip dengan penataan panggung. Tidak ada yang menjadi fokus perhatian, tetapi perhatian ditujukan awalnya pada malaikat, kemudian pada apa yang dipandangnya, baru ke arah wajah Maria. Dikutip dari Lloyd Anton Frerer, *Directing For The Stage*, Lincolnwood, Illinois, USA: NTC Publishing Group, 1996.

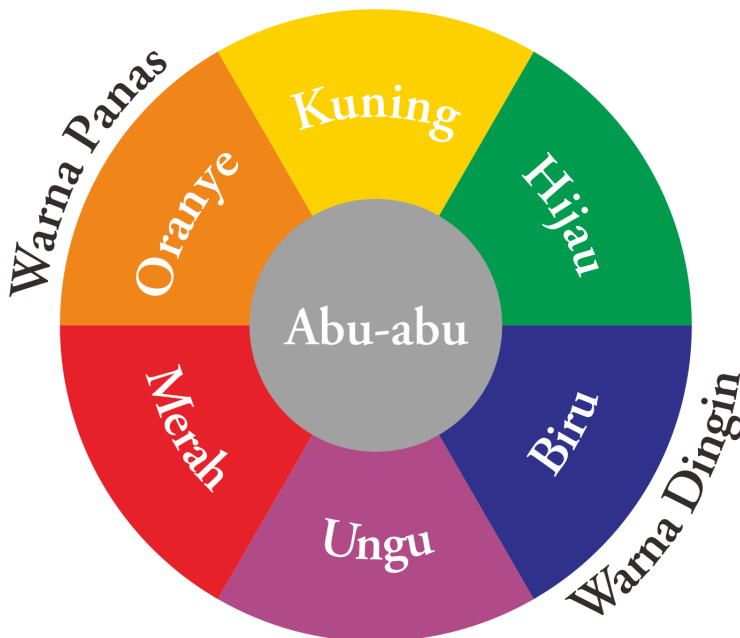


Penataan melingkar. Lukisan Michelangelo Buonarroti, *Sacra Famiglia*. Uffizi Gallery di Florence Italia. Fokus perhatian adalah wajah Maria yang dibingkai oleh figur bayi dan Joseph, kemudian fokus tertuju pada sang bayi yang ditunjukkan oleh tangan Maria yang menyentuhnya, kemudian pada wajah Joseph. Pengamatan pada penataan melingkar tertuju pada rangkaian posisi wajah dan kepala ketiga figur. Dikutip dari Lloyd Anton Frerer, *Directing For The Stage*, Lincolnwood, Illinois, USA: NTC Publishing Group, 1996.

Pilihan warna digambarkan melalui tiga properti dasar, yaitu corak, intensitas, dan nilai. Corak merupakan nama warna, seperti merah, hijau, dan biru. Saturasi atau intensitas mengacu pada warna-warna netral, seperti abu-abu. Nilai merupakan gelap dan terangnya warna yang memiliki keterkaitan dengan putih atau hitam. Warna yang bernilai terang biasanya disebut 'tipis', sedangkan warna yang bernilai gelap disebut 'tebal'. Warna diklasifikasikan atau digolongkan menjadi warna primer, sekunder, dan netral. Warna primer adalah warna yang tidak dapat dicampur dengan warna lain, seperti kuning, merah, dan biru. Warna primer menjadi acuan warna lain. Warna sekunder adalah oranye, ungu, dan hijau, yang dihasilkan dari percampuran dua warna primer. Warna netral merupakan campuran warna primer dan sekunder.

Selanjutnya, pilihan warna mencerminkan suasana panas dan suasana dingin. Merah, oranye, dan kuning adalah warna-warna panas. Hijau, biru, dan ungu adalah warna-warna dingin. Semua kombinasi warna dapat digunakan jika intensitas, proporsi, dan bobot dikontrol dengan tepat. Suasana dan atmosfer pertunjukan teater banyak tergantung pada pengaturan dan permainan warna. Warna terang dan panas lebih menggugah perasaan komikal daripada warna-warna gelap dan dingin yang menghadirkan suasana sedih dan tragis. Beberapa warna dan kombinasinya dapat menghadirkan situasi kerakyatan, sedangkan warna tunggal menghadirkan suasana kebangsawanan. Para penata artistik menggunakan komposisi warna untuk mencipta suasana dan atmosfer yang sesuai, serta membangun citarasa tokoh dengan pilihan kostum, dan menyesuaikannya dengan tempat dan peristiwanya. Pilihan warna kostum menunjuk pula posisi dan hubungan antartokoh, misalnya warna tertentu dipakai tokoh dan warna yang lain dipakai oleh figuran. Pengaturan warna dapat dilakukan melalui pengaturan masa dan tata cahaya. Pengaturan keduanya dapat menyatukan dan juga mendistorsi warna-warna pada *scenery*, kostum, tata rias, dan elemen pertunjukan lainnya.

LINGKARAN WARNA



Tekstur membantu untuk menghadirkan tanggapan penonton melalui kehalusan, kekasaran, kilau, dan kelembutan material. Beberapa pertunjukan membutuhkan tekstur kasar dan yang lain tekstur halus. Kualitas tekstur yang tipis, lemah, atau padat tampil melalui aktualisasi dan simulasi pengesetan dan kostum. Kualitas tekstur juga dapat dianalogikan melalui peran. Ornamen pertunjukan berupa lukisan dinding, motif dekor, dan detil set lainnya. Dalam kostum, ornamen tekstur termasuk kancing baju, lipatan, dan renda-renda. Ornamen dapat digunakan untuk mengindikasikan adanya cita rasa tertentu dari pertunjukan. Terlalu banyak ornamen atau miskinnya ornamen pertunjukan mengindikasikan ketidakmampuan seniman mengontrol diri, atau menunjukkan ketidakmampuan seniman mengembangkan kreativitasnya. Aksesoris, seperti gelas, pedang, dan perhiasan, merupakan ornamen yang harus diolah oleh pelaku. Pada wilayah peran, *gesture* dan bisnis peran adalah ornamen yang berfungsi sama seperti ornamen di dalam desain visual.

c. Prinsip-prinsip Desain Panggung Teatral

Penggunaan elemen-elemen desain dapat juga digunakan sebagai prinsip-prinsip desain pertunjukan. Prinsip-prinsip tersebut adalah harmoni, variasi, keseimbangan, proporsi, penekanan, dan irama.¹⁴ Harmoni mencipta impresi tentang keutuhan. Seluruh bagian dalam set dan kostum harus menunjukkan harmoni. Beragam wujud set dan kostum harus saling mengait sehingga semua bagian merupakan suatu keutuhan. Harmoni menghindarkan suasana monoton sehingga hasilnya adalah variasi. Hal tersebut sama dengan sutradara yang mencari harmonisasi dan variasi melalui pilihan pelaku dan perlengkapan yang dimiliki pelaku, seperti gerak-gerik, gerak berpindah, dan peran bisnis.

Keseimbangan merupakan stabilisasi situasi berkat adanya pembagian bagian-bagian yang menunjukkan gambaran keutuhan. Terdapat tiga tipe dasar keseimbangan, yaitu aksial, radial, dan virtual. Aksial dicapai melalui pembagian berat di sekitar titik pusat. Selain itu, hal ini dicapai jika elemen-elemen yang ditempatkan di sekitar garis pusat memiliki berat yang sama. Keseimbangan aksial terutama berlaku di panggung prosenium, karena titik keseimbangan berada di tengah panggung. Keseimbangan radial dilakukan di panggung arena atau *lambur*, karena keseimbangan ditemukan dari segala sudut visual. Keseimbangan radial tercapai karena pengaturan yang memancar dari titik pusat. Keseimbangan virtual tercapai karena adanya pemanggungan yang fleksibel dan variatif dengan titik pusat yang maya. Keseimbangan virtual tercapai berkat hubungan masa antarobjek yang berbeda.

Keseimbangan aksial terdiri dari keseimbangan simetris dan asimetris. Keseimbangan simetris terjadi jika sebuah objek dibagi sama besar dan masing-masing sisi sama persis. Kostum, sebelum diberi ornamen, berbentuk simetris. Keseimbangan simetris panggung menghadirkan suasana formal dan tegas. Keseimbangan asimetris, yang tergantung pada ketidakberaturan, menghadirkan suasana informal dan rileks. Pada saat pertunjukan berlangsung, gambar panggung terus menerus bergeser karena gerakan pelaku sehingga sutradara harus selalu mencermati keseimbangan dan dampak perubahan dari hal yang dilakukan pelaku.

¹⁴ Brockett, *The Essential Theatre*. 1988, 286–288.



Fokus perhatian. Gambar menunjukkan dua ide: balans dan fokus, atau kontrol atensi. Gambar Bunda Maria dan bayi Jesus dikelilingi oleh orang-orang dan malaikat. Lukisan Giotto De Bondone. Uffizi Gallery di Florence Italia. Dikutip dari Lloyd Anton Frerer, *Directing For The Stage*, Lincolnwood, Illinois, USA: NTC Publishing Group, 1996.



Fokus perhatian. Komposisi didominasi oleh seorang pembicara di atas panggung. Posisi orang-orang di kerumunan tidak teratur. Kecuali beberapa pendengar yang membentuk kelompok. *Brand* karya Ibsen. Produksi University of Oregon. Sutradara Preston Tuttle dan desain Judith Wolf. Dikutip dari George R. Kernodde, *Invitation to The Theatre*, USA: Harcourt, Brace & World, Inc., 1967.



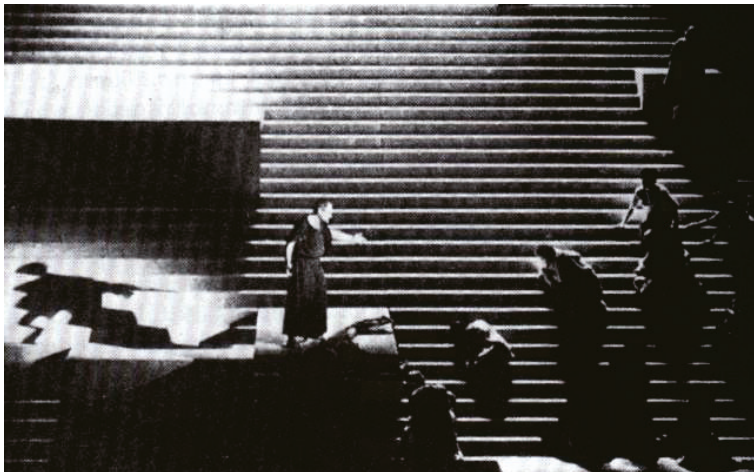
Ruang Panggung. Lantai panggung bertingkat diberi wujud dan makna oleh aktor, pencahayaan, dan kain penutup lantai yang dapat diubah. Adegan pertunjukan karya Shakespeare *Hamlet*, New York, 1931. Sutradara dan desainer Norman Bel Geddes. Dok. Hoblitzelle Theatre Arts Library, The University of Texas. Dikutip dari George R. Kernodde, *Invitation to The Theatre*, USA: Harcourt, Brace & World, Inc., 1967.



Posisi formal ekstrem dalam pertunjukan religius. Pertunjukan *The Book of Job*. Pineville, Kentucky. Adaptasi dan desain oleh Orlin dan Irene Corey. Dikutip dari George R. Kernodde, *Invitation to The Theatre*, USA: Harcourt, Brace & World, Inc., 1967.



Posisi balans simetris. Lukisan *Madonna delle Arpie* oleh Andrea del Sarto. Uffizi Gallery di Florence Italia. Dua malaikat kecil di bawah, dua figur di kiri dan kanan yang berukuran hampir sama. Figur tengah di posisi tiga perempat, sedangkan figur kiri berpaling dalam posisi seperempat. Dikutip dari Lloyd Anton Frerer, *Directing For The Stage*, Lincolnwood, Illinois, USA: NTC Publishing Group, 1996.



Desain Josef Svoboda untuk *Oidipus the King*. Penekanan kuat terletak pada garis-garis horizontal. Pengulangan garis mencipta irama melalui progresi. Juga mencipta kesatuan dengan menampilkan variasi dari panggung di sebelah kiri dan kanan atas. Pengesetan semacam ini juga mencipta rasa solid dan gerak dinamis secara proporsional. Dok. Kai-Dib Films International. Dikutip dari Oscar G. Brockett, *The Essential Theatre*, Orlando: Holt, Rinehart and Wilson, Inc., 1988.



Komposisi formal dan balans di panggung terbuka. Karya Shakespeare *Much Ado About Nothing*. Pertunjukan berlangsung di The Euclid-Seventy-Seventh Street Theatre of the Cleveland Playhouse. Sutradara Kirk Willis dan desain oleh Paul Rodgers. Dikutip dari George R. Kernodde, *Invitation to The Theatre*, USA: Harcourt, Brace & World, Inc., 1967.

Proporsi menyangkut hubungan antarelemen yang dimiliki sebuah objek agar terjadi keutuhan gambar. Misalnya, ukuran atau skala setiap elemen terkait dengan skala elemen yang lainnya; hubungan antarbentuk dihasilkan oleh keterkaitan antarelemen; serta pembagian ruang panggung melalui wujud ukuran furnitur disesuaikan dengan luasnya ruang permainan. Proporsi mampu menghasilkan impresi adanya stabilitas atau instabilitas, dan keanggunan atau keanehan.

Semua desain panggung membutuhkan titik pusat penekanan. Sutradara terus menerus mencari pusat perhatian yang secara visual penting. Selain itu, sutradara juga menghilangkan yang dianggap kurang perlu. Penekanan dicapai dengan berbagai cara, yaitu melalui garis, masa, warna, tekstur, ornamen, kontras, dan gerakan. Penempatan set menyebabkan satu area permainan lebih menarik dari area yang lain. Pemilihan warna kostum seorang pelaku menyebabkan dirinya tampak lebih menarik perhatian penonton daripada pelaku lain.

Irama adalah usaha pelaku menggiring pandangan mata penonton dari satu bagian desain ke bagian lain. Semua elemen desain memiliki irama. Misalnya, pengulangan pada garis dan wujud, perubahan ukuran set, progresi gerakan pelaku, gradasi, intensitas, nilai warna, dan perubahan atau repetisi tekstur, serta tempo gerakan pelaku menambahkan dan menghilangkan titik pandang penonton dari satu titik ke titik yang lain. Irama menunjukkan adanya dinamika gerak yang mengalir dari kekuatan audio dan visual penonton.

3. Struktur dan Tekstur Pertunjukan

Dalam tahap perencanaan, pertunjukan teatrical diterjemahkan dari naskah drama seorang penulis menjadi wujud teatrical oleh seorang sutradara. Periode latihan merupakan tanggung jawab sutradara karena naskah drama yang tercipta sebelumnya muncul melalui

suara dan tubuh actor. Selain itu, desainer yang menjadi mitra kerjanya telah merancang *scenery*, kostum, dan properti panggung lainnya. Perencanaan panggung melibatkan naskah drama dan sutradara. Pada awal perencanaan, wujud kerjasama penulis drama dengan sutradara diperlukan ketika menganalisis naskah, memperdalam nilai-nilainya, memutuskan pilihan wujud dan kualitasnya, serta menentukan teknik penyutradaraan, pemeranan, dan penataan artistik yang layak digunakan. Dikatakan oleh Kernodde bahwa naskah drama dalam pertunjukan teatrikal tidak sekedar ditulis tetapi ‘dituliskan kembali’. Besar kemungkinan penulisan kembali semacam itu menghadirkan perubahan dan pembaruan yang berwujud pertunjukan. Banyak terjadi perubahan di saat persiapan dan perencanaan, dan bahkan terjadi sesudah pertunjukan dilaksanakan. Namun, seorang sutradara tidak akan memulai latihan dan seorang desainer tidak akan memutuskan rancangannya sebelum tercapai kesepakatan tentang analisis naskah drama yang akan menjadi ide pokok pertunjukan dan sebelum tercapai perencanaan produksi yang matang. Oleh sebab itu, seorang sutradara harus memiliki teori perencanaan produksi yang cukup konsisten.¹⁵

Naskah drama yang ditransformasikan menjadi pertunjukan teatrikal melalui dua tahapan, yaitu: tahapan klasifikasi dan analisis; serta tahapan pemilihan teknik penyutradaraan, pemeranan, dan penataan artistik yang mendukung hasil klasifikasi dan analisis. Seorang sutradara tidak pernah memiliki langkah-langkah transformasi yang persis sama dengan sutradara lainnya. Namun demikian, tahapan kerja tetap dilakukan sebagai berikut. Sutradara tersebut akan menetapkan naskah drama sebagai kunci mengontrol proses keseluruhan. Ketetapan tersebut akan mempertimbangkan jenis naskah tersebut, konvensi, serta gaya yang dapat menarik perhatian dan tanggapan penonton. Kemudian, sutradara akan menganalisis nilai-nilai struktur naskah drama, yaitu tema, plot, dan penokohan, serta nilai-nilai tekstur, yaitu dialog, suasana, dan spektakel. Terakhir, akan dipilih dan digunakan materi dan teknik dasar penyutradaraan, pemeranan, dan penataan artistik.

Sutradara, aktor, dan penata artistik harus mempelajari naskah drama dan pertunjukannya dengan cermat, membuat perencanaan bersama, dan terus menerus menyelaraskan langkah mereka mencapai harmoni. Mereka harus sepakat dengan suatu cara yang digunakan untuk mewujudkan suatu bentuk panggung tertentu, konvensi yang disepakati, dan gaya yang akan dipakai. Mereka harus menganalisis elemen-elemen struktur naskah drama dan tekstur pertunjukan, mengetahui dengan pasti bahwa teknik yang digunakan untuk mencipta suasana pertunjukan dapat beragam sehingga tema menjadi lebih tajam dan laku plot lebih bernas.

Berdasarkan sejarah teater, pertunjukan teater diproduksi melalui satu “tangan”, yaitu pemimpin kelompok. Pemimpin kelompok bertindak juga sebagai sutradara, penulis naskah drama, dan aktor, seperti halnya Teguh Karya mendirikan Teater Populer, Suyatna Anirun mendirikan Studi Teater Bandung, dan Rendra mendirikan Bengkel Teater. Mereka bertindak sebagai sutradara dan bahkan juga bertindak sebagai aktor.

¹⁵ George R. Kernodde, *Invitation to The Theatre* (USA: Harcourt, Brace & World, Inc., 1967), 338–339.

Pada tahun 1920-an, berdiri Miss Riboet's Orion dengan pimpinan rombongannya Tio Tik Djien di Batavia, dan the Malay Opera Dardanella yang didirikan A. Piedro seorang Rusia Putih tahun 1926 di Sidoarjo. Secara perlahan, muncul ketrampilan lain dalam merencanakan sebuah produksi teater, yaitu ketrampilan yang mampu menghadirkan kerja seni teater yang otonom. Ketrampilan memainkan peran dan menulis naskah drama dipelajari terlebih dahulu daripada ketrampilan penyutradaraan dan penataan artistik. Hal tersebut terkait dengan minimnya fasilitas gedung pertunjukan dan rendahnya pengetahuan tentang pembelajaran kesenian saat itu.

Aktor dan penulis berdasarkan fungsinya saling bergantung satu sama lain. Namun demikian, aktor mampu melatih tubuhnya tanpa terkait dengan pengolahan naskah drama, yaitu ketika ia melakukan improvisasi pada olah vokal dan tubuhnya. Oleh sebab itu, aktor mampu menjadi dramaturg bagi dirinya sendiri. Pada saat improvisasinya tidak mencapai kesempurnaan laku, ia juga tidak akan mampu pula menghadirkan peran yang dituntut dalam naskah drama. Untuk itu, diperlukan pengorganisasian seluruh ketrampilan keaktoran, seperti halnya kepenulisan. Terkadang, seorang penulis mampu menyusun rangkaian adegan yang memukau pembaca. Hal yang sama belum tentu mampu dihadirkan oleh seorang aktor di hadapan penonton. Sebaliknya, seorang aktor mampu menampilkan seluruh dunia "dalam" naskah drama lebih detil daripada dunia naskah drama yang diangankan penulisnya. Oleh sebab itu, dituntut hubungan yang lebih terbuka antara aktor dan penulis ketika mengolah naskah drama menjadi sebuah pertunjukan teatral. Sering muncul anggapan bahwa sejarah teater berjalan seiring dengan sejarah naskah drama. Naskah drama dimainkan di atas panggung sehingga naskah yang berbentuk drama kehidupan tersebut sampai di hadapan penontonnya dalam wujud yang sudah berubah. Dalam kaitannya dengan hal tersebut, teater adalah seni tangan kedua; teater merupakan bentuk transformasi naskah drama menjadi pertunjukan. Seni pertunjukan teater kini sering tidak menggunakan naskah drama sebagai kerja awal produksi teater, tetapi pertunjukan teater menjadi awal penulisan naskah drama. Dengan demikian, suatu proses penciptaan teatral dapat digunakan sebagai cara untuk mencipta sebuah naskah drama sehingga sebuah naskah drama selesai dicipta bersamaan dengan selesainya pertunjukan teatral. Dalam proses tersebut, terjadi kemungkinan sebuah naskah drama lama dibaca dan ditulis kembali menjadi sebuah naskah drama yang baru. Kernodde menyebutnya dengan stutur naskah dipindah bentuknya menjadi tekstur panggung.¹⁶

a. Struktur Pertunjukan Teatral

Seorang seniman teater ketika membaca sebuah naskah drama bukanlah untuk dibaca bagi dirinya sendiri, namun ia membaca untuk kemudian merancang menjadi sebuah pertunjukan teatral bagi penonton. Perancangan teatral merupakan kerja transformasi, suatu metode yang mengubah sistem tanda dalam naskah drama menjadi sistem tanda pertunjukan teatral. Transformasi berarti pula pertemuan antarelemen

¹⁶ Kernodde, *Invitation to the Theatre*, 1967, 336. Lihat pula buku Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd, Revised and Enlarged Edition* (London: Cox & Wyman Ltd., 1972), 15.

tanda yang mengakibatkan potensi-potensi yang dimiliki oleh setiap elemen tersebut muncul. Kemunculan potensi elemen-elemen tanda untuk saling bertemu, bersinggungan, dan bahkan bertentangan membuktikan adanya usaha masing-masing elemen untuk saling menyeimbangkan. Keseimbangan masing-masing elemen akan menyebabkan transformasi dari satu sistem tanda ke sistem tanda lainnya juga seimbang. Dengan demikian, transformasi merupakan suatu metode penyeimbangan. Perancangan naskah drama menjadi pertunjukan merupakan tindakan transformasi penyeimbangan antara elemen naskah drama dengan elemen pertunjukan teatral.

Martin Esslin menganggap bahwa naskah drama dibuat untuk dikomunikasikan kepada penonton. Komunikasi tersebut membutuhkan tiga wilayah transformasi, yaitu wilayah naskah drama, pertunjukan teatral, dan penonton. Transformasi dalam naskah drama berlangsung dari intensi pengarang antara gaya dan latar belakang penulisan dengan cerita yang direpresentasikannya. Sementara itu, transformasi dalam pertunjukan teatral meliputi penyutradaraan, pemeranan, dan penataan artistik. Seniman teater memilih naskah drama dengan memperhitungkan hal yang akan disampaikan pada penonton dan cara penyampaiannya. Wujud pertunjukan teatral merupakan hasil pilihan seniman dalam merancang wujud panggung, memilih materi artistik, dan menentukan aktor pendukung pertunjukan. Citarasa penonton juga menentukan tampilan wujud pertunjukan. Cita rasa penonton, baik secara massal maupun individual, menentukan kehadiran jenis-jenis pertunjukan, seperti pertunjukan teater rakyat, teater kota, dan teater istana.

1) Tema

Tingkat kreativitas penulis drama ditunjukkan dengan tingkat kemampuan mengolah kegelisahan pribadinya menjadi suatu realitas. Kreativitas seorang penulis merupakan suatu petunjuk adanya perbedaan antara satu penulis drama dengan penulis drama yang lain. Seorang penulis drama tidak dapat diukur tingkat kreativitasnya hanya berdasarkan dari jumlah karya yang telah dituliskannya. Hal ini menunjukkan bahwa banyaknya karya tidak menjadi jaminan kualitas kepengarangan penulis apabila karya yang dituliskannya tidak menghadirkan sesuatu yang baru, yang “menggebrak” dan yang bermanfaat bagi masyarakat penikmat. Misalnya, setelah membaca naskah drama, terjadi perubahan tingkah laku pembaca, minimal dari tidak tahu sesuatu menjadi tahu. Naskah drama mengguncang perasaan pembaca berawal dari tema cerita. Tema sosial, politik, ekonomi, dan budaya merupakan isu-isu ideologis yang layak ditulis ke dalam sebuah naskah drama. Contoh tema-tema yang dewasa ini sedang hangat dibicarakan banyak orang adalah tema kekerasan terhadap perempuan dan anak, tema pemberantasan korupsi, tema keragaman agama dan budaya, tema penanggulangan bencana alam, tema otonomi daerah, dan tema disintegrasi bangsa.

Wujud drama secara fisik adalah naskah drama. Sejarah kebudayaan Indonesia yang panjang telah melahirkan naskah drama yang jumlahnya mungkin mencapai ribuan. Biasanya, naskah drama itu merupakan karya lisan atau tuturan yang disebarkan melalui mulut ditangkap telinga dan demikian seterusnya. Naskah drama yang berkarakter lisan tentu saja tidak mempunyai wujud yang tetap sebab selalu berubah dalam produksinya. Penikmat juga tidak pernah mengetahui secara pasti

wujud naskah drama yang benar sehingga masing-masing penikmat bisa berpendapat sendiri-sendiri sesuai dengan ingatan atas hal yang pernah dilihat dan didengar.

Naskah drama merupakan bahan mentah pertunjukan teatral. Hal ini bukan berarti bahwa kehadiran naskah drama dapat dipandang lengkap setelah dipentaskan. Pertunjukan teatral bukanlah kepanjangan dari naskah drama. Di dalam dunia sastra, terdapat tiga genre sastra, yaitu: *pertama*, fiksi berwujud cerita atau narasi yang karakternya menjelaskan dan mendeskripsikan, kadang-kadang menghadirkan suatu peristiwa, misalnya cerita pendek. Di samping itu, juga terdapat roman, seperti *Siti Nurbaja*, dan *Saman*. *Kedua*, puisi yaitu karya sastra yang disajikan dengan kekuatan irama dan imaji dengan menitik kepada isu yang inti, dapat berkarakter deskriptif atau interpretatif. *Ketiga*, drama yaitu karya sastra yang menggambarkan aksi tokoh-tokoh dalam wujud berdialog satu dengan lainnya. Dengan demikian, kekuatan utama naskah drama adalah dialog sebagai representasi laku atas tokoh-tokoh yang menampilkan dialog-dialog itu. Tokoh dan dialog-dialog dalam naskah drama itu dipandang sebagai teks utama atau *haupttext*. Agar bisa dimainkan, naskah drama diberi petunjuk cara memainkannya. Petunjuk-petunjuk cara memainkan ini disebut teks samping atau *nebentext*.¹⁷ Petunjuk permainan atau arahan penyutradaraan dibedakan dengan dialog dan nama tokoh. Pembedaannya dilakukan dengan memberikan garis bawah, menuliskan dengan huruf besar, huruf miring, atau meletakkannya di dalam tanda kurung.

Kehidupan menyediakan pengalaman dramatik yang pada suatu ketika menggetarkan jiwa pengarang dalam menciptakan karya drama. Pengalaman dramatik menggugah pengarang menerima ilham, kemudian mengangkat gagasan, menemukan ide dan menetapkannya menjadi pokok pikiran yang utama dan menjadikannya sebagai dasar penciptaan naskah dramanya itu. Pokok pikiran utama itu kemudian menjadi tema. Elemen yang paling mendasar dari naskah drama adalah pikiran termasuk di dalamnya gagasan dan argumentasi.

Tema merupakan ide utama dalam cerita. Tema hadir dalam setiap naskah drama melalui gabungan antara tokoh dan peristiwa yang terjadi di dalamnya. Terdapat banyak rumusan tentang tema. M.S Hutagalung mengemukakan bahwa tema adalah masalah yang menduduki tempat utama dalam cerita.¹⁸ Sementara itu, Boen S. Oemarjatie berpendapat bahwa tema adalah masalah-masalah yang menduduki tempat yang khas dalam pikiran pengarang.¹⁹ Mochtar Lubis mengatakan, bahwa tema merupakan tujuan suatu cerita.²⁰ Dengan demikian, untuk menemukan tema dalam sebuah naskah drama haruslah disimpulkan dari keseluruhan cerita, tidak hanya berdasarkan bagian-bagian tertentu cerita, serta situasi khusus yang meliputi individu-individu tokoh cerita. Tema bukanlah makna yang disembunyikan, walau

¹⁷ Elaine Aston, and George Savona, *Theatre as Sign System* (London and New York: Routledge, 1991), 51.

¹⁸ M. S. Hutagalung, *Tanggapan Dunia Asrul Sani* (Jakarta: Gunung Agung 1967), 77.

¹⁹ Boen S. Oemarjatie, *Suatu Pembicaraan Roman Atheis* (Jakarta : Gunung Agung, 1962), 54.

²⁰ Mochtar Lubis, *Tehnik Mengarang* (Jakarta: Gunung Agung, 1965), 54.

belum tentu juga dilukiskan secara eksplisit.²¹ Tema sebagai makna pokok sebuah naskah drama tidak disembunyikan secara sengaja karena justru hal inilah yang ditawarkan kepada pembaca. Namun demikian, tema merupakan makna keseluruhan yang didukung cerita maka ia akan “tersembunyi” di balik cerita yang mendukungnya. Tema ditampilkan secara implisit. Keberadaannya merasuki keseluruhan cerita.

Robert Stanton mengartikan tema sebagai makna sebuah cerita yang secara khusus menerangkan sebagian besar elemennya dengan cara yang sederhana.²² Tema kurang lebih dapat bersinonim dengan ide utama. Tema dipandang sebagai dasar cerita dan gagasan dasar umum sebuah naskah drama. Gagasan dasar umum inilah —yang telah ditentukan sebelumnya oleh pengarang— dipergunakan untuk mengembangkan cerita. Dengan kata lain, cerita tentunya akan “setia” mengikuti gagasan dasar umum yang telah ditetapkan sebelumnya sehingga berbagai peristiwa, konflik, dan pemilihan berbagai elemen intrinsik yang lain, seperti penokohan, pelataran, dan sudut pandang, diusahakan untuk mencerminkan gagasan dasar umum tersebut

Berdasarkan pendapat-pendapat tersebut, dirumuskan bahwa tema adalah masalah utama yang menduduki tempat yang khas dalam pikiran pengarang dan menjadi tujuan cerita. Dengan kata lain, tema dan masalah merupakan dua hal yang tidak dapat dipisahkan. Masalah dalam cerita biasanya tidak hanya satu tetapi banyak dan beragam sehingga kehadiran tema disebabkan oleh keberagaman masalah tersebut.

2) Plot

Drama berarti sesuatu yang sedang terjadi, suatu laku yang terjadi pada saat ini, tetapi akan berakhir di suatu saat nanti. Intensitas drama dan konflik terletak pada plot. William Archer menyatakan bahwa intensitas drama terletak pada plot. Drama adalah seni tentang krisis, fiksi adalah seni yang berkembang secara bertahap.²³ Dalam pandangan Aristoteles, laku atau tindakan lebih penting daripada karakter. Efek tragedi dihasilkan oleh plot. Oleh karena itu, agar menghasilkan efek yang baik, plot harus memiliki keseluruhan. Hal ini berarti bahwa plot paling tidak harus memenuhi syarat-syarat, antara lain: uraian peristiwa harus teratur, logis, konsekuen dan konsisten. Peristiwa seharusnya memiliki awal, tengah, dan akhir yang tidak sembarangan. Semua unit dalam plot tidak dapat dipindahtempatkan sehingga mengacaukan keseluruhannya.

Pola plot yang mengikuti struktur Aristoteles disebut plot erat —biasanya disebut plot linear—, yakni cerita terdiri dari lima bagian. *Pertama*, bagian pemaparan (eksposisi); *kedua*, bagian perumitan (komplikasi); *ketiga* bagian klimaks; *keempat*, bagian peleraian (antiklimaks); dan *kelima*, bagian penyelesaian.²⁴ Selain plot erat, terdapat pula plot longgar —sering disebut sebagai plot melingkar—, yaitu plot

²¹ Burhan Nurgiyanto, *Teori Pengkajian Fiksi* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2005), 68.

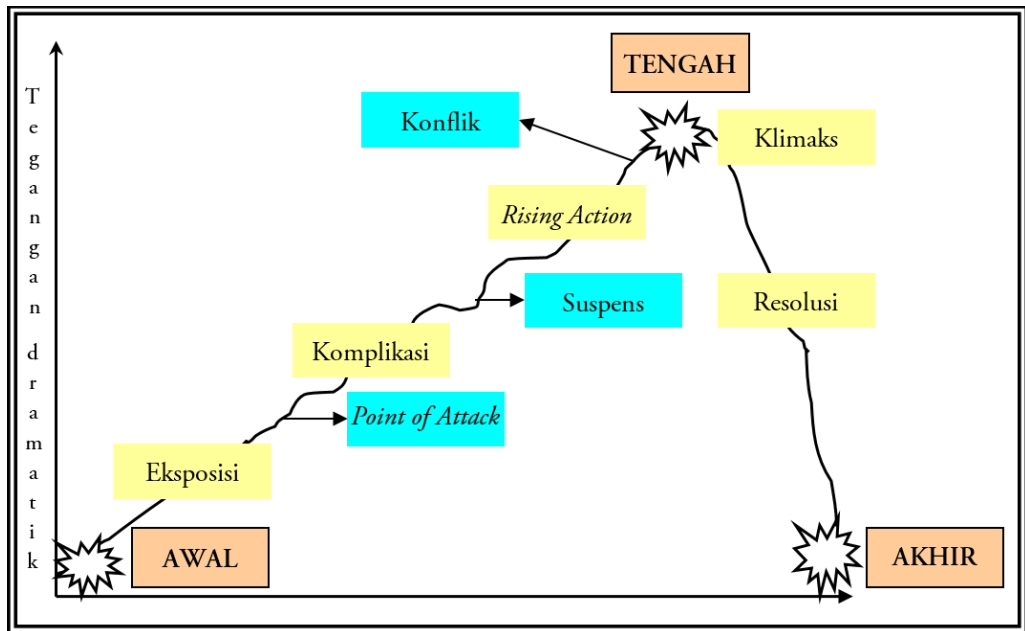
²² Robert Stanton, *An Introduction to Fiction* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965), 21.

²³ Kernodde, *An Invitation to the Theatre*, 1967, 345.

²⁴ Imran T. Abdullah, dkk., *Memahami Drama Putu Wijaya: Aduh*, Laporan Penelitian untuk Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Yogyakarta: Fakultas Sastra dan Kebudayaan Universitas Gadjah Mada. 1978. 22.

kebalikan dari plot erat. Pada plot semacam ini, peristiwa demi peristiwa, kejadian demi kejadian berlangsung tidak berdasarkan kausalitas (sebab-akibat), tetapi disisipi dengan kejadian-kejadian yang tidak berkaitan secara langsung dengan kejadian utama dan karakter utama.

Plot merupakan suasana yang berawal dari satu krisis ke krisis berikutnya melalui pola ketegangan ritmik dan relaksasi, sampai pada klimaks meninggi karena adanya kekuatan yang luar biasa hingga menyebabkan perubahan dramatik. Plot merupakan struktur keseluruhan sebuah naskah drama. Berikut ini adalah wujud perjalanan plot Aristotelian.



a) Bagian Awal

Awal sebuah drama menunjukkan ruang, waktu, karakter, suasana hati dan tingkat kemungkinannya. Semua ini menggiring plot ke arah titik yang menunjukkan konflik dan persoalan menjadi jelas. Drama diawali dengan ruang, waktu dan tokoh yang tidak dikenal. Pada awalnya, sesuatu yang baru sebaiknya merebut perhatian pembaca. Namun, ketika fakta yang terjadi di masyarakat dan tempat itu diungkapkan, perhatian pada keduanya akan menurun atau semakin meningkat. Pengarang dihadapkan pada dua hal dalam waktu yang bersamaan, yaitu ia harus memberikan informasi utama, sekaligus harus mampu memberi harapan agar pembaca dapat mengikuti kelanjutannya.

Awal sebuah drama berisikan eksposisi atau latar yang erat hubungannya dengan informasi tentang latar kejadian sebelumnya, identitas tokoh, dan situasi saat cerita berkembang. Eksposisi diperlukan untuk mengawali adegan dan muncul secara perlahan-lahan. Kegunaan eksposisi sebagian besar ditentukan oleh *point of attack* berupa momen cerita dimulai. Terkadang *point of attack* muncul lebih awal, tetapi ada yang muncul perlahan secara naratif daripada melalui dialog. Eksposisi berisikan peristiwa menggugah yang akan menuju pada urutan pertanyaan-

pertanyaan dramatik atau benang merah yang mengikat seluruh kejadian dan membentuk sebuah bagan pengorganisasian struktur naskah drama.

b) Bagian Tengah

Bagian tengah naskah drama disusun dalam berbagai komplikasi. Komplikasi adalah elemen yang menyebabkan perubahan jalannya laku. Komplikasi meningkat karena adanya penemuan informasi baru, perlawanan yang tidak terduga dari tokoh–tokoh tertentu, dan kemungkinan–kemungkinan yang tidak terduga yang muncul dalam perjalanan laku atau dari beberapa peristiwa. Komplikasi mencipta *suspense*. Pada awal, ketika cerita mulai berkembang ke arah puncak, kemungkinan–kemungkinan yang menghambat perkembangan menjadi terbatas. Akibatnya, pembaca merasakan arah perkembangan laku. Karena tertutupnya kemungkinan lain, arah menuju krisis menjadi berkembang.

Pada dasarnya, semua komplikasi berarti menemukan sesuatu. Dengan pengertian bahwa setiap hal yang diungkapkan adalah penemuan yang tidak dikenal sebelumnya. Penyelesaian setiap penemuan tidak harus seketika itu terjadi. Seorang pengarang sering menjalinnnya dengan beberapa tokoh cerita. Dalam komplikasi, akibat yang timbul dalam diri seorang tokoh sangat penting, salah satunya berupa menyelesaikan laku tokoh dan menemukan komplikasi baru.

c) Bagian Akhir

Bagian akhir cerita dinamakan resolusi yang berawal dari klimaks hingga titik akhir. Bagian akhir merupakan pertalian dari berbagai jenis laku dan merupakan jawaban dari persolan yang muncul sebelumnya. Klimaks mengarah pada adegan penentuan. Adegan tersebut harus diungkapkan pengarang apabila naskah drama itu akan memuaskan penonton. Sepanjang perjalanan alur cerita, fakta–fakta akan segera muncul dan seluruh laku tokoh terpusat di dalamnya. Resolusi mampu menghasilkan rasa kepuasan dan kemantapan. Penonton mampu melihat secara jelas akhir dari suatu cerita.

Pada saat di atas panggung pertunjukan, plot menjadi suatu penataan ragam peristiwa. Peristiwa dramatik berkarakter kekinian tersebut dimunculkan dengan arahan keberlanjutannya. Dengan demikian, drama bukan narasi, tidak pula sekadar dialog atau percakapan, tetapi interaksi. Setiap ujaran dari seorang aktor meminta jawaban dan menuntut reaksi dari tokoh lainnya. Bahkan dalam monolog, tokoh berkuat melawan memorinya atau mencoba membuat pilihan–pilihan. Setiap ujaran membimbing penonton dari satu momen ke momen berikutnya. Ujaran–ujaran senantiasa berusaha untuk menyampaikan peristiwa yang akan terjadi. Meskipun momen–momen tersebut berwujud perkelahian atau keputusan yang terancang dalam pikiran, sebuah drama menjadikannya suatu laku yang membangun plot.

Mungkin plot dapat disebut sebagai metafora laku yang memiliki pola laku kehidupan riil. Pola laku mengacu pada kejadian alam, seperti irama hidup keseharian dan irama perjalanan musim. Terkadang konklusi atas perjalanan irama dramatik terungkap secara tidak terduga. Penemuan demi penemuan mengejutkan muncul karena dapat berwujud pemahaman spiritual yang menakutkan atau mencerahkan.

Dalam rangka membuat perencanaan dasar struktur drama, sutradara harus berhati-hati membuat skema plot. Ia harus memahami bahwa plot merupakan keseluruhan pola ritmik naskah drama. Naskah drama dibagi ke dalam babak dan adegan melalui intermisi dan perubahan antaradegan. Meskipun drama berlangsung tanpa interupsi, drama dirancang dalam waktu. Bagaikan musik simponi, naskah drama harus memiliki pola ketegangan dan relaksasi, pola pengembangan, klimaks, dan penurunan, pola unit-unit perbedaan ukuran dan intensitas.²⁵ Pola-pola tersebut tampil di atas panggung teater, dan diperkuat oleh dialog, suasana, dan spektakel. Misalnya, perubahan *suspense* dalam cerita mendapat penekanan dari perubahan suasana; pengesetan spektakuler memperkuat klimaks; penata artistik merancang format perubahan adegan dengan memperhitungkan semua pola ritmik. Namun demikian, meskipun pola dramatik sangat tergantung pada plot, sutradara tetap harus memutuskan plot tersebut hanya menjadi pengikat seluruh episode dan tokoh sebagai pengungkap krisis serta konklusi, atau memutuskan bahwa plot benar-benar penting dan harus selalu tampak jelas di setiap saat.

3) Penokohan

Apabila plot merupakan hal yang terjadi, penokohan menjawab alasan terjadi sebuah peristiwa. Motivasi adalah dasar dari laku.²⁶ Tokoh adalah sumber utama terjadinya plot. Suatu kejadian muncul dan berkembang karena sikap dan ucapan tokoh, serta dari sikap berlawanan antartokoh. Penokohan adalah penggambaran karakter tokoh.²⁷ Penokohan merupakan dramatisasi pikiran dalam wujud manusia. Setiap karakter tokoh mempunyai pribadi yang khas sehingga setiap motivasi tokoh itu akan menimbulkan konflik. Secara keseluruhan, konflik tersebut menggerakkan cerita menuju puncak masalah dan penyelesaiannya. Adapun yang dimaksud dengan penokohan dalam struktur dramatik adalah penampilan tokoh yang memerankan karakter atau karakter tertentu. Penokohan dalam drama ialah orang-orang yang memiliki nilai karakter dan karakternya terungkap melalui penampilan fisik, tindakan, ucapan, perasaan, dan kehendak diri sendiri maupun kehendak orang lain.²⁸

Penokohan dalam drama adalah tokoh hidup yang memiliki ciri tiga dimensi, yaitu *pertama*, dimensi fisiologis yaitu ciri-ciri fisik yang berhubungan dengan pekerjaan dan sistem sosial tempat tokoh itu hidup; *kedua*, dimensi sosiologis yaitu ciri-ciri yang berhubungan dengan pekerjaan tokoh dan sistem sosial tempat tokoh itu hidup; *ketiga*, dimensi psikologis yaitu ciri-ciri kejiwaan tokoh.²⁹ Terdapat beberapa jenis penokohan, yaitu tokoh protagonis, tokoh antagonis, dan tokoh pembantu. Tokoh protagonis ialah tokoh utama yang merupakan pusat cerita. Tokoh utama ini merupakan corong pengarang untuk mengemukakan gagasannya dan pandangan hidupnya. Tokoh utama memiliki motivasi yang kuat untuk mewujudkan keinginan atau cita-cita dengan nilai-nilai kemanusiaan yang luhur. Oleh sebab itu, tokoh utama

²⁵ Kernodde, *An Invitation to the Theatre*. 1967, 348.

²⁶ Kernodde, *An Invitation to the Theatre* 1967, 349.

²⁷ Oemarjatie, *Suatu Pembicaraan*, 1971, 158.

²⁸ Frank Pike, *The Playwrights Handbook* (New York: A Plume Book, American Library, 1985), 15–20.

²⁹ Pike, *The Playwrights Handbook*. 1985, 25.

harus menanggung resiko menyingkirkan berbagai rintangan yang menghadang di hadapannya dalam rangka mencapai cita-citanya.

Tokoh antagonis adalah tokoh lawan protagonis. Tokoh antagonis menjadi perintang tokoh protagonis mewujudkan cita-citanya. Pertikaian antara tokoh protagonis dengan tokoh antagonis menimbulkan konflik yang menggerakkan cerita. Dalam menjalankan perannya sebagai perintang, tokoh antagonis menggunakan berbagai taktik dan siasat. Sementara itu, tokoh pembantu adalah para tokoh yang tidak terlibat langsung dalam konflik utama, tetapi mereka dibutuhkan untuk menambah intensitas konflik utama dan menghadirkan dinamika pergerakan cerita.

Selain itu, masih ada sejenis karakter tokoh yang dinamakan karakter bulat yakni karakter yang menyebabkan tokoh mengalami perubahan. Lawan dari karakter bulat adalah karakter datar. Saat ini, karakter datar kurang disukai. Sebaliknya, karakter yang bulat lebih disukai, karena lebih hidup dan menarik. Daya tarik itu dapat terjadi karena cerita drama itu dirasakan lebih realistis sesuai dengan jiwa manusia. Karakter bulat menyebabkan tokoh menjadi manusiawi.³⁰

Untuk mempertajam pemahaman tokoh-tokoh, sutradara harus mengamati secara detil skema tokoh yang ditulis pengarang drama. Naskah drama bukan permainan tunggal seorang tokoh tetapi suatu komposisi karakter tokoh yang kompleks. Tidak sekadar perubahan karakter semata, setiap tokoh berubah karena ia diperbandingkan dan dipertentangkan dengan seluruh tokoh. Penulis drama merancang cara mereka memperkuat, mengeksplorasi ragam karakter utama, mempertentangkan, dan mengkontraskan karakter utama. Sutradara dan aktor harus mengetahui secara tepat cara masing-masing tokoh membangun karakter sesuai dengan keseluruhan skema naskah.

Seperti halnya semua wujud karya seni, kontras menjadi penting dalam drama. Tokoh pahlawan dan penjahat berkelahi karena keduanya memiliki kehendak berbeda. Keberadaan tokoh protagonis ditentukan oleh karakter asli tokoh antagonismya. Penokohan dalam drama *Phedra's Love* (Cinta Pedra) (1994) karya Sarah Kane menunjukkan cara tokoh protagonis harus menemui kematian karena ulah tokoh antagonis. Pedra, tokoh protagonis, yaitu seorang ratu yang jatuh cinta kepada Pangeran Hipolitus, anak tirinya sendiri. Tokoh antagonis adalah Teseus, raja yang juga jatuh cinta kepada Stropi, anak Pedra dan juga anak tiri Teseus. Pedra memiliki motivasi yang kuat untuk mewujudkan cita-citanya mendapatkan cinta Hipolitus. Untuk itu, Pedra dan Hipolitus harus menanggung takdir kematian agar penciptaan mereka tidak diketahui oleh Teseus. Tokoh-tokoh dipertentangkan dan dikontraskan sedemikian rupa, sehingga mereka saling membunuh dan menemui kematian. Skema penokohan dielaborasi oleh Kane sehingga karakter Pedra, misalnya, mampu menyelusup di setiap bagian permasalahan tokoh. Masing-masing karakter tokoh muncul dengan segala perbedaannya, tetapi justru hal tersebut menciptakan penataan yang kompleks. Pembentukan karakter tokoh yang mampu berubah menjadi laku penting di setiap naskah drama. Perkembangan, penemuan jati diri, pembelajaran dan perubahan tokoh menjadi sebuah pertunjukan yang menarik dan dramatis.

³⁰ Abdullah, dkk., *Memahami Drama*, 1978, 26.

4) Latar

Pada cerita drama terdapat empat golongan latar, yaitu: *pertama*, lingkungan tempat terjadinya peristiwa dramatik; *kedua*, adalah waktu terjadinya peristiwa; *ketiga* adalah benda-benda, alat-alat dan pakaian yang berhubungan dengan terjadinya peristiwa; *keempat* adalah sistem kehidupan atau sistem pekerjaan yang berkaitan dengan lingkungan terjadinya peristiwa yang menjadi latar. Selain itu, latar juga sering dinamakan atmosfer sebab latar dalam cerita dramatik berguna membentuk suasana atau memberi atmosfer.³¹

Dengan adanya latar, situasi cerita menjadi jelas dan hidup serta gambaran situasi menjadi mapan. Cerita dramatik bergerak bagaikan kehidupan yang sesungguhnya. Pembaca dapat berandai-andai apabila cerita tersebut merupakan kehidupan mereka. Selain itu, latar terkait erat dengan penokohan karena dapat menunjukkan karakter seseorang di dalamnya. Latar dapat pula dipergunakan untuk mengatur terjadinya peristiwa dramatik, karena latar dapat mencipta peristiwa, menimbulkan gerakan cerita yang menjadikan cerita hidup.

b. Struktur Pertunjukan Teatrical

Tekstur pertunjukan teatrical adalah hal yang langsung dialami penonton melalui panca indera, sesuatu yang didengar dan sesuatu yang dilihat, dan hal yang dapat dirasakan melalui pengalaman pendengaran dan penglihatan. Dalam seni pertunjukan modern di abad ke-20, penokohan dan suasana memiliki posisi penting; dialog datar dan keseharian. Bentuk puisi dan prosa puitik jarang ditampilkan. Dalam seni pertunjukan teater kini, tekstur yang berisikan dialog, suasana, dan spektakel mendapat porsi perhatian yang lebih.

1) Dialog

Dialog merupakan media ekspresi pengarang yang berperan penting mewujudkan seluruh intensitasnya. Dialog akan tampak lebih bernas dan “hidup” apabila telah dilengkapi dengan elemen pertunjukan, misalnya keaktoran, penyutradaraan, penataan *scenery*, penataan cahaya, dan elemen lainnya. Dengan kata lain, elemen pertunjukan memperkuat ekspresi dialog.

Dialog berfungsi sebagai berikut. *Pertama*, dialog menyajikan informasi. Pada setiap adegan dialog mengungkapkan fakta, ide, dan emosi. *Kedua*, dialog mewujudkan karakter. Gaya ucap setiap tokoh mewujudkan emosi dan pikiran dalam menghadapi setiap situasi. *Ketiga*, dialog menggiring perhatian pada kepentingan plot, yaitu memberi tekanan pada makna dan informasi di dalamnya serta membangun reaksi yang dihasilkannya. Penekanan ini mengembangkan imajinasi menuju ke sebuah progresi dan harapan. *Keempat*, dialog menghidupkan tema naskah drama. Dialog menunjukkan tanda-tanda makna yang menghidupkan karakter dan mengembangkan laku. *Kelima*, dialog membantu pembentukan nada dan suasana kemungkinannya. Hal ini memberi indikasi jenis naskah drama tersebut komedi, tragedi, atau melodrama. Hal tersebut juga dapat menunjukkan besarnya tingkat pemisahan dengan suasana

³¹ Abdullah, dkk., *Memahami Drama*, 1978, 30.

keseharian. Biasanya penggunaan bahasa puisi menunjukkan bahwa naskah drama tidak mewakili pola keseharian. Pemilihan kata, panjang-pendeknya ucapan, penggunaan bahasa yang tidak teratur, kalimat-kalimat tidak utuh, serta wujud elemen-elemen linguistik lainnya memberikan petunjuk pada tingkat kemungkinan penggarapan di atas panggung. *Keenam*, dialog membantu meningkatkan tempo dan irama permainan aktor. Tempo merupakan langkah yang dimainkan di setiap adegan. Tempo adegan percintaan, misalnya, diungkapkan lebih lembut daripada adegan pertengkaran. Irama merupakan wujud pengulangan yang berasal dari suara yang beraturan. Tempo dan irama bersama-sama menciptakan cepat-lambatnya permainan. Dengan demikian, dialog yang diciptakan seorang pengarang dalam sebuah naskah drama membantu penggarapan di atas panggung. Tekstur panggung dibuat berdasarkan bunyi dan imaji bahasa, serta kehalusan tetapi penuh energi dari suasana, materi, warna, serta gerakan set dan busana. Dialog beserta spektakelnya mempunyai sumbangan penting terciptanya suasana karena dialog menjadi dasar dan perubahan suasana pertunjukan dari adegan satu ke adegan berikutnya.

Penciptaan sebuah naskah drama berfungsi setelah mendapat pembacaan dari pembacanya. Cara pembaca memahami naskah drama yang paling sederhana adalah menanyakan langsung pada pengarangnya maksud dan tujuan yang ingin disampaikannya melalui naskah dramanya. Namun demikian, seorang pengarang yang mengetahui benar tentang hal yang ingin dikatakannya tidaklah mudah membicarakan intensinya tersebut. Jika didesak pun, ia hanya menjelaskannya secara tidak utuh. Pernyataannya yang utuh ditemukan melalui naskah drama yang diciptakannya. Pembacaan naskah drama berarti mengamati struktur naskah drama dan fungsinya bagi pembaca. Struktur naskah drama merupakan keterkaitan elemen-elemen, semisal, tema, plot, penokohan, gaya dan ungkapan-ungkapan kalimat. Naskah drama berfungsi mengungkapkan secara tepat permasalahan yang dihadapi masyarakat, dan menjadi alat bagi pemecahan permasalahan tersebut.

Menurut Aristoteles, makna ada dalam pola. Pembacaan naskah drama harus dibentuk dari pola terhadap naskah drama tersebut. Terdapat empat wujud pola naskah dramatik, yaitu *pertama*, pola dramatik. Pola yang dikenalkan oleh Aristoteles ini terdiri dari eksposisi, komplikasi, klimaks, resolusi dan konklusi. Pola dramatik Aristoteles dapat diterakan pada naskah drama dengan plot tunggal yang rapi dan ketat. *Kedua*, pola perbandingan laku. Pola ini dikenalkan oleh HDF Kitto. Kitto membandingkan laku para tokoh yang menghasilkan serangkaian plot cerita. Perbandingan laku diawali dengan laku khusus tokoh utama. Laku tokoh utama tersebut kemudian diikuti oleh laku tokoh yang lain. Perbandingan laku kedua tokoh tersebut menghasilkan semacam penafsiran bagi makna laku tokoh utama. Pola perbandingan laku biasanya dilakukan pada naskah drama yang memiliki plot ganda atau multiplot. *Ketiga*, pola irama tragis. Pola irama tragis diperkenalkan oleh Aristoteles, tetapi kemudian dikembangkan oleh Francis Fergusson dalam rangka memahami perkembangan psikologis tokoh utama.

Tokoh utama, menurut Fergusson, mengalami tiga tahap perkembangan laku. Tahap pertama berupa tokoh utama yang memiliki kehendak, itikad, *poema*. Pada saat melaksanakan kehendak, ia mengalami hambatan-hambatan yang menyebabkannya

berada dalam penderitaan, *pathema*. *Pathema* merupakan tahap perkembangan laku kedua. Penderitaan menyebabkan ia mencapai tingkat penyadaran, *mathema*, bahwa sebagai manusia, ia memiliki keterbatasan kemampuan. *Mathema* merupakan tahap perkembangan laku ketiga. Pola perkembangan laku ini tidak terlepas dari pola tragedi Yunani, yaitu: *Hubris-Nemesis-Dike* atau Kesombongan-Kesulitan-Hukuman. Contoh yang jelas tentang tragedi Yunani dapat dipahami dalam kisah *Oedipus Tyranos*. Keempat, pola jaringan. Pola ini dikenalkan oleh Eugenio Barba. Pola jaringan memiliki dua proses kerja, yaitu: *pertama* adalah aksi yang saling terkait atau *concatenation*; *kedua* adalah laku simultan atau *simultaneous*. Pola jaringan disebut sebagai pola tekstur. Tekstur pertunjukan teater muncul melalui penciptaan teatralitas panggung. Orang terkadang mengartikan teatralitas panggung sebagai spektakel panggung. Spektakel panggung teater adalah suara, bunyi, cahaya, intensitas, dan perubahan ruang. Pola jaringan merupakan berbagai elemen yang saling berkaitan, baik paralel maupun simultan, antara aktor dengan cahaya, dengan suara, dan dengan ruang.

2) Suasana, Irama, Spektakel

Aristoteles menyebut suasana dan irama dalam pertunjukan teatral sebagai musik dalam pengertian modern. Meskipun istilah ‘musik’ digunakan dalam pertunjukan opera dan musik lainnya, pertunjukan teater juga banyak menggunakan elemen melodi ataupun instrumen seperti halnya pertunjukan musik. Kehadiran suasana pertunjukan teatral tergantung pada gabungan berbagai elemen, termasuk spektakel dan bahasa. Gabungan tersebut kemudian mencipta irama permainan. Penonton langsung menyaksikan aktor bergerak dengan irama, berbicara dengan irama, bahkan penonton pun langsung merasakan perubahan irama permainan karena pergantian intensitas pencahayaan.³²

Alam dirancang dengan beragam irama pola alternatif, misalnya gelap-terang, siang-malam, musim panas-musim dingin, musim hujan-musim kemarau, dan kematian-kelahiran. Manusia primitif menganggap dirinya adalah bagian dari irama alam tersebut, terutama irama ketika musim menanam dan penuaian, persiapannya, dan penggunaan produksinya. Cara manusia primitif mengungkapkan keberadaannya itu melalui tari-tarian. Tarian menjadi cara dalam mengatur kehidupannya. Aturan menjadi dasar kenyataan bahwa kehidupan ternyata memiliki kejadian-kejadian yang saling tidak terkait. Manusia modern melihat irama sebagai bentuk koordinasi berbagai prinsip kerja, dan koordinasi ini menempati posisi yang paling penting dari sebuah permainan. Irama muncul dalam hubungan antarbagian tubuh manusia dan antara tubuh seseorang dengan orang lain. Penonton mengikuti irama permainan aktor seperti halnya sepasukan tentara berbaris di belakang *marching band*. Irama juga terpantul dari penonton. Irama tersebut mengikat panggung dan permainan pada satu titik kebersamaan.

John Dewey mengatakan bahwa irama sebagai “susunan berbagai variasi perubahan”. Ia juga mengungkapkan apabila suatu gerakan tidak memiliki variasi

³² Kernodde, *An Invitation to*, 1967, 357.

dan intensitas perubahan, tidak akan terjadi irama. Hal yang sama juga akan terjadi ketiadaan irama apabila variasi tidak diciptakan. Irama tidak sekedar pengulangan tetapi penyempurnaan. Terjadinya penyempurnaan pada hubungan sebelumnya yang mengakibatkan hadirnya keseimbangan. Setiap gerak perubahan saling melengkapi gerak sebelumnya dan mengarahkan pada kemungkinan perubahan berikutnya.

Penyair mencipta irama melalui kalimat. Aktor mengkomunikasikan irama permainan langsung pada penonton melalui kehalusan dan kualitas perasaannya. Terkadang aktor tidak perlu berpikir tentang irama karena sutradara mengarahkan keinginan aktor mencipta suasana yang tepat, dan irama yang mampu untuk menciptakan suasana. Selain mampu mengungkapkan berbagai irama, teater pun dapat menggunakan berbagai kualitas irama yang diambil dari musik, tari, puisi, dan lingkungan alam. Kualitas irama tersebut digunakan dalam penggarapan teater. Tempo, *pause*, aksentuasi, nada, *staccato*, *legato*, dan *beat* adalah istilah-istilah musik yang digunakan sutradara ketika memberi arahan.

Istilah-istilah itu muncul karena musisi memberi detil yang lengkap pada irama musiknya. Misalnya, irama *one-two*, *one-two-three* merupakan irama yang penuh variasi, mapan, dan lebih *playful*. Beberapa tarian rakyat memiliki pola gerak yang mapan, seperti halnya musik *march* atau *waltz*. Aktor banyak mendapat inspirasi gerak dari penari. Misalnya, sebuah gerakan sederhana dapat dipelajari dengan berbagai dimensi: gerakan kecil-besar, tinggi-rendah, lurus-melengkung, dan diagonal-spiral. Gerakan tersebut juga memiliki kualitas masing-masing, seperti kasar-halus, dan tegang-rileks. Berbagai istilah tersebut dipergunakan oleh sutradara dan aktor menjadi istilah keaktoran, misalnya seorang tokoh memiliki karakter kasar-halus, atau gerakan yang lembut mengalir.

Namun sumbangan yang langsung terasa, selain dari musik atau tari, berasal dari penulis naskah drama, khususnya penulis naskah puitik. Irama kalimat, bunyi kata-kata, dan gambaran tokoh yang kaya imajinasi, memberi kesempatan aktor untuk menghadirkan suasana yang menjadi kekuatan yang paling dahsyat dari pertunjukan teatrikal. Dengan mendengarkan irama dialog, baik dialog puitis maupun dialog yang kental dengan kedaerahan tertentu, para perancang dapat mengubah dan memperkaya tata suara, tata cahaya, *scenery*, dan kostum.

Kesejarahan dan lingkungan geografis mampu mencipta irama permainan, seperti karakter tokoh yang dibentuk melalui warna lokal. Warna lokal tersebut kemudian mampu menghadirkan suasana dan situasi tertentu dalam pertunjukan. Penganut paham romantik cenderung menghadirkan suasana waktu dan tempat tertentu, seperti suasana di kerajaan, hutan belukar, dan para ksatria. Untuk naskah opera musik, suasana banyak dihadirkan melalui warna lokal dan waktu keseharian. Sementara itu, para sutradara masa kini sangat peka dengan persoalan irama yang berkaitan dengan tempat dan waktu tertentu. Misalnya, seorang sutradara terkadang menghabiskan seluruh waktu penyutradaraannya hanya untuk mengatur gerakan aktor dan perannya di atas panggung, sehingga aktor tersebut mampu menyesuaikan dan memantapkan irama permainannya dengan tempat yang telah terpilih. Dapat dicontohkan ketika sutradara mengarahkan gerakan seorang nenek, anak, dan cucu.

Nenek melakukan gerakan menyulam dengan irama pelan, lembut, dan anggun, sedangkan di sampingnya, anaknya menyetrika dengan gerakan dua kali lebih cepat dari gerakan neneknya, kemudian cucunya bermain bola dengan gerakan lebih cepat lagi. Ketiga gerakan tersebut dilakukan bersamaan dalam satu irama yang menunjukkan kesatuan tempat dan waktu sekaligus sikap dan kualitas karakter para tokoh. Kemudian untuk menunjukkan perbedaan antara tempo dan irama, sutradara mengarahkan para aktor untuk menambah tempo dan kecepatan irama. Selain arahan tersebut dapat menambah variasi irama dasar dan tempo, dapat pula membangun suasana menuju klimaks. Irama sebuah tempat dapat pula dibentuk melalui temperamen masyarakat tempat tertentu. Pengaruh masyarakat di Jawa akan berbeda dengan masyarakat di Makasar ketika sutradara akan menentukan irama permainan aktor dalam sebuah tempat tertentu. Demikian juga, suasana hati seorang tokoh mampu membentuk irama.

Dialog, suasana, dan irama merupakan elemen yang mendukung terjadinya spektakel. Spektakel memiliki pengertian sebagai berikut. *Pertama*, spektakel adalah gerakan atau tindakan fisik seorang tokoh yang berlangsung di atas panggung. Spektakel memiliki unsur-unsur visual, yaitu *scenery*, kostum, cahaya, rias, gerak pantomim aktor. *Kedua*, spektakel digunakan aktor untuk menyampaikan pikiran, perasaan, dan watak tokoh. Spektakel digunakan pula oleh sutradara untuk penyusunan tindakan secara fisik dan bisnis gerak tokoh, pergerakan keluar dan masuk aktor di panggung, pengelompokan posisi aktor, pemilihan kostum dan rias, dan pemilihan ruang panggung sesuai dengan penafsiran naskah. *Ketiga*, spektakel adalah ruang visual yang dapat disimbolisasikan melalui bunyi dan elemen pemanggungan lainnya. *Keempat*, spektakel dapat digunakan untuk meyakinkan tindakan tokoh melalui penempatan posisi *scenery*, tata lampu, permainan aktor, tata kostum yang tepat. *Kelima*, spektakel membantu aktor untuk mendapatkan diksi dalam mengungkapkan cerita. Spektakel dapat lebih meyakinkan dibanding dengan kata-kata, karena dibantu oleh penyutradaraan, pemeranan, dan penataan artistik.

4. Penyutradaraan

Ketergantungan antara penulis dan aktor dipermudah oleh peran seorang sutradara. Panggung membutuhkan sutradara, sama halnya dengan kebutuhan naskah drama akan kehadiran aktor. Sutradara dibutuhkan untuk mengoreksi aktor ketika membaca, dan mengamati posisi aktor di atas panggung, serta menafsirkan makna naskah drama. Selain mampu menunjukkan posisinya masing-masing, keduanya, baik penulis maupun aktor, pun dalam sebuah penggarapan pentas mampu berperan menjadi sutradara.

Penyutradaraan adalah sebuah proses penciptaan artistik oleh sutradara yang menghasilkan sebuah karya seni, yaitu pertunjukan teater. Proses penyutradaraan melibatkan berbagai karya seni, yaitu seni laku, seni drama, seni tata artistik, seni musik, dan seni desain. Berbagai karya seni tersebut saling berkaitan dan bersama membentuk sebuah karya seni teater. Keterkaitan masing-masing seni akan terwujud berkat kerja seorang sutradara. Kerja penyutradaraan dapat dianalisis melalui wujud pertunjukannya

dan melalui isi (pesan) yang akan disampaikan. HDF Kitto menyebutnya dengan ”apa yang ingin dikatakan sutradara dan bagaimana cara mengungkapkannya”.³³

Wujud artistik penyutradaraan merupakan suatu kesatuan dari berbagai karya seni. Penampakan suatu susunan atau struktur yang memiliki prinsip koherensi, kohesi, dan saling terkait satu sama lain menjadi suatu wujud keindahan artistik. Selain itu, setiap elemen artistik pun mempunyai kriteria estetika, di antaranya: harmoni, irama, kontras, dan gerak, keseimbangan, kedalaman, komposisi, dan ekspresi. Kata ‘sutradara’ atau ‘penyutradaraan’ mungkin sering terdengar dengan mempertanyakan sutradara itu, tugasnya, dan cara dia memainkan peranannya. Terkadang pekerjaan seorang sutradara dianggap ringan karena hanya memberi perintah, duduk-duduk, dan orang lain yang wajib mengerjakan perintahnya. Selain itu, ia boleh marah. Sikap berlaku keras pun tetap harus dimaklumi. Sutradara adalah jabatan yang sesungguhnya mengandung banyak risiko dan harus dilaksanakan dengan penuh tanggung jawab. Seorang sutradara harus memiliki lebih dari sekadar intuisi. Untuk itu, terdapat suatu proses panjang yang harus dilewati. Oleh karena itu, tidak heran jika di balik kedudukan sutradara, terbentang jalan panjang yang tidak jarang penuh cerita duka. Sementara itu, di depannya terbentang pula jalan lain yang sama panjangnya. Segala kemungkinan dapat terjadi dari pengembangan artistik yang tanpa batas. Semua itu menuntut perhatian sutradara yang optimal.

Seperti yang dikatakan Riantiaro sebagai berikut. Sutradara adalah seniman. Sutradara sering dihadapkan kepada sejumlah pilihan. Kemudian dengan “sambil lalu” pula, dia langsung memilih. Seringkali pilihannya itu benar. Hal ini menjadi suatu keanehan kerja sutradara, sebab ketika memilih tampaknya dia tidak berpikir panjang tetapi spontan saja. Mungkin hal ini cuma gaya sutradara. Sebenarnya, ketika pilihan dijatuhkan, meski cuma satu atau dua detik, segenap visi artistiknya membantunya untuk secara spontan memutuskan suatu pilihan.³⁴



Realisme. Detail yang variatif dan cermat menunjukkan realitas sekelompok gadis sekolah drama. Karya Hellman *Children's Hour*, New York, 1934. Foto Handamn. Dikutip dari George R. Kernodde, *Invitation to The Theatre*, USA: Harcourt, Brace & World, Inc., 1967.

³³ HDF Kitto, *Form and Meaning in Drama* (London: Methuen & Co Ltd, 1958), v.

³⁴ Riantiaro, “Tentang Sutradara dan Penyutradaraan” dalam Tommy F. Awuy, ed. *Teater Indonesia, Konsep, Sejarah, Problema* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1999), 174.



FOTO—FOTO: ADHIE MASSARDI/ASRIL AMRAN

Rendra

Adi Kurdi si Raja Tua dengan sebagian Panji. Rendra paling kanan.

Gaya Ketoprak tujuh jam. Pertunjukan *Panembahan Reso* ini dikemas dalam tata busana dan musik tradisi dari berbagai daerah. Sutradara Rendra. Dimainkan Bengkel Teater di Istora Senayan Jakarta. Agustus 1986. Dok. *Tempo*. Foto: Adhie Massardie/Asril Amran.



Set sebagai “mesin peran”. Permainan papan tingkat yang menggambarkan perahu. Pentas *Billy Budd*, karya Coxe and Chapman, produksi University of Minnesota, sutradara David Thompson dan desain oleh Lyle Hendricks. Dikutip dari George R. Kernodde, *Invitation to The Theatre*, USA: Harcourt, Brace & World, Inc., 1967.

W. S. Rendra menyebut penyutradaraan sebagai cara seorang sutradara untuk hadir dan mengalir. Agar penyutradaraan bermutu, diperlukan mutu hubungan antara penyutradaraan dengan kehidupan. Mutu tersebut adalah peningkatan nilai kontekstual, nilai universal, dan nilai penghayatan jati diri di dalam berkarya. Penghayatan akan nilai kontekstual yang selalu berimbang dengan nilai universal akan menjadi sumber yang mewarnai wawasan kehadiran seorang sutradara. Penghayatan jati diri akan menjadi sumber paradigma sutradara.³⁵ Proses penyutradaraan Rendra mewujudkan dalam ke dalam tiga proses, yaitu *pertama*, penetapan suatu metode pelatihan yang disebut dengan metode pelatihan alam. Metode pelatihan alam adalah metode pengenalan pada kekuatan energi alam. *Kedua*, pelaksanaan suatu sistem pelatihan yang disebut improvisasi. *Ketiga*, perwujudan teknik gerak indah. Teknik gerak indah dalam metode pelatihan alam dilakukan dengan cara mengeksplorasi segala hal yang berasosiasi dengan beragam ekspresi seni.

Suyatna Anirun menyatakan bahwa sutradara harus memiliki kemampuan layaknya seorang akademisi, seperti penguasaan elemen seni peran; penguasaan naskah drama dan penguasaan dalam wujud garapannya; penguasaan panggung sebagai sarana ekspresi; penguasaan desain dan teknik artistik; penguasaan peralatan penyutradaraan. Seluruh kemampuan tersebut terangkum dalam “sadar ruang dan wujud”. Dalam teater, laku dan kata yang meruang tersebut hadir sebagai karya, bagian dari suatu totalitas, lahir dari suatu ketrampilan, bakat, dengan tenaga dan kekuatan yang mempengaruhi.³⁶ Suyatna menyebutkan bahwa teater dihidupkan oleh banyak orang dalam suatu kerja ensambel. Orang-orang tersebut sepakat untuk memasuki proses yang akan memeras seluruh elemen kemanusiaan di dalamnya, untuk mewujudkan sebetuk kehidupan baru dengan dipertajam. Oleh sebab itu, proses itu disebut proses pemanusiaan, yaitu dari sesuatu yang abstrak berproses menjadi sesuatu yang nyata dan hidup.

Menurut Putu Wijaya, seorang sutradara adalah seorang “pelatih” dan “guru”. Ia tidak hanya melatih ketrampilan, tetapi juga seringkali membentuk kepribadian seniman. Pengembangan spiritual diperlukan dari sutradara yang akan menyutradarai teater. Sebagai pemimpin, sutradara dan penyutradaraannya dapat diperumpamakan bagaikan strategi berperang untuk memberikan teror pada jiwa penonton. Sutradara seharusnya mampu menciptakan tontonan dalam diri penonton, memberikan pengalaman spiritual kepada penonton, bukan hanya menciptakan adegan bagus di panggung. Menurut Putu, penyutradaraan bukan sekedar mencipta pertunjukan, tetapi sebuah upacara untuk mencari jati diri manusia. Untuk itu, dasar penyutradaraan adalah sebuah kerja yang terus menerus karena tidak pernah selesai. Pertunjukan adalah upaya mengejar titik akhir.³⁷

George R. Kernodde menyebut ruang lingkup kerja sutradara terdiri dari tiga tahap, yaitu *pertama*, adalah perencanaan; *kedua*, adalah pelatihan; *ketiga* adalah pertunjukan. Tahap perencanaan adalah tahap menerjemahkan naskah drama menjadi naskah drama

³⁵ Rendra, “Pengalaman Mengejar Tujuan yang Belum Tercapai, dalam Awuy, ed., *Teater Indonesia*, 1999, 2–3.

³⁶ Suyatna Anirun, “Konsep Teater dan Penyutradaraan Sebuah Kelompok Studi”, dalam Awuy ed., *Teater Indonesia*, 1999, 67.

³⁷ Putu Wijaya, “Teater Mandiri”, dalam Awuy ed., *Teater Indonesia*, 1999, 165.

audio-visual dalam ruang dan waktu pertunjukan. Tahap pelatihan adalah tahapan naskah drama diubah wujudnya ke dalam tubuh dan suara aktor. Penata artistik merancang naskah drama menjadi elemen pertunjukan, seperti *scenery*, properti, dan rias kostum. Tahap pertunjukan adalah tahapan saat sutradara, penulis, dan desainer menyingkir. Pertunjukan menjadi wilayah kerja aktor, manager panggung, dan anak buah panggung. Penyutradaraan adalah transformasi struktur naskah drama menjadi tekstur panggung. Pilihan materi penyutradaraan adalah laku, ruang, garis, wujud, warna, suasana. Pilihan teknik penyutradaraan adalah komposisi, gambar adegan yang saling terkait, gerak dan gerakan berpindah, penghayatan dramatik, irama permainan.³⁸

Robert Cohen menyebut ruang lingkup kerja penyutradaraan adalah memilih naskah drama, menganalisis naskah drama, merancang audisi, dan melakukan *casting* peran, serta membimbing latihan aktor. Penyutradaraan menekankan pada pertemuan dengan manusia ketika menggulirkan ide-idenya, memvisualisasikan konsep dan mengekspresikan perasaannya. Seorang sutradara diharuskan memiliki banyak imajinasi dan bakat kepemimpinan. Tahapan-tahapan penyutradaraan adalah: *pertama*, tahap persiapan, yaitu pemilihan naskah drama, menentukan konsep, memilih staf produksi, merancang ide, dan memilih pelaku; *kedua* adalah tahap implementasi, yaitu pelatihan, uji coba, koordinasi, dan pemanggungan.³⁹

Oscar G. Brockett menyebutkan bahwa ruang lingkup kerja penyutradaraan adalah *pertama*, menafsir naskah drama yang akan digarap dan membuat konsep yang akan membentuk panggung; *kedua* adalah melakukan pemilihan aktor; *ketiga* adalah membuat metode pelatihan aktor; *keempat* adalah membangun kerjasama dengan desainer; *kelima* adalah mengintegrasikan seluruh elemen pertunjukan sehingga menghasilkan keutuhan produksi panggung.⁴⁰

Llyod Anton Frerer menyebutkan bahwa wilayah kerja penyutradaraan adalah *tahap pertama*, memilih naskah drama dan menganalisis naskah drama; *tahap kedua*, merancang audisi pemeran dan memilih peran; *tahap ketiga*, membimbing latihan aktor; *tahap keempat*, mempersiapkan pertunjukan; *tahap kelima*, mengevaluasi hasil.⁴¹

Terdapat empat pendekatan penyutradaraan. *Pertama*, sutradara adalah penafsir naskah drama langsung ke atas panggung, menerjemahkan secara lengkap halaman demi halaman pengadeganan yang ditulis oleh pengarang. *Kedua*, sutradara menangkap spirit naskah drama, yang menyebabkan perbedaan yang cukup jauh dengan spirit pengarang. Meskipun dialog dipertahankan, maknanya disampaikan melalui spirit sutradara. *Ketiga*, sutradara bebas membentuk kembali naskah drama jika dipandang akan menghasilkan naskah drama yang lebih bernas dan kontekstual. *Keempat*, sutradara menghilangkan peran penulis. Naskah drama hanya berisi adegan singkat dan sedikit informasi. Naskah drama ini hanya dapat dipanggungkan oleh sutradara sendiri. Penyutradaraan seperti ini merupakan kerja penyuntingan.⁴²

³⁸ Kernodde, *An Invitation to*, 1967, 337–339.

³⁹ Robert Cohen, *Theatre Brief Edition* (USA, Mayfield Publishing Company, 1983), 144–163.

⁴⁰ Brockett, *The Essential Theatre*. 1988, 205–315.

⁴¹ Frerer, *Directing For*, 1999, 45.

⁴² Yudiaryani, *Panggung Teater*, 2002, 349–350.

Sebuah pendekatan penyutradaraan terjadi karena pengalaman seorang sutradara. Terkadang keempat pendekatan di atas saling melengkapi, bahkan mampu mengembangkan pendekatan-pendekatan baru. Oleh sebab itu, suatu pendekatan penyutradaraan oleh seorang sutradara tergantung pada kualitas dan kuantitas pengetahuan intelektual dan pengalamannya ketika menyutradarai. Penemuan sutradara dalam proses penyutradaraan terkadang tidak terduga sehingga metode penyutradaraannya menjadi khas miliknya.

5. Pemeranan

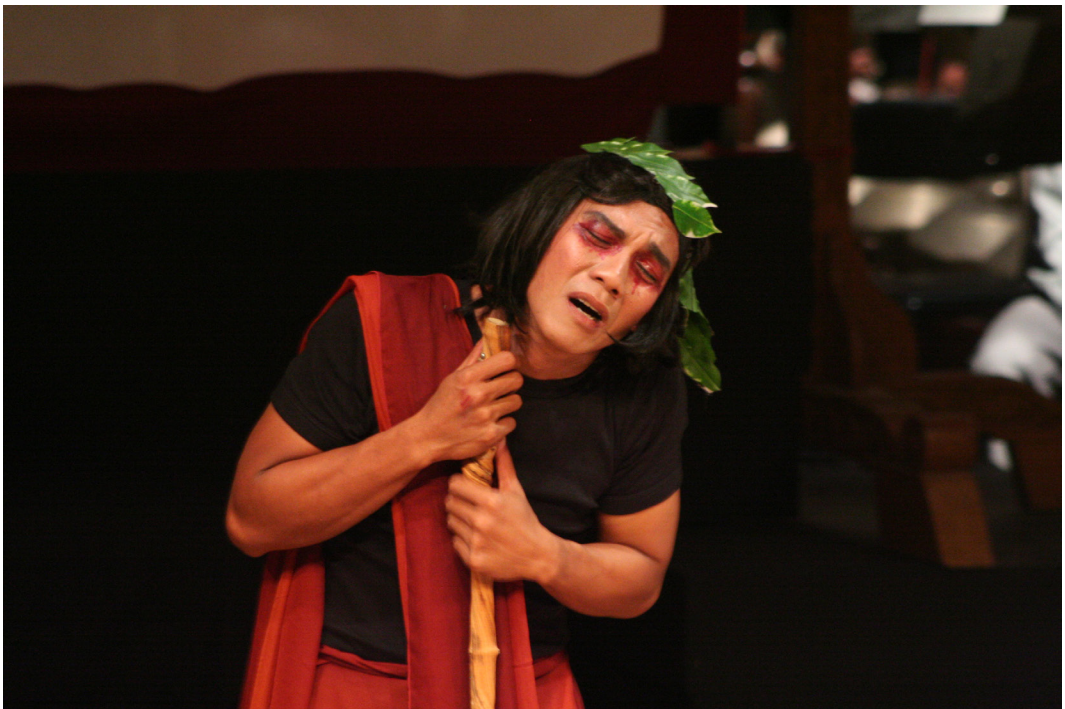
Dalam pertunjukan teater, aktor menghidupkan tokoh cerita. Hal ini merupakan ciri khas pertunjukan teater yang membedakannya dengan puisi, lukisan, patung, dan musik. Lebih jauh lagi, aktor menghidupkan tokoh beserta karakternya —yang menjadi elemen terpenting bagi teater— dan bahkan menjadi hal mendasar bagi sebuah produksi seni pertunjukan teater. Sejarah kehadiran wujud teater sejalan dengan sejarah kemunculan seni *acting* atau seni peran. Seni peran sama tuanya dengan teater. Seni peran di dunia pertunjukan teater Barat menjadi sebuah karya seni pertama yang tercipta dan yang dapat dinikmati penonton awam. Diawali ketika Thespis, aktor Yunani Klasik, keluar dari barisan koor dalam pertunjukan *Oedipus Sang Raja* karya Sophocles. Dengan dikitari oleh koor, ia mengucapkan dialog: “akulah Oedipus” atau “akulah sang penguasa”. Dengan kata lain, diawali dengan meniru karakter seperti yang tertulis dalam naskah dramanya, seni peran tercipta. Seni peran juga merupakan wujud ketrampilan seni pertama kali yang langsung dapat dinikmati dan dinilai penonton. Sebuah pertunjukan teater seringkali terkenal karena aktor yang bermain di dalamnya. Bahkan, penonton akan memprotes sebuah pertunjukan teater jika tidak ada pelaku-pelaku idola mereka.



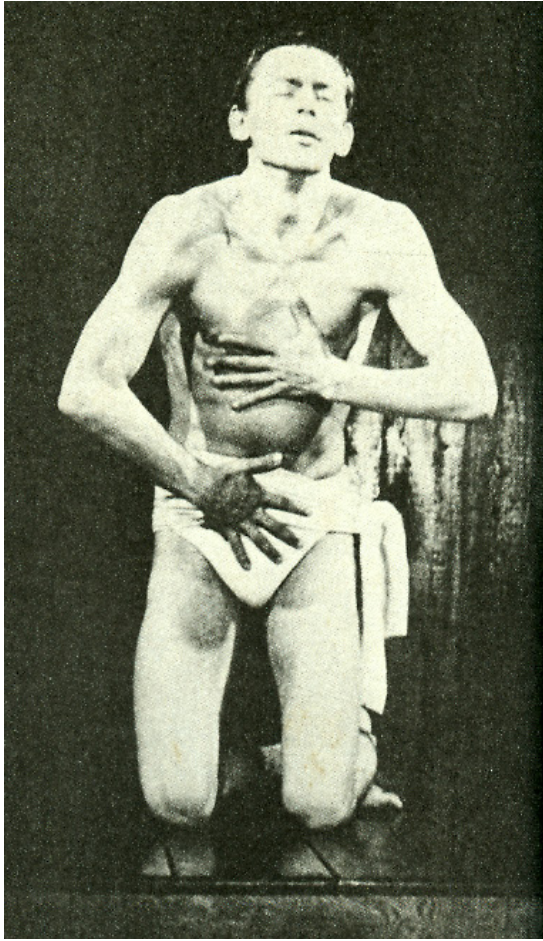
Topeng dan kostum Jocasta dan Oedipus oleh Tanya Moisewitch untuk produksi *Oedipus the King* karya Sophocles di Stratford Festival Canada. Dok. David Behl. Dikutip dari Oscar G. Brockett, 1988. *The Essential Theatre. Fourth Edition*, Orlando Florida: Holt, Rinehart and Winston, Inc.



Rendra sebagai Oidipus dalam pertunjukan *Oidipus Sang Raja*. Dimainkan oleh Bengkel Teater. Dok. *Matra*, 1986.



Rukman Rosadi sebagai Oidipus dalam pertunjukan *Oidipus Tyrannos*. Produksi kolaborasi teater dan wayang kulit Institut Seni Indonesia Jogjakarta dan Logos Projekte Wien Austria. Sutradara Werner Shultz, Yudiaryani, Kasidi. Foto. Irwandi.



The Constant Prince. Aktor Ryszard Cieslak. Sutradara Jerzy Grotowski. Foto Teatr-Laboratori. Dikutip dari Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Denmark: Odin Teatrets Forlag, 1968.



Emosi kemarahan dalam gaya berlebihan dari Judith Anderson dalam karya Euripides *Medea*, adaptasi Jeffers. Foto Bachrach. Dikutip dari George R. Kernodde, *Invitation to The Theatre*, USA: Harcourt, Brace & World, Inc., 1967.



Suyatna Anirun berperan sebagai King Lear dalam pertunjukan teater *King Lear* karya Shakespeare. Sutradara Suyatna Anirun. Dok. STB. Dikutip dari *Kiprah Suyatna Anirun dalam Kenangan*. 2004. Penyunting Sugiyati SA.



Suyatna Anirun sebagai tokoh Vasilli dalam *NyanyiAn Angsa* (1998) karya A, Checkov. Dok. STB. Dikutip dari *Kiprah Suyatna Anirun dalam Kenangan*. 2004. Penyunting Sugiyati SA.

Pelatihan seni peran di dunia teater Indonesia hanya dikenal di kalangan seniman teater modern. Pertunjukan teater daerah tidak mengenal model-model pelatihan seni peran karena memang jenis teater ini tidak menggunakan naskah drama sebagai dasar pelatihan seni peran. Meskipun pelatihan seni peran diperlukan bagi seorang aktor, untuk menjadi aktor teater tradisi tidak diperlukan syarat-syarat khusus. Semua orang dapat menjadi aktor, bahkan tanpa harus melalui pelatihan peran yang rutin dan ketat. Misalnya, ada seseorang yang sedang berlalu lalang di jalan, dan seorang sutradara melihatnya lalu merasa tertarik, maka ada kemungkinan sutradara itu akan mengajaknya bermain di produksi teaternya. Cara seperti ini pernah terjadi pada pemilihan pemeran bagi produksi film atau sinetron (sinema elektronik) di Indonesia. Kesempatan dan pengalaman seringnya bermain merupakan kemungkinan hadirnya peran itu sendiri. Oleh karena itu, dapat dikatakan bahwa seni peran adalah karya seni yang “terbuka”, artinya siapa pun dapat menjadi aktor dan berperan. Hal ini tergantung pada jenis dan wujud teater yang akan diproduksi, sedangkan kualitas keaktoran merupakan masalah yang lain.

Seni peran memiliki empat elemen penciptaan yang selalu dibutuhkan dalam proses pelatihannya, yaitu meniru karakter tokoh, menampilkan wujud tokoh, mencipta teknik dalam penampilannya, serta mengharuskan adanya magi atau pukauan dari aktor bagi penonton. Tentu saja tidak setiap aktor mampu memiliki keempatnya dan menggunakannya secara prima, tetapi tidak dapat disangkal bahwa pertunjukan besar sejak zaman Yunani Klasik hingga saat ini selalu mengharuskan kehadiran keempat elemen peran tersebut.⁴³

Meniru karakter tokoh adalah tugas mutlak seorang aktor. Aktor pemula sering terkecoh bahwa dengan meniru berarti ia sudah berlaku. Anggapan ini tidaklah benar. Tindakan meniru hanya merupakan salah satu elemen bagi keutuhan dan kesempurnaan laku. Dengan kata lain, tindakan meniru berarti mengharuskan aktor untuk menghidupkan pemahaman penonton terhadap tokoh cerita yang akan disampaikan oleh aktor tersebut. Tugas dasar seorang aktor adalah meniru. Elemen eksternal aktor, seperti topeng, kostum, tata rias, dapat membantu tugas aktor dalam meniru. Selain itu, elemen internal, seperti psikologi, tingkah laku, kebiasaan, cara pandang, dan nada suara yang ada pada tokoh keseharian, yang akan ditiru aktor dapat membantunya untuk lebih menampilkan karakter tokoh di atas panggung. Dengan demikian, meniru karakter menjadi seni laku yang rumit dan tergantung pada gaya individual.

Perwujudan tokoh cerita adalah satu sisi lain dari seni peran, selain meniru karakter. Perwujudan tokoh membantu aktor untuk menyerupai tokoh. Melalui wujud tokoh, aktor membawa tubuhnya ke dalam peran, dan melalui proses inilah aktor mengisi tokoh dengan nafas, darah, dan juga emosinya. Dalam mewujudkan tokoh, aktor selalu memainkan dirinya sendiri seperti tokohnya. Seperti yang dikatakan oleh Diderot ketika ia menulis tentang paradoks seni peran: “bahwa setiap aktor besar pasti memiliki personalitas ganda, dan aktor yang mampu menyampaikan alam sublimasi merupakan aktor yang mampu merasakan kegairahan sekaligus kecerdasan yang dihidupkannya

⁴³ Cohen, *Theatre Brief Edition* (USA, Mayfield Publishing Company, 1983), 62.

kembali melalui keutuhan dirinya”. Perwujudan karakter adalah proses peleburan dan peresapan. Keduanya melibatkan fungsi fisik dan psikologis aktor. Aktor adalah pribadi yang hidup, ia melihat, mendengar, membau, merasakan, dan mengenal panggung seperti apa adanya. Namun ketika memasuki tahapan bahwa ia terlibat dalam pertunjukan, ia menjadi partisipan utuh yang mewujudkan kehidupan secara spontan tokoh cerita.

Mencipta magi atau pukauan merupakan hasil proses peniruan dan perwujudan kecanggihan dalam ketrampilan seni peran. Kehadiran, magnetisme, dan karisma adalah kata lain dari magi atau pukauan. Magi dalam peran menjadi kualitas yang sulit dijabarkan tetapi berkarakter universal. Kualitas ini tidak mampu dijelaskan, kecuali ketika seseorang mengatakan bahwa ia mengetahuinya pada saat mengucapkannya. Penampilan aktor yang mampu memproyeksikan pancaran magi tidak muncul secara langsung dari ketrampilannya meniru dan menguasai teknik. Namun, hal itu tergantung pada “kekuatan dalam” diri seorang aktor yang kemudian disalurkan melalui cara meniru dan teknik bermain. Pancaran magi tidak secara langsung diproduksi tetapi dapat didekati dan sasarannya dapat dikembangkan. Bagi seseorang yang berbakat, pancaran magi dapat muncul seketika. Bagi yang lainnya, meskipun ketrampilan melimpah dan tekun berlatih magi akan muncul secara lambat atau tidak sama sekali sehingga terkadang aktor tidak pernah beranjak dari permainan yang begitu-begitu saja.

Pada saat belum adanya metode pelatihan seni peran bagi aktor-aktor teater modern, dapat dibayangkan kesulitan para seniman teater yang secara konseptual harus menghadirkan aturan-aturan dasar meniru dan mewujudkannya kembali menjadi tokoh dramatik. Misalnya, cara penonton dapat membedakan antara “aktor yang sebenarnya” dengan “tokoh yang digambarkan oleh aktor itu sendiri dan aktor sebagai tokoh”. Demikian juga ketika penulis menjadi aktor, perlu suatu cara untuk dapat membedakan antara pikiran penulis sebagai dirinya sendiri dengan pikiran penulis sebagai tokoh.

Aspek pelatihan seni teater mengalami banyak perubahan di akhir abad ke-20, terutama seni *acting* atau peranan, keaktoran. Pelatihan seni peran tidak lagi memisahkan antara latihan gerak, suara, dan psikis aktor, tetapi pelatihan dilakukan secara menyeluruh. Hasilnya adalah perhatian yang tertuju pada interrelasi antarberagam proses, namun sepanjang pelatihan masing-masing proses memiliki penekanan khusus. Dengan demikian, proses kerja pelatihan dilakukan secara menyeluruh dan tentu saja simultan. Dalam pelatihan aktor, pendekatan lama dan baru sering saling melengkapi.⁴⁴

Alat komunikasi terpenting dari seorang aktor adalah tubuh dan ucapannya. Oleh sebab itu, keduanya harus fleksibel, disiplin, dan ekspresif. Fleksibilitas diperlukan karena aktor diharapkan mampu menyampaikan beragam karakter, emosi, dan situasi, baik secara fisik maupun suara. Namun demikian, fleksibilitas tidak cukup karena aktor juga harus mampu mengontrol tubuh dan suaranya, dan kemampuan tersebut muncul melalui pengetahuan, pengalaman, dan disiplin. Salah satu masalah utama aktor adalah memahami cara tubuh dan ucapannya berfungsi. Banyak aktor yang mengawalinya dengan mempelajari secara psikologis, cara tubuh dan suara digunakan. Kemudian mereka memprosesnya ke dalam tubuh dan suara mereka supaya berfungsi di atas panggung.

⁴⁴ Brockett, *The Essential Theatre*. 1988, 319.

Misalnya, ketika mereka menemukan cara menempatkan posisi tubuh, menghasilkan cara pernafasan, dan menemukan pola ketegangan, mereka akan mampu mengontrol tubuh dan suara mereka secara efektif. Suara yang fleksibel dan tubuh yang terkontrol mampu menyingkirkan ketegangan-ketegangan yang menghambat ekspresi mereka dalam pertunjukan.

Selain itu, cara yang juga mampu menyingkirkan ketegangan aktor dalam peran mereka adalah dengan membuat pelatihan seni peran dengan permainan teater improvisasi. Pelatihan dengan model permainan (*games*) dikenal mampu memecah hambatan dan membangun kepercayaan diri aktor dan membangkitkan kepercayaan antaraktor. Model pelatihan teater Asia dikenal pula di kalangan seniman teater di Eropa dan Amerika. Pelacakan impuls dalam, tubuh, suara dilakukan dalam suatu proses interrelasi. Tujuannya adalah mencipta aktor yang sensitif, terlatih, dan ekspresif. Untuk menghasilkan ketrampilan tubuh dan suara aktor dibutuhkan pelatihan khusus menari, menyanyi, bela diri, dan anggar, dari pelatih-pelatih khusus agar permainan mereka lebih meyakinkan penonton. Aktor mampu pula memerankan tokoh yang lebih beragam.

Aktor juga harus mengembangkan kekuatan observasi dan imajinasi yang mereka miliki. Karena manusia mengembangkan kemampuannya dengan cara meniru orang lain, seorang aktor juga perlu mengembangkan kemampuannya dengan memperhatikan orang lain. Cara ini memang tidak dapat langsung digunakan di atas panggung pertunjukan. Namun dengan cara mengobservasi tingkah laku orang lain, seorang aktor dapat mencipta penokohan yang meyakinkan. Kemampuan aktor mengembangkan imajinasi dilakukan dengan tujuan agar ia merasakan langkahnya memasuki kehidupan dan situasi fiksi. Aktor juga terkadang mengembangkan memori emosi sebagai sumber membangun penokohan yang meyakinkan secara psikologis.

Meskipun seorang aktor menguasai ketrampilan dasar berperan, pemeranannya tidak akan efektif di atas panggung jika tanpa kemampuan mengontrol, membentuk, dan mengintegrasikan seluruh kemampuannya seperti yang diharapkan sutradara atau naskah drama. Kemampuan mengontrol hanya dapat dicapai melalui praktik setiap hari dan tetap disiplin sepanjang waktu. Tanda keberhasilan aktor mengontrol dan mendisiplinkan dirinya adalah kemampuan berkonsentrasi. Kemampuan konsentrasi tersebut terkait dengan kemampuan seorang aktor "menenggelamkan" dirinya dalam situasi dan menyingkirkan berbagai distraksi. Ia harus berkonsentrasi terhadap hal yang terjadi di sekitarnya melalui kata-kata, *gesture*, dan gerakan tertentu. Ia menanggapi dengan cara yang tepat dalam waktu yang tepat. Aktor pun tenggelam dalam peran panggung "di sini dan sekarang".

Dalam rangka mencipta peran, seorang aktor selalu dihadapkan dengan beragam tugas, salah satunya menganalisis perannya. Perannya adalah memahami tahapan-tahapan pencapaian penokohan yang tersedia dalam naskah drama. Agar lebih memahami naskah drama dan cara berperan sesuai dengan konsep, aktor harus mampu memproyeksikan diri mereka secara imajinatif ke dalam dunia panggung dan situasi spesifik, serta perasaan bersama dengan motivasi karakter individual mereka. Sesuai metode Stanislavski, proyeksi dilakukan dengan menggunakan memori emosi. Cara yang lain adalah mencari orang-orang yang memiliki kesamaan dengan karakter tokoh dan mempelajari situasi mereka.

Dalam hal ini, metode yang sering digunakan adalah metode improvisasi dan metode permainan, *games*, untuk mengeksplorasi situasi yang mirip dengan situasi dalam naskah drama. Eksplorasi dilakukan beberapa kali selama masa persiapan atau proses latihan.

Daftar Pustaka

- Abdullah, Imran T. dkk. “Memahami Drama *Putu Wijaya: Aduh*”, Laporan Penelitian untuk Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Yogyakarta: Fakultas Sastra dan Kebudayaan Universitas Gadjah Mada. 1978.
- Anirun, Suyatna. “Konsep Teater dan Penyutradaraan Sebuah Kelompok Studi”, dalam Tommy F. Awuy ed. *Teater Indonesia, Konsep, Sejarah, Problema*, Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1999.
- Aston, Elaine, and George Savona, *Theatre as Sign System*, London and New York: Routledge, 1991.
- Brockett, Oscar G. *The Essential Theatre. Fourth Edition*, Orlando, Florida: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988.
- Beck, Roy A. et. Al. *Play Production Today*, Chicago: National Textbook Company, 1988
- Brook, Peter. *Shifting Point*, diterjemahkan oleh Max Arifin, *Percikan Pemikiran Tentang Teater, Film dan Opera*, Yogyakarta: MSPI dan arti, 2002.
- Cohen, Robert. *Theatre Brief Edition*, USA, Mayfield Publishing Company, 1983.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd, Revised and Enlarged Edition*, London: Cox & Wyman Ltd., 1972.
- Frerer, Lloyd Anton. *Directing For the Stage*, Lincolnwood, Illinois: NTC Publishing Group, 1996
- Heffner, Hubert C. Samuel Selden, et.al. *Modern Theatre Practice. A Handbook of Play Production*, New York: Appleton-Century-Crofts, 1946.
- Hutagalung, M. S. *Tanggapan Dunia Asrul Sani*, Djakarta: Gunung Agung 1967.
- Kernodde, George R. *Invitation to the Theatre*, USA: Harcourt, Brace & World, Inc., 1967.
- Kitto, HDF. *Form and Meaning in Drama*, London: Methuen & Co Ltd, 1958.
- Lubis, Mochtar *Tehnik Mengarang*, Djakarta: Gunung Agung, 1965.
- M Moeliono, Anton (penyunting). *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, Jakarta: Perum Balai Pustaka, 1988.
- Munro, Thomas. *The Arts and Their Interrelations*, Claveland and London: The Press of Case Western Reserve University, 1969.
- Nurgiyanto, Burhan. *Teori Pengkajian Fiksi*, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2005.
- Pike, Frank. *The Playwrights Handbook*, New York: A Plume Book, American Library, 1985.
- Riantiarno, “Tentang Sutradara dan Penyutradaraan” dalam Tommy F. Awuy, ed. *Teater Indonesia, Konsep, Sejarah, Problema*, Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1999.
- Rendra, “Pengalaman Mengejar Tujuan yang Belum Tercapai, dalam Awuy, ed., 1999.

Stanton, Robert. *An Introduction to Fiction*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.
Yudiaryani, *Panggung Teater Dunia. Perkembangan dan Perubahan Konvensi*, Yogyakarta:
Pustaka Gondho Suli, 2002.

1. Proses Kreatif Bengkel Teater

Willybrordus Surendra Broto Rendra, nama lengkap Rendra, lahir tanggal 7 November 1935 di kota Solo. Rendra adalah sutradara teater modern Indonesia yang berpengaruh di dunia seni teater di Indonesia pada umumnya, dan di Yogyakarta pada khususnya. Setelah kepulangan dari belajar selama beberapa tahun di New York, Amerika Serikat, Rendra bersama dengan kelompoknya, Bengkel Teater, mencipta suatu pertunjukan teater nonverbal dan nonlinear yang dikenal dengan nama 'Mini Kata'—selanjutnya disebut dengan MK—di tahun 1968. Kehadiran pertunjukan MK mengubah bentuk pertunjukan teater di Indonesia ke arah pembaruan. Kehadiran Rendra di dunia teater mendapat daya dukung dari pengalaman hidupnya dari masa kanak-kanak, remaja, hingga dewasa. Kreativitasnya melalui MK mendapat inspirasi dari peristiwa sosial dan politik yang terjadi di Indonesia sehingga dapat dikatakan bahwa kehadiran pertunjukan MK adalah bentuk refleksi zamannya.¹

Rendra adalah pengamat peristiwa yang terjadi dalam masyarakat yang kemudian diolahnya menjadi peristiwa artistik berupa cara berkomunikasi dengan penonton. MK terdiri dari beberapa nomor improvisasi, di antaranya nomor *Bip Bop* yang mengutamakan gerak. Gerak dalam *Bip Bop* tersebut merupakan gerak indah yang berupa imaji dengan komposisi panggung sederhana dan seni peran tanpa dialog, hanya dengan bunyi ujaran “bip bop...bip bop” dan desisan “zzzz...zzz”. Bentuk ini merupakan usaha penyadaran akan keterbatasan dunia verbal—semacam kehendak puisi untuk menghindari diri dari kecerewetan kata-kata dan sedapat mungkin langsung menggambarkan suatu situasi. Untuk pertama kalinya, penonton menyaksikan teater modern tanpa naskah drama.²

Syu'bah Asa, jurnalis dan anggota Bengkel Teater tahun 1960-an, menyebutkan relevansi pemberontakan dan pembaruan Rendra di bidang teater dengan masyarakat menunjukkan tingkat kepeloporannya. Hal tersebut tampak dalam dua hal.³ Kepeloporan pertama, pemberontakannya terhadap nilai-nilai kehidupan yang *mandheg*. Kepeloporan kedua adalah pembaruan nilai-nilai sosial sebagaiantisipasi terhadap kebobrokan sosial. MK adalah wujud pemberontakan dan pembaruan estesisnya. Demikian juga gagasan *urakan* yang ditawarkannya menjadi bermakna di tengah nilai budaya Jawa Yogyakarta yang penuh tata krama dan sopan santun. Rendra memberontak dan memperbarui fungsi tradisi bagi proses kreatifnya sehingga ia tetap berada di dalam dan di luar kekuatan tradisi tanpa harus kehilangan keduanya.

Selama hampir dua tahun, yaitu tahun 1968 hingga tahun 1969, halaman depan harian *Kompas*—sebagai salah satu harian terkemuka saat itu—dipenuhi oleh perdebatan

¹ Edi Haryono, ed., *Membaca Kepenyairan Rendra* (Yogyakarta: Penerbit Kepel Press, 2005), 256.

² Goenawan Mohamad, “Sebuah Pembelaan Untuk Teater Indonesia Mutakhir”, dalam Goenawan Mohamad, *Seks, Sastra, Kita* (Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1980), 105.

³ Syu'bah Asa, “Rendra”, *Kompas*, Jakarta, 23 Desember 1999.

tentang MK oleh kritikus, budayawan, dan seniman. Sebanyak hampir lima ratus artikel tentang MK tersebar di koran, majalah, dan jurnal ilmiah, serta surat pembaca muncul menanyakan makna pertunjukan teater tersebut. Sebelum MK hadir, bentuk pertunjukan teater Indonesia didominasi bentuk pertunjukan teater realisme. Bentuk pertunjukan teater realisme dikembangkan oleh seniman terdidik, yaitu seniman yang berasal dari sekolah dan universitas, seperti Sekolah Teknik, Sekolah Guru Putri, Sekolah Seni Drama dan Film, dan Fakultas Sastra, Pedagogi dan Filsafat Universitas Gadjah Mada di Yogyakarta. Pertunjukan realisme didasarkan pada naskah terjemahan, seperti naskah realisme *Nora* karya Hendrik Ibsen; dan naskah-naskah drama realisme Indonesia, seperti *Awal dan Mira* karya Utuy Tatang Sontani, serta *Penggali Intan* karya Kirdjomuljo. Lebih dari itu, proses pertunjukan teater didasarkan pula pada prinsip pola seni peran film yang bergaya realis naturalistik.⁴

Pertunjukan teater MK merupakan fenomena kesenian yang dihasilkan dari jaringan berbagai elemen ekspresi. Pembacaan jaringan MK berarti menganalisis pertunjukan MK secara tekstual. Hal tersebut selaras dengan pendapat Marco de Marinis bahwa analisis tekstual pertunjukan mengkaji jaringan di sekitar pertunjukan, dan merekonstruksi pertunjukan di masa lalu dalam rangka membaca wujudnya di masa kini. Di dalam proses pembacaan, analisis tekstual pertunjukan menghadirkan kembali konteks pertunjukan "yang hilang" yang telah ditinggalkan penciptanya. Analisis tekstual pertunjukan membentuk suatu model tersendiri yang langsung berfungsi untuk mengembangkan sistem notasinya, yaitu tahapan pelatihan, proses pertunjukan, dan strategi komunikasi dengan penonton di dalam konteks pertunjukan. Penggunaan analisis tekstual pertunjukan berarti mensyaratkan keutuhan dan keterkaitan antarproperti pertunjukan secara langsung dan juga melibatkan interpretasi dari penonton.⁵

Tanggapan penonton atau pembaca dengan proses pembacaannya mengembangkan cara menganalisis pertunjukan teater dengan pendekatan pragmatik, yaitu pertunjukan teater tidak hanya sebagai hasil ekspresi seniman, tetapi juga sebagai hasil resepsi penonton. Marinis menyebutkan bahwa pusat tanggapan penonton terhadap teks pertunjukan berada di tiga wilayah, yaitu *pertama*, keterkaitan antara teks pertunjukan dengan sumbernya yang menekankan pada dinamika ujaran dan intensitas komunikasi senimannya. *Kedua*, keterkaitan antara satu teks dan teks lain dengan memilih konteks pertunjukannya, serta menghadirkan kerja praktek teks dan interteks di dalam pertunjukan. *Ketiga*, keterkaitan antara teks pertunjukan dan penerimanya, termasuk pula cara pemaknaan dan interpretasinya.⁶ Menganalisis ketiga wilayah pragmatik dilakukan melalui dua cara, yaitu menganalisis kontekstual dan ko-tekstual pertunjukan. Analisis kontekstual berhubungan dengan aspek eksternal teks pertunjukan, yaitu aspek konteks budaya dan konteks pertunjukan. Konteks budaya terkait dengan hubungan yang dapat diamati antara

⁴ Bakdi Soemanto, et al., *Kepingan Riwayat Teater Kontemporer di Yogyakarta* (Yogyakarta: Kalangan Anak Zaman, The Ford Foundation, Pustaka Pelajar, 2000), 20.

⁵ Marco de Marinis, *The Semiotics of Performance* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993), 2.

⁶ de Marinis, *The Semiotics of Performance*, 1993, 3–4.

teks (atau salah satu elemennya) dengan teks lain. Teks lain berarti teks pertunjukan atau bukan teks pertunjukan tetapi memiliki sinkronisasi budaya. Konteks pertunjukan berhubungan dengan semua hal yang terkait dengan situasi pertunjukan, ekspresi, dan resepsinya, termasuk tahapan-tahapan pertunjukannya. Misalnya, pelatihan seni peran dan semacamnya, serta semua aktivitas teater lainnya yang mendukung kehadiran suatu pertunjukan. Analisis ko-tekstual berkaitan dengan aspek teks pertunjukan secara internal, yaitu materi dan properti pertunjukan serta teknik ekspresinya, keberagaman kode dan perubahan durasi pertunjukan dengan tahapan strukturasinya, seperti kode dan struktur tekstual. (Lihat analisis dan informasi tersebut di bab 3).

Penggunaan analisis tektual pertunjukan untuk membaca kehadiran MK dalam teater modern di Indonesia berarti membaca elemen-elemen kontekstual dan ko-tekstual di sekitar MK yang menyebabkan MK menjadi suatu wujud modernitas seni pertunjukan. Analisis terhadap elemen kontekstual dilakukan melalui keterkaitan Bengkel Teater dan MK, sedangkan analisis ko-tekstual dilakukan melalui keterkaitan antara metode, sistem, dan teknik MK.

2. Rendra dan Bengkel Teater

Oleh karena desakan teman-temannya, Rendra menyetujui pemberian nama bagi kelompok mereka. Ada anggota yang mengusulkan nama Teater Melati, Yogyakarta Hadiningrat Teater, Teater Anak Muda, dan saat itu terkumpul kurang lebih tujuh puluh nama. Rendra mengusulkan nama *workshop* teater. *Workshop* akhirnya diganti dengan nama Bengkel. Bengkel bermakna *workshop* yang artinya membenahi ketrampilan orang-orang yang belum *genah*. Bengkel adalah tempat reparasi, dalam hal ini, pembenahan untuk kepentingan kreativitas teater. Rendra memilih istilah ‘Bengkel Teater’ untuk menyebut nama kelompoknya. Kata ‘bengkel’ berarti tempat memperbaiki mobil; sebuah pabrik kecil; tempat para tukang bekerja; tempat bermain sandiwara.⁷

Kegiatan Bengkel Teater adalah melakukan kegiatan *workshop* gerak improvisasi dan diskusi ilmiah.⁸ Bengkel Teater dibentuk bukan untuk mementaskan lakon, tetapi “membongkar” tubuh, anggota badan, serta mental calon aktor agar mereka siap untuk berperan dalam pertunjukan teater. Jika kemudian Bengkel Teater menghadirkan serangkaian pertunjukan teater yang mengundang perhatian dari masyarakat, hal tersebut merupakan hasil dari sosialisasi kegiatan *workshop* kepada masyarakat. Saat pendirian kelompok Bengkel Teater, Azwar A. N., Moortri Poernomo, dan Bakdi Soemanto—sebagai anggota pertama—berusaha meyakinkan Rendra untuk membuat semacam pelatihan seni peran.⁹ Pelatihan tersebut tidak berawal dari naskah seperti biasanya, tetapi justru dari pengamatan terhadap persoalan yang muncul di sekitar mereka. Kondisi zaman menuntut Rendra dan Bengkel Teater mencari kebaruan-kebaruan artistik. Pada saat

⁷ Anton M. Moeliono, ed., *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1988), 102.

⁸ Rendra, “Pengalaman Mengejar Tujuan Yang Belum Tercapai”, dalam Tommy F. Awuy, ed., *Teater Indonesia, Konsep, Sejarah, Problema* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1999), 15–16.

⁹ Rendra, “Pengalaman Mengejar, dalam Awuy, ed., *Teater Indonesia*, 1999, 14.

diminta memberi ceramah di Sonobudoyo oleh kelompok Mantika pimpinan Chaerul Umam tentang situasi teater masa kini, Rendra mengatakan bahwa keadaan seni drama modern di Indonesia dewasa ini *melempem*.¹⁰ Menurutnya, seniman teater seharusnya mencari bentuk baru yang lebih mengindonesia yang lebih dekat dengan penontonnya. Pelatihan aktor dengan cara baru diperlukan untuk menghasilkan bentuk garapan baru. Menurut pandangan Rendra, kesenian harus membuat langkah strategis untuk tetap berkualitas, yaitu berangkat dari elemen pertunjukan yang ada, misalnya keaktoran. Kondisi alamiah yang dimiliki tubuh, perasaan, pikiran, dan imajinasi aktor dilatih untuk ditingkatkan kualitasnya.

Kehadiran Bengkel Teater menjadi suatu “kantong budaya” yang berhasil menampilkan suatu gagasan alternatif. Gagasan alternatifnya mudah diterima anak-anak muda yang saat itu membutuhkan suatu bentuk organisasi yang lentur, tempat saling belajar, tidak birokratis, dan memandang setiap persoalan dengan beragam dan berbeda pendekatan. *Ilmu kelakone kanthi laku*, yang berarti pengetahuan hanya tercipta karena praktik dalam keseharian. Pernyataan tersebut menggema dan mendalam di hati Rendra.¹¹ Hal tersebut selaras dengan cita-cita Bengkel Teater, yaitu belajar mengolah daya hidup dan daya cipta. Guru spiritual Rendra, Janadi, mengatakan padanya bahwa



Serangkaian ekspresi Rendra sebagai Oidipus dalam pertunjukan *Oidipus Sang Raja* (1964). Naskah drama Yunani klasik ditampilkan dengan kostum gaya tradisi Jawa, sarung dan batik, properti bangku terbuat dari bambu. Rendra dianggap berhasil memerankan tokoh Oidipus, meskipun cerita ini bukan dari khasanah budaya Indonesia. Dok. Harian *Berita Yudha* 1976. Foto: dans.

¹⁰ Rendra, “Mencari Kedudukan Drama Modern di Indonesia” dalam Dwi Klik Santosa, *Catatan-Catatan Rendra Tahun 1960-an*, Jakarta: Burungmerak Press, 2005), 95.

¹¹ Halim HD, “Rendra, Komunitas Bengkel Teater & Kantong Budaya”, dalam Dwi Klik Santosa, ed., *70 Tahun Rendra*, 2005, 89.

sumber dari ilmu adalah alam dan kehidupan. Oleh sebab itu, Rendra mengharapkan anggota Bengkel Teater yang belajar dengannya menghormati dan menjaga sumber ilmu mereka, yaitu alam dan kehidupan. Bahwa alam dan kehidupan memberi banyak inspirasi bagi seniman untuk mempertahankan daya hidup dan memperkaya kreativitas. Selanjutnya, datang pemain lain. Putu Wijaya dan Sardono W. Kusumo masuk yang diikuti kemudian oleh Amak Baljun, Chaerul Umam, dan Titik Broto. Kelompok menjadi 10 orang. Kelompok ini dianggap sebagai generasi pertama Bengkel Teater.

Bengkel Teater merupakan kelompok teater yang memiliki karakter Yogyakarta. Yogyakarta adalah kota budaya dengan latar belakang keragaman suku bangsa. Di Yogyakarta, orang-orang yang tidak berasal dari Yogyakarta mendapat kesempatan yang sama dengan warga asli Yogyakarta untuk mengembangkan kemampuan diri dan mengungkapkannya melalui beragam bentuk ekspresi, termasuk kesenian. Mereka mengalami peng-*godog*-an bersama menjadi sesuatu yang “beraroma” Yogyakarta.¹² Beberapa anggota Bengkel Teater membuktikan hal itu. Azwar A. N. dari daerah Minang, Moortri Purnomo, Bakdi Soemanto, dan Sardono W. Kusumo dari Solo, Chaerul Umam dan Amak Baljun dari Pekalongan, dan Putu Wijaya dari Bali, dan Rendra berasal dari Solo. Mereka menyadari bahwa Bengkel Teater bukanlah segerombolan orang yang menyukai hura-hura ketika berlatih teater, melainkan suatu institusi yang mengabdikan kepada satu cita-cita dan punya ikatan kewajiban seperti yang dikatakan Putu Wijaya.

Mereka hidup dalam keseniannya sebagai manusia individu yang merdeka.... Sikap seperti ini membuka kesempatan untuk ber-*idea*, berbuat, berlaksana yang lebih segar dari pengulangan-pengulangan dan klise yang selama ini mereka lakukan.... Mereka adalah anak-anak muda dari generasi *a gogo* yang suka musik Beatles, rambut gondrong, ngebut, film-film Janggo, dan bercinta. Tetapi mereka dalam saat yang sama suka pula secara keranjingan terhadap musik rakyat dari Joan Baez. Jali-Jali, kisah-kisah pewayangan, Toshiro Mifune, teater Bali dan berfilsafat....¹³

Bengkel Teater ternyata menjadi semacam bengkel yang tidak hanya memperbaiki anggota tubuh aktor agar dapat digunakan untuk bermain lebih baik dalam pertunjukan teater, tetapi juga semacam bengkel atau laborator untuk memperbaiki mental para aktor. Latihan mempertahankan daya hidup sangat membantu untuk menjaga stabilitas dan stamina mental mereka ketika menghadapi persoalan tersebut. Semua latihan itu dihasilkan melalui disiplin kerja rutin mereka dalam pelatihan di Bengkel Teater.

3. Rendra dan Mini Kata

Rendra menyetujui keinginan teman-temannya untuk bersama melakukan pelatihan (*training*) yang disebut *workshop*. Mereka berlatih di rumah Rendra di Ketanggungan

¹² Landung Simatupang, “Yogyakarta dan Kegiatan Teaternya (Urun Ingatan dan Amatan Seorang Pelaku),” dalam Bakdi Soemanto, et al., *Kepingan Riwayat*, (Yogyakarta: Kalangan Anak Zaman, The Ford Foundation, Pustaka Pelajar, 2000), 107–108.

¹³ Putu Wijaya, “Kamar Sempit, Asap Rokok, dan Irama”, dalam *Mingguan Populer Ilmu Seni Budaya*, No 3, Thn I, 1970.

Wetan, Yogyakarta. Penduduk rajin menyapu halaman dan membersihkan lingkungan. Sampah setiap pagi dan sore dibakar. Penduduk menanam pohon nangka, melinjo, sawo, jambu air, dan juga pagar tanaman hidup. Bila hujan tiba, halaman dan jalanan tidak becek berlumpur karena tanahnya berpasir. Di pagi hari burung-burung berkicau; di siang hari rumpun bambu berdesir dan berdesah; di malam hari serangga-serangga bersuiran. Rendra sangat menyukai lingkungan di sekitar rumahnya tersebut. Ia menyebutnya sebagai komunitas kampung, lingkungan yang merangsang daya hidupnya dan lingkungan yang menjadi inspirasi bagi kreativitasnya.¹⁴

Nomor-nomor MK sebagai hasil pelatihan bukanlah murni kreativitas Rendra, melainkan hasil dari suatu “forum bersama” anggota Bengkel Teater. Terkadang ia hanya memberi judul, ide dan eksplorasi gerak dicari bersama dengan mereka. Misalnya, ada yang maju menjadi tiang listrik kemudian yang lain, secara spontan, mengembangkan ide tersebut dengan mencari gerak di sekitar tiang listrik. Jadilah Putu, Moortri dan Wied Senja bermain dalam nomor *Di Bawah Tiang Listrik*. Demikian juga untuk nomor *Topi dan Tertawa* yang merupakan ide Putu. Nomor *Pedang* merupakan ide Moortri Poernomo, Mamang, dan Amak Baljun. *Sepasang Tukang Kelontong* oleh Bakdi Soemanto, Azwar, dan Amak Baljun. *Bip Bop, Namaku Azwar, Di Manakah Kau Saudaraku* adalah ciptaan Rendra.¹⁵

Latihan di Bengkel Teater berlangsung dari jam 19.00 sampai jam 00.00 malam. Kemudian dilanjutkan dari jam 04.00 pagi hingga jam 07.00 pagi. Setiap hari mereka berlatih. Rendra menyarankan untuk menanggapi irama musik. Mulailah musik ditafsirkan lewat gerak. Rendra menyebut pelatihan ini dengan “*workshop—review—workshop*”. Setiap selesai pencarian gerak, segera dilakukan *review* (ulasan) terhadap proses pencarian tersebut. Pelatihan gerak dan musik berlangsung selama berbulan-bulan. Aktivitas yang dilakukan hanya mendengarkan musik tanpa berbicara tentang teater. Mereka berlatih gerak, yaitu gerak kaki, gerak tangan, dan gerak tubuh dengan hanya mengikuti gerak irama musik.

Alam menjadi inspirasi kuat bagi kehadiran pertunjukan MK. Keadaan alam Indonesia, seperti Pantai Parangtritis, mata air Sendang Kasihan, dan Pasar Hewan Kuncen, menjadi tempat berlatih pencapaian kelenturan dan ketrampilan tubuh serta kepekaan batin anggota Bengkel Teater. Pendekatan terhadap tubuh aktor dalam gerak MK menunjukkan kehendak Rendra untuk menggunakan “tubuh” sebagai alat memotret kondisi masyarakat. Seni gerak tubuh aktor menjadi representasi pengalaman hidup masyarakat.

Kesenian dan masyarakat tidak hanya saling memberikan keterhubungan dan saling mempengaruhi, tetapi berbicara juga tentang suatu hubungan yang saling tergantung. Artinya, bahwa masing-masing unsur menjadi objek sekaligus juga menjadi subyek.¹⁶ Seni dapat mempengaruhi masyarakat. Sebaliknya, seni juga dapat dipengaruhi oleh

¹⁴ Rendra, dalam Awuy, ed., *Teater Indonesia*, 1999, 14.

¹⁵ Seperti yang disampaikan Moortri Poernomo dan Azwar A. N. kepada penulis.

¹⁶ Arnold Hauser, *The Sociology of Art* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982), 89.

masyarakat. Masyarakat yang selalu berubah juga dapat mempengaruhi kehadiran seni. Seni melahirkan perubahan di dalam masyarakat, sekaligus seni juga mengalami perubahan. Seni dan masyarakat memiliki ketergantungan dan kondisi semacam ini menggambarkan keberadaan seni di tengah masyarakatnya.¹⁷ Saling ketergantungan antara seni dengan masyarakatnya dapat dibaca sebagai dasar untuk melihat fungsi dan peranan MK di tengah masyarakat. Rendra mencipta suatu jenis pertunjukan yang bukan drama realistik seperti model Barat yang tragis dan menegangkan, bukan pula semacam ketoprak atau wayang orang yang, saat itu, dianggap diam dan *mandheg*. MK membuka jalan bagi pertunjukan teater Indonesia menuju bentuk baru, yaitu menjadi teater modern yang berkarakter Indonesia, seni modernis Indonesia.

4. Metode Mini Kata

Kehadiran MK menumbuhkan semacam keinginan penulis untuk mengamati jejak-jejak keunggulannya, yaitu kemungkinan pertunjukan tersebut memberi sumbangan pada wilayah keilmuan. MK menjadi suatu metode atau langkah-langkah kreatif artistik yang dapat difungsikan kembali secara keilmuan. Pertunjukan MK yang semula ditanggapi secara estetis kolektif dapat didudukkan ke dalam proses keilmuan, yaitu menjadi suatu metode penciptaan dengan sistem, dan teknik penciptaan seni. MK menjadi terbuka untuk ditafsirkan kembali. Elemen-elemen pertunjukannya berfungsi menjadi alat penemuan pengetahuan baru dalam seni peran. Metode pelatihan seni peran mengolah kelengkapan seni peran melalui gerak naluri aktor dalam tubuh, batin, dan pikiran para aktor secara alami, misalnya: mengolah kepekaan rasa dan intuisinya, pengenalan dengan lingkungan, pembentukan sikap dan tingkah laku, serta kecerdasannya.

Langkah-langkah metodis ke arah kualitas artistik dilakukan aktor melalui suatu sistem kerja. Sistem ini merupakan suatu bangunan "dunia", atau seperti yang diamati Yuri Lotman, sebagai sistem model kedua yang dikenal dengan nama "bahasa".¹⁸ Bahasa di sini bukan dalam bentuk struktur formalnya dengan ide-ide yang disampaikannya, tetapi pada penyatuan analisis bentuk tekstual dengan referensinya pada konteks.¹⁹ Menurut Barthes dan Keir Elam, bahasa menjadi teks, yaitu suatu diskursus yang melibatkan teksnya dan konteksnya. Teks pun menjadi suatu jaringan konteks yang memiliki sistem gerakannya. Sistem tersebut tergantung pada konvensi saat itu, yaitu cara seniman merangkai elemen-elemen konteksnya menjadi suatu teks, dan cara penonton mampu membuat sendiri jaringan konteks yang disampaikan teks demi kepentingannya.

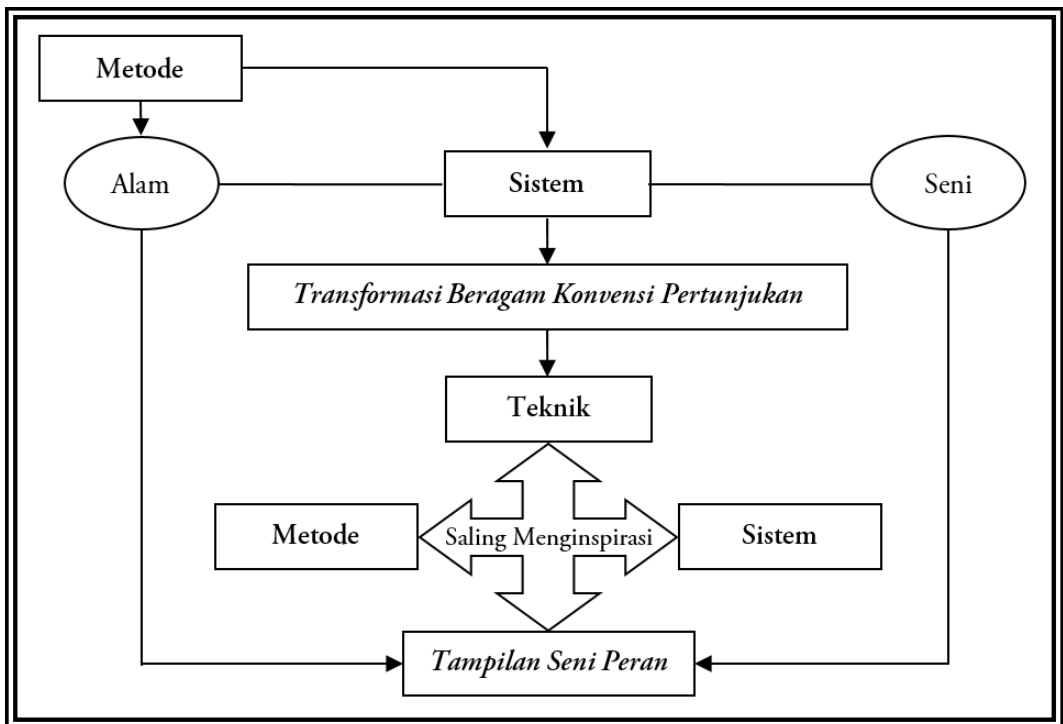
Sistem kerja merupakan pembahasan yang "setengah diam". Sebuah ucapan tidak terejawantahkan, suara tidak terdengar, seperti desahan nafas, atau sebuah tulisan kosong

¹⁷ Janet Wolff, *The Sosial Production of Art* (New York: St Martin's Press, 1981), 52.

¹⁸ Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London and New York: Routledge, 1980), 133.

¹⁹ Roger Fowler, ed., *A Dictionary of Modern Critical Terms. Revised and Enlarged Edition* (USA: Routledge & Kegan Paul, 1987), 40. Periksa pula Elam. *The Semiotics of Theatre*, 1980, 138, bahwa bahasa dalam drama berfungsi referensial, sehingga mampu menghadirkan dinamika konteks pembacaan oleh pembaca.

yang ditinggalkan oleh jejaknya sendiri.²⁰ Oleh sebab itu, sistem menampakkan suatu kemungkinan transformasi bahasa konteks. Sistem bahasa dalam seni peran MK memiliki kemungkinan untuk mengubah gerak alami seorang aktor menjadi seni peran yang kreatif yang mampu menempatkan aktor tersebut ke dalam perubahan bentuk atau transformasi yang bermanfaat bagi pertunjukan MK tanpa pembatasan waktu dan ruang tertentu. Patrice Pavis menyebutnya dengan konkretisasi dramaturgis, sedangkan Keir Elam menyebut transformasi bahasa ini sebagai sistem pemodelan.²¹ Apabila sistem tidak dapat dipertunjukkan karena suatu perbincangan atau diskursus, tidak demikian halnya yang terjadi pada teknik. Setiap seniman memiliki teknik tertentu untuk menyampaikan perubahan gaya sensibilitas.²² Teknik adalah sebuah ujian kejujuran seorang seniman dalam menyampaikan pandangannya melalui karyanya.²³ Melalui teknik, seorang aktor dapat mengembangkan bahkan menyempurnakan gerak alami yang dimilikinya ketika mereka memainkan berbagai karakter. Teknik bertujuan untuk mencipta gerakan artistik dari suatu gagasan atau sosok imajiner sehingga tampak estetis di hadapan penontonnya. Melalui penampilan teknik, perlu dicermati sistem transformasi yang membantu tampilan teknik dan cara sistem transformasi menjabarkan metode pelatihan. Keterkaitan metode, sistem, dan teknik dapat digambarkan dengan skema di bawah ini.



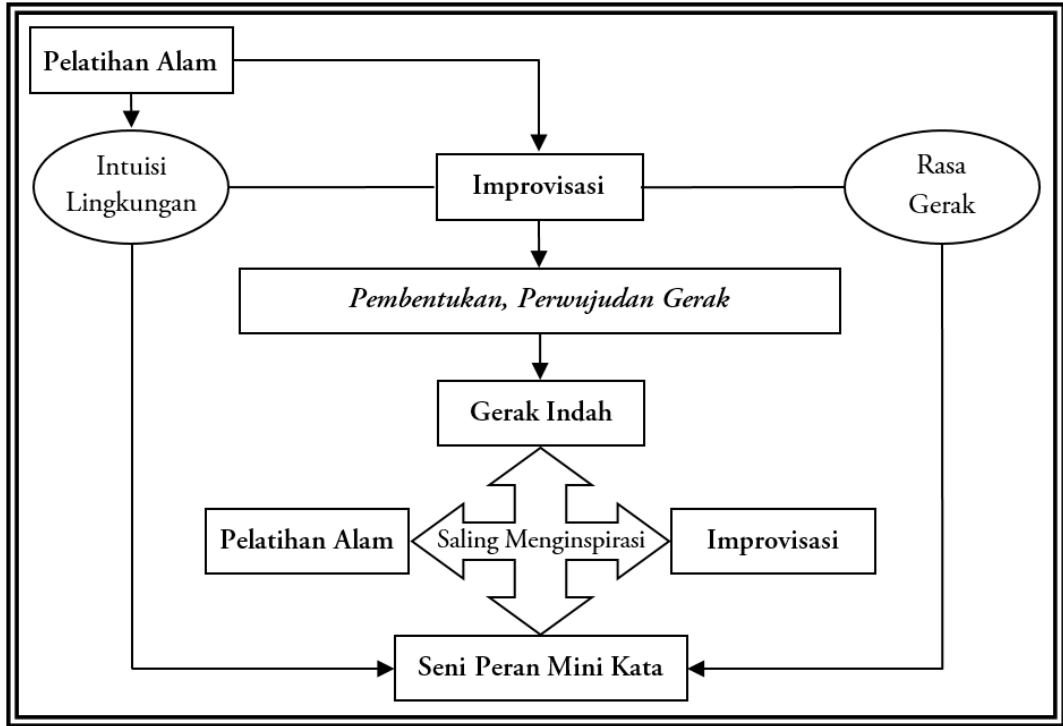
²⁰ Michel Foucault, *Pengetahuan dan Metode. Karya-Karya Penting*, Terj. Arief dari buku *Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954-1984* (Yogyakarta: Jalasutra, 2002), 130-131.

²¹ Elam, *The Semiotics of Theatre*, 1980, 134.

²² Fowler, ed., *A Dictionary of Modern*, 1987, 245.

²³ Wolfgang Iser, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974), 185.

Metode, sistem, dan teknik dalam pelatihan MK.



Metode pelatihan alam mengembangkan pula latihan meditasi. Meditasi, dalam pandangan Rendra, merupakan pemusatan pikiran pada satu hal dengan bantuan harmonisasi totalitas seluruh diri. Bermeditasi adalah mengonsentrasikan jiwa raga, perasaan, dan pikiran, dengan intensitasnya, dalam harmoni, dalam hening untuk menghadapi satu hal.²⁴ Meditasi menjadi dasar bagi proses penciptaan seni peran. Terjadi perkembangan dari bentuk tubuh keseharian aktor menjadi bentuk tubuh artistik aktor. Sistem perubahan tersebut membentuk sebuah teknik ketrampilan seni peran yang disebut teknik gerak naluri atau teknik gerak indah.²⁵ Seorang aktor ketika berperan dalam sebuah pertunjukan seyogyanya tidak lagi mempersoalkan teknik berperan. Apabila teknik digunakan oleh aktor-aktor yang baik, teknik ini benar-benar menjadi efektif. Teknik telah menjadi gaya dirinya.²⁶

Metode pelatihan MK oleh Bengkel Teater mendukung teknik pengenalan kekuatan energi alam. Unsur alam, seperti dinginnya air, lembabnya tanah, bau udara, panasnya api, diresapi oleh pemain dengan cara langsung. Pemain mengalami dan merasakan berbagai unsur alam tersebut. Anggota Bengkel Teater melengkapi sendiri kebutuhan mereka melalui kegiatan kembali ke alam. Proses kembali ke alam berfungsi untuk

²⁴ Alfons Taryadi, "Seketil Misticisme Dalam Poster", dalam Dwi Klik Santosa, ed., *70 Tahun*, 2005, 26.

²⁵ Rendra, "Pengalaman Mengejar", dalam Tommy F. Awuy, ed., *Teater Indonesia*, 1999, 15.

²⁶ Rendra berbicara tentang teknik dalam suatu wawancara dengan Dick Hartoko, yang kemudian ditulis oleh Dick Hartoko, "Gema Suara Alam", dalam Haryono, ed., *Membaca Kepenyairan*, 2005, 54

meningkatkan kualitas olah tubuh, mental spiritual, dan olah pikir. Metode tersebut dilakukan secara bersama-sama yang kemudian hasilnya menjadi milik bersama. Tempat latihan yang menjadi pilihan untuk mengenali alam di antaranya sebagai berikut. *Pertama*, pantai Parangtritis. Anggota Bengkel Teater berjalan ke Pantai Parangtritis tanpa alas kaki. Mereka diharapkan merasakan rasa terhimpit; mereka tidak boleh berbicara, tidak boleh membawa makanan, mereka berjalan dengan sandal jepit, membawa sikat gigi, dan uang secukupnya. Mereka membawa sepotong gula Jawa untuk menahan rasa lapar dan haus. Mereka berjalan di atas pasir panas. Dengan usaha dan strategi, mereka melewati panasnya pasir pantai. Mereka melakukan bermacam latihan di Pantai Parangtritis, salah satunya meditasi di pinggir laut sebagai cara pendekatan kepada Tuhan Sang Pencipta. Kemudian dilanjutkan dengan latihan improvisasi, misalnya bergerak di pasir dan air dengan bentuk gerak indah, baik sendiri maupun berkelompok. Selanjutnya, pengolahan vokal dengan berlatih pernafasan. Akhirnya, mereka membuat nomor-nomor gerak yang diiringi oleh ucapan verbal dan nonverbal, serta mempergunakan bunyi-bunyian.

Kedua, Pasar Hewan Kuncen, yaitu daerah penjualan hewan di Yogyakarta bagian barat. Pasar ini merupakan tempat orang berjualan sapi. Daya tahan pemain diuji untuk membaui aroma pasar, bahkan beberapa pemain tidur berdekatan dengan kotoran hewan. Mereka melihat penjual sapi yang harus berjalan sekitar 30 km semalam suntuk menuntun seekor sapi dari Kabupaten Gunung Kidul ke Pasar Kuncen untuk dijual. Terkadang mereka sengaja tidur beralas koran dan berbantal batu. Latihan berdekatan dengan kemiskinan menjadikan diri mereka lebih peka dengan kehidupan rakyat kecil. Keadaan tersebut dianggap menjadi pelajaran mengenai cara memperjuangkan hidup di tengah kemiskinan.

Ketiga, Sendang Kasihan (nama sebuah kolam mata air) dan daerah perbukitan di sekitarnya. Latihan di sendang dan perbukitan adalah latihan relaksasi, pengendoran, dan penenangan diri. Titik lelah setiap orang akan selalu terjadi, baik fisik, pikiran, maupun perasaan. Istirahat dibutuhkan untuk penyegaran. Namun demikian, dalam latihan relaksasi, mereka tetap memiliki aktivitas untuk membentuk kesadaran tentang cara menghilangkan rasa sombong, rasa paling kuat, dan rasa paling tinggi. Air yang dingin menyegarkan perasaan, pikiran, dan kelelahan tubuh. Mereka berendam di sendang, baik siang maupun malam hari; mereka melatih pernafasan di dalam air; mereka mencoba improvisasi gerak di air dengan menggunakan bola, tongkat, ban mobil bekas, dan sebagainya. Kegiatan tersebut mendorong kepekaan mereka untuk menata diri dan mengatasi tantangan yang menggoyahkan diri. Alam memberi “kepadatan”. Proses ini dibutuhkan mereka. Pasir, air, hutan, dan hewan, semuanya memberi kepadatan. Metode pelatihan alam menjadi prosedur cara dalam mempertahankan diri. Berjalan di pasir Parangtritis yang panas ternyata membuka akal mereka untuk menanggulanginya, *struggle for life*. Hal ini menjadi suatu perjalanan kehidupan bahwa manusia dituntut mencari dan memperbaiki terus makna hidupnya. Anggota Bengkel Teater saat itu membutuhkan suatu kesimpulan yang bermakna bagi kegiatan mereka.

5. Sistem Improvisasi

Pelatihan alam MK menghadirkan suatu sistem pelatihan yang disebut ‘improvisasi’. Improvisasi adalah penciptaan atau pertunjukan sesuatu, seperti puisi dan musik tanpa persiapan terlebih dahulu. Improvisasi juga berarti pembuatan atau penyediaan sesuatu berdasarkan bahan-bahan seadanya. Bagi pertunjukan teatrical, improvisasi mencakup beragam pendekatan, seperti pelatihan aktor yang dilakukan di sebuah studio, di dalam ruang tertentu, atau di alam terbuka. Dengan berpasangan atau membentuk sebuah kelompok, para pemain menampilkan sebuah ide, tantangan atau stimulus yang memberi motivasi pada mereka untuk bergerak dan berbicara spontanitas. Kegiatan tersebut hampir mirip dengan seni peran, tetapi tanpa menggunakan set atau dekor yang bergerak dan tanpa naskah drama. Hasil improvisasi ditandai oleh bentuk yang utuh, asli, dan bermakna.²⁷

Improvisasi tidak sekedar gerak tanpa makna tetapi suatu gerak yang memberi kesempatan penonton mengidentifikasi ide yang dihadirkan aktor. Gerak improvisasi berfungsi, *pertama*, membantu aktor keluar dari *kemandhegan*, rutinitas dan sikap-sikap yang sering dianggap klise. *Kedua*, improvisasi berfungsi membantu aktor mencipta pengalaman batinnya, membentuk gaya ucapannya dan mengaturnya agar dapat berkomunikasi secara efektif dengan penonton. *Ketiga*, improvisasi berfungsi untuk membebaskan aktor menjawab secara fleksibel tanggapan penonton. Kehidupan penonton mengalami perubahan. Hal tersebut direfleksikan aktor melalui peranannya.²⁸ Aktor menjadi riil di hadapan penonton sehingga di saat penonton menanggapi gerak improvisasinya, hal tersebut menunjukkan adanya suatu kebutuhan identifikasi diri penonton dengan aktor.

Proses pelatihan MK dibagi menjadi tiga tahapan yang dibuat berdasarkan momen-momen waktu yang ada dalam proses latihan sebagai berikut.²⁹ *Tahap pertama*, dalam diri seorang aktor muncul sebuah ide. Ide ini menuntut sebuah ungkapan artistik. Tidak ada konsep yang tertulis apalagi berupa naskah seperti yang ada pada pertunjukan drama yang biasa berlaku. Hal ini disebut dengan asas improvisasi. *Tahap kedua* adalah tahap pelatihan yang merupakan gabungan ide beberapa orang. Ide dapat muncul sebanyak-banyaknya, baik dari satu aktor maupun dari beberapa aktor. Sutradara terkadang menyetujui ide-ide tersebut, terkadang tidak. Latihan diulang beberapa kali, sehingga sutradara setuju. *Tahap ketiga* adalah pertunjukan di depan penonton. Gerakan yang muncul adalah gerakan yang telah disetujui sebelumnya. Sebenarnya dalam tahap ini dimungkinkan muncul ide-ide baru tetapi tidak boleh mengubah apa yang telah diputuskan pada tahapan kedua.

Latihan improvisasi dalam pelatihan MK merupakan perkembangan dari tradisi meditasi dengan gerak tubuh aktor. Arahannya tidaklah meniru hal yang dilakukan oleh ajaran para leluhur, tetapi Rendra terus berdamai dengan alam dan dirinya sendiri

²⁷ Derek Bowskill, *Acting and Stagecraft. Made Simple* (London: W. H. Allen & Company Ltd, 1973), 59.

²⁸ Bowskill, *Acting and Stagecraft*. 1973, 63.

²⁹ Seperti yang disaksikan Ikranegara dan dituliskannya dalam “Improvisasi Menuju Teater Kolektip”, dalam *Yudha Minggu*, Minggu 5 Mei 1968.

agar naluri bergerak dinamis.³⁰ Di kalangan *kejawen*, latihan meditasi dengan gerak semacam itu diberi judul *Betoro Siwo Tiwikromo*. Konon, di kalangan para sesepuh kebatinan Jawa, metode meditasi semacam itu adalah masuk ke alam *ning*. Caranya adalah dengan mengambil nafas melalui mulut seolah menelan alam semesta raya, kemudian "hawa" itu ditempatkan di pusar. Hawa itu dibiarkan menari sebagai energi alam yang diam di perut membentuk gerak naluri. Meskipun seorang aktor diam tidak bergerak, tetapi energi di dalam dirinya tetap bergerak dan "menari". Eugènio Barba menyebut gerak dalam tersebut dengan *Movement of Intentions* (MI).³¹ Kata lain dari MI adalah *sats*, yaitu energi yang diam tetapi telah disiapkan sebelum pelaku bergerak. Energi diperbesar dalam gerak yang diam, yaitu sesaat sebelum gerak terjadi. Pada saat seluruh energi siap dilepaskan, sebagian energi tetap dipertahankan dan diolah dalam tubuh, pikiran, dan perasaan. Pada saat pelaku berpikir tentang gerak, energi yang tertahan akan menggerakkan seluruh organ tubuh. Gerak tubuh tercipta dengan bantuan energi yang tertahan tersebut. Pelatihan improvisasi, meskipun terkesan spontan, tetap berlangsung dalam urutan-urutan langkah pencapaiannya.

6. Teknik Gerak Indah

Kehadiran MK, selain menghasilkan sistem improvisasi, juga menghasilkan juga suatu teknik seni peran yang disebut dengan teknik gerak indah. Pelatihan menggunakan teknik gerak indah sebagai cara mengolah tubuh. Gerak itu bukan gerak tari, tetapi tidak berstruktur. Intinya, gerak tersebut berangkat dari spontanitas dan improvisasi dalam rangka menanggapi rangsangan dari luar. Gerak indah dalam MK mempergunakan juga kata-kata secara minim. Kata-kata digunakan Rendra untuk mengekspresikan imaji. Bentuk gerak dan kata semacam ini lebih dipahami secara intuisi daripada secara logika sehingga komunikasi dengan penontonnya menjadi lebih bebas dan spontan.³² Fungsi suatu karya seni terhadap masyarakatnya ditentukan oleh kehadiran produksinya. Relasi produksi dengan masyarakat ditentukan oleh relasi antaranggota masyarakat. Relasi tersebut terkait langsung dengan proses teknik penciptaan seni.³³ Perwujudan karya seni yang berhasil memotret dengan benar tendensi politik masyarakatnya—eksplisit atau implisit—akan menjadikan karya seni tersebut berkualitas. Hal tersebut disebabkan oleh tendensi politik yang benar mampu disampaikan oleh tendensi seni yang benar. Wisnoe Wardhana, tokoh tari kontemporer Yogyakarta, menyampaikan pandangannya tentang pertunjukan teater MK sebagai berikut.

³⁰ Rendra, "Pengalaman Mengejar", dalam Tommy F. Awuy, ed. *Teater Indonesia*, 1999, 16.

³¹ Eugènio Barba, *The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology* (London and New York: Routledge, 1995), 55.

³² Goenawan Mohamad, "Tentang Bip-Bop", dalam Edi Haryono, ed. *Rendra dan Teater Modern Indonesia. Kajian Memahami Rendra Melalui Tulisan Kritikus Seni* (Yogyakarta: Kepel Press, 2000), 51–52.

³³ Walter Benjamin, "The Author as Producer" dalam K. M. Newton, *Twentieth Century Literary Theory. A Reader* (London: Macmillan, 1990), 93–94.

Penampilannya yang pertama di Yogya, di bangsal Sonobudoyo, merupakan bentuk teater baru yang berjudul sebagai “Gerak Indah”, atau “MK”, karena hampir-hampir tanpa kata-kata, sejenis sendratari tetapi tidak mengutamakan stilisasi gerak, melainkan lebih pada abstraksi nilai-nilai yang diungkapkan lewat sikap dan komposisi, atas *blocking* sistem yang teliti, kadang-kadang simbolis. Seperti *Bip-Bop*, *Rambate Rate Rata*. Suatu karya yang sangat halus dalam pelontaran kritik dan masih bersifat umum. “Keanehan” pentas ini telah memberikan sumbangan bagi penyegaran teater yang konvensional. Generasi muda banyak menganut bentuk-bentuk teater absurd.³⁴

Teknik gerak indah dalam metode pelatihan MK diciptakan tidak berdasarkan pada nilai kedaerahan tertentu. Pencarian teknik gerak indah aktor dilakukan dengan cara mengeksplorasi ekspresi-ekspresi seni. Misalnya, latihan konsentrasi dilakukan melalui musik yaitu dengan cara menafsir bunyi-bunyi alat musik. Konsentrasi dilakukan dengan mencoba mencari bunyi biola di tengah-tengah bunyi piano, klarinet, *saxophone*. Pada saat mereka mampu menemukan bunyi biola, berarti mereka telah mampu melakukan konsentrasi. Saat itu mereka mendengar musik dari alat musik gramofon yang dibawa Rendra dari Amerika. Konsentrasi itu tidak boleh mengosongkan hati dan pikiran. Mereka melakukan asosiasi dengan musik dan terkadang dengan lukisan.³⁵ Konsentrasi tersebut ditampilkan melalui kemampuan nonverbal aktor, seperti suara, bunyi, dan gerak. Pikiran disingkirkan dan naluri digunakan untuk mengolah tubuh menjadi gerak-gerak yang indah. Istilah gerak indah itu adalah khas milik Bengkel Teater.³⁶ Konsentrasi itu tidak “kosong” tetapi aktif. Imajinasi dan kesadaran aktor tetap diolah, yaitu dengan meningkat, meluas, dan membentuk suatu kejadian. Cara berkonsentrasi ini terkait dengan kemampuan rasional dan intelektual seseorang. Oleh sebab itu, konsentrasi harus dibimbing oleh seorang pelatih.³⁷

Olah tubuh dalam Bengkel Teater dikenal dengan istilah gerak indah. Teknik gerak indah itu artinya mencipta totalitas permainan. Terdapat perbedaan antara olah tubuh dan gerak indah. Olah tubuh belum menjadi suatu bentuk pertunjukan, tetapi masih menjadi dasar atau persiapan pertunjukan. Gerak indah telah menjadi seni bermain karena menghubungkan berbagai elemen keaktoran, di antaranya kata-kata, suara, memori, perasaan, dan kepekaan tubuh. Gerak tubuh bukan semata tampilan artistik tubuh pemain, melainkan pancaran dari pengalaman batinnya. Bengkel Teater menjadi tempat pemain “memperbaiki” ketrampilan tubuhnya dalam rangka mempersiapkan gerakan artistik panggung. Keindahan dalam gerak tubuhnya diperbaiki pula agar ketrampilan tubuhnya siap untuk memainkan berbagai peran.

³⁴ Wisnoe Wardhana, “Bengkel Teater Yang Bengkel”, dalam Edi Haryono, ed., *Menonton Bengkel Teater Rendra* (Yogyakarta: Kepel Press, 2005), 31.

³⁵ Seperti yang disampaikan Azwar kepada penulis dalam wawancara tanggal 4 Februari 2005.

³⁶ Rendra, “Pengalaman Mengejar”, dalam Tommy F. Awuy, ed. *Teater Indonesia*. 1999, 17.

³⁷ Seperti yang dituturkan oleh Moortri Poernomo kepada penulis pada tanggal 15 Februari 1996.

Pertunjukan teater yang didominasi pada pengolahan tubuh aktor disebut sebagai kerja “somatik”.³⁸ Kerja somatik adalah kerja langsung dari tubuh ke emosi. Kerja somatik membawa kesadaran aktor bahwa tubuh merupakan elemen keaktoran yang konkret sehingga mudah untuk diulang-ulang. Referensi kepada materi yang solid memiliki kelebihan, yaitu lebih mudah menahan kecenderungan aktor berperan secara berlebihan. Tubuh lebih mudah mendisiplinkan diri daripada perasaan yang berubah-ubah. Kerja melalui tubuh mampu menghadirkan kembali pengalaman masa lalu yang tidak satu pun mampu diingat kembali. Pada awal pembentukan MK, pemain mengembangkan gerak indah melalui kerja somatik. Pengolahan rasa belum terpikirkan oleh Rendra dan kawan-kawannya. Mereka baru menyadari bahwa ada bahasa nonverbal dalam kehidupan keseharian yang dapat dipergunakan ke dalam tubuh. Rendra menyadari hal ini setelah menyaksikan gerak tari Kecak Bali. Dalam tari tersebut, kelenturan tubuh aktor diperlukan. Pada saat tubuh aktor siap, lebih mudah menghadirkan bahasa nonverbal, bahasa rasa. Dengan demikian, sistematika pengolahan rasa berawal dari pengolahan tubuh aktor, baru kemudian rasa dan tubuh bersenyawa menghasilkan gerak. Teknik gerak tubuh MK merupakan hasil sistematika kerja rasa dan tubuh.

7. Perkemahan Kaum Urakan

Rendra menjadi salah satu seniman teater di Indonesia yang mampu merumuskan pemikiran kebudayaan dan pendirian seninya. Diawali dari proses pertunjukan MK yang kemudian berlanjut dengan kegiatan Perkemahan Kaum Urakan di Parangtritis pada Oktober 1971. Rendra mulai merintis gagasan alternatif.³⁹ Kegiatan alternatif bagi Rendra adalah suatu kegiatan yang mandiri dengan tanggung jawab, kebebasan, dan spontanitas. Kegiatan tersebut tidak menggantungkan diri dari bantuan dana pemerintah. Kata ‘urakan’ berarti berlaku atau bertindak seperti tidak ada aturan; bertingkah kurang sopan atau seenaknya.⁴⁰ Bagi Rendra, kegiatan alternatif Parangtritis dengan kaum urakan berguna sebagai inspirasi perubahan tanpa menjadi contoh perubahan itu, meskipun kemudian anak-anak muda meniru gaya urakan anggota Bengkel Teater. Selain itu, gaya hidup urakan dianggap sebagai lawan berdialog bagi norma-norma masyarakat yang dianggap mapan. Alternatif Parangtritis menjadi kegiatan yang simpatik dan dialogis bagi munculnya sikap pemberontakan kaum muda. Kaum urakan menjadi inspirasi kaum muda yang memberontak, melawan, dan menandingi aturan-aturan dari segolongan masyarakat yang mapan.

Bagi Rendra, kaum urakan bukan mewakili golongan yang ingin mengasingkan diri dari masyarakat, melainkan mereka sengaja meminggirkan diri untuk melihat masyarakat secara kritis. Kaum urakan menjadi cerminan dari sudut pandang baru yang diharapkan

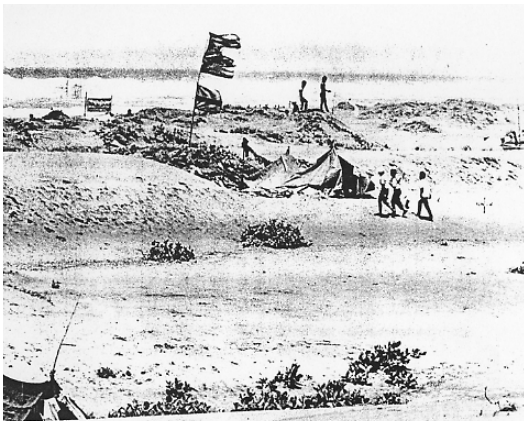
³⁸ Shomit Mitter, *Stanislawsky, Brecht, Grotowski, Brook. Sebuah Sistem Pelatihan Lakon*. Terj. Yudiaryani dari *Sistems of Rehearsal. Stanislawsky, Brecht, Grotowski and Brook* (Yogyakarta: MSPI dan arti, 2002), 26–27.

³⁹ W.S. Rendra, “Alternatif Dari Parangtritis”, dalam *Basis*, XXI-3, Djanuari, 1972 (Yogyakarta: BP Basis, 1972), 131–132.

⁴⁰ Moeliono, ed., *Kamus Besar*, 1988, 995.

dapat menghasilkan pencerahan cara pandang.⁴¹ Gagasan tentang Perkemahan Kaum Urakan ini sebenarnya tidak dapat dilepaskan dari gagasan yang muncul pada saat Rendra menimba ilmu di *American Academy of Dramatic Art* di New York, Amerika Serikat, pada tahun 1964. Pada tahun 1950-an hingga tahun 1960-an di Amerika, semangat eksperimental dan laboratoris model Jerzy Grotowski dan Antonin Artaud mulai populer di kalangan teatrawan Amerika. Jenis musik *bebop* dan *free jazz* yang menampilkan kekuatan ekspresi individual menunjukkan arah perkembangan cara berkesenian seniman Amerika. Sikap hidup *hippy* melanda kalangan anak muda. Perkembangan seni dan budaya di Amerika sesudah Perang Dunia II terkait dengan pemberontakan mereka terhadap nilai-nilai berkesenian dan berbudaya khas masyarakat Eropa.⁴²

Pertunjukan teatral MK juga menghadirkan gagasan tentang kaum urakan, kaum *hippy*, yang menjadi fenomena alternatif di tahun 1960-an. Peranan MK dan Bengkel Teater bagi Rendra telah melangkah jauh dari cita-cita awalnya. Bengkel Teater menjadi semacam tempat pembelajaran seniman untuk mempersiapkan lahir batin dalam berkesenian dan bermasyarakat. Seniman dituntut menjadi manusia yang mandiri, berkepribadian, dan mampu mencari strategi bagi keberadaannya di tengah masyarakat.



Pantai, ombak, dan bukitkarang Parangtritis



Rendra di tengah peserta Perkemahan Kaum Urakan. Air, pasir, angin, dan terik matahari menjadi saksi pertemuan antara perbukitan dan laut di pantai selatan. Foto. Rudi Hoffmann. Dok. *Basis*

⁴¹ Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi* (Jakarta: Gramedia, 1983), 96–97.

⁴² Bakdi Soemanto, *Godot, Di Amerika dan Indonesia: Suatu Studi Banding* (Yogyakarta: Grasindo, 2002), 199–200.

Melalui MK dan Bengkel Teater, Rendra kemudian mengembangkan kegiatan pelatihan alternatif-demokratis yang dikenal dengan istilah ‘Perkemahan Kaum Urakan’.⁴³

Kaum urakan ditafsirkan juga sebagai sekelompok orang yang sedang membangun budaya tanding.⁴⁴ Alternatif Parangtritis dengan kaum urakan dikenal sebagai suatu gagasan pembaruan. Di dalam dunia kreativitas seni teater, kaum urakan Bengkel Teater tidak menyodorkan nilai-nilai keindahan teater semata, melainkan menyampaikan kepada khalayak beberapa nilai-nilai budaya baru, misalnya, mengembangkan penghargaan terhadap lingkungan, dan mengembangkan pemahaman terhadap kemandirian individual. Kaum urakan menjadi suatu strategi dialog terhadap berbagai gejala perilaku masyarakat saat itu. Rendra ingin mendudukkan teater dalam peran sosialnya, atau menurut Emha Ainun Najib, “letak sosialnya”.

8. Pembaruan Metode Pelatihan

Pertunjukan MK merupakan pembaruan bentuk pertunjukan teater di Indonesia. Hal ini dianggap memang bukan pemikiran orisinal Rendra karena ketika Rendra menimba ilmu teater di Soho, Greenwich Village, New York, bentuk seperti yang dibawakan Rendra pada tahun 1968 itu sebenarnya sudah mulai pudar. Namun, kehadiran Rendra dengan karya-karya baru menjadikan tindak pembacaannya bermakna. Misalnya, kehendak Rendra menghilangkan kemutlakan cerita dalam naskah drama menjadi pintu gerbang pembaruan pertunjukan teater Indonesia. Kesadaran mengenai kehendak untuk membangun teater baru di Indonesia yang berangkat dari bentuk tradisi telah hadir. Hal tersebut menjadi cara yang dipertimbangkan oleh Rendra. Ia menghadirkan gaya pertunjukan khas Indonesia, meskipun menoleh ke Barat. Barat menjadi inspirasi, tetapi hasilnya bukan gaya dan cara berkesenian Barat.

Metode pelatihan alam, sistem improvisasi, dan teknik gerak indah mendasari seluruh kegiatan kreatif Bengkel Teater. Demikian juga sikap urakan terus menjadi kerangka kreativitas artistik anggota Bengkel Teater. Paruh kedua abad ke-20 menjadi bukti konvensi MK menghadirkan Rendra dan Mini sebagai fenomena di dalam pertunjukan teater modern Indonesia di Yogyakarta.

Pertunjukan MK merupakan teater modern yang menyebarkan pengaruhnya dan menjadi semacam bentuk teater baru di paruh kedua abad ke-20. Bakdi Soemanto, seorang guru besar, esais, dan anggota Bengkel Teater, menjelaskan dampak MK yang menghadirkan semacam “gerakan teater” di kalangan anak-anak muda saat itu. Sebagai pengajar tidak tetap di Universitas Sanata Dharma yang pada waktu itu bernama IKIP, Bakdi Soemanto diminta oleh guru-guru mata pelajaran Bahasa Indonesia untuk menjelaskan bentuk MK.⁴⁵ Sebagai suatu bentuk pertunjukan baru, teater MK membutuhkan cara pembelajaran yang berbeda dengan pembelajaran naskah drama

⁴³ Halim HD, “Rendra, Komunitas Bengkel Teater & Kantong Budaya”, dalam Dwi Klik Santosa, ed., *70 Tahun*, 2005, 88.

⁴⁴ Emha Ainun Najib, *Terus Mencoba Budaya Tanding* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 1994), 224.

⁴⁵ Seperti yang disampaikan kepada penulis pada tanggal 2 November 2006.

berbahasa Indonesia di sekolah-sekolah. Saat itu hampir seluruh pelajar sekolah menengah mengadakan pertunjukan teater improvisasi model MK.

MK menghadirkan kesadaran adanya fungsi pertunjukan teater sebagai penggerak nilai budaya baru dalam masyarakat. Bentuk MK serta model pelatihan alam menjadi “budaya tanding” terhadap bentuk pertunjukan tradisi dan pertunjukan teater realisme. Nilai tradisi dalam bentuk seni yang *mandheg* dan tidak kontekstual dengan kondisi zaman sudah saatnya dipertimbangkan kembali. Demikian juga nilai tradisi Jawa beku saat dihadapkan dengan sikap *urakan* yang mandiri. Rendra tidak hanya penyair saksi peristiwa yang terjadi dalam masyarakat, tetapi ia menghadirkan sekaligus menjadikan peristiwa tersebut menjadi suatu bentuk kesenian. Pertunjukan MK adalah cerminan diri masyarakat. MK bukanlah sebuah amanat yang menjelaskan, tetapi ia mengundang masyarakat untuk mencarinya dan menemuinya dalam diri masyarakat itu sendiri setelah ikut berproses bersama dalam suatu permainan. Banyaknya tanggapan seniman, budayawan, dan intelektual Indonesia terhadap MK menunjukkan penghargaan terhadap karya seni modernis tersebut. Banyaknya penerimaan dan penolakan terhadap MK menjadikan karya baru tersebut suatu fenomena yang layak ditafsirkan terus menerus.

Daftar Pustaka

- Ainun Najib, Emha. *Terus Mencoba Budaya Tanding*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 1994.
- Asa, Syu'bah. "Rendra", *Kompas*, Jakarta, 23 Desember 1999.
- Awuy, Tommy F. ed. *Teater Indonesia, Konsep, Sejarah, Problema*, Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1999.
- Barba, Eugenio. *The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology*, London and New York: Routledge, 1995.
- Benjamin, Walter. "The Author as Producer" dalam K. M. Newton, *Twentieth Century Literary Theory. A Reader* (London: Macmillan, 1990).
- Bowskill, Derek. *Acting and Stagecraft. Made Simple*, London: W. H. Allen & Company Ltd, 1973.
- De Marinis, Marco. *The Semiotics of Performance*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York: Routledge, 1980.
- Foucault, Michel. *Pengetahuan dan Metode. Karya-Karya Penting*, Terj. Arief dari buku *Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954-1984*, Yogyakarta: Jalasutra, 2002.
- Fowler, Roger ed. *A Dictionary of Modern Critical Terms. Revised and Enlarged Edition*, USA: Routledge & Kegan Paul, 1987.
- Hartoko, Dick. "Gema Suara Alam", dalam Haryono, ed., *Membaca Kepenyairan*, 2005, 54
- Haryono, Edi ed. *Rendra dan Teater Modern Indonesia. Kajian Memahami Rendra Melalui Tulisan Kritikus Seni*, Yogyakarta: Kepel Press, 2000.
- _____. *Membaca Kepenyairan Rendra*, Yogyakarta: Penerbit Kepel Press, 2005
- _____. *Menonton Bengkel Teater Rendra*, Yogyakarta: Kepel Press, 2005.

- HD, Halim. "Rendra, Komunitas Bengkel Teater & Kantong Budaya", dalam Dwi Klik Santosa, ed., *70 Tahun Rendra; Hadir dan Mengalir*, Jakarta: Burungmerak Press, 2005.
- Hauser, Arnold. *The Sociology of Art*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- Mitter, Shomit. *Stanislavsky, Brecht, Grotowski, Brook. Sebuah Sistem Pelatihan Lakon*. Terj. Yudiaryani dari *Systems of Rehearsal. Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*, Yogyakarta: MSPI dan arti, 2002.
- Mohamad, Goenawan. "Sebuah Pembelaan Untuk Teater Indonesia Mutakhir", dalam Goenawan Mohamad, *Seks, Sastra, Kita*, Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1980.
- _____. "Tentang Bip-Bop", dalam Edi Haryono, ed. *Rendra dan Teater Modern Indonesia. Kajian Memahami Rendra Melalui Tulisan Kritikus Seni*, Yogyakarta: Kepel Press, 2000.
- Moeliono, Anton M. ed. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1988.
- Rendra, W. S. "Alternatif Dari Parangtritis", dalam *Basis*, XXI-3, Djanuari, 1972, Yogyakarta: BP Basis, 1972.
- _____. *Mempertimbangkan Tradisi*, Jakarta: Gramedia, 1983
- _____. "Pengalaman Mengejar Tujuan Yang Belum Tercapai", dalam Tommy F. Awuy, ed., *Teater Indonesia, Konsep, Sejarah, Problema*, Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1999.
- _____. "Mencari Kedudukan Drama Modern di Indonesia, dalam Dwi Klik Santosa, *Catatan-Catatan Rendra Tahun 1960-an*, Jakarta: Burungmerak Press, 2005.
- Santosa, Dwi Klik, ed. *70 Tahun Rendra; Hadir dan Mengalir*, Jakarta: Burungmerak Press, 2005.
- _____. *70 Tahun Rendra; Hadir dan Mengalir*, Jakarta: Burungmerak Press, 2005.
- Simatupang, Landung. "Yogyakarta dan Kegiatan Teaternya (Urun Ingatan dan Amatan Seorang Pelaku)," dalam Bakdi Soemanto, et al., 2000.
- Soemanto, Bakdi, et al. *Kepingan Riwayat Teater Kontemporer di Yogyakarta*, Yogyakarta: Kalangan Anak Zaman, The Ford Foundation, Pustaka Pelajar, 2000.
- _____. *Godot, Di Amerika dan Indonesia: Suatu Studi Banding*, Yogyakarta: Grasindo, 2002.
- Wardhana, Wisnoe. "Bengkel Teater Yang Bengkel", dalam Edi Haryono, ed., *Menonton Bengkel Teater Rendra*, Yogyakarta: Kepel Press, 2005.
- Wijaya, Putu. "Kamar Sempit, Asap Rokok, dan Irama", dalam *Mingguan Populer Ilmu Seni Budaya*, No 3, Thn I, 1970.
- Wolff, Janet. *The Sosial Production of Art*, New York: St Martin's Press, 1981.

1. Konvensi Teater Miskin

Sekitar tahun 1970-an, berkembang suatu bentuk estetika seni baru yang pada dasarnya tidak hanya mengkritisi munculnya dominasi budaya konsumsi gaya kapitalis, akan tetapi juga mengkritik unsur-unsur seni yang terkesan rasional dan fungsional. Bentuk estetika baru tersebut mempertanyakan sekaligus mendefinisikan kembali makna dan fungsi seni melalui eksplorasi tubuh. Pikiran tetap mendukung penampilan secara logis dengan mengenalkan pemikiran-pemikiran ilmiah dan eksperimental. Sementara itu, tubuh tidak lagi dipandang sebagai rancang bangun kekuatan industri, tetapi diabstraksi menjadi bagian-bagian yang terpisah. Bagian yang terpisah-pisah akan diamati dan diuji coba sedetail mungkin. Abstraksi tersebut menjadikan bagian-bagian tubuh merefleksikan keutuhan tubuh. Sebaliknya, keutuhan tubuh dapat diperankan oleh setiap bagian tubuh. Oleh karena itu, posisi tubuh tersebut mampu berperan dalam skala sosial yang lebih luas, yaitu setiap gerakan dari bagian tubuh menjadi suatu tindakan atau aksi keseluruhan tubuh.

Bentuk estetika baru berbasis pada eksplorasi dan eksperimen tubuh menunjukkan adanya perkembangan yang terpusat pada penampakan *montage* yang sesungguhnya mencerminkan *anti-industri*. Teknik *montage* dikenal sebagai teknik yang diciptakan oleh Eisenstein dalam mengamati proses pembuatan film yang menitikberatkan pada serpihan-serpihan unsur yang bermakna otonom untuk dipadupadankan dalam rangka membentuk satu gagasan, ide, serta makna artifisial yang baru. Melalui teknik ini dapat dipahami munculnya hal yang disebut dengan 'yang lain', *the others*, yaitu aspek penonton sebagai liyan ikut berperan dalam suatu proses dialektikal. Teknik *montage* tidak lagi membangun realita pandangan dengan satu cara langsung, tetapi membangun sintesis berbagai sudut pandang, mencipta pandangan baru dari sisi-sisi yang berbeda atau yang tersembunyi dari tatapan mata.

Oleh karena adanya bentuk baru yang merupakan alternatif ini diharapkan muncul pemikiran dari karya seni sebagai cara pengungkapan kebutuhan manusia. Kebutuhan yang harus dipenuhi tidak melalui mimpi semata, tetapi melalui kenyataan sebenarnya yang dibutuhkan. Seni alternatif dalam dunia teater di Amerika muncul melalui gagasan *Laboratory Theater* yang dikembangkan oleh Jerzy Grotowski, *Living Theatre* oleh Julian Beck, dan *Environmental Theatre* oleh Richard Schechner. Seni alternatif ini memiliki konsep eksperimental yang terjadi karena penyatuan energi spontanitas dari aktor dan sikap tanggapan penonton dalam rangka menyongsong cita rasa masa depan. Konsep penyatuan ini tampak berbeda jauh dengan konsep individualis yang ditawarkan oleh budaya industri. Konsep penyatuan seniman maupun penikmat, dalam hal ini penonton teater, tetap didudukkan di dalam dunia nyata. Dengan kata lain, eksperimentasi seni menyediakan ruang bagi mereka untuk tetap mengatur, mengembangkan tubuh dan pikiran mereka sebagai alat untuk menguji coba cara mereka berekspresi.

Hingga saat ini, Grotowski dikenal sebagai salah satu sutradara terbesar teater modern dan seorang inovator yang dikenal dalam aliran eksperimental teater. Inovasi teknik yang dikenalkan mudah dipahami oleh siswa dan mahasiswa. Metode, teknik, dan gaya Teater Miskin dapat ditampilkan di berbagai ruang, sehingga teater di kampus-kampus sering melakukan gaya atraksi teater semacam itu. Grotowski mencipta istilah “Teater Miskin” sebagai definisi suatu gaya pertunjukan yang membebaskan diri dari teater yang berlebihan, seperti kostum yang megah dan setting yang rumit. Pertunjukan Teater Miskin berpusat pada ketrampilan fisik aktor. Selain itu, ciri lain dari teater ini sering menampilkan hanya satu properti di tangan para aktor.

Sebagai seorang sutradara, Grotowski menyukai pertunjukan dengan panggung yang tidak seperti pada umumnya. Grotowski menghindari panggung pertunjukan teater *mainstream* dengan bentuk panggung seperti pada umumnya. Keunikan pertunjukan Grotowski adalah menempatkan penonton di beberapa sudut panggung atau berada di dalam dan di antara aktor yang sedang tampil. Teater Miskin memusatkan pada kemampuan fisik pelaku dan menggunakan properti sebagai pengganti suatu ide obyek, dan gaya tersebut menunjukkan suatu makna yang jelas dan kontekstual.

2. Metode-Sistem-Teknik Pelatihan Akting

Mengeluarkan impuls dari dalam tubuh melalui kekuatan spirit kemanusiaan akan menjadi pusat pengkajian dan kreativitas para seniman untuk berkarya, kreativitas yang otentik milik seniman yang mempribadi dan yang bukan karya tiruan massal. Melalui pendapat bahwa dengan proses pelatihan, tubuh berhasil mengeluarkan impuls dalam diri manusia. Kondisi tersebut adalah proses eksperimental yang memiliki dimensi spiritual. Grotowski menerjemahkan proses tersebut melalui pelatihan yang berdasarkan pada “metode transformasi”, berlangsung dengan sistem *via negativa*, dan kemudian berlanjut dengan teknik *in-trance*.

Peter Brook, sutradara teater, menggambarkan kegiatan Grotowski tersebut sebagai usaha Grotowski untuk menghasilkan sebuah bentuk kesenian berbasis pada riset yang berlangsung secara bertahap, konsisten, tanpa publikasi, serta hasilnya langsung memperkaya kualitas kreativitas seniman.¹ Sumbangan Grotowski seperti yang diakui oleh Brook ternyata tidak hanya melahirkan kerja penelitian dengan menggunakan bentuk artistik di masa lampau, tetapi juga membongkar bentuk tersebut menjadi bentuk baru dan diperkaya dengan makna dan cita rasa baru sesuai kondisi zaman.

Tampaknya yang dikerjakan Grotowski tidaklah baru, namun saat Grotowski mulai berkarya kegiatan semacam itu tampak baru dan *avantgarde*. Kerjanya mampu menjadi suatu model pelatihan aktor. Grotowski secara mendasar melakukan praktik pelatihan kerja transformasi, baik yang berlangsung secara fisik maupun secara metafisik. Kerja secara fisik berarti kerja eksperimental beserta riset pelatihan keaktoran dalam tubuh dan pikiran aktor, sedangkan kerja metafisik berarti mengolah dan merenungkan kembali

¹ Peter Brook. *Grotowski, Art as a Vehicle*, The Drama Review, A Journal of Performance Studies, Vol. 35, No.1 (T 129), (Cambridge: MIT Press, 1991), 93.

pemahaman religius—seperti pemahaman tentang kondisi ‘kesadaran’ dan ‘ketidaksadaran’, kekuatan ‘mikro dan makrokosmos’— yang mempengaruhi tubuh seorang aktor, baik secara pribadi maupun secara kolektif.

Sebelum Grotowski, tidak ada sutradara yang mendekati kerja transformasi semacam ini. Artinya, transformasi menggunakan kekuatan fisik sekaligus perenungan metafisik, dengan pembentukan metode, sistem dan tekniknya. Stanislavski berhenti pada penyelesaian masalah mengenai cara mengubah kekuatan bawah sadar seorang aktor menjadi tampilan kesadaran aktor di atas panggung. Konstantin Stanislavski tidak berhasil meleburkan trauma pengalaman pribadi aktor menjadi gaya akting panggung yang diyakini oleh penonton. Bertold Brecht pun dengan sistem alinasi rasionalnya tetap mendudukan tubuh-pikiran, konsep-sensibilitas, sebagai dikotomi yang tidak melebur. Bahkan Antonin Artaud yang terkenal dengan ‘Teater Kejam’nya menemui kesulitan ketika harus menghadirkan kerja penyatuan fisik dan metafisik—ia menyebutnya dengan penyatuan makro-mikrokosmos – tubuh-pikiran aktor ke dalam tubuh aktor. Konsep Artaud hanya terpusat pada kekuasaan makrokosmos yang bersifat abstrak. Dengan demikian, baik kerja Stanislavski, Brecht, maupun Artaud, bagi kepentingan pelatihan aktor masa kini belum lengkap menginspirasi aktor untuk mempertajam proses kreatifnya. Kreativitas aktor diharapkan mampu menginspirasi penonton untuk ikut serta menentukan keberpihakannya. Oleh karena itu, proses kreatif harus diolah secara holistik dan diaktualisasi dengan semangat perkembangan zaman.

Meskipun Grotowski juga mengalami berbagai kesulitan pada proses latihan pembentukan diri aktor, seperti halnya Stanislavski dan Brecht, namun ia berhasil menemukan dan mengembangkan metode pelatihan seni peran dengan sistem dan teknis pelatihannya. Penemuan tersebut tetap berpijak pada keutuhan tubuh aktor, yaitu tubuh yang merupakan media penghubung partisipasi, baik dari aktor di panggung maupun penonton, dalam hal ini masyarakat. Hasil penemuan inilah yang dapat dikatakan sebagai milik Grotowski pribadi.

Untuk memahami proses terbentuknya pelatihan yang dilakukan Grotowski, dapat kiranya diuraikan terlebih dahulu pemahaman arti kata metode, sistem, dan teknik dalam karya seni akting. Metode merupakan langkah-langkah untuk menemukan ketepatan gerak-gerak tubuh serta naluri calon aktor yang bersifat alami, seperti kepekaan, pengenalan diri, dan lingkungan, konsentrasi, pengembangan rasa, pembentukan sikap, dan pengolahan logika. Langkah-langkah pengembangan metode ke arah kualitas artistik dilakukan aktor melalui suatu sistem kerja. Sistem bertujuan untuk mencari dan memperbaiki gerak-gerak yang bersifat alami menjadi gerak kreatif yang mampu menempatkan calon aktor ke dalam bentuk transformasi bagi kepentingan panggung. Calon aktor tidak memiliki pembatasan waktu dan ruang tertentu ketika terjadi transformasi. Dengan demikian, proses pembentukan sistem kerja merupakan acuan cara calon aktor memainkan seluruh kreativitas dari tubuhnya, pikiran, dan hatinya.

Sistem tidak dapat dimainkan karena sistem bukanlah tujuan, tetapi teknik adalah hasil akhirnya. Teknik bertujuan untuk mencipta gerakan, *gesture*, akting bisnis dari tokoh imajinatif. Melalui tekniknya, aktor dapat menerjemahkan, mengembangkan, bahkan menyempurnakan gerak-gerak alami yang dimilikinya sebelum memasuki proses pelatihan

akting. Melalui penemuan teknik, calon aktor dapat menemukan gaya aktingnya, mengolah tubuhnya untuk menemukan karakter tokoh yang diperankannya. Melalui ketrampilan teknik, calon aktor menjadi aktor yang sebenarnya. Dengan demikian, melalui teknik dapat diamati peran sistem dalam membantu teknik, dan cara sistem menjabarkan metode, serta kebenaran bahwa teknik membuktikan metode.

3. Metode Transformasi

Untuk melacak bahwa transformasi dapat dianggap sebagai suatu metode dalam kerja Grotowski mungkin dapat dilihat pendapat Erika-Fischer Lichte dalam buku *The Semiotics of Theater* (1992: 200). Lichte menjelaskan bahwa transformasi merupakan proses transmisi dari satu materi ke materi lain. Transmisi tersebut mampu mengubah keseluruhan sistem tanda menjadi suatu sistem tanda yang benar-benar berbeda. Misalnya, struktur sistem tanda teks naskah menjadi teks panggung (tekstur) sistem tanda di atas panggung. Perubahan sistem tanda tersebut sekaligus mengubah makna yang dikandung oleh sistem tersebut. Selain itu, perubahan sistem menentukan fungsi tekstur, yang pada akhirnya menghasilkan berbagai variasi interpretasi dari penonton terhadap perubahan makna yang terjadi.²

Selanjutnya, Lichte pun mengatakan bahwa transformasi yang selalu terjadi di atas panggung merupakan transformasi sistem budaya. Transformasi ini disebabkan oleh adanya inspirasi dari teks yang digarap oleh seniman, dan selebihnya dipertegas dengan harapan-harapan ideologis yang diinginkan oleh penonton. Oleh karena itu, penggarapan dunia imajinasi dalam sistem budaya tersebut merupakan tanda yang mengacu kepada sesuatu 'kontak' atau 'pertemuan' antarmanusia.

Kemudian gagasan Eugènio Barba berbicara tentang transformasi pun lebih memperjelas metode transformasi dalam karya Grotowski.³ Transformasi merupakan proses perubahan yang menunjukkan adanya keseimbangan antara kerja sistem yang terkait dan kerja sistem yang simultan. Keseimbangan antara kedua sistem tersebut muncul berkat adanya keseimbangan antara naskah-panggung-penonton. Teks naskah berfungsi sebagai 'waktu yang menyejarah', sedangkan elemen-elemen pertunjukan, seperti panggung-aktor, sutradara, musik, penata artistik-berfungsi untuk mengarahkan waktu pada penonton, sehingga penonton mampu-tanpa pemaksaan-mengisi ruang yang ada di dalamnya. Di satu sisi, penonton dikenalkan dengan kompleksitas waktu, dan di sisi lain, penonton selalu mengevaluasi dirinya dan kehadirannya terhadap peristiwa yang sedang dan yang akan terjadi.

Kemudian pendapat Richard Schechner pun dapat mempertegas transformasi tanda menjadi budaya dalam karya Grotowski. Schechner dalam bukunya *Performance Theory* mengatakan bahwa kontak budaya tidak hanya merupakan proses kutipan tetapi juga

² Erika-Fischer Lichte. *The Semiotics of Theater*, transl., by Jeremy Gaines and Doris L. Jones, (Bloomington Indianapolis: Indiana University Press, 1992), 200.

³ Eugènio Barba. *The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology*, (London and New York: Routledge, 1995), 10.

proses pembentukan potensi setiap elemen yang terlibat di dalamnya. Potensi budaya melibatkan unsur-unsur budaya—termasuk di dalamnya hal-hal yang tabu, keramat, dan memprihadi—dalam masyarakat atau komunitas yang mampu menjadi alat pendukung terjadinya transformasi komunikasi antarmanusia, dan lingkungan sekitar.⁴

Dengan demikian, berdasarkan penjelasan Lichte, Schechner, dan Barba tampak bahwa metode transformasi selalu diawali atas kehendak untuk mengubah suatu sistem tanda dalam rangka untuk mempertemukan unsur-unsur dalam tanda tersebut, sehingga terjadi keseimbangan potensi yang dimiliki oleh setiap unsur tersebut. Keseimbangan inilah yang menurut Grotowski dalam bukunya *Towards a Poor Theatre* dianggap sebagai kondisi yang membimbing manusia agar mengeluarkan reaksi impuls dalam dirinya.⁵

Berdasarkan pendapat tentang terjadinya transformasi tersebut, dapat ditarik kesimpulan bahwa transformasi merupakan metode ‘keseimbangan’ potensi dari unsur-unsur dalam tubuh manusia yang berfungsi untuk ‘mengeluarkan impuls’ dari dalam tubuh manusia. Kehadiran impuls dari dalam tubuh aktor tersebut kemudian membawa aktor ke dalam kondisi *liminal*. Liminalitas, menurut Victor Turner, adalah pintu gerbang atau ambang pintu yang membawa sekaligus mengubah kondisi sekular aktor menjadi sakral, yaitu kondisi yang belum pernah mereka tempati, kemudian mengembalikan dari kondisi sakral tersebut menjadi sekular, seperti kondisi semula. Kondisi liminal inilah yang menurut Grotowski adalah kondisi aktor mengalami *trance*, aktor *in-trance*.⁶ Oleh karena itu, metode transformasi dalam pelatihan akting Grotowski adalah proses pelatihan aktor menghadirkan impuls dari tubuhnya untuk mencapai kondisi *in-trance*.

Prosedur yang dilakukan Grotowski untuk mengembangkan metode transformasi sebagai berikut.

- a. Calon aktor mencari dorongan atau stimulus agar terjadi proses pengungkapan jati diri mereka dengan cara kembali pada kondisi bawah sadar mereka. Kemudian mereka menyalurkan dorongan atau stimulus ini sehingga menemukan reaksi kesadaran yang diinginkan aktor.
- b. Calon aktor mengartikulasikan proses penyatuan bawah sadar dan kesadaran, mengaturnya, dan mengubahnya menjadi tanda. Dalam istilah yang tepat, menjadikannya suatu ‘skor’ yang terdiri dari kontak yang halus, reaksi yang mengarah pada dunia luar, sebagai hal yang disebut sebagai proses *take and give*.
- c. Menghilangkan hambatan dan penolakan oleh organ-organ tubuh ketika menghadirkan keseimbangan untuk terciptanya kreativitas, baik secara fisik maupun psikis.

4. Sistem *Via Negativa*

Dalam proses pelatihan akting, suatu metode akan menghasilkan teknik akting apabila terjabarkan melalui suatu sistem kerja. Menurut Grotowski, sistem *via negativa* mampu memperkaya transformasi fisik dan batin aktor. Seperti yang dikatakan Brook ketika ia mengamati gagasan spiritual Grotowski.

⁴ Richard Schechner. *Performance Theory*, (New York and London: Routledge, 1988), 229.

⁵ Jerzy Grotowski. *Towards a Poor Theatre*, (London: Eyre Methuen Ltd, 1975), 58.

⁶ Victor Turner. *The Anthropology of Performance*, (New York: PAJ Publications, 1988), 25-26.

Yang saya maksudkan dengan ‘spiritual’ adalah ketika seseorang melangkah memasuki dunia dalam, dari alam yang dikenal ke alam tak dikenal...kerja ini terjadi seperti halnya evolusi alami dari tradisi spiritual. Karena tradisi spiritual umat manusia yang terkenal selalu membutuhkan berbagai bentuk. Tampaknya kita sekarang menghadapi sesuatu yang ada di masa lalu dan telah kita lupakan selama berabad-abad; inilah salah satu alat yang mampu membawa manusia bergerak ke tahapan berikutnya dan mendorong manusia melakukan tugasnya di dunia secara benar, yaitu mementaskan seni secara utuh.⁷

Kerja spiritual berdasarkan sistem *via negativa* untuk membentuk keutuhan seni tersebut dapat dilacak melalui berbagai bentuk dan pemahaman yang ada dalam tahapan proses kreatif Grotowski: berawal dari *The Laboratory Theatre*, Teater Laboratori(1961-1968), kemudian berkembang menjadi *The Paratheatrical Work*, Riset Parateater (1970-1984), hingga *The Objective Drama* (1985-1987). Sebenarnya ketiga tahapan proses kreatif tersebut tidak memiliki pembakuan batasan dan tahapan. Hal ini disebabkan Grotowski melakukan eksplorasi setiap tahapan secara terpisah berdasarkan waktu, tetapi tampak bahwa setiap tahapan yang dilakukannya merupakan proses meruang yang tidak dapat dipisahkan satu dengan lainnya. Dengan demikian, proses kreatif Grotowski adalah suatu kerja dialektik yang meskipun ketiganya berkembang tersendiri, tetapi saling menginspirasi sehingga masing-masing tahapan mampu menjadi referensi. Konsep kerja yang ada pada Teater Laboratori menjadi landasan kerja Riset Parateater yang kemudian menjadi langkah awal bagi Grotowski untuk mengembangkan Drama Objektif. Sebaliknya, di dalam Drama Objektif masih dapat disaksikan kerja kreatif Teater Laboratori dan Riset Parateater. Ketiga tahapan tersebut tampak berkembang linear, tetapi melalui proses yang melingkar dan episodik. Hal ini yang dapat dikatakan sebagai cara berpikir spiritual. Cara berpikir yang ‘melompat’ ke depan dengan berbagai prediksi untuk kemudian melakukan dialektika dengan masa lalu.

Sistem *via negativa* membantu Grotowski untuk mengembangkan tekniknya yang terkenal dengan sebutan *Poor Theatre*, Teater Miskin.⁸ Melalui teknik ini, Grotowski mengharuskan calon aktor untuk berlatih otot-otot wajah sehingga masing-masing tampak setiap aktor tampak seperti menggunakan ‘topeng’, yaitu topeng yang mengekspresikan rasa kecewa, penderitaan, dan ketidakpedulian. Gerakan tubuh, *gesture*, dan akting bisnis merupakan gerak-gerak pantomim yang menunjukkan hilangnya watak personal tokoh, sehingga mereka tidak memiliki perbedaan satu sama lain.

Sistem *via negativa* digunakan Grotowski pada seluruh pelatihan akting yang dilakukannya. Melalui sistem inilah, keinginan Grotowski untuk menyatukan tubuh dan pikiran aktor dapat terwujud. *Via negativa* merupakan teknik *in-trance* dan penyatuan seluruh kekuatan psikis dan tubuh aktor. Hasil yang diperoleh adalah tidak adanya batas waktu antara impuls dalam dan reaksi luar sehingga impuls tersebut menjadi reaksi luar. *Via negativa* membimbing masyarakat untuk tidak memikirkan diri sendiri dalam rangka

⁷ Shomit Mitter. *Systems of Rehearsal. Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*, (London and New York: Routledge, 1992), 94.

⁸ Jerzy Grotowski. *Towards a Poor*, 1975, 16.

mendekat pada Tuhan. Praktik religiusitas berupa roh secara progresif menentang semua hal yang bukan Tuhan untuk bersatu dengan Tuhan.

Penyatuan kekuatan psikis dan tubuh aktor adalah alat bagi aktor untuk melakukan kontak dan berada lebih dekat dengan sisi dalam batinnya. Ada kemungkinan bahwa Grotowski tidak memberlakukan sistem *via negativa* untuk mencipta seorang aktor yang religius dalam istilah keagamaan, namun sistem ini akan memberlakukan penyatuan tubuh dan pikiran aktor –sebuah bentuk religiusitas– sebagai elemen teater yang mampu menjembatani jarak antara naskah, panggung, dan penonton. Apabila arti kata *via negativa* adalah kembali ke titik nol dengan menegasikan hal-hal yang menjadi penghalang penyatuan antara manusia dan Tuhannya, Grotowski mengubah pengertian tersebut dengan menegasikan hambatan-hambatan proses penyatuan tubuh-pikiran aktor dan penyatuan panggung-penonton. Oleh karena itu, sistem *via negativa* dalam pelatihan Grotowski berfungsi untuk menegasikan hal-hal yang menghalangi proses penyatuan seluruh kekuatan tubuh-pikiran aktor dengan alam. Hasil yang diperoleh adalah pembebasan jarak waktu antara menjadi peran dan kembali menjadi dirinya, atau tidak ada jarak antara peran dan dirinya, sehingga peran menjadi dirinya dan dirinya menjadi peran. Dapat dikatakan bahwa sistem *via negativa* pada akhirnya dipergunakan Grotowski sebagai sistem kerja penyatuan. Sistem *via negativa* adalah sistem penyatuan unsur-unsur dalam diri aktor, yaitu tubuh, pikiran, dan batinnya serta penyatuan dirinya dengan unsur-unsur alam di sekitarnya.

Dengan demikian dapat ditarik kesimpulan kaitan antara metode transformasi dan sistem *via negativa* dalam pelatihan Grotowski. Transformasi gerak tubuh dan kebatinan aktor yang berdimensi alami diolah ke dalam proses sistem penyatuan untuk menghasilkan akting panggung. Langkah kaki, gerak tangan, dan detil-detil gerak, misalnya, muncul dan tampak melalui gerak batin aktor. Penyatuan keduanya yang kemudian menghadirkan teknik-teknik gerak bagi kepentingan peran sehingga peran yang muncul dapat dilihat melalui berjalannya sistem penyatuan ini dalam melakukan fungsinya. Sistem penyatuan yang digambarkan melalui berjalannya sistem *via negativa* berproses dalam tahapan kreativitas Grotowski.

5. Sistem *Via Negativa* dan Teater Laboratori

Pelatihan akting Grotowski dengan sistem *via negativa* dalam Teater Laboratori memiliki beberapa ciri khas sebagai berikut.

- a. Pelatihan terpusat pada berbagai eksperimen secara fisik.
- b. Penggabungan unsur-unsur gerak yang secara teknis telah diuji coba, dan kemudian didokumentasikan secara tertulis. Kegunaan dokumentasi tersebut adalah menjadi dasar sekaligus acuan kreatif penciptaan peran.
- c. Pelatihan berbagai teknik gerak dari seniman teater, baik dari Eropa, Amerika, maupun wilayah Asia, sesuai dengan kepentingan panggung akan digarap, dan kemungkinan dieksperimen atau diuji coba.

Eksperimen berbentuk latihan fisik, seperti gimnastik, akrobatik, latihan pernafasan, gerak-gerak ritmis, juga kerja biomekanik Meyerhold dan yoga dari teater Timur. Pelatihan

via negativa yang menjadi penemuan Grotowski tersebut merupakan wujud keinginannya agar aktor secara fisik mampu memiliki tiga dimensi yang mampu menggerakkan reaksi dari hati penonton yang terdalam agar menyatu dengan “bahasa” yang disampaikan aktor. “Bahasa kata” yang berubah menjadi “bahasa wujud” panggung mengakibatkan aktor dan penonton mampu menciptakan “Bahasa” sejenis yang bersifat universal, tidak terbatas ruang dan waktu. Seperti yang dikatakan Grotowski melalui wawancara dengan Barba bahwa aktor harus mampu menyampaikan pesan-pesannya melalui suara, gerak, hati, serta impuls yang muncul di garis batas antara yang tampak dan yang tidak tampak. Singkatnya, aktor mampu membangun analisis psikologis bahasanya seperti halnya seorang penyair mencipta kata-kata.⁹

Berdasarkan keinginan untuk bereksperimen tersebut tampak bahwa Teater Laboratori bekerja berdasarkan riset kemanusiaan. Grotowski menjelaskan bahwa lembaga untuk melakukan riset secara metodis jangan dikaburkan dengan sekolah yang mendidik aktor dan kemudian meluluskannya; juga kegiatannya jangan dikaburkan dengan panggung teater. Grotowski berbicara tentang proses penghilangan batas-batas tentang konfrontasi, tentang proses pengenalan jati diri sendiri, dan suatu terapi.

Teater yang berlandaskan kerja untuk melakukan terapi berfungsi untuk menghilangkan hambatan fisik dan psikis yang menghalangi tubuh aktor mengeluarkan energi cadangannya, energi dalam. Teater Terapi berproses dengan menekankan pada latihan pengembangan jati diri aktor daripada persiapan aktor untuk pertunjukan. Untuk itu, Grotowski mengubah fungsi teaternya dari “Teater Panggung” menjadi “Teater Terapi”. Melalui Teater Terapi, Teater Laboratori yang dikembangkan Grotowski mampu mengeksplorasi lebih dalam energi yang tersimpan dalam diri manusia. Energi yang mampu membuka diri aktor untuk mengenal diri sendiri, untuk berkomunikasi, dan dengan skala lebih luas, energi yang mampu membuka batas antara daerah artistik panggung dan daerah aktivitas kemanusiaan. Aktor tidak lagi berperan pada umumnya menjadi tokoh, tetapi aktor berproses menjadi jati dirinya.



Produksi Teater Laboratori terakhir adalah *The Constant Prince* (1969) yang menjadi bukti riset sistem *via negativa* dengan teknik *poor theatre*. Pada tahapan kreativitas Grotowski berikutnya esensi eksperimen dan bahasa bentuk Teater Laboratori tetap menjadi sumber bagi garapannya.

⁹ Jerzy Grotowski. *Towards a Poor Theatre*, 1975, 97.

6. Sistem *Via Negativa* dan Riset Parateater

Konsep kerja Parateater (1970-1984) pada dasarnya digambarkan sebagai media uji coba bahasa bentuk yang dihasilkan dari tahapan Teater Laboratori. Uji coba dilaksanakan melalui dua cara, yaitu: 1. Melakukan eksperimen gerak tubuh terhadap aktor-aktor yang telah terlatih dalam pelatihan Teater Laboratori agar tidak menemukan hambatan komunikasi di antara mereka. 2. Membuat lingkungan baru tempat pelatihan agar mempermudah aktor saling mendukung satu sama lain dalam rangka membangun komunikasi di antara mereka. Dalam hal ini, Grotowski ingin memperluas batas eksperimen fisik aktor secara individu menjadi eksperimen aktor secara kolektif. Aktor secara kolektif memiliki makna, baik aktor yang berlatih bersama dengan aktor lain maupun aktor yang menonton permainan aktor lain dalam ruang yang berbeda. Hal yang terakhir tersebut dapat ditujukan pada penonton. Artinya, aktor juga berada di posisi penonton, dan penonton dianggap pula sebagai aktor.

Jennifer Kumeiga, peneliti dan penulis buku tentang Grotowski dari Manchester University, Inggris, menganggap bahwa pelatihan eksperimental aktor dan penonton ini adalah dalam rangka memutus batas wilayah antara aktor secara individual dengan penonton kolektif dari dunia luar. Pelatihan eksperimental mengarahkan aktor untuk melakukan 'negosiasi' terus menerus dalam proses pembentukan dirinya dengan penonton. Aktor perlu mencari sebuah bentuk yang memungkinkan penonton menjadi partisipan agar dapat meningkatkan kemampuan diri, mengkondisikan diri mereka kembali, agar setara dengan yang dialami oleh aktor.¹⁰ Pendapat Lichte yang mendasarkan pada konsep Gaze kiranya dapat memperjelas makna komunikasi antara aktor dan penonton. Konsep Gaze tidak hanya berguna untuk mengamati hubungan antara aktor (di atas panggung) dan penonton, tetapi juga untuk mengamati hubungan antaraktor di atas panggung. Konsep Gaze menganggap panggung adalah cermin untuk membentuk identitas. Penonton menempatkan dirinya berdasarkan hubungan dengan aktor. Dengan melihat dirinya sendiri melalui cermin, sebenarnya ia membangun hubungan dengan dirinya sendiri.

Aktor ketika beracting menunjukkan fungsinya di atas panggung, dan aktingnya merupakan tanda mendasar bagi penonton untuk menemukan identitasnya. Freedman menyebutnya sebagai akting *display of a display*, kehadiran suatu subyek oleh subyek yang lain. Dengan demikian, seperti halnya naskah yang harus direkonstruksi kembali, identitas penonton juga perlu direkonstruksi. Oleh karena itu, komposisi eksperimental adalah jarak antara naskah dan penonton. Bruce Willshire menyebut eksperimen tersebut sebagai sebuah pengkajian filosofis religius yang menjembatani jurang antara pementasan masa kini dengan pementasan primitif melalui ritus dan religi tradisional.¹¹ Artinya bahwa eksperimen Parateater melibatkan unsur penting manusia, yaitu jati diri manusia yang selalu menuntut pencapaian batas keberadaannya, dan selalu mengalami pengujian.

¹⁰ Jennifer Kumeiga, *The Theatre of Grotowski*, (Great Britain, London: Eyre Methuen Ltd 1987), 163.

¹¹ Bruce Willshire, *The Concept of The Paratheatrical*, *The Drama Review*, a journal of Performance Studies, Vol. 34, No. 4 (T128), (Cambridge: MIT Press, 1990), 175.

Oleh karena luasnya sasaran yang ingin dicapai Grotowski melalui Parateater, yaitu kondisi religius manusia melalui proses penyatuan, pertemuan, dapatlah dianggap bahwa tahapan ini menjadi suatu parameter keberhasilan bagi pelatihan eksperimental Grotowski tentang kemanusiaan. Artinya, melalui riset ini muncul teori bahwa aktualitas jati diri kemanusiaan dapat dicapai dan diaktifkan melalui dukungan kolektif, yaitu pertemuan yang berlangsung melalui sistem *via negativa*.

Pernyataannya yang sangat terkenal untuk mendukung berlangsungnya *via negativa* tertulis melalui artikel Grotowski yang berjudul *Holiday*. Grotowski mengatakan bahwa di dalam pertemuan antarmanusia, mereka tidak menghilangkan diri mereka sendiri dan tidak menunjukkan jati diri mereka. Aktor membiarkan dirinya terpengaruh. Aktor juga tidak memaksakan kehadirannya kepada orang lain. Aktor melangkah ke depan dengan keseluruhan dirinya di bawah tatapan mata orang lain tanpa merasakan takut. Hal ini memunculkan rasa seperti ketika aktor berbicara dengan dirinya sendiri: Anda adalah saya; dan juga, saya ‘menjadi’ bersama-sama dengan Anda; dan selanjutnya, jangan khawatir, saya akan bersama Anda.¹²

Untuk mendukung riset tahapan ini, terdapat satu kondisi yang ingin diolah Grotowski yaitu kondisi alam. Grotowski kemudian memindahkan kondisi latihannya ke sebuah kota yang bernuansakan pedesaan, kota Brzenzika. Kota tempat pertemuan antaranggota Teater Laboratori dan anggota baru untuk kerja Parateater. Kondisi kota dan pertemuan anggota dinyatakan oleh Kumiega sebagai kerja *ecological interrelationship* yang ketika itu menjadi ciri khas aktivitas Parateater.

Ciri khas tahapan riset Parateater memiliki enam kegiatan:

- a. Mengolah akting terapi: menghilangkan hambatan terungkapnya energi gerak melalui tubuh, suara, dan pernafasan aktor. Kegiatan ini masih tetap melanjutkan Teater Laboratori. Pelatihan gerak dalam tahapan ini diarahkan untuk mengenali dan mengakrabkan aktor dengan kondisi tubuhnya.
- b. Melatih meditasi di tengah alam: sebagai cara untuk mengenali impuls tubuh, dan menggunakannya untuk menghasilkan berbagai motivasi gerak. Motivasi tercipta karena hubungan antaranggota dengan alam. Dapat dikatakan bahwa meditasi dengan kembali pada alam adalah keutamaan dan juga ciri khas tahapan Parateater.
- c. Mengenali peristiwa panggung diperuntukkan bagi anggota yang belum mengenal perbedaan antara pelatihan dan pertunjukan. Pada para anggauta dikenalkan pelatihan improvisasi, imajinasi, dan asosiasi, yang kemudian berlanjut pada bentuk pemanggungnya.
- d. Perjumpaan dalam workshops: melakukan eksplorasi gerak untuk menghasilkan kontak antarpemain. Pelatihan hanya menjadi bagan atau format, sedangkan kontak antarpemain lebih diutamakan. Misalnya, gaya penyutradaraan Grotowski lebih memberi kebebasan –proses *take and give*– bagi aktor untuk melakukan improvisasi.
- e. Studio Internasional: merupakan pelatihan untuk warga asing sebagai cara menjalin pertemuan antarbudaya yang berbeda.
- f. Berbagai proyek khusus: memiliki tujuan untuk mendidik aktor agar menjadi diri

¹² Kumeiga, *The Theatre of Grotowski*, 1987, 164.

sendiri, mendapatkan kembali keutuhan jati dirinya, menjadi kreatif dan spontan saat berhadapan dengan orang lain.

Kegiatan riset Parateater berakhir dengan pementasan *Apocalypsis Cum Figuris* yang menjadi ciri penyatuan aktor dengan penonton.

7. Sistem *Via Negativa* dan Drama Objektif

Aktualisasi jati diri manusia dalam tahapan Parateater yang berlangsung melalui sistem *via negativa*, kemudian diuji dalam tahapan riset yang disebut dengan Drama Objektif (1985-1987). Apabila Teater Laboratori menekankan pada eksperimen untuk membantu aktor mengenal jati dirinya, Riset Parateater menekankan pada aktualisasi diri di tengah kolektivitas. Mka Drama Objektif menekankan pada perbandingan antara kondisi aktor setelah mereka berlatih sehingga mereka mengenal diri mereka dengan usaha mereka untuk mengaktualisasikan diri. Pada tahapan inilah muncul konvensi baru yang dinamakan “konvensi antarbudaya, interkulturalisme”.

Keberhasilan Grotowski mempertemukan aktor dengan latar belakang budaya berbeda dalam tahapan Parateater menyebabkan tahapan Drama Obyektif merupakan tahapan untuk melakukan riset penemuan dampak pertemuan budaya secara teknis terlepas dari persoalan akting yang bermakna simbolik religius. Pertemuan akting berbasis budaya mendorong aktor untuk mengeluarkan kekuatan cadangan dalam tubuh manusia. Kekuatan yang ada jauh sebelum kebudayaan manusia melakukan perbedaan-perbedaan dan determinasi. Zbigniew Osinski, peneliti dan penulis tentang Grotowski, menjelaskan keberadaan kekuatan tersebut melalui kiasan bahwa pelacakan jauh ke belakang sebelum terciptanya kesempurnaan kitab suci Injil, dan menemukan asal mula penciptaannya.¹³ Perlu dilihat kembali perbedaan-perbedaan, dan menemukan sebelum perbedaan terjadi. Oleh karena itu, diharapkan dapat menemukan kembali bentuk yang sudah sangat tua, bahwa seni adalah cara menemukan pengetahuan.

Untuk mencapai fungsi seni tersebut, Grotowski merekrut asisten latih dari berbagai disiplin gerak yang memiliki perbedaan latar belakang budaya, misalnya pelatih dari Jepang, Indonesia, Hawaii, Iran, dan Korea. Para pelatih tersebut tidak berusaha untuk menggabungkan teknik gerak milik mereka, tetapi mereka saling membandingkan dan mencari bentuk-bentuk gerak yang menunjukkan otentisitas. Cara kerja ini menyebabkan para aktor mampu memilih dan memilah gerak dasar yang sesuai dengan kondisi tubuh mereka. Konsep perbandingan –dengan tetap bernafaskan pertemuan– dapat dihasilkan.

Dengan demikian pelatihan antarbudaya menghadirkan kembali kualitas pengalaman kehidupan manusia yang mempribadi dengan kualitas penampilannya. Konsep yang mendasari pelatihan antarbudaya tergambar sebagai berikut.

Membentuk kelompok dengan anggota yang memiliki latar belakang budaya, dan menamakan diri mereka sebagai kelompok *Theatre of Sources*. Anggota kelompok ini bertujuan untuk menjembatani antara sumber-sumber aktivitas budaya lama dan

¹³ Zbigniew, Osinski. *Grotowski Blazes the Trails, from Objective Drama to Ritual Arts*, in” The Drama Review, A Journal of Performance Studies), Vol. 35, No.1 (T129), (Cambridge: MIT Press, 1991), 960.

budaya baru, budaya tradisi dan kontemporer. Mereka, para asisten Grotowski, ini memperkenalkan sumber gerak yang sudah menjadi tradisi mereka. Gerak yang sangat sederhana, halus, dan spontan, gerak yang mirip dengan gerak kanak-kanak. Misalnya, gerak berfungsi untuk mencipta keseimbangan yang mampu mengatur irama dan cara tubuh berjalan. Gerak semacam ini, gerak *primal*, begitu halusnyanya sehingga ketika tubuh berganti tempat seolah tubuh tidak bergerak. Pelatihan yang dilakukan di antaranya gerak tari Bali, gerak Bushido, dan gerak tari Dervishes.

Grotowski tetap melakukan eksperimen untuk menghilangkan dominasi pikiran dan perasaan manusia. Sebaliknya, ia melakukan eksperimen dalam rangka untuk menghadirkan impuls. *Apocalypse Cum Figuris* tetap menjadi model untuk melatih gerak-gerak eksperimen, gerak *primal*. Eksperimen budaya tersebut menunjukkan bahwa Grotowski berusaha untuk mengubah dirinya dan anggota teaternya dari praktisi teater menjadi humanis yang berfungsi untuk merevitalisasi berbagai aspek kehidupan manusia melalui elemen-elemen teater.

Apabila kita memahami proses perjalanan kreativitas Grotowski melalui ketiga tahapan tersebut tersebut, yaitu pelatihan teater laborator, pelatihan parateater, dan pelatihan antarbudaya, maka dapat disaksikan bahwa pemikiran ‘spiritual batiniah’ Grotowski membimbing dan mengarahkan kelompoknya secara dinamis dan personal. Proses personal/individuasi keaktoran dilacak dan dikembangkan melalui bentuk-bentuk yang dihasilkan dalam latihan, yaitu dari proses latihan ritual menuju proses keilmuan. Pelatihan yang berdasarkan pada sistem penyatuan –*sistem via negativa*–, pertemuan antara aktor-penonton-budaya. Selain itu, pelatihan untuk mempertemukan manusia tersebut dapat ditarik benang merahnya dengan mengamati unsur-unsur di dalamnya yaitu naskah, aktor, panggung, penonton, mengalami perkembangan dan perubahan yang terolah secara metodis dan tersistem.

8. Teknik *In-Trance*

Di awal pembicaraan tentang teknik pelatihan diketahui bahwa melalui teknik dengan dibantu oleh sistem dapat dipahami cara metode pelatihan. Teknik *in-trance* pada dasarnya berawal dari satu titik yang dinamakan ‘penghubung organon’, *organism-channel*. Untuk menghadirkan kondisi *in-trance*, Grotowski menganggap bahwa tubuh berfungsi sebagai organon atau yantra. Dalam bahasa Yunani organon berarti instrumen, sedangkan dalam bahasa Sansekerta, yantra berarti suatu instrumen untuk mengamati keadaan alam semesta. Grotowski berpendapat–yang menunjukkan perbedaannya dengan Artaud– bahwa tubuh sebagai organon terdiri dari darah, tulang, dan daging, material, yang dapat digunakan sebagai alat untuk mengamati perkembangan tubuh setelah dikenai suatu uji coba. Melalui tubuhnya, aktor dapat pula memberikan ilustrasi kekuatan alam atau supranatural melalui karakter yang diwadahi melalui tubuhnya. Oleh karena itu, teknik *in-trance* selalu bertumpu pada tubuh aktor sebagai materi untuk dibentuk sebagai karya seni. Aktor *in-trance*, menurut Grotowski, tidak hanya bertumpu pada tubuh sebagai alat, tetapi juga sebagai penghubung, *channel*, antara kekuatan supranatural dan peran yang akan dimainkan.

Apabila tubuh dianggap sebagai penghubung organon, tubuh adalah pendorong terjadinya transformasi. Metode transformasi sebagai langkah penyeimbang mempersatukan alam dan organon tubuh, sehingga terbentuk akting *primal*, akting *in-trance*. Grotowski mengatakan bahwa kondisi *in-trance* adalah kemampuan untuk memusatkan diri dengan laku khusus teatral. Dengan demikian, dapat dicapai dengan seminim mungkin kehendak. Jika seseorang mampu mengutarakannya melalui satu kalimat, hal tersebut terkait dengan persoalan pemberian jati diri seseorang. Seseorang harus secara menyeluruh mengungkapkan jati dirinya kepada orang lain dengan rasa akrab yang terdalam, rasa saking percaya, seperti ketika seseorang bercinta. Hal ini menjadi letak kuncinya, penetrasi jati diri, *in-trance*, di dalamnya mengandung disiplin formal. Tidak ada satupun yang merupakan latihan ketrampilan. Latihan ini harus mengembangkan sistem yang mengarah pada proses sumbangan jati diri yang tidak terukur dan sangat luas.¹⁴

Akting *primal*, akting *in-trance*, mengungkapkan gerakan tubuh secara otentik untuk penonton. Artinya, penonton secara impulsif berpartisipasi untuk menerima ekspresi karakter melalui akting tersebut. Seperti diketahui bahwa akting *primal* dihasilkan oleh impuls, sehingga apabila impuls yang disentuh dalam diri penonton, hal yang terjadi adalah pertemuan impuls antarmanusia. Impuls ini adalah sumber gerak yang dipraktekkan oleh Grotowski, terutama pada era Drama Obyektif. Gerak yang merupakan penyatuan tubuh, pikir, dan rasa, dalam membentuk *arketip* –artikulasi melalui tanda– yang tidak bertentangan maknanya antara teknik gerak dan sistem tandanya.

Grotowski beranggapan bahwa melalui pertemuan impuls, transformasi aktor–penonton dapat terlaksana. Aktor dapat berubah posisi menjadi penonton, demikian juga sebaliknya. Gagasan mencipta akting impulsif, akting *in-trance*, akting otentik, dengan aktor sebagai ‘channel/penghubung’ mampu mewujudkan akting yang menyatukan secara menyeluruh dan utuh aktor dengan penonton. Transformasi melalui impuls dapat terlaksana juga dikarenakan oleh impuls lebih mendekat pada rasa daripada pikir. Bahkan impuls sudah merasuk ke dalam rasa yang dimiliki oleh penonton. Rasa dalam hal ini adalah rasa yang sudah terakumulasikan, baik olah tubuh maupun pikir. Oleh karena itu, cipta–akting *primal*–, rasa dan karsa bersatu dengan dorongan impuls, sehingga dapat dikatakan bahwa di titik tersebut tercipta karya otentik.

Seorang aktor *in-trance* bagi Grotowski adalah seseorang yang mampu menjadi diri yang sebenarnya dengan memiliki kemampuan menolak segala sesuatu yang telah didapatkan sebelumnya. Jika seseorang belajar cara berlaku, ia tidak harus menunjukkan jati dirinya; ia seharusnya hanya mengungkapkan cara melakukannya. Hal ini merupakan hal yang paling sulit. Bertahun-tahun seseorang berusaha keras belajar dan berusaha mendalami ketrampilan, tetapi pada akhirnya, ia harus menolak semuanya dan belajar untuk tidak mempelajarinya.

Tidaklah mudah memahami kondisi tersebut karena, di satu sisi, aktor mengalami perubahan psikis dari ‘mengetahui’ menjadi ‘tidak mengetahui’. Aktor harus mengeliminasi kemampuannya untuk belajar dan mengetahui hal yang telah menjadi

¹⁴ Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, 1975, 58.

pemahamannya selama ini. Hasilnya adalah aktor kembali pada kondisi psikis pasif. Di sisi lain, aktor harus mampu mengakumulasi segenap dasar kemampuannya untuk melacak kembali hal yang disebut Grotowski sebagai 'akar mistik' dari sikap dasar alami manusia. Kedua kondisi tersebut menyebabkan psikis aktor menjadi pasif-aktif.

Transformasi aktor-penonton melalui *in-trance* tampak jelas selama pertunjukan *Apocalypsis Cum Figuris*. Pertunjukan ini dipanggungkan selama 12 tahun dengan melalui berbagai cara eksperimen. Naskah, sebenarnya tidak dapat disebut sebagai naskah, berdasarkan dua sumber: *Samuel Zborowski*, puisi dramatik Slowaski yang ditulis tahun 1844/1845, dan *The Gospels*, berdasarkan Perjanjian Baru. Judul *Apocalypsis Cum Figuris* muncul dari novel Thomas Mann (1947). *Apocalypsis Cum Figuris* sebagai kegiatan latihan menjadi tanda akhir suatu kegiatan teater individu, yaitu kegiatan yang menumpukan pada penciptaan estetika pencapaian tubuh keaktoran. Kegiatan *Apocalypsis Cum Figuris* kemudian berubah menjadi suatu daerah komunikasi para peserta dari berbagai latar belakang budaya.

Latihan keaktoran yang dilakukan Grotowski semenjak akhir 1960-an melalui Teater Laboratori, Riset Parateater, dan Drama Obyektif, memberikan pengaruh yang luas terhadap teater dunia masa kini. Dramaturgi yang dikembangkan oleh Peter Brook, Eugènio Barba, Richard Schechner, bahkan kemudian diikuti oleh teatrawan Indonesia modern, seperti Rendra, Putu Wijaya, Budi S Otong, Dindon, Rahman Sabur, ternyata merupakan keberlanjutan penemuan Grotowski. Tampaknya sumbangan yang diberikan Grotowski dalam dunia teater dapat dijadikan semacam model cara pandang kegiatan bertelevisi. Tahapan proses kreatifnya yang selalu menjalin dialektika, konsep laborator yang dihadapkannya, serta komunikasinya yang berdimensi universal menunjukkan kehendak untuk menyatukan, baik pikir, tubuh, maupun hati secara praktik. Dengan demikian, teater sebagai sebuah karya seni tidaklah hadir sebagai sebuah kegiatan seni keindahan semata, tetapi teater telah memasuki proses kerja untuk memperbaiki dan mengembangkan dunia kemanusiaan. Manusia sebagai makhluk individu dan sekaligus sebagai makhluk kolektif.

Daftar Pustaka

- Barba, Eugenio. *The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology*, London and New York: Routledge, 1995.
- Brook, Peter. *Grotowski, Art as a Vehicle*, The Drama Review, A Journal of Performance Studies, Vol. 35, No.1 (T 129), MIT Press, Cambridge. 1991.
- Fowler, Richard. *The Four Theatres of Jerzy Grotowski: An Introduction Assessment*, New Theatre Quarterly, Vol. 1, No. 2, May 1985.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*, Eyre Methuen Ltd, London, 1975.
- Inner, Christopher. *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London and New York, 1993.
- Kumiega, Jennifer, *The Theatre of Grotowski*, Methuen London Ltd, Great Britain, 1987.
- Lendra, I. Wayan. *Bali and Grotowski, Some Parallels in the Training Process*, in The drama Review, A Journal of Performance Studies, Vol. 35. No 1 (T129), MIT

Press, Cambridge, 1991.

Lichte, Erika-Fischer. *The Semiotics of Theater*, transl., by Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Indiana University Press, Bloomington Indianapolis, 1992.

_____. *New Concept of Spectatorship: Towards a Postmodern Theory of Theatricality*, in *Journal of The International Association for Semiotics Studies*, Vol. 101-1/1, Walter de Gruyter & Co., Great Britain, 1994.

Mitter, Shomit. *System Of Rehearsal*, Routledge, London and New York, 1992.

Osinski, Zbigniew. *Grotowski Blazes the Trails, from Objective Drama to Ritual Arts*, in *The Drama Review, A Journal of Performance Studies*, Vol. 35, No.1 (T129), MIT Press, Cambridge, 1991.

Schechner, Richard. *Performance Theory*, Routledge, New York and London, 1988.

Turner, Victor. *The Antropology of Performance*, New York: PAJ Publications, 1988.

Willshire, Bruce. *The Concept of The Paratheatrical*, *The Drama Review, a journal of Performance Studies*, Vol. 34, No. 4 (T128), MIT Press, Cambridge, 1990.

BAGIAN TIGA
KEBANGSAAN DAN KETAHANAN BUDAYA

1. Kesenian Tradisional dan Era Industri Kreatif

Industri kreatif saat ini telah menjadi perhatian di sebagian besar negara di dunia karena diyakini bahwa industri kreatif mampu memberikan kontribusi perekonomian secara signifikan. Industri kreatif dapat didefinisikan sebagai industri yang berasal dari pemanfaatan kreativitas, ketrampilan, serta bakat individu dengan menghasilkan dan mengeksploitasi daya kreasi dan daya cipta individu tersebut.¹ Industri kreatif perlu dikembangkan di Indonesia karena beberapa alasan sebagai berikut. *Pertama*, memberi kontribusi ekonomi yang signifikan. *Kedua*, mencipta iklim bisnis yang positif. *Ketiga*, membangun citra dan identitas bangsa. *Keempat*, berbasis kepada sumber daya yang terbarukan. *Kelima*, menciptakan inovasi dan kreativitas yang merupakan keunggulan kompetitif suatu bangsa. *Keenam*, memberi dampak sosial yang positif.²

Sektor industri kreatif di bidang seni pertunjukan memiliki potensi untuk dikembangkan jika melihat sumber daya bangsa Indonesia, terutama seniman. Kreativitas seniman Indonesia dapat disejajarkan dengan bangsa lainnya di dunia. Hal ini terbukti dengan banyak karya seniman Indonesia diakui di komunitas internasional. Industri kreatif di bidang seni pertunjukan dikarakterisasikan sebagian besar lewat input tenaga kerjanya, yaitu individu kreatif. Oleh sebab itu, industri kreatif di bidang seni pertunjukan berbasis pada intelektualitas sumber daya manusia yang dimiliki.

Saat ini, Departemen Perdagangan RI telah melakukan pemetaan dan pengidentifikasian wilayah kreativitas kelompok ekonomi kreatif seni pertunjukan di antaranya kegiatan kreatif yang berkaitan dengan usaha pengembangan konten, produksi pertunjukan (tari tradisional, tari kontemporer, drama, musik tradisional, teater, opera, tur musik etnik), desain busana pertunjukan, tata panggung, dan tata cahaya. Pemetaan tersebut merupakan studi awal yang memerlukan studi pemetaan yang lebih komprehensif yang nantinya dapat memberikan gambaran umum mengenai dampak/kontribusi ekonomi dari industri kreatif tersebut.

Penelitian industri kreatif di Daerah Istimewa Yogyakarta (DIY) akan memusatkan pada penelitian pertunjukan teater tradisi, yaitu ketoprak. Penelitian ketoprak ini berlandaskan tiga pemikiran pokok, yaitu *pertama*, identifikasi pertunjukan ketoprak sebagai bentuk pewarisan dan pelestarian seni dan budaya masyarakat DIY. *Kedua*, identifikasi peranan ketoprak di tengah upaya pembinaan kesenian di DIY. *Ketiga*, identifikasi pertunjukan ketoprak terkait dengan perubahan kreatif seniman ketoprak. Pewarisan dan pelestarian ketoprak sebagai aset budaya merupakan suatu penopang ruang lingkup pembangunan nasional secara menyeluruh. Di satu pihak, saat pembangunan

¹ Departemen Perdagangan RI, *Studi Industri Kreatif Indonesia*, 2007, 33.

² Mari Elka Pangestu, "Pengembangan Ekonomi Kreatif Indonesia", makalah dalam seminar "Peran Perguruan Tinggi Seni Sebagai Inkubator dan Dinamisator dalam Menggerakkan Ekonomi Kreatif, ISI Yogyakarta, 9 Juni 2008, 3.

dilaksanakan, terjadi perubahan keadaan dan terkadang terpaksa untuk mengubah yang ada. Saat masyarakat terus bergerak maju, muncul kekhawatiran dan keprihatinan terhadap warisan budaya dan aset-aset kebudayaan yang berada dalam keadaan serba lemah. Namun demikian, aset-aset tersebut wajib dipertahankan dari segala gangguan dan bahaya yang mengancam. Amanat warisan budaya hendaknya terus diemban dengan segala usaha pelestarian dan pemanfaatan yang aktif positif karena sarat dengan nilai-nilai filosofi, etika, dan pesan moral yang harus dipelihara dan dikembangkan demi kepentingan manusia secara menyeluruh dan utuh.

Ketoprak (bahasa Jawa: *ketoprak*) adalah sejenis seni pertunjukan teater berasal dari Jawa. Dalam sebuah pertunjukan ketoprak, cerita dramatik diselingi dengan lagu-lagu Jawa, dan diiringi dengan gamelan. Tema cerita dalam sebuah pertunjukan ketoprak bermacam-macam. Biasanya diambil dari cerita legenda atau sejarah Jawa. Banyak pula tema diambil dari cerita luar negeri. Namun, tema cerita dalam ketoprak ini tidak pernah diambil dari repertoar cerita epos, seperti wiracarita Ramayana dan Mahabharata. Penggunaan cerita epos tersebut lebih mengarah pada pertunjukan wayang wong, bukan ketoprak.

Beberapa ragam bahasa dalam ketoprak menunjukkan watak, kedudukan, trah keturunan, latar belakang, dan status sosial tokoh-tokoh yang tampil dalam setiap adegan. Dalam tradisi Jawa, tingkat-tingkat pemakaian bahasa tersebut berkait erat dengan unggah-ungguh, etika, tata krama dan budi pekerti. Artikulasi dialog dalam berbahasa Jawa juga mempunyai arti penting dalam penyajian ketoprak sebagai tontonan, karena pertunjukan ketoprak tanpa didukung artikulasi yang baik akan mengurangi nilai artistik dan estetika, serta menghambat penyampaian makna dialog. Karena itu, selain intonasi dan aksentuasi harus jelas, pemain ketoprak juga harus mampu mengucapkan dialog dengan benar dan lafal yang pas.

Menurut Handung Kussudyarsana, pakar sekaligus pemerhati ketoprak Yogyakarta, unsur bahasa hanya salah satu faktor keadiluhungan kesenian ketoprak. Dalam seni ketoprak, unsur busana (kostum) juga mengandung ajaran watak dan kedudukan seseorang. Sejak kelahirannya, bahasa yang dipakai dalam pementasan ketoprak adalah bahasa Jawa. Sementara itu, sistem komunikasi dalam ketoprak dilakukan dengan dialog dan tembang. Namun, ragam bahasa yang digunakan dalam ketoprak hanya bahasa *ngoko* atau *krama ndesa*, sedangkan dalam perkembangannya ketoprak menggunakan empat ragam bahasa, yaitu *krama inggil*, *krama ndesa* atau *ngoko*, *kedhaton*, dan *bagongan*. Hal itu terjadi seiring dengan perkembangan lakon-lakon ketoprak yang kemudian juga bersumber dari cerita sejarah dan babad, bukan hanya berasal dari legenda. Selain itu, perbedaan antara ketoprak Mataram, ketoprak Surakarta, dan ketoprak Jawa Timur terletak pada aksentuasi dialog. Aksentuasi dialog ketoprak Surakarta, Jawa Timur, dan pesisiran cenderung berpijak pada pola aksentuasi dialog wayang orang, sedangkan ketoprak Mataram lebih cenderung berpijak pada aksentuasi dialog keseharian masyarakatnya.

Masih segar dalam ingatan, antusiasme masyarakat yang datang berduyun-duyun menyaksikan pertunjukan ketoprak di berbagai daerah, terutama di wilayah pedesaan. Masih jelas dalam ingatan pula, banyak remaja putri tergila-gila kepada tokoh bambangan atau penonton yang *kedanan* kepada pemeran andal, seperti Marjiyo, Widayat, dan

primadona (sri panggung) Marsidah. Selain itu, masih melekat juga rasa kebencian kepada tokoh antagonis, seperti Mukiyar dan Dirjo Tambur. Hal tersebut terjadi karena ketoprak sebagai teater rakyat pada zaman keemasannya memang benar-benar mampu meyakinkan penontonnya bahwa permainan mereka di panggung bukan sekadar cerita tetapi merupakan kejadian nyata. Namun kondisi ketoprak saat ini, perlu kembali dipertanyakan kualitas hasil pertunjukan yang bernilai sejajar dengan ketoprak masa lalu. Selain itu, perlu diketahui mengenai nasib Ketoprak Mataram yang identik dengan kesenian rakyat Yogyakarta. Sarasehan Ketoprak di Griya KR yang mengangkat *tema Ketoprak Wis Wancine Tangi* seolah menyadarkan kita bahwa kesenian ini perlu dilestarikan dan dikembangkan.

Ketoprak sebagai kesenian rakyat tradisional diakui oleh Widayat dalam Ketoprak Orde Baru (FKY 1997) mampu berkembang seiring perkembangan zaman dan teknologi, karena ketoprak memang lentur, luwes dan adaptif. Bahkan ketoprak selalu terbuka terhadap pengaruh konsep seni dari luar ketoprak. Hal itu terlihat jelas dari sejarah perkembangan ketoprak yang terus berkembang dari ketoprak lesung, ketoprak ongkek, ketoprak pendapan, sampai ketoprak panggung (tobong). Dalam kaitan teknologi komunikasi, ketoprak juga bisa beradaptasi dengan teknologi audio, sehingga mulai 1937/1938, ketoprak sudah mengudara lewat radio (RRI) Yogyakarta, yang dipelopori grup ketoprak Krido Raharjo pimpinan Ki Cokrojiyo. Mulai 1972, ketoprak juga bisa tampil secara audio-visual lewat TVRI.

Hal senada dikemukakan oleh Bondan Nusantara selaku praktisi seni ketoprak, bahwa ketoprak memiliki keluwesan dan kelenturan menerima berbagai perubahan, termasuk menghilangkan unsur yang sudah tidak sesuai dan menambah unsur yang dianggap sesuai dengan perkembangan sosio-kulturalnya. Oleh karena itu, ketoprak mampu bertahan hidup. Hal itu berbeda dengan wayang orang dan ludruk yang perkembangannya agak tersendat karena kurang mampu beradaptasi dengan perubahan zaman lingkungannya.

Pertemuan seniman ketoprak DIY 1972 menghasilkan rumusan bahwa ketoprak sebagai kesenian (drama/teater) rakyat yang tumbuh subur di wilayah Yogya, Jawa Tengah, dan Jawa Timur, terbagi dalam tiga periodisasi, yaitu: Periode Ketoprak Lesung (1908-1925), Periode Ketoprak Peralihan (1926-1927), dan Periode Ketoprak Gamelan (mulai 1928). Sementara itu, lokakarya ketoprak yang diselenggarakan Taman Budaya Yogyakarta (1997) memunculkan gagasan bentuk baru ketoprak, yakni ketoprak garapan. Dengan demikian, mulai saat itu dikenal adanya ketoprak konvensional dan ketoprak garapan. Ciri-ciri ketoprak konvensional, antara lain: tidak menggunakan naskah penuh atau skenario, dramatik lakon mengacu pada wayang kulit purwa, dialog bersifat improvisasi, akting dan blocking hanya intuitif, tata busana dan rias realis, musik pengiringnya gamelan pelog dan slendro, menggunakan keprak dan tembang, dan waktu pertunjukan sekitar 5-6 jam. Ketoprak Garapan adalah ketoprak yang dimasuki idiom-idiom seni lain, misalnya teater. Dari pijakan itu, kemudian muncul ketoprak plesetan, ketoprak campursari, ketoprak humor, ketoprak kolosal, ketoprak merger dan teleketoprak.

Ketoprak garapan membuktikan bahwa hanya dengan sikap terbuka, demokratis dan saling menghargai, seni rakyat itu mampu hidup di tengah masyarakat semodern apa

pun. Senyampang ketoprak garapan diminati masyarakat kota, ketoprak konvensional di daerah pinggiran pun masih terus berkembang. Bandingkan dengan pentas wayang wong yang sekarang ini bisa disebut menyublim lantaran terlambat melakukan penyesuaian. Lakon-lakon dalam ketoprak lebih luwes dikembangkan. Isu apa pun bisa diangkat. Hal tersebut dapat menarik minat penonton.

Hal tersebut bukan berarti tidak ada pakem dalam ketoprak. Bahkan dalam inovasinya, seorang seniman ketoprak dianggap “menyalahi aturan”. Para orang tua pun dengan keras masih menentanginya dan konsepnya menjadi *rasanan*. Pemain pun disorot. Sorotan tersebut muncul dari berbagai kalangan, seperti penyanyi dangdut, pemodel, anggota dewan, bupati, walikota, dan wartawan. Inovator ketoprak pun melakukan pembelaan diri karena tidak ada niatan untuk merusak ketoprak. Budayawan Sindhunata pernah merasa prihatin melihat kondisi ketoprak. Menurut Sindhunata, seni pertunjukan satu ini harus bisa eksis, bukan hanya asal hidup. Seni ini juga harus mampu diterima zaman. Oleh karena itu, perlu dicari bentuk dan format baru. Satu lagi bentuk “solusi” dilakukan Marwoto, Susilo Nugroho, Nano, dan Indra Tranggono melalui ketoprak monolog dan ringkes. Karena ringkas, pemain dan perangkat tidak perlu dalam jumlah banyak. Di pedesaan, justru ketoprak konvensional yang dinanti penonton. Kalau mementaskan ketoprak yang tidak konvensional, ketoprak tersebut tidak akan mendapatkan tanggapan. Hal itu terjadi karena mereka sangat fanatik dengan ketoprak pakem.

Di tahun 1970-an, hal yang mudah mengumpulkan pelaku untuk bermain ketoprak. Oleh karena itu, banyak pertunjukan ketoprak yang digelar di sudut-sudut kota Yogya. Saat itu menjadi masa kejayaan ketoprak. Sekitar lima puluh kelompok ketoprak tumbuh subur di Yogyakarta. Karena diminati publik, mereka pentas tobong (berkeliling) dari kampung ke kampung. Situasi itu didukung oleh TVRI yang memberikan ruang gerak bagi kesenian rakyat. Tayangan ketoprak di TVRI Yogyakarta bersinergi dengan maraknya pertunjukan ketoprak di panggung-panggung rakyat.

Sebagai produk budaya, penggunaan bahasa Jawa konon memiliki makna filosofis bagi masyarakatnya. Oleh karena itu, hal yang sangat mungkin terjadi, di balik sajian ketoprak sebagai teater rakyat, juga terkandung makna filosofis bagi orang Jawa. Di dalam pandangan komunitas Jawa, bahasa bukan hanya dipandang sebagai alat ekspresi dan komunikasi, tetapi juga menjadi wahana menjelaskan fenomena dan menyiasati alam semesta serta simbol eksistensi orang Jawa dalam hubungannya dengan tatanan makrokosmos dan mikrokosmos. Hal ini terkait dengan hubungan, baik dengan orang lain maupun dengan dirinya sendiri. Semuanya itu mengarah pada cita-cita tertinggi orang Jawa, yaitu *manunggaling kawula-gusti*, yang merefleksikan saling ketergantungan melalui pengetahuan tentang *sangkan paraning dumadi*. Karena itu ungkapan atau kata-kata dalam bahasa Jawa sering terkandung nilai-nilai etika, estetika, filsafat, sosio-religi dan pendidikan, yang mengarah pada sikap dan perilaku budi luhur. Etika terlihat pada ungkapan *sepi ing pamrih, rame ing gawe*. Estetika tampak pada konsep *alus-kasar*, sedangkan nilai-nilai filosofi tampak pada ungkapan *amemangun karyenak tyasing sasama* (selalu membuat bahagia orang lain). Nilai pendidikan tampak pada ajaran (*piwulang*) seperti *aja rumangsa bisa, nanging bisaa rumangsa* (jangan merasa bisa, tetapi pandai-

pandailah merasakan), *nglurug tanpa bala, menang tanpa ngasorake* (menyerang tanpa pasukan, menang tanpa mengalahkan), *aja adigang, adigung, adiguna* (jangan sombong karena sedang berkuasa atau sedang mempunyai kekuatan materi maupun nonmateri).

Kebudayaan Jawa terus mengalami pergeseran. Idiom-idiom yang merupakan ajaran luhur pada saat itu mungkin sudah berubah sehingga muncul idiom-idiom atau ungkapan yang merupakan kebalikan ungkapan yang berlaku di masa lalu. Misalnya *sepi ing pamrih, rame ing gawe*, berubah menjadi *sepi gawe rame ing pamrih; becik ketitik, ala ketara* menjadi *becik kesirik, ala ketrima; wani ngalah, dhuwur wekasane* menjadi *wani ngalah, dhuwur rekasane*. Setiap kebudayaan senantiasa berubah secara radikal (mendalam, menyeluruh), inkremental (bertahap, pelan-pelan, tambal sulam), evolusif, revolusif, bahkan bisa berubah arah atau berbalik total. Hal itu sudah diramalkan oleh pujangga besar Ranggawarsita bahwa suatu saat “*wong Jawa kari separo*”. Karena karakteristik budaya Jawa adalah selalu terbuka, hal yang sangat mungkin terjadi bahwa budaya tradisional yang berlaku dalam seni tradisi maupun masyarakat Jawa saat ini memang tinggal separuh. Selebihnya, budaya tersebut sudah terpengaruh budaya asing (Barat). Demikian juga halnya dengan kesenian adiluhung ketoprak terjadi pelunturan tradisi, terutama setelah lahir konsep ketoprak garapan, ketoprak humor, dan ketoprak plesetan. Sekarang, hal yang perlu direnungkan terkait dengan sikap masyarakat terhadap nilai-nilai budaya adiluhung yang tinggal separuh itu perlu dijaga atau akan dibiarkan musnah seluruhnya. Semuanya sangat tergantung dengan sikap para tokoh dan pelaku ketoprak (khususnya Ketoprak Mataram) di Yogyakarta, serta pemerintah sebagai fasilitator pelestarian dan pengembangan kesenian.

Hingga akhir abad ke-20 di Yogyakarta, ketoprak sebagai salah satu seni tradisional khas Yogyakarta belum mendapat perhatian memadai dari pemerintah setempat. Festival ketoprak antarkabupaten/kota maupun antarmahasiswa yang pernah secara rutin dilakukan beberapa tahun lalu, kini tidak lagi diselenggarakan. Tidak ada dana stimulan untuk grup yang masih berekspresi. Sebaliknya, pemerintah daerah semakin gigih menarik pajak tontonan yang memberatkan seniman. Hal yang lebih paradoksal, ketika hasil penjualan tiket pertunjukan ketoprak dalam Festival Kesenian Yogyakarta (FKY) relatif besar, panitia meminta dua pertiganya untuk menopang biaya pertunjukan kesenian lain yang berlabel “modern”.

Terdapat setidaknya tiga penjelasan alasan pemerintah daerah bersikap demikian. *Pertama*, pemahaman otonomi daerah membuat pemerintah daerah terpaksa pada upaya meningkatkan Pendapatan Asli Daerah (PAD) yang secara picik diterjemahkan dengan menarik pajak sebanyak mungkin. Belum lama beredar berita bahwa Pemerintah Kota (Pemkot) Yogyakarta merencanakan menarik pajak atas reklame dalam ruang, antara lain yang berbentuk spanduk seminar komersial. Petugas Dinas Pendapatan Daerah Sleman juga tidak kalah semangatnya sehingga rela menerjang hujan pada malam sebuah pertunjukan yang ternyata sepi penonton. *Kedua*, sikap gamang menjalankan otonomi daerah ditambah minimnya anggaran membuat pemerintah daerah “tidak sempat” memikirkan kesenian (apalagi tradisional) dan kebudayaan, pada umumnya. Berbagai hal, seperti usaha merebut jabatan, ruwetnya mengatur pegawai yang melimpah, dan minimnya anggaran telah menguras energi mereka. *Ketiga*, stigma bahwa ketoprak adalah

seninya *wong cilik* rupanya masih berkecamuk dalam benak banyak pejabat. Buktinya, belum pernah jamuan resmi atau penyambutan tamu yang menampilkan dan menyebut ketoprak sebagai seni khas Yogyakarta. Peristiwa pementasan ketoprak di lingkungan keraton juga masih dapat dihitung dengan jari satu tangan. Padahal, ketoprak memiliki potensi besar untuk menjadi semacam portal (dalam dunia internet) bagi kebudayaan Jogja. Sekali melihat pertunjukannya, orang dapat segera paham khazanah budaya Jogja dan Jawa pada umumnya, bukan hanya pada wujud melainkan juga nuansa, spirit, dan bahkan rohnya. Secara *wadhag*, ketoprak dapat mempertunjukkan beberapa hal, yaitu: tata busana Jawa, bangunan dan penataan ruang, perabotan rumah dan aksesori interior, sistem transportasi, dan perlengkapan persenjataan.

Sementara itu kandungan kebudayaan dalam wujud tidak sekadar fisik (nirkasat mata), antara lain: tradisi berbahasa, bentuk-bentuk komunikasi nonverbal, pesan sastra dari lakon yang dipertunjukkan, ketoprak sebagai "opera Jawa". Selain itu, obyek kajian lain ialah seni tembang dan kerawitan sebagai pengiring pertunjukan. Adegan peperangan (massal) bisa menunjukkan ragam strategi perang tradisional (*garuda ngleyang, supit urang, glathik neba*). Di samping itu, adegan perkelahian (satu lawan satu) dapat menggambarkan banyaknya perguruan bela diri berikut dengan ragam jurus yang ada, khususnya pencak silat. Selain itu, terdapat juga bermacam ajian kesaktian yang hingga kini masih dipercaya oleh sebagian besar masyarakat Jawa.

Dengan berbagai potensi yang dimilikinya itu, ketoprak layak diposisikan sebagai gerbang atau etalase kebudayaan Jogja. Dalam sekali penampilannya, pemerintah daerah mengekspos banyak aspek kehidupan sekaligus promosi banyak komoditas pariwisata jika dianggap bahwa wilayah sosio-kultural Mataram di Jawa Timur meliputi eks-Karesidenan Madiun dan Kediri (Pacitan, Ngawi, Magetan, Ponorogo, Nganjuk, Trenggalek, Tulungagung, Kediri, Blitar dan Madiun). Kalau wilayah sosio-kultural tersebut masih berlaku bagi Ketoprak Mataram, sungguh luas wilayah kesenian ketoprak ini.

Kendala lingkungan seperti itu menyebabkan seniman pun menghadapi kendala dalam proses kreatif. Oleh karena pendapatan finansial dari bermain ketoprak tidak menentu yang disebabkan oleh ketoprak semakin ditinggalkan penontonnya, seniman dituntut luwes dalam berinovasi. Kesalahan tidak sepenuhnya pada media elektronik, seperti radio dan televisi sebagai biang utama kepunahan seni tradisi. Kesalahan utama terletak pada kegagapan pekerja seni. Mereka gagap dan tidak kreatif dalam menarik kembali hasrat publik yang hilang. Fenomena itu bermula tahun 1990-an ketika terjadi loncatan teknologi informasi dan industrilisasi. Pekerja seni tradisi tidak siap menghadapi tantangan zaman. Minat publik beralih ke tayangan yang estetikanya lebih menarik. Dalam situasi sekarang, pekerja seni tradisi harus lebih kreatif. Di tengah perubahan minat publik, pekerja seni tradisi harus lebih kreatif menyuguhkan pertunjukan yang komunikatif. Seniman ketoprak yang tidak mau berubah akan semakin ditinggalkan. Ide membuat ketoprak dengan format dan cerita yang baru perlu didukung. Misalnya, membuat ketoprak dengan set prakemerdekaan sehingga seluruh pemainnya memakai celana panjang dan berkacamata. Demikian juga mengubah tampilan ketoprak yang lebih ringkes dan modern disesuaikan dengan citarasa penonton masa kini. Perubahan tidak bisa dihindari karena budaya masyarakat yang menjadi tempat hidup ketoprak

juga berubah. Selain adanya inovasi, ketoprak juga akan bertahan jika ada dukungan penuh dari pemerintah. Kepedulian pemerintah terhadap budaya lokal dianggap masih sangat kurang.³

Usaha keras para penggila ketoprak ternyata membuahkan hasilnya. Pada perkembangannya ketoprak ternyata mampu tampil membawa dan memperkenalkan identitas lokal dan kebangsaan tanpa harus bersikap tertutup terhadap perubahan-perubahan zaman. Terlebih lagi ketika orang Indonesia semakin kehilangan akar budayanya. Ketoprak berkembang di tengah arus modernisasi. Ketoprak jelas bukan fenomena kesenian tanpa arti. Ketoprak menggambarkan kehidupan sehari-hari masyarakat Jawa dalam pentas dan lakon-lakon yang ditampilkan. Dalam pentas ketoprak, para pemain tidak berada di luar batas-batas pola pikir dan pengalaman sehari-hari komunitasnya. Pertunjukan tersebut merupakan sarana atau medium yang tepat untuk mengungkapkan perubahan, perkembangan gagasan, keinginan, permintaan, keraguan, dan harapan komunitasnya. Ketoprak juga dapat dijadikan sarana belajar dan tuntunan hidup serta usaha pemulihan ketertiban sosial. Terdapat *wewaton* atau aturan hidup yang diyakini dan dianut bersama.

Menghadapi modernisasi dan globalisasi yang didukung kemajuan teknologi komunikasi, ketoprak di Daerah Istimewa Yogyakarta (DIY) menunjukkan daya adaptasi yang kuat. Perkembangan zaman menuntut ketoprak untuk berinovasi, kreatif, dan berstrategi dalam mengelola perkumpulan dan menata kehidupannya agar bertahan hidup. Mereka mengembangkan jejaring dan membentuk pasar kecil. Sebagai contoh, bersaing dengan maraknya hiburan massa, seperti televisi dan film, pelaku ketoprak tidak mau kalah. Ketoprak terangkat nilai jualnya dengan memasuki industri rekaman. Ketoprak memasuki dunia industri dengan memasarkan hasil rekaman pertunjukan rakyat tersebut secara luas. Mereka yang memasuki industri rekaman semakin populer di masyarakat.

Rendra, seorang teatrawan, menyatakan bahwa manusia membutuhkan nilai-nilai tradisi untuk memperbaiki hidup bermasyarakat. Nilai tradisional merupakan kesadaran kolektif sebuah masyarakat karena membantu memperlancar tumbuh kembang pribadi anggota masyarakat. Hal itu pentingnya kedudukan tradisi, yaitu sebagai “pembimbing” pergaulan bersama di dalam masyarakat.⁴ Besarnya sumbangan nilai tradisi terhadap kehidupan masyarakat disebabkan oleh nilai tradisi masih dijalankan secara turun temurun di kalangan masyarakat daerah tertentu. Sikap dan cara berpikir serta bertindak yang selalu berpegang teguh pada nilai-nilai dan adat kebiasaan turun temurun tersebut disebut sebagai sikap tradisi.

Pertunjukan ketoprak merupakan media yang mampu menjadi alat perekam tradisi lisan. Eric Bentley menyebutkan bahwa teater dibuat oleh A (seniman) menjadi B (karya seni) untuk C (penonton).⁵ Peristiwa-peristiwa faktual dalam sejarah lisan dan narasi fiktif dalam tradisi lisan diolah kembali oleh seniman ketoprak menjadi pertunjukan

³ Harian Kompas, *Ketoprak Perlu Luwes Siasati Zaman*, Sabtu 1 Agustus 2009.

⁴ Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi* (Jakarta: PT Gramedia, 1984), 1984.

⁵ Oscar G. Brockett, *The Essential Theatre. Fourth Edition* (Orlando, Florida: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988), 19.

untuk penonton. Di dalam pertunjukan ketoprak, kehadiran penonton penting karena tanpa penonton tidak terjadi pertunjukan. Di dalam perjalanan waktu, sikap tradisi mampu beradaptasi dengan zaman. Hal tersebut dapat dilihat pada perkembangan ketoprak di Indonesia. Pertunjukan ketoprak bersifat cair, dinamis, dan cepat berkembang keragamannya. Tradisi kerakyatan berbasis pada cerita lisan yang dapat diperpanjang atau diperpendek, bahkan diubah dengan mengikuti tanggapan penonton dan suasana langsung di sekitarnya saat itu. Apabila masyarakat menerima nilai-nilai budaya baru—seperti sikap hidup modern dan nilai-nilai budaya luar daerahnya—, pertunjukan ketoprak menyesuaikan diri dengan perubahan masyarakat. Berpindahnya masyarakat desa ke kota-kota besar ternyata mengubah pula tanggapan mereka terhadap kesenian. Identitas ketoprak yang berada di daerah kemudian mengalami perubahan. Pertunjukan ketoprak difungsikan untuk kegunaan yang lebih beragam. Misalnya, perubahan terjadi pada bentuk ekspresi ketoprak yang semula bersifat religi dan spiritual akhirnya bergeser menjadi suatu bentuk ekspresi politis dan ekonomis. Teater tradisi dengan sifat-sifatnya yang komunal mulai dipengaruhi oleh sistem kekuasaan yang memiliki sifat yang berbeda. Hirarki sistem kekuasaan birokrasi mempengaruhi sifat-sifat komunal tradisi kerakyatan. Terjadi perubahan, baik perspektif, pemikiran, maupun implementasi peraturan yang berbeda antara keinginan rakyat dan pemerintah. Keinginan masyarakat menjadi tidak selaras dengan hal yang diinginkan dalam sistem pemerintahan. Dalam hal ini, ketoprak yang di dalamnya mengandung nilai-nilai kelisanan tradisi menjadi media yang efektif bagi rakyat dan seniman untuk melakukan kritik sosial terhadap pemerintah.

Pertunjukan ketoprak menjadi cermin dari budaya perlawanan rakyat kepada pemerintah. Bentuk perlawanan tersebut membutuhkan adanya suatu perubahan identitas seni pertunjukan ketoprak dari bentuk kedaerahan menjadi bentuk yang baru. Rendra menyatakan bahwa tradisi seharusnya berkembang karena masyarakat pemilik tradisi tersebut juga telah mengalami perkembangan, baik pola sikap maupun pola pikirnya. Masyarakat memandang nilai kehidupan dengan cara baru. Baginya, tradisi tidak harus dipandang sebagai barang mati.⁶ Ruang pembebasan di dalam seni pertunjukan ketoprak mendapat tempat di hati anggota masyarakat yang sedang berubah. Transformasi budaya Indonesia mengangkat nilai budaya kedaerahan ke tatanan nilai budaya negara-kebangsaan menggeser budaya agraris tradisi ke tatanan budaya industri modern.

Umar Kayam mengamati bentuk seni pertunjukan teater di Indonesia sebagai berikut. *Pertama*, bentuk pertunjukan teater mengacu kepada bentuk kesenian serta nilai-nilai budaya yang dikenal sebelumnya. *Kedua*, bentuk pertunjukan teater Indonesia dikembangkan melalui nilai budaya daerah yang lebih urban sifatnya. Teater kota ini berorientasi kepada lingkungan kota besar yang masih berorientasi kepada nilai-nilai budaya daerah. *Ketiga*, pertunjukan teater Mini Kata dengan eksplorasi pada tubuh dan minim kata. *Keempat*, bentuk seni pertunjukan teater kini atau kontemporer. Meskipun gaya teater kini ini juga menoleh kepada nilai tradisi dan nilai-nilai kebudayaan asing, ia mengacu kepada satu bentuk teater baru. Oleh karenanya, konsekuensi dari teater kontemporer adalah mencipta satu idiom teater yang sama sekali baru dan berbicara

⁶ Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi* 1984, 6.

di depan penonton masa kini. Artinya, teater kini tetap mengindonesia di hadapan penonton masa kini yang Indonesia tetapi memiliki bingkai pertunjukan berbeda, yaitu berorientasi pada pilihan bentuk untuk disebut sebagai pertunjukan teater Indonesia kini.

Pertunjukan ketoprak yang menjadi bagian dari pertunjukan teater Indonesia mengalami pula perkembangan, baik dari tema maupun bentuknya. Terdapat pertunjukan ketoprak yang menampilkan nilai budaya yang dikenali oleh penontonnya. Namun ketoprak pun mulai memasuki kehidupan masyarakat urban yang masih meng-*ugemi* budaya daerahnya. Ketoprak pun mengalami persinggungan dengan bentuk-bentuk seni yang lebih modern, baik seni pertunjukan panggung maupun seni media rekam. Dengan demikian, di satu sisi, ketoprak menunjukkan perkembangannya yang dinamis, dan di sisi lain, ketoprak tetap mampu mempertahankan kehadirannya di tengah penonton. Meskipun demikian, usaha tersebut tidaklah mudah karena nilai budaya tradisional yang terkandung di dalamnya tidak dapat ditransmisikan dengan mulus. Kondisi tersebut disebabkan oleh interpretasi seniman terhadap nilai-nilai tradisi yang terus mengalami perubahan dan perkembangan. Demikian pula proses resepsi penonton terhadap pesan yang disampaikan seniman mengalami perbedaan terus menerus dan berlapis-lapis.

Karakteristik tradisi lisan, di dalam penelitian ini disebut dengan sastra lisan, terletak pada “pesan” yang dibawanya. Sebagai pesan verbal, sastra lisan disampaikan melalui pernyataan-pernyataan di masa lalu kepada generasi di masa kini. Cara penyampaian dilakukan melalui ucapan, nyanyian, atau melalui instrumen musik.⁷ Definisi tersebut menunjukkan bahwa semua sumber lisan diartikan sastra (tradisi) lisan jika melalui “transmisi” yang disampaikan setidaknya selama satu generasi. Di dalam sastra lisan tidak termasuk kesaksian mata, juga tidak termasuk *re-rasan* masyarakat atau gosip yang meskipun lisan tetapi tidak ditransmisikan dari satu generasi ke generasi yang lain. Kehadiran sastra lisan menjadi sumber sejarah perekaman masa lampau.⁸

Tradisi lisan di dalam pertunjukan ketoprak memiliki fungsi sebagai berikut. *Pertama*, sebagai alat pendidikan anggota masyarakat pemilik cerita lisan tersebut. *Kedua*, sebagai alat penebal perasaan solidaritas kolektif. *Ketiga*, sebagai alat seseorang menegur orang lain yang melakukan kesalahan. *Keempat*, sebagai alat protes terhadap ketidakadilan. *Kelima*, sebagai kesempatan seseorang melarikan diri untuk sementara dari kehidupan nyata yang membosankan ke dunia khayalan yang indah.

Menumbuhkan budaya kreatif melalui pertunjukan ketoprak memiliki keterbatasan dalam pengukuran kontribusi dan dampak ekonomi sehingga seni pertunjukan, terutama seni tradisi, cenderung menghilangkan kontribusi ekonomi di dalamnya. Alasan lainnya adalah budaya industri yang bersifat kolektif kurang mengakomodasi perkembangan seni ketoprak. Terdapat permasalahan bahwa dengan adanya seni komersial akan memunculkan ketidaksadaran tentang dampak sosial, mental, dan psikologis, jika jenis seni komersial menjadi tolok ukur, standar, serta teladan satu-satunya bagi masyarakat atau bangsa. Seni pertunjukan tradisional akan mengalami keterpurukan, baik dalam ekspresi garapan maupun animo penonton. Sementara itu, diketahui bahwa kehadiran

⁷ Jan Vansina, *Oral Tradition as History* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985), 27.

⁸ Kuntowijoyo, *Metodologi Sejarah* (Yogyakarta: PT Tiara Wacana Yogya, 2003), 25.

penonton menjadi satu hal penting bagi kehadiran sebuah seni pertunjukan. Penonton dan resepsinya menentukan kontribusi, baik langsung maupun tidak langsung, ekonomi kesenian.

Pemetaan industri kreatif terhadap pertunjukan ketoprak memerlukan studi pemetaan yang komprehensif yang nantinya dapat memberikan gambaran umum mengenai kontribusi dan dampak ekonomi dari ketoprak sebagai industri kreatif. Penelitian terhadap penguatan kreativitas seniman ketoprak dikembangkan dengan mengamati beragam pertunjukan ketoprak yang menginterpretasikan secara tekstual dan kontekstual ide material mereka. Melalui pendekatan budaya kreatif terhadap seni pertunjukan ketoprak, seniman ketoprak masa kini memperlakukan kesenian tradisi menjadi baru, berarti kesenian ketoprak membuka ruang-ruang pembebasan pada nilai-nilai kedaerahannya. Proses pembebasan tersebut dianggap Umar Kayam sebagai 'pembebasan budaya-budaya daerah' dan Rendra menyebutnya dengan 'mempertimbangkan tradisi', sedangkan Emha Ainun Najib menyebutnya dengan 'budaya tanding'.

2. Kehadiran Kesenian Tradisional Ketoprak

Acara Pertemuan Seniman Ketoprak DIY tahun 1972 yang diselenggarakan oleh Taman Budaya Yogyakarta menghasilkan rumusan bahwa ketoprak sebagai kesenian (drama/teater) rakyat yang tumbuh subur di wilayah Yogyakarta, Jawa Tengah, dan Jawa Timur, terbagi dalam tiga periodisasi, yaitu: Periode Ketoprak Lesung (1908-1925), Periode Ketoprak Peralihan (1925-1948), dan Periode Ketoprak Gamelan (mulai 1948-1990). Kemudian di acara Lokakarya Ketoprak yang diselenggarakan Taman Budaya Yogyakarta di tahun 1997 memunculkan gagasan bentuk baru ketoprak, yakni: Ketoprak Garapan. Dengan demikian, mulai saat itu dikenal adanya Ketoprak Konvensional dan Pembaruan (1908-1997) serta Ketoprak Garapan (1999-2009). Adapun menurut Kussudyarna (1989:15-18) periodisasi ketoprak sebagai berikut.

a. Periode Ketoprak Lesung

Tahun 1908-1925, embrio ketoprak lesung adalah permainan para petani yang biasanya dilakukan pada malam hari pada saat terang bulan purnama. Bentuk ketoprak



Bentuk pertunjukan ketoprak lesung yang diproduksi ulang.

periode ini menggunakan tetabuhan pokok yang disebut lesung, yaitu: alat menumbuk padi yang terbuat dari kayu nangka atau jati. Dalam perkembangannya, ada yang kemudian menambahkan alat-alat bunyi lain, seperti potongan-potongan bambu kecil yang disebut *kotekan*. Mereka bermain di halaman rumah, berdendang dengan iringan bunyi lesung yang dipukuli. Permainan ini disebut *gejog*. Lagu dan susunan syairnya sangat sederhana. Kemudian permainan itu dikembangkan dengan beberapa penyanyi yang tampil di arena dengan menari dan membawa cerita kehidupan para petani sehari-hari. Dialog peran menggunakan bahasa Jawa sehari-hari yang dipergunakan di pedesaan. Bentuk dialog yang dilakukan ada dua macam, yaitu: tembang dan gancaran. Sistem penyampaian dialog dilakukan dengan improvisasi.

Bentuk tarian dari permainan ketoprak ini juga sederhana sekali. Tangan kiri dan tangan kanan penari mengepal. Lengan kanan ditarik ke depan dan kemudian ditarik ke belakang. Hal itu dilakukan secara bergantian dengan tangan dan lengan kiri. Langkah kaki bergerak seperti orang berjalan biasa, tetapi ritmis. Mereka bermain menghadap penonton yang mengerumuni dari empat arah, yaitu: depan, belakang, kanan, dan kiri. Instrumen lesung dan musisinya berada di belakang mereka yang bermain peran. Pakaian yang dikenakan sangat sederhana, yaitu: pakaian ragam Jawa yang biasa dipakai petani sehari-hari tanpa rias.

b. Periode Ketoprak Peralihan atau Ketoprak Gamelan

Tahun 1925-1948, ketoprak tumbuh dengan ciri-ciri sebagai berikut. Pada periode ini, ketoprak beralih dari tetabuhan lesung ke tetabuhan campur, yaitu: alat musik yang digunakan sudah bertambah dengan rebana dan biola. Lagu yang digunakan seperti pucung, dan mijil. Ketoprak masih menggunakan tari, tembang, cerita, pakaian, dan rias sederhana. Selain menggunakan pakaian Jawa, juga digunakan busana ketoprak yang sering disebut *stambulan* atau *mesiran*. Pementasannya semakin atraktif dan masih bertujuan sebagai hiburan.

Pada tahun 1929, berdiri perkumpulan Ketoprak Krido Mudo yang kemudian terkenal dengan nama Ketoprak Kertonaden di Yogyakarta. Perkumpulan ini berasal dari kampung Cokrodingratan, Yogyakarta, dipimpin Mangunsardjono dengan dalang Ki Pawirosono, bekas pemain wayang orang Surakarta. Hasil wawancara dengan seniman-seniman ketoprak angkatan tua menegaskan bahwa Krido Mudo inilah yang pertama kali menggunakan panggung darurat atau di kalangan ketoprak disebut *tobong*. Kerangka



Bentuk pertunjukan Ketoprak konvensional: Ketoprak Gamelan.

bangunan dan dinding panggung semuanya dari bambu, sedangkan atap berupa welit atau daun tebu yang dikeringkan. Unsur tari juga ditinggalkan, tetapi peran wanita masih dilakukan oleh pria. Bahkan Krido Mudo melengkapi pertunjukannya dengan dekor layar dengan berbagai lukisannya. Lakon-lakon yang ditampilkan tidak hanya berasal dari cerita-cerita rakyat, tetapi mulai disajikan juga lakon-lakon yang diambil dari babad, sejarah, dan cerita-cerita populer lainnya.

Pada tahun 1931, berdiri rombongan ketoprak profesional lagi pimpinan Sosroganjur dengan dalang dari Kampung Dagen, Yogyakarta. Sebelumnya, Sosroganjur memimpin rombongan Ande-ande Lumut dan wayang orang. Rombongan ketoprak inilah yang pertama kali menggunakan pemain wanita. Pada awal tahun 1932, grup Ketoprak Mardi Wandowo yang dipimpin Somosilam dengan dalang Pawirobuwang dan Atmosuripto, didirikan. Beberapa orang dari pemain Mardi Wandowo berasal dari Krido Mudo. Untuk pertama kali, Mardi Wandowo pentas di Wetan Benteng, kemudian dilanjutkan ke Purworejo, keliling ke arah barat. Hingga tahun 1937, Mardi Wandowo mengadakan pertunjukan di Jakarta.

Antara tahun 1937 sampai 1948, di Yogyakarta terdapat beberapa grup ketoprak keliling yang berbeda bentuknya dengan ketoprak keliling sebelumnya. Ketoprak keliling ini dinamakan Ketoprak Ongkek atau Ketoprak Ketan yang berpentas keliling kampung-kampung dan desa-desa. Tempat pementasan biasanya diselenggarakan di halaman rumah penduduk. Untuk penerangan di setiap pentas digunakan obor. Jumlah pemain berkisar 6-10 orang dan pemain yang tidak mendapatkan giliran untuk memainkan peran bertugas sebagai penabuh gamelan dari besi yang umumnya bernada slendro. Gamelan ini disebut *gamelan barut*.

c. Periode Ketoprak Pembaruan

Periode ini berlangsung dari tahun 1948-1990. Pada tahun 1948, sesudah Ketoprak Mataram Krido Raharjo lebih sepuluh tahun bermain di radio tampak ada usaha memperbarui ketoprak. Untuk memenuhi kepentingan siaran di radio yang bersifat auditif itu, Krido Raharjo yang akhirnya resmi menjadi Ketoprak Mataram RRI Yogyakarta cenderung menggunakan naskah dan dialog. Penggarapan sebagai pembaruan itu berkaitan dengan ekspresi lewat suara dan pemanjangan dialog dengan penekanan pada isi serta permainan bahasa. Begitu pula gending-gending pengiringnya dilengkapi dengan *sound effect*. Percobaan pertunjukan di panggung dengan lakon dari negeri asing, seperti *Hamlet* juga diselenggarakan Ketoprak Mataram RRI Yogyakarta



Pementasan Ketoprak Eksekutif Legislatif (eksel) yang dimainkan di Taman Budaya Yogyakarta (TBY) Selasa (23/12/2008). Ketoprak dengan lakon *Wahyu Keprabon*.

dengan sutradara Soemardjono. Dalam percobaan ini, sutradara ingin memberi warna baru ketoprak dengan cerita utuh.

Pada tahun 1964, Ketoprak Mataram Krido Mardi membuat eksperimen pentas ketoprak dengan lakon *Rara Mendut* yang bertempat di Sasono Hinggil Dwi Abad. Eksperimen ini dimaksudkan sebagai usaha pembaruan dan peremajaan pemain. Sesungguhnya yang menonjol dalam pertunjukan ini berada dalam dua wilayah garap karya, yaitu: wilayah penggarapan pemain muda dalam rangka kaderisasi, dan wilayah permainan gending-gending yang difungsikan sebagai ilustrasi. Sementara itu, ketoprak gaya baru, Siswo Budoyo, dari Tulungagung menekankan masalah penataan panggung yang menyangkut dekorasi, teknik perlampuan, dan permainan properti yang menakjubkan penonton. Sapta Mandala meningkatkan kesadaran terhadap nilai profesionalisme dalam arti sesungguhnya, yaitu: dedikasi kepada profesi yang bermakna tanggung jawab kepada karya, kreativitas, disiplin, dan menghilangkan tradisi seni ketoprak yang sudah tidak selaras dengan zaman.

Usaha pembaruan tersebut ternyata banyak mempengaruhi pertumbuhan dan perkembangan ketoprak sampai tahun 1990-an. Pola sajian ketoprak dan beberapa variasinya, baik RRI, radio swasta niaga, maupun televisi, terpengaruh oleh pertunjukan Ketoprak Sapta Mandala. Begitu pula grup-grup ketoprak amatir tingkat kecamatan di Daerah Istimewa Yogyakarta yang tiap tahun ikut serta dalam festival ketoprak yang diselenggarakan secara bersama antara Bidang Kesenian Kanwil Depdikbud, Inspeksi Kebudayaan Dinas P dan K Propinsi Daerah Istimewa Yogyakarta, Taman Budaya Ditjen Kebudayaan Depdikbud, BKKNI (Badan Koordinasi Kesenian Nasional Indonesia) Pemerintah Daerah Tingkat II Kabupaten Bantul, Kulonprogo, Gunung Kidul, Sleman dan Kotamadya Yogyakarta memiliki pola sajian yang tidak berbeda jauh dengan pola pertunjukan kelompok tersebut.

Jika dilihat dari sudut kreativitas, hal tersebut tidak menguntungkan. Sekarang lakon ketoprak banyak ditulis dalam sistem naskah utuh, sehingga permainan spontanitas banyak berkurang. Dari naskah lakon dengan sistem penulisan naskah utuh, warna sajian ketoprak telah terpola meskipun sesungguhnya pola sajian dapat dibuat dengan pola sajian lain berdasarkan konsepnya. Kenyataannya, grup-grup ketoprak amatir, terutama



Kiri: Ketoprak Ngesti Budaya. Kulonprogo. *Lambang Sari Ngedan*, 2009. Pertunjukan Ketoprak ini ditampilkan di halaman rumah penduduk yang memiliki hajat mantu.

Kanan: Pementasan Putri Cina Berdasarkan Novel Karya Sindhunata Dalam Rangka 100 Tahun Kebangkitan Nasional Di Kapal Cheng Ho, Komplek Klenteng Tay Kak Sie, Semarang 24 Mei 2008.

yang dilakukan anak-anak muda dan untuk sajian di televisi, sukar melepaskan pengaruh naskah utuh. Oleh karena itu, sejak awal berdirinya, Sapta Mandala sudah menyiapkan naskah-naskah lakon ketoprak, baik yang utuh maupun yang ditulis secara garis besar. Penulisan lakon-lakon ketoprak itu tidak hanya dimaksudkan untuk memberikan kemudahan bagi anak-anak muda dalam olah ketoprak, tetapi juga untuk memberikan kemungkinan perkembangan ketoprak lebih lanjut. Selain itu, penulisan tersebut dapat menjadi dokumentasi lakon-lakon ketoprak.

d. Pertunjukan Ketoprak Humor dan Ketoprak Ringkes

Periode ini berlangsung dari tahun 1999-2009. Acara Panasonic Awards 2000 yang ditayangkan stasiun televisi RCTI memberi penghargaan bagi ketoprak humor sebagai acara favorit pilihan pemirsa. Sebelum tampil di layar kaca dalam bentuk baru, kelompok ketoprak humor tersebut merupakan *gobyok campursari* yang ada di Taman Mini Indonesia Indah. Berawal dari bubarnya Srimulat, Timbul dan kawan-kawan kemudian mendirikan Yayasan Samiaji yang melahirkan Ketoprak Humor Samiaji. Srimulat pernah membuat ketoprak yang sesuai dengan pakem tradisi, tetapi tidak laku. Karena tidak laku, Srimulat kemudian membuat ketoprak humor. Meski penuh improvisasi, tetapi ketoprak humor tidak memelestikan jalan ceritanya. Cerita-cerita sejarah dan legenda yang ditampilkan diambil dari berbagai macam buku dan legenda yang memang sudah ada. Kemudian skenario dibuat dengan pengembangan. Upaya revitalisasi tersebut ternyata membawa hasil dengan banyaknya perhatian penonton. Pertunjukan ketoprak humor menghadirkan pula wajah-wajah terkenal, seperti: Pak Bendot, Tessy, Timbul, Tarsan, Eko, Nurbuat, Topan, dan Lesus.

Penggarapan ketoprak humor mengendorok dramaturgi ketoprak sebagai sebuah teater rakyat yang digemari di Jawa Tengah dan Jawa Timur. Bahkan pemain ketoprak humor bisa lupa tokoh yang sedang diperankannya. Pemain seperti Tarsan mempunyai resep tersendiri. Ia selalu membawa kertas contekan yang diselipkan di dalam stagen untuk mengingat tokoh yang dibawakannya. Sebagian pemain tetap mengangkat karakter permainan panggungnya sendiri yang telah dikenal publik seperti gaya *bloon* khas Pak Bendot, gaya genit yang menjadi *trademark* Tessy yang jemarinya dipenuhi cincin-cincin bermata besar. Pendeknya, dengan ciri khas masing-masing, seluruh awak ketoprak humor berupaya untuk menghidupkan cerita yang dilakonkan. Kekhasan tersebut menyebabkan ketoprak humor digemari. Di sisi lain, ketoprak humor tetap memiliki dramaturgi dengan jenis pertunjukan yang kental dengan humor sebagai elemen yang mudah diapresiasi.

Pada tanggal 20 September 2005 di Bentara Budaya Yogyakarta digelar pertunjukan ketoprak berjudul *Minggat*. Lebih dari 400 penonton dari berbagai kalangan, antara lain: seniman, intelektual, sampai tukang becak, menikmati pertunjukan tersebut, baik di kursi, di tikar maupun berdiri di sepanjang jalan yang terletak di depan panggung pertunjukan. Di panggung yang dibangun dari papan keropos dan ditutup lembaran plastik, mereka melihat seorang raja yang bermahkota dan berbusana serba gemerlap sedang termangu. Dibalut dengan humor yang khas—kebanyakan berlangsung dalam bahasa Jawa—pertunjukan yang berlangsung sekitar dua jam ini sungguh menghibur sekaligus mengajak penonton untuk merenungi situasi sosial politik sezaman.

Pementasan ini boleh dianggap sebagai cermin kegiatan seni rakyat yang tidak juga mau mati. Teater rakyat yang praktis tinggal menjalani masa-masa akhir hayatnya ini pernah berubah bentuk dari bentuk formal sebagai milik penguasa menjadi penyampai kelucuan melalui ketoprak humor di televisi. Kini, beberapa penggiatnya, yaitu: Marwoto, Den Baguse Ngarso, Nano Asmorodono, Yu Beruk, serta Sundari, merintis bentuk yang lebih luwes yang disebut ketoprak ringkes.

Mereka memang membuat ketoprak menjadi serba ringkas termasuk jumlah aktor panggung maupun pemain musik. Jumlah aktor itu berkaitan erat dengan kemampuan pemilihan sudut pandang cerita, penyusunan naskah yang lebih rinci dan padat, penyuntingan adegan. Mereka mempertahankan tokoh-tokoh cerita di dalam kerajaan, namun memutarbalikkan posisinya dan memilih rakyat sebagai *hero*. Mereka membuang segala macam ornamentasi yang pernah menjadi kejayaan ketoprak dengan membiarkan panggung kosong dan sangat bersahaja. Mereka berusaha untuk menghidupkan segala hal yang ada di panggung dengan kekuatan imajinasi. Ketoprak ringkes memperbarui musik dengan hanya menggunakan kendang, rebana, gong, violin, dan keyboard. Mereka mengutamakan unsur komunikasi yang terjalin erat lewat humor yang menjadi daya tarik utama di samping lagu-lagu yang tengah populer sehingga kelonggaran dramaturgi teater rakyat mendapatkan contoh yang nyata.



Pentas Ketoprak Ringkes Tjap Tjonthong pada Sabtu–Minggu, 4–5 Mei 2013 *Sapa Ngedan Keduman* di Concert Hall Taman Budaya Yogyakarta (TBY).



Kamandaka Cinlok, Paguyuban Dimas Diajeng Yogyakarta. Sutradara Ari Purnomo, Naskah Nano Asmorodono, 26 Juni 2009, Societet TBY. Doc. Ninit.

Ketoprak ringkes mencapai puncak tanggapan penonton ketika Pemerintah Daerah Yogyakarta menyatakan bahwa ketoprak adalah ikon pariwisata DIY. Pada hari Senin, 3 Desember 2007, Komunitas Tjonthong Djogdjakarta dan jajaran staf eksekutif dan legislatif Kota Yogyakarta menggelar sebuah ketoprak dengan lakon *Nagih Janji Bumi Perdikan*. Ketoprak dipentaskan di Taman Budaya Yogyakarta. Menurut koordinator pemain ketoprak, Sudibyo, hampir seluruh pimpinan Pemerintah Kota Yogyakarta terlibat dalam pertunjukan ini, misalnya: Wali Kota Yogyakarta, Herry Zudianto, sebagai abdi dalem bernama Kang Wagiman; Ketua DPRD Kota Yogyakarta, Arif Noor Hartanto, sebagai Sang Prabu Yudho Negoro; dan Kepala Kepolisian Kota Besar Yogyakarta, Komisariss Besar Agung Budi, sebagai Senopati Umbul Projo. Sejumlah seniman juga terlibat dalam pertunjukan ini, seperti Den Baguse Ngarso, Marwoto, Yuningsih Santoso, Helfi Dirix Affandi, dan Bagong Trisgunanto. Bahkan, kalangan ulama, seperti Ustadz Arif Al Fatah dan Sugeng Al Fatah, turut berpartisipasi dalam acara itu.

Pimpinan Produksi Ketoprak Ringkes, Bambang Paningron, mengemukakan ide pementasan ini muncul dari wali kota yang ingin melestarikan ketoprak sebagai ikon pariwisata seni budaya Yogyakarta. Penyusun naskah dan sutradara ketoprak, Nano Asmorodono, menuturkan lakon *Nagih Janji Bumi Perdikan* berkisah tentang perjuangan suatu daerah atas status khusus yang diberikan kerajaan. Daerah tersebut akan dibebaskan dalam segala urusan ketatanegaraan alias bersifat otonom. Lakon ini sekaligus melambangkan perjuangan rakyat DIY dalam mendapatkan status keistimewaan dengan disahkannya Rancangan Undang-Undang Keistimewaan bagi DIY.

Beberapa ragam bahasa dalam ketoprak menunjukkan watak, kedudukan, trah keturunan, latar belakang, dan status sosial tokoh-tokoh yang tampil dalam setiap adegan. Dalam tradisi Jawa, tingkat-tingkat pemakaian bahasa tersebut berkaitan erat dengan *unggah-ungguh*, etika, tata krama, dan budi pekerti. Unsur bahasa hanya menjadi salah satu faktor keadiluhungan kesenian ketoprak. Selain itu, unsur busana (kostum) juga mengandung ajaran watak dan kedudukan seseorang. Sejak kelahirannya, bahasa yang dipakai dalam pertunjukan ketoprak adalah bahasa Jawa. Sementara itu sistem komunikasi dalam ketoprak dilakukan dengan dialog dan tembang. Namun ragam bahasa yang digunakan dalam ketoprak lesung hanya bahasa *ngoko* atau *krama ndesa*, sedangkan dalam perkembangannya ketoprak menggunakan empat ragam bahasa. Ragam dalam ketoprak tersebut adalah *krama inggil*, *krama ndesa*, *ngoko*, *kedhaton*, dan *bagongan*. Hal itu seiring dengan perkembangan lakon-lakon ketoprak yang kemudian juga bersumber dari cerita sejarah dan babad, bukan hanya berasal dari legenda.

3. Perkembangan Apresiasi Pertunjukan Ketoprak

Dari uraian periodisasi ketoprak, tampak bahwa pertunjukan ketoprak berkembang secara dinamis. Terdapat upaya pembaruan untuk menyelaraskan perkembangan pertunjukan ketoprak dengan gejolak kehidupan masyarakat dan tuntunan zamannya. Salah satu penyebab terdapat upaya pembaruan karena adanya perkembangan fungsi ketoprak, yaitu: sebagai pendidikan nilai-nilai bangsa dan sebagai hiburan bagi masyarakat. Dalam perkembangannya, ketoprak bersifat lentur, luwes, dan adaptif sehingga mudah sekali berbaur dengan dinamika masyarakat dan zamannya.

Pertunjukan ketoprak yang terselenggara selama sepuluh tahun (1999-2009) dapat diamati perkembangan bentuk pertunjukan ketoprak dengan tema-tema cerita yang ditampilkan. Demikian juga kelompok ketoprak yang pemainnya selalu hadir di hadapan penonton. Berdasarkan data yang terkumpul, jumlah kelompok, pertunjukan, dan seniman ketoprak di DIY sebagai berikut.

a. Jumlah kelompok ketoprak

- 1) Kabupaten Kulonprogo: 203 kelompok;
- 2) Kabupaten Gunung Kidul: 117 kelompok;
- 3) Kabupaten Bantul: 90 kelompok;
- 4) Kabupaten Sleman: 68 kelompok;
- 5) Kotamadya: 19 kelompok.

Jumlah keseluruhan kelompok ketoprak di DIY 497 kelompok.

b. Jumlah Pertunjukan Ketoprak dari tahun 1999-2009: tahun 1999 sebanyak 10 kali; tahun 2000 sebanyak 7 kali; tahun 2001 sebanyak 3 kali; tahun 2002 sebanyak 2 kali; tahun 2003 sebanyak 5 kali; tahun 2004 sebanyak 5 kali; tahun 2005 sebanyak 15 kali; tahun 2006 sebanyak 30 kali; tahun 2007 sebanyak 21 kali; tahun 2008 sebanyak 27 kali; dan tahun 2009 sebanyak 20 kali.

Sejumlah instansi menggunakan jasa kreatif seniman ketoprak, di antaranya unsur-unsur PEMDA Kabupaten-Kota dan Provinsi DIY, Perguruan Tinggi Negeri dan Swasta, sekolah umum, lembaga keagamaan, Lembaga Swadaya Masyarakat, perusahaan bisnis swasta dan pribadi. Sementara itu, terdapat unsur masyarakat yang pernah menjadi pemain ketoprak, di antaranya: pejabat negara seperti bupati, wali kota; rektor dan dekan Perguruan Tinggi; mahasiswa; karyawan; kepala sekolah; guru dan siswa; pebisnis/pedagang; tokoh agama; tokoh masyarakat; ibu-ibu rumah tangga; waria; Putra-Putri Kecantikan DIY; anak-anak dan remaja. Selain itu, dukungan sponsor berasal dari Pemerintah Daerah dengan unsur-unsurnya: industri bisnis rokok, minuman kesehatan, Event Organiser, taman budaya, Perguruan Tinggi.

Ketoprak sebagai kesenian tradisional mampu berkembang seiring perkembangan zaman dan teknologi karena ketoprak memang lentur, luwes dan adaptif. Bahkan ketoprak selalu terbuka terhadap pengaruh konsep seni dari luar ketoprak. Hal itu terlihat jelas dari sejarah perkembangan ketoprak yang terus berkembang dimulai dari ketoprak lesung,



Taman Budaya Yogyakarta Festival Ketoprak se-Provinsi DIY yang digelar mulai 17 hingga 19 Desember 2010.

ketoprak ongkek, ketoprak pendapan, ketoprak panggung (*tobong*), ketoprak humor, dan ketoprak ringkes. Dalam kaitan teknologi komunikasi, ketoprak juga bisa beradaptasi dengan teknologi audio sehingga mulai 1937/1938, ketoprak sudah mengudara lewat radio (RRI). Tahun 1972, ketoprak tampil secara audio-visual lewat TVRI.

Jumlah kelompok ketoprak terbanyak berada di Kabupaten Kulonprogo, diikuti kemudian oleh Kabupaten Gunungkidul, Kabupaten Bantul, Kabupaten Sleman, dan terakhir Kotamadya. Meskipun ada beberapa ketoprak yang sudah tidak ada/bubar, namun anggotanya membentuk kelompok ketoprak baru. Hal tersebut menunjukkan bahwa ketoprak masih diinginkan hadir oleh masyarakat, terutama menjelang hari-hari besar kenegaraan, seperti HUT RI, ulang tahun kabupaten, hari besar keagamaan, dan festival antarkabupaten dan kecamatan.

Jumlah pertunjukan ketoprak mengalami perkembangan dari tahun 1999 hingga 2009. Tahun 1999 hingga tahun 2004 tercatat hanya sekitar 32 kali pertunjukan dibandingkan dengan 113 kali pertunjukan di tahun 2005 hingga tahun 2009. Tahun 1970-an merupakan tahun keemasan bagi pertunjukan dan seniman ketoprak. Fenomena itu bermula tahun 1990-an ketika terjadi loncatan teknologi informasi dan industrialisasi. Sekitar lima puluh kelompok ketoprak tumbuh subur di Yogyakarta. Oleh karena diminati publik, mereka pentas *tobong* (berkeliling) dari kampung ke kampung. Situasi itu didukung oleh TVRI yang memberi ruang gerak bagi kesenian rakyat. Tayangan ketoprak di TVRI Yogyakarta bersinergi dengan maraknya pertunjukan ketoprak di panggung-panggung rakyat. Tayangan "Ketoprak Sayembara" di TVRI Yogyakarta pada tahun 1994-1995 yang berdurasi sekitar 50 menit itu masih mampu menerima 800 ribu kartu pos dari pemirsa.

Tahun 2000-2004, kondisi ketoprak mengalami kemunduran. Penggemar ketoprak di televisi menyusut. Bondan mengutip sebuah riset dari kelompok studi Realino mengenai tanggapan pemirsa terhadap penonton ketoprak. Dua tahun terakhir, kartu pos yang masuk menyusut tajam menjadi 26 ribu. Jika rata-rata penonton mengirim empat kartu, berarti peminat ketoprak tinggal 6.500 orang penggemar. Pertunjukan ketoprak di panggung pun menyusut. Televisi sebagai media penyampai pesan pemerintah sebenarnya memiliki peran utama dan penting bagi hadirnya seniman-seniman tradisional kreatif. Namun peran media tersebut tidak diapresiasi dengan baik seniman atau pekerja seni. Mereka terkesan "gagap" mensiasati kemajuan teknologi dan tantangan jaman, sehingga minat publik beralih ke tayangan yang tampilannya sesuai dengan cita rasa estetika modern dan menarik.

Tahun 2005 merupakan tonggak perkembangan ketoprak. Kondisi tersebut dipicu oleh faktor-faktor sebagai berikut, *Pertama*, kesadaran pemerintah daerah untuk menentukan ikon pariwisata DIY sebagai bagian dari globalisasi. *Kedua*, kesadaran seniman untuk mengemas pertunjukan yang menyesuaikan tuntutan zaman dengan format baru dan segar meliputi alur cerita ringkes, memasukan unsur teater, tari, dan lagu tema pertunjukan. *Ketiga*, kesadaran akan mahalnya produksi ketoprak sehingga strategi pengemasan tata artistik simbolis dan didukung trik-trik ketoprak *tobong*. *Keempat*, pengaruh ketoprak humor dan ketoprak ringkes yang tetap menggunakan gaya plesetan dan banyolannya menyebabkan pertunjukan ketoprak bukan lagi alat politik semata, tetapi

alat dan tempat bersilaturahmi warga masyarakat. *Kelima*, cerita tidak lagi berdasarkan mitos, babad dan legenda, tetapi merambah cerita pewayangan namun dengan penafsiran cerita yang lebih kontekstual dengan masa kini. Keberhasilan pembaruan pertunjukan ketoprak dapat dilihat dengan banyaknya pertunjukan yaitu 113 kali selama 5 tahun (dari tahun 2005 hingga 2009), yang berarti setiap tahun ada dua puluh kali pertunjukan ketoprak, dan setiap bulan ada dua kali pertunjukan ketoprak.

Pemain ketoprak pun yang sebelum tahun 2000-an berasal dari kalangan bawah—di siang hari para pemain sering menjadi pemulung, tukang parkir, tukang becak, dan kalangan seniman tradisional ketoprak, berkembang ke lingkungan menengah ke atas dan dari berbagai kalangan profesi. Dari tingkat bupati/wali kota, rektor, dosen, mahasiswa, hingga karyawan kebersihan di instansi pemerintahan terlibat semua dalam pertunjukan ketoprak. Para pejabat terkadang minta diberi peran dan rela tidak dibayar. Bahkan mereka sering membayar melalui bentuk *sponsorship* demi keberhasilan produksi pertunjukan ketoprak. Kaum perempuan juga tidak ketinggalan berpartisipasi mengembangkan ketoprak dengan mendirikan kelompok ketoprak yang dipimpin oleh perempuan. Anak-anak pun tidak ketinggalan bermain dalam pertunjukan ketoprak.

Dengan melihat banyaknya kegiatan pertunjukan ketoprak di DIY, tidak salah jika ketoprak telah menjadi ikon budaya dan pariwisata di DIY. Pertunjukan ketoprak yang berlangsung hampir setiap bulan dengan jumlah partisipasi masyarakat, baik sebagai seniman maupun penonton ketoprak, yang setiap tahun meningkat menyebabkan ketoprak mampu menjadi representasi kegiatan kesenian milik Yogyakarta. Pertunjukan ketoprak menapaki keberlangsungannya bukan lagi sebagai kesenian tradisional, tetapi sudah menjadi bentuk kesenian modern.

Pemerintah Daerah DIY seharusnya mempertahankan dan meningkatkan kondisi tersebut dikarenakan oleh kecenderungan adanya saat-saat tertentu produk kreatif yang terkait dengan industri akan mengalami titik kejenuhan. Kewaspadaan seniman dan penonton terhadap keberadaan pertunjukan ketoprak harus ditingkatkan dengan cara meningkatkan peran pemerintah sebagai pelindung seni dan budaya. Pemerintah mencari terus strategi-strategi perawatan dan perlindungan ketoprak. Kerjasama dengan perguruan tinggi, pencarian dana perusahaan untuk mensponsori ketoprak, kerjasama dengan seniman ketoprak, gencarnya promosi pertunjukan ketoprak, penyelenggaraan festival dan lomba ketoprak harus terselenggara secara kontinyu. Upaya meningkatkan kualitas ketrampilan seniman ketoprak oleh PEMDA terus diasah. Tentu saja silaturahmi antarseniman ketoprak harus terus digalakkan melalui pertemuan ajang kreativitas seniman. Pemerintah Daerah juga memberi penghargaan seni dan budaya terhadap seniman ketoprak atas pengabdian dan jasa-jasa mereka.

Daftar Pustaka

Dananjaya, James. “Fungsi Teater Rakyat Bagi Kehidupan Masyarakat Indonesia. (Ketoprak/Dagelan Siswo Budoyo Sebagai Suatu Kasus Studi)”, dalam Edi Sedyawati. Sapardi Djoko Damono, ed. *Seni Dalam Masyarakat Indonesia. Bunga Rampai*, Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 1983.

Kussudyarsana, Handung. *Ketoprak*, Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1989.

Rendra. *Mempertimbangkan Tradisi*, Jakarta: PT Gramedia, 1984

Sweeney, Amin. *A Full Hearing. Orality and Literacy in the Malay world*, London: University of California Press, Ltd., 1987.

Vansina, Jan. *Oral Tradition as History*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

1. Pendidikan dan Bonus Demografi

Ketertinggalan pendidikan di Indonesia sebenarnya tidak terkait dengan ilmu pengetahuan semata yang diberikan di lembaga pendidikan, tetapi terkait pula dengan ketertinggalan akses informasi seputar perkembangan IPTEKS. Ketertinggalan akses ini disebabkan oleh dua faktor yang mempengaruhinya. *Faktor pertama*, penguasaan operasional perangkat teknologi informasi oleh pendidik. *Faktor kedua* belum semua lembaga pendidikan mampu memenuhi ketersediaan perangkat teknologi informasi yang mampu memberikan akses informasi yang memadai. Akibatnya terjadi kesenjangan antara kemajuan teknologi dengan dunia pendidikan, baik dari sudut pengadaan teknologinya maupun pemanfaatannya, sehingga muncullah persoalan ketertinggalan prestasi pendidikan. Kondisi demikian dapat disaksikan di pulau-pulau terluar, terdepan, dan tertinggal yang berhadapan langsung dengan negara lain. Banyak anak yang tidak sekolah karena kekurangan guru, sehingga sering prajurit-prajurit TNI yang bertugas di pos-pos pengamanan membantu proses belajar mengajar anak-anak di wilayah tugasnya. Sayangnya, begitu prajurit-prajurit tersebut berpindah tugas, anak-anak tersebut tidak lagi memiliki guru untuk mengajar mereka. Ketertinggalan juga terjadi pada elemen dasar cara hidup siswa didik di perkotaan. Jika dicermati, tampak bahwa masa kini, anak-anak muda lebih mudah menginvestasikan pemenuhan ‘nafsu jalan-jalan’ dan tuntutan trend gaya hidup, daripada pengembangan kemandirian dan ilmu pengetahuan. Mereka tidak mampu mempersiapkan diri untuk menghadapi laju perkembangan teknologi, sehingga anak-anak muda masa kini kalah bersaing di tingkat global.

Globalisasi merupakan tatanan hidup baru yang diwarnai oleh perubahan yang cepat dan sulit diprediksi. Perubahan-perubahan cara memaknai penggunaan, penemuan, persaingan di bidang ilmu pengetahuan, teknologi, dan seni sering menyebabkan masyarakat mengalami disorientasi kepribadian. Suatu bangsa yang telah kehilangan kepercayaan dirinya sebagai bangsa mustahil dapat bertahan dalam persaingan global. Sebaliknya, bangsa yang memiliki kepercayaan diri dan kemandirian dalam mencerdaskan dan menyejahterakan hidupnya akan memiliki ketahanan untuk menghadapi persaingan global. Mereka akan memiliki kesempatan untuk bertahan dan mampu turut membangun tatanan dunia baru yang berimbang dan serasi.

Daya hidup kebangsaan seharusnya tetap tertanam di dalam jiwa segenap rakyat Indonesia. Keadaan tersebut hanya dapat terwujud melalui upaya pendidikan yang dapat menyentuh kesadaran setiap pribadi. Dengan kesadaran kebangsaan yang mengakar kuat, setiap anggota masyarakat akan mengabdikan ilmu dan ketrampilan profesinya bagi kepentingan bangsa dan negaranya. Oleh karena itu, pendidikan nasional Indonesia pada hakikatnya adalah sebuah pendidikan kebangsaan yang menjadi wahana penyiapan generasi bangsa yang mandiri, dalam arti generasi yang mencintai dan membela kepentingan bangsa dan NKRI yg berlandaskan Pancasila dan UUD 1945 demi menghadapi persaingan global.

Salah satu tantangan besar bagi bangsa Indonesia dari aspek demografi menjelang tahun 2045 adalah adanya “bonus demografi” berupa ledakan penduduk berusia produktif (15-64 tahun) pada kurun waktu 2025-2035 yang mencapai 40-50% dari total populasi penduduk. Sebagian penduduk usia produktif tersebut adalah yang lahir pada 2010, atau saat sekarang (2020) sedang berusia 20 tahun. Dengan demikian perlu dipersiapkan aspek pendidikan dan kesehatan mereka sehingga akan tumbuh sebagai aset bangsa, bukan menjadi beban bangsa (musibah).

Masalah yang akan dihadapi manusia pada abad XXI semakin kompleks, cepat berubah, saling kait mengkait, serta berdampak multidimensional terhadap kehidupan sebuah bangsa, tidak terkecuali Indonesia. Pemicu utamanya adalah penambahan jumlah penduduk yang meningkat pesat dari 6,9 miliar (2011) menjadi 9,2 miliar orang (2050) atau bertambah 2,5 miliar dalam kurun waktu empat puluh tahun. Pertumbuhan penduduk akan memicu persoalan ketersediaan pangan, energi, air, kesehatan, pendidikan, kesejahteraan, keamanan, bahkan eksistensi sebuah bangsa dan negara. Pada kurun waktu yang hampir sama, pada tahun 2045, ketika Indonesia sebagai negara berusia 100 tahun, jumlah penduduk Indonesia diprediksi akan mencapai 450 juta jiwa. Asumsi ini berdasarkan angka laju pertumbuhan penduduk sebesar 1,49% atau setara dengan 3,5 juta orang per tahun. Pada saat itu, satu dari 20 penduduk dunia adalah orang Indonesia.

Dengan bekal jumlah penduduk yang besar dan sumber kekayaan alam melimpah, banyak pihak meramalkan bahwa Indonesia akan menjadi negara besar (*super power*), bahkan pada urutan ke 7 dunia pada tahun 2030 ditinjau dari kekuatan ekonomi. Pendapatan per kapita penduduk pada tahun 2045 diprediksi mencapai 40.000 USD, dan pendapatan *domestic brutto* mencapai 16,8 triliun USD. Persoalan terletak pada cara untuk mewujudkan ramalan, impian, atau cita-cita tersebut. Kunci utama untuk menjawab persoalan tersebut adalah tersedianya sumber daya manusia berkualitas yang menguasai ilmu pengetahuan dan teknologi untuk mengubah potensi sumber daya alam menjadi aset lalu menjadi kapital. Untuk menghasilkan SDM berkualitas harus melalui proses pendidikan, dalam arti luas, yang mampu mencerdaskan kehidupan bangsa. Bangsa yang tidak menguasai IPTEKS akan terpinggirkan dan akan selalu tergantung pada bangsa lain dalam banyak aspek kehidupan. Dengan kata lain, bangsa yang tidak menguasai IPTEKS menjadi bangsa yang tidak merdeka, berdaulat, makmur, bahkan bisa jadi kehilangan harkat dan martabat.

Berdasarkan latar belakang persoalan tersebut yang terkait dengan pendidikan, perlu dilakukan evaluasi dan dirumuskan ulang cara membangun paradigma baru pendidikan nasional yang mampu mempersiapkan generasi emas dalam rangka ketahanan nasional 100 tahun Indonesia merdeka. Tantangan yang dihadapi oleh pendidikan nasional pada abad ke-21 ini semakin berat dan kompleks karena harus mampu menghasilkan bangsa yang cerdas, kompetitif, dan tangguh, serta mampu mencerdaskan kehidupan bangsa menuju masyarakat adil, makmur, dan sejahtera, di tengah kepungan persaingan global dan regional.

Seratus tahun setelah merdeka, 1945-2045, visi Indonesia akan menempatkan Indonesia menjadi negara yang tangguh, ekonominya kuat dan berkeadilan, yang

demokrasinya matang dan stabil, dan yang peradabannya unggul dan maju. Visi pembangunan Indonesia di tahun 2045 akan menjadikan Indonesia memiliki *emerging economy* yang kuat, tangguh, dan semakin adil sebagai penyangga kelestarian lingkungan. Indonesia akan menjadi *productive, innovative, and sustainable high income economy*. Garis kecenderungan tersebut akan berada sekitar tahun 2030. Indonesia menjadi negara maju, *developed country, developed nation*. Indonesia menjadi negara maju yang membangun bangsa berdasarkan paradigma nasional, yaitu Pancasila sebagai landasan idiil, UUD 1945 sebagai landasan konstitusional, Wawasan Nusantara sebagai landasan visioner, dan Ketahanan Nasional sebagai landasan konseptual.

Menyongsong perjuangan di abad ke-21, bangsa Indonesia berada pada situasi yang kompleks yang hanya mampu diselesaikan oleh sumber daya manusia yang cerdas dan kompetitif. Visi pembangunan bangsa yang membimbing bangsa Indonesia hingga tahun 2045 harus menjadikan Indonesia sebagai bangsa yang ulet dan tangguh. Untuk itu, diperlukan paradigma dan praksis baru pendidikan yang mampu menjadi penjuror aktif dan dinamis yang mampu memposisikan pendidikan pada kedudukan tertinggi dalam pembangunan nasional. Paradigma tersebut adalah Pendidikan sebagai Panglima Pembangunan Nasional. Agar posisi paradigma tersebut kuat, efektif, dan produktif, harus didukung dengan praksis pendidikan yang mencerminkan strategi mencerdaskan kehidupan bangsa, menghasilkan bangsa yang kompeten dan kompetitif, serta menjadikan bangsa yang ulet dan tangguh. Kebijakan praksis yang diperlukan guna mendukung terimplementasinya Paradigma Baru: Paradigma Baru Pendidikan Nasional akan Menghasilkan Bangsa Yang Cerdas, Kompetitif, Ulet dan Tangguh.

Kontribusi Paradigma Baru Pendidikan Nasional guna Menyongsong 100 Tahun Indonesia Merdeka, yaitu menjadikan pendidikan sebagai arus utama dan penjuror (*leading sector*) pembangunan nasional guna menghasilkan sumber daya manusia yang cerdas, kompetitif, serta ulet dan tangguh. Praksis Baru Pendidikan Nasional guna Menyongsong 100 Tahun Merdeka berbasis pada kebudayaan multikultural yang bertujuan agar melahirkan sumber daya manusia yang memiliki toleransi tinggi; mewujudkan tujuan nasional, yaitu “mencerdaskan, mensejahterakan, dan melindungi bangsa, serta ikut menertibkan dunia”.

2. Pendidikan Nasional dan Pendidikan Berkarakter

Identitas pendidikan, sama halnya dengan identitas seseorang, bukan sesuatu yang statis tetapi suatu proses yang mengalami perubahan dan perkembangan. Secara falsafati, pendidikan adalah suatu proses panjang dan berkelanjutan untuk mentransformasikan peserta didik menjadi manusia yang sesuai dengan tujuan penciptaannya, yaitu bermanfaat bagi dirinya, bagi sesama, bagi alam semesta, beserta segenap isi dan peradabannya. Dalam Undang-Undang No 20 Tahun 2003 tentang Sistem Pendidikan Nasional, menjadi bermanfaat itu dirumuskan dalam indikator strategis, seperti beriman-bertakwa, berakhlak mulia, sehat, berilmu, cakap, kreatif, mandiri, dan menjadi warga negara yang demokratis serta bertanggung jawab dan harus memiliki kompetensi yang diperlukan untuk melanjutkan pendidikannya secara mandiri. Peraturan Pemerintah Republik

Indonesia Nomor 19 Tahun 2005 yang menyebutkan standard kompetensi lulusan pada jenjang pendidikan bertujuan untuk mempersiapkan peserta didik menjadi anggota masyarakat yang mampu menerapkan ilmu, teknologi, dan seni yang bermanfaat bagi kemanusiaan. Peraturan pemerintah tersebut menyatakan pula bahwa pendidikan seni pada dasarnya merupakan pendidikan seni berbasis budaya yang berkarakter multilingual, multidimensional, dan multikultural. Pasal 1 ayat 2 menyatakan bahwa Pendidikan Nasional adalah pendidikan yang berdasarkan Pancasila dan UUD NRI Tahun 1945 yang berakar pada nilai-nilai agama, kebudayaan nasional Indonesia, dan tanggap terhadap tuntutan perubahan zaman.

Pemusatan pengetahuan terhadap keberadaan manusia sebagai individu dijamin pula dalam Undang-Undang No 20 Tahun 2003 tentang Sistem Pendidikan Nasional, Bab II Pasal 3 yang menyatakan bahwa Pendidikan Nasional berfungsi mengembangkan kemampuan dan membentuk watak serta peradaban bangsa yang bermartabat dalam rangka mencerdaskan kehidupan bangsa, bertujuan untuk berkembangnya potensi peserta didik agar menjadi manusia yang beriman dan bertakwa kepada Tuhan Yang Maha Esa, berakhlak mulia, sehat, berilmu, cakap, kreatif, mandiri, dan menjadi warga negara yang demokratis serta bertanggung jawab.

Terdapat empat isu Pokok Pembangunan Pendidikan dan Kebudayaan. *Pertama*, persoalan akses yang difungsikan untuk memastikan ketersediaan dan keterjangkauan. *Kedua*, pencapaian mutu dan relevansi dengan meningkatkannya secara berkelanjutan. *Ketiga*, pelestarian dan pengembangan kebudayaan dengan cara menuntaskan konservasi, pengembangan, dan promosi budaya dan bahasa. *Keempat*, tata kelola dengan memastikan pengelolaan sumber daya secara efisien, efektif, transparan, dan akuntabel.

Peraturan Pemerintah Republik Indonesia Nomor 19 Tahun 2005 yang menyebutkan standar kompetensi lulusan pada jenjang pendidikan bertujuan untuk mempersiapkan peserta didik menjadi anggota masyarakat yang berakhlak mulia, memiliki pengetahuan, ketrampilan, kemandirian, dan sikap untuk menemukan, mengembangkan, serta menerapkan ilmu, teknologi, dan seni yang bermanfaat bagi kemanusiaan. Peraturan pemerintah tersebut menyatakan pula bahwa pendidikan Seni Rupa, Seni Musik, Seni Tari, dan Seni Teater pada dasarnya merupakan pendidikan seni berbasis budaya yang berkarakter multilingual, multidimensional, dan multikultural.

Pendidikan berkarakter adalah pendidikan akhlak atau budi pekerti yg membedakan seseorang dengan yang lain. Pendidikan berkarakter adalah pendidikan yang memiliki watak, kepribadian, dan karakteristik dengan mempunyai sifat khas sesuai dengan perwatakan tertentu. Dr Thomas Lickona dalam bukunya *Educating for Character* mendefinisikan 'Pendidikan Berkarakter' adalah suatu usaha sengaja untuk membantu orang paham dan peduli, serta bertindak berdasarkan nilai-nilai etika. Bahwa ketika manusia berpikir tentang jenis karakter yang diinginkan bagi generasi penerusnya, jelas bahwa manusia tersebut ingin generasi penerusnya bisa menilai dengan benar, peduli secara mendalam tentang hal yang benar, dan kemudian melakukan hal yang diyakini untuk menjadi benar bahkan dalam menghadapi tekanan dari luar dan godaan dari dalam.

Pendidikan berkarakter harus digali dari landasan idiil Pancasila dan landasan konstitusional UUD 1945. Sejarah Indonesia memperlihatkan bahwa pada tahun 1928,

ikrar “Sumpah Pemuda” menegaskan tekad untuk membangun bangsa Indonesia. Mereka bersumpah untuk berbangsa, bertanah air, dan berbahasa satu yaitu Indonesia. Pada saat kemerdekaan, negara kesatuan pun dipilih oleh *founding father*. Kedua peristiwa sejarah ini menunjukkan suatu kebutuhan yang mencerminkan keberadaan watak pluralisme.

3. Relasi Pendidikan Berkarakter dengan Pendidikan Seni

Menurut Thomas Lickona, seorang psikolog pendidikan karakter anak, pendidikan berkarakter adalah pendidikan budi pekerti plus, yaitu yang melibatkan aspek pengetahuan (*cognitive*), perasaan (*feeling*), dan tindakan (*action*) yang diterapkan secara sistematis dan berkelanjutan. Tanpa ketiga aspek ini, pendidikan berkarakter tidak akan efektif. Dalam dunia pendidikan berkarakter, guru diharapkan sebagai motor penggerak untuk memfasilitasi perkembangan pendidikan berkarakter, sehingga peserta didik memiliki kesadaran kehidupan berbangsa dan bernegara yang harmonis dan demokratis dengan tetap memperhatikan sendi-sendi Nagara Kesatuan Republik Indonesia (NKRI) dan norma-norma sosial di masyarakat yang telah menjadi kesepakatan bersama.

Pembelajaran nilai-nilai karakter bangsa dilaksanakan dari pendidikan informal, dan secara paralel berlanjut pada pendidikan formal dan nonformal. Tantangan saat ini dan ke depan terkait dengan cara agar mampu menempatkan pendidikan berkarakter sebagai sesuatu kekuatan bangsa. Oleh karena itu, kebijakan dan implementasi pendidikan berkarakter menjadi penting dan strategis dalam rangka membangun bangsa ini. Hal ini tentunya juga menuntut adanya dukungan yang kondusif dari pranata politik, sosial, dan budaya bangsa.

Menurut Lickona, pendidikan karakter mengandung tiga unsur pokok, yaitu mengetahui kebaikan (*knowing the good*) mencintai kebaikan (*desiring the good*), dan melakukan kebaikan (*doing the good*).¹ Menurutnya bahwa karakter mulia (*good character*) meliputi pengetahuan tentang kebaikan, lalu menumbuhkan komitmen (niat) terhadap kebaikan, dan akhirnya benar-benar melakukan kebaikan. Dengan kata lain, karakter mengacu kepada serangkaian pengetahuan (*cognitives*), sikap (*attitudes*), dan motivasi (*motivations*), serta perilaku (*behavior*), dan ketrampilan (*skills*).² Karakter terkait pula dengan konsep moral, sikap moral, dan perilaku moral. Dengan demikian, proses pendidikan karakter, ataupun pendidikan akhlak dan karakter bangsa sudah tentu harus dipandang sebagai usaha sadar dan terencana, bukan usaha yang sifatnya terjadi secara kebetulan. Bahkan dengan kata lain, pendidikan karakter adalah usaha yang sungguh-sungguh untuk memahami, membentuk, memupuk nilai-nilai etika, baik untuk diri sendiri maupun untuk semua warga masyarakat.

Lickona juga menyebutkan adanya sepuluh tanda-tanda kemunduran suatu bangsa, yaitu: 1) Meningkatnya perilaku kekerasan dan merusak di kalangan remaja. 2) Penggunaan bahasa dan kata-kata yang cenderung buruk, seperti ejekan, makian, dan celaan. 3)

¹ Thomas Lickona, *Educating for Character: Mendidik untuk Membentuk Karakter*, terj. Juma Wadu Wamaungu, ed., Uyu Wahyudin dan Suryani, (Jakarta: Bumi Aksara, 2012), xi

² Thomas Lickona, *Educating for Character: How Our School Can Teach Respect and Responsibility*, (New York, Toronto, London, Sydney, Auckland: Bantam Books, 1991), 51.

Pengaruh teman jauh lebih kuat daripada orang tua dan guru. 4) Meningkatnya perilaku yang merusak diri, seperti narkoba, sex bebas, dan alkohol di kalangan remaja dan pelajar. 5) Merosotnya perilaku moral dan meningkatnya egoisme pribadi atau mementingkan diri sendiri. 6) Menurunnya rasa bangga, cinta tanah air. 7) Rendahnya rasa hormat kepada orangtua, orang lain, dan guru. 8) Rendahnya rasa tanggungjawab, baik sebagai individu maupun warganegara, 9) Ketidakjujuran yang telah membudaya, 10) Adanya rasa saling curiga, kebencian dan saling memusuhi di antara sesama, kekerasan SARA.

Kesepuluh tanda-tanda kemunduran bangsa tersebut sedang terjadi pada bangsa Indonesia saat ini dan menjadi kendala bagi peningkatan kualitas karakter bangsa. Kasus korupsi, gaya hidup hedonis, lemahnya penegakan hukum, hilangnya kearifan lokal yang semula tersandung dalam nilai-nilai budaya bangsa, cara media massa menyampaikan berita yang sering menimbulkan konflik di tengah masyarakat, kekerasan fisik di antara anggota masyarakat yang berbeda keyakinan dan sudut pandang, marak terjadi di Indonesia. Kesemuanya itu terjadi secara terus menerus sehingga berhasil mempengaruhi tata kehidupan masyarakat.

Terdapat enam pilar pendidikan berkarakter, yaitu: 1. Kepercayaan dan Jujur: sikap ini menunjukkan bahwa hal yang dikatakan juga menjadi hal yang dilakukan. Hal itu memerlukan keberanian untuk melakukan hal yang benar; 2. Respek dan sopan santun: sikap respek ini merupakan pengembangan sikap toleran terhadap perbedaan. Diperlukan sikap sopan santun untuk mempertimbangkan perasaan orang lain; 3. Tanggungjawab: sikap ini ditunjukkan dengan selalu melakukan hal yang baik. Untuk itu, perlu dipergunakan kontrol diri. Selain itu, sikap disiplin dan bertanggung jawab atas pilihan menjadi bentuk tanggung jawab terhadap diri sendiri; 4. Keadilan: sikap yang membentuk perilaku berpikir mengambil seperlunya dan tetap mengutamakan untuk berbagi. Dengan demikian, diperlukan pikiran yang terbuka; 5. Peduli: berupa ungkapkan rasa syukur dan tunjukkan kepedulian. 6. Kewarganegaraan: menjadikan sekolah dan masyarakat menjadi lebih baik dan mampu bekerja sama dengan melibatkan diri dalam urusan masyarakat, taat hukum, dan aturan.

Indonesia merupakan sebuah bangsa yang memiliki ragam budaya. Pendidikan seni tidak dapat menghilangkan keragaman budaya yang tumbuh dan berkembang, sehingga pendidikan seni budaya adalah arahan yang tepat bagi pembelajaran dalam konteks pendidikan seni. Peserta didik akan mengenali dan menghormati beragam budaya yang menjadi kekayaan bangsanya. Dalam standar kelulusannya pun peserta didik diharapkan mampu mengekspresikan dan mengapresiasi atau meresepsi ragam budaya yang kemudian menjadi hasil cipta karya mereka. Sumber seni budaya tradisi dengan ekspresinya merupakan kekayaan yang tiada habisnya yang harus terus digali guna meningkatkan pendidikan berkarakter kebangsaan dalam rangka membangun karakter bangsa.

4. Pendidikan Berkarakter dan Berkebangsaan

Pendidikan berkarakter adalah pendidikan akhlak atau budi pekerti yg membedakan seseorang dengan yang lain. Pendidikan berkarakter terkait dengan hidup berbangsa

dan bernegara harus berlandaskan pada Pancasila dan UUD 1945. Sejarah Indonesia memperlihatkan bahwa pada tahun 1928, ikrar “Sumpah Pemuda” menegaskan tekad untuk membangun bangsa Indonesia. Mereka bersumpah untuk berbangsa, bertanah air, dan berbahasa satu, yaitu Indonesia. Pada saat kemerdekaan, negara kesatuan pun dipilih oleh pendiri bangsa. Kedua peristiwa sejarah ini menunjukkan kebutuhan bangsa yang berwatak plural. Pendidikan berkarakter merupakan pendidikan budi pekerti plus, yaitu yang melibatkan aspek pengetahuan, perasaan, dan tindakan yang diterapkan secara sistematis dan berkelanjutan. Tantangan saat ini dan ke depan terkait dengan cara agar mampu menempatkan pendidikan berkarakter yang bersistem dan berkelanjutan sebagai sesuatu kekuatan bangsa.

Nasionalisme adalah paham kebangsaan yang merupakan wujud perlawanan ideologi terhadap segala bentuk penjajahan. Nasionalisme Indonesia harus dipahami dengan latar belakang sejarah penjajahan yang mengancam dan bahkan dapat mengarah kepada disintegrasi bangsa. Nasionalisme merupakan suatu bangunan, suatu perumus tindakan, dan memiliki konsekuensi yang serius, seperti cara mempertahankan keutuhan kekerabatan dan bagaimana melindungi tanah air.³ Dalam arti bahwa ketika suatu nasionalisme dianggap sebagai sebuah bangunan—Bung Karno menyebutnya sebagai “bangunan rasa hidup”—, bangsa merupakan orang-orang yang membangun bangunan tersebut yang kemudian membentuk negara. Dalam suatu negara, bangunan adalah suatu sistem untuk mewujudkan tujuan bangsa itu sendiri. Bung Karno menegaskan bahwa nasionalisme Indonesia adalah nasionalisme ketimuran, yaitu nasionalisme yang hidup dalam roh. Artinya, bahwa nasionalisme merupakan kesadaran untuk membangun bangsa. Awalnya, kesadaran lahir dari individu-individu, kemudian mereka digerakkan oleh sistem pemerintahan sebagai perkakas Tuhan yang bergerak untuk kepentingan bersama. Dari pengertian bangsa, lahir maksud dari kebangsaan, yaitu kesadaran diri sebagai warga dari suatu negara. Setelah kesadaran itu ada dan terbentuk, lahirlah rasa kebangsaan yang mampu mewujudkan suatu bangsa sebagai bangunan yang dibangun dari roh sebagai perkakas Tuhan.

Kebangsaan merupakan mekanisme kehidupan kelompok yang beragam, dengan ciri-ciri persaudaraan, kesetaraan, kesetiakawanan, kebersamaan, dan kesediaan berkorban bagi kepentingan bersama. Bangsa dan tanah air harus merupakan satu kesatuan. Negara yang dibentuk atas dasar hal itu disebut sebagai negara kebangsaan. Oleh karena itu, negara Indonesia terbentuk dengan mengikuti konsep kebangsaan. Negara Indonesia menjadi satu negara kebangsaan berbentuk republik dengan mengakui kekhasan daerah. Oleh karena itu, konsepsi kebangsaan harus terus ditumbuhkan pada masyarakat bangsa dan dikembangkan secara terstruktur, yaitu berturut-turut pada tingkat kesadarannya, kemudian menjadikannya sebagai suatu paham, dan mengaktualisasikannya dalam semangat kebangsaan.

³ Modul Wawasan Nusantara, Bidang studi Geopolitik dan Wawasan Nusantara, Lembaga Ketahanan Nasional RI Program Pendidikan Reguler Angkatan (PPRA) XLIX Tahun 2013.

5. Pendidikan Seni Merupakan Pendidikan Berkebangsaan

Penempatan kreativitas seni sebagai titik awal dalam membaca pendidikan nasional memunculkan kenyataan bahwa seni hadir karena situasi kemasyarakatan. Seni di Indonesia hidup dalam lingkungan dua alam budaya. Di satu pihak, ditumbuhkan oleh suatu kebudayaan tertentu yang dalam konteks kebangsaan disebut kebudayaan daerah. Kebudayaan daerah mempunyai sejumlah ciri khas yang dibina lewat *keajegan* tradisi. Di pihak lain, diwujudkan kembali oleh adanya kebutuhan suatu hampanan kebudayaan yang lebih luas yang tidak semata-mata menganut cita-cita daerah asalnya. Ketergantungan seni di Indonesia pada konteks menyebabkan kehadirannya juga tergantung pada kebutuhan masyarakat. Interaksi sosial bergeser, wujud keseniannya pun bergeser, dan akhirnya identitas seni pun bergeser. Seni di Indonesia yang pada awalnya hadir karena kehendak kelompok pendukung kebudayaan tertentu. Namun pada masa kini, mereka yang berasal dari daerah lain pun didorong untuk memiliki rasa kepemilikan seni tersebut. Dengan demikian, interaksi sosial menyebabkan seni di Indonesia yang berasal dari suatu kebudayaan daerah tertentu memperoleh pemasukan citarasa dari kebudayaan lain.

Pergeseran karakter seni di Indonesia yang semula bersifat komunitas menjadi nasional berarti seni bersedia membuka ruang pembebasan dalam dirinya sendiri. Kesenian dan senimannya bersedia dievaluasi, dikritisi, bahkan diperbarui oleh penikmatnya. Seni di Indonesia bersedia tampil berkompetisi sesama seni yang ada di Indonesia dan juga dengan seni yang bersifat glonal. Proses ini menunjukkan bahwa seni daerah dengan karakternya yang cair, plastis, dan dinamis, bergulat dalam rangka menemukan jati dirinya dalam suatu wajah dan kualitas seni Indonesia yang berkarakter modern dan bahkan kekinian. Ruang-ruang pembebasan seni di Indonesia yang berkarakter daerah mendapat tempat di hati anggota masyarakat yang sedang mengalami perubahan atau transformasi nilai.

Transformasi terjadi pada nilai-nilai budaya masyarakat Indonesia, yaitu dari nilai budaya kedaerahan ke tatanan nilai budaya negara-kebangsaan, nilai budaya Indonesia yang menggeser budaya agraris tradisi ke tatanan budaya industri modern. Dalam pengertian bahwa kata “Indonesia” sendiri sudah mengandung karakternya yang modern, maka penyebutan istilah “Seni Indonesia” digunakan bagi semua wujud seni di Indonesia, baik yang berkarakter tradisi maupun modern. Dengan demikian, kemudian tampak cara pergeseran paradigma seni dari yang semula bersifat tradisional menjadi modern disebabkan oleh kehendak untuk mempersatukan seluruh seni daerah menjadi seni Indonesia tanpa menghilangkan unsur-unsur kedaerahannya. Hal tersebut juga menjadi tantangan tersendiri bagi insan-insan seni untuk menggabungkan seni tradisional dengan ide-ide kreatif mereka yang telah bersinggungan dengan ide kreatif dari daerah lain dan bahkan dengan ide dari mancanegara.

6. Pergeseran Paradigma Pendidikan Seni

Masa kini menuntut cara berkesenian yang progresif, baik ekspresi maupun resepsinya. Pendidikan seni diharap untuk selalu *meng-up grade* dan mengkritisi dirinya sendiri, sehingga mampu menjadi suatu representasi dari gaya seni Indonesia. Artinya bahwa seni menjadi pembelajaran bagi peserta didik untuk menggunakan masa lalu sekaligus memberi tanda budaya bagi dirinya dengan cara yang berbeda-beda. Peristiwa sosial, politik, ekonomi, dan budaya yang mempengaruhi cara pandang masyarakat Indonesia masa kini membutuhkan perubahan paradigma tentang pemikiran, persepsi, serta nilai dasar realitas yang berlaku. Visi realitas baru didasarkan atas kesadaran akan saling terhubung dan saling tergantung semua fenomena biologis, psikologis, teknologis, sains, sosial, dan seni. Semuanya terhubung menjadi suatu realitas sistemik yang, menurut Capra Fritjof, seorang ahli fisika, penemu teori sistem, merupakan suatu sistem biologi yang memandang organisme sebagai suatu sistem hidup yang saling terhubung dan terintegrasi dalam suatu interaksi timbal balik. Sistem tersebut membuat jejaring yang rumit tetapi layak untuk dilestarikan. Bukan pelestarian individu-individunya saja tetapi justru jejaring yang bertumbuh untuk membentuk suatu organisme baru.⁴ Bagi seni masa kini, bentuk tampilan organik yang baru sering disebut sebagai “seni kolaborasi”.

Implementasi pergeseran paradigma tersebut memberi inspirasi bagi perubahan-perubahan konvensi seni. Di satu sisi, akan terungkap suatu jaringan atau sistem dari berbagai elemen kesenian, dan di sisi lain, bentuk seni modern berkembang dan berubah menjadi suatu bentuk seni setelah seni modernis. Terjadi pergeseran dari paradigma linear menjadi paradigma berkelok dan berlapis. Subyektivitas kreatif seniman dikembangkan dengan meregenerasikan elemen-elemen pertunjukan tanpa menghilangkan vitalitas kreatifnya. Hasilnya adalah beragam bentuk seni feminis, seni antropologis, seni lingkungan, dan sebagainya. Demikian juga potensi kreatif penonton menjadi bagian merevitalisasi nilai-nilai budaya. Jumlah penikmat seni masa kini membuktikan estetika seni mulai diapresiasi dengan baik oleh penonton awam. Bahkan dapat dikatakan bahwa seni masa kini hadir karena penontonnya. Seni masa kini memungkinkan terjadinya suatu pergumulan, dan tarik menarik secara interteks antara kreativitas seniman dan resepsi penonton, serta terjadinya ketegangan terus menerus antara nilai kedaerahan, nilai nasionalisme, dan nilai internasionalisme untuk membentuk nilai-nilai kebangsaan Indonesia.

Pergeseran paradigma tampilan seni—dari bentuk seni tradisi menuju seni modern hingga seni masa kini—mampu menjadi inspirasi bagi kehadiran penciptaan karya seni berperspektif kebangsaan. Ruang hidup pendidikan nasional bergerak secara kreatif, progresif, dan komprehensif seraya melacak jejak sumber kreativitas seni untuk membangun nilai-nilai kebangsaan. *Pertama*, pergeseran paradigma proses pendidikan dari paradigma pengajaran ke paradigma pembelajaran yang banyak memberi peran

³ Fritjof Capra. *Titik Balik Peradaban. Sains, Masyarakat dan Kebangkitan Kebudayaan*. Terjemahan, M.Thoyibi, dari *The Turning Point. Science, Society and The Rising Culture*, (Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya, 2000), 371.

kepada peserta didik untuk mengembangkan potensi dan kreativitasnya. Seni memiliki sejarah panjang mengelola tema-tema cerita yang berkisah tentang perjuangan tanpa henti tokoh utama demi menemukan jati dirinya. Manusia yang sejati adalah sosok yang tidak mengikuti arus semata, tetapi teguh pada pendirian, *ora mingkuh* dalam tataran makrifat, karena dari perjalanan tokoh, peserta didik mampu menganalisis cara meraih cita-cita ke depan dan cara membebaskan diri dari semua hal yang menindas.

Kedua, pergeseran paradigma manusia dari berbagai sumber daya pembangunan bangsa menjadi subyek pembangunan bangsa secara utuh. Proses pembentukan manusia pada hakikatnya merupakan proses pendidikan yang membudayakan dan memberdayakan peserta didik sepanjang hayat. Karya seni hadir karena kehendak masyarakat pendukungnya. Tanggapan estetik dari penonton yang berlangsung secara terus menerus menjiwai semangat penciptaan karya seni. Demikian juga sebaliknya, penghormatan pada nilai budaya luhur tradisi bermanfaat sebagai cermin cara manusia memperbaiki diri dan hidupnya. Kecintaan pada akar budaya daerah akan membuat peserta didik tidak gamang menghadapi serbuan budaya luar. Nilai tradisi tidak akan menyebabkan peserta didik rendah diri, tetapi justru berani mengkolaborasikannya dengan nilai budaya lain secara kreatif sehingga menghasilkan karya-karya baru tanpa kehilangan cita rasa tradisi.

Ketiga, pergeseran paradigma tentang keberadaan peserta didik dari puncak keberhasilan individual menuju pribadi yang terintegrasi dengan lingkungan sosial-kulturalnya. Pemahaman diri peserta didik akan berada dalam tahapan aktualisasi intelektual, emosional, dan spiritual. Seni masa kini, misalnya, menghubungkan kemampuan menganalisis dengan ketrampilan penciptaan artistik yang dimiliki seniman. Unsur budaya masyarakat mengikuti alur pergeseran estetika kesenian. Seni masa kini membaca nilai-nilai yang pernah disampaikan di dalam bentuk karya seni sebelumnya. Karya seni kontekstual melekat pada perubahan semangat zaman. Namun demikian, pendidikan kontekstual tidak akan lepas dari bimbingan tekstualnya. Mereka diharapkan tetap berpegang teguh pada nilai lokal yang menjadi akar kepribadian mereka, serta mampu menjadi peserta didik yang bermutu dan mampu mengembangkan lingkungannya dengan cara yang kreatif dan dialogis. Oleh karena itu, peserta didik tidak gamang masuk ke dalam kekuatan budaya global.

Keempat, pergeseran paradigma dengan mengikutsertakan konsep pendidikan seni yang progresif dan visioner dalam pendidikan nasional. Negara Indonesia terbentuk dengan mengikuti konsep kebangsaan. Negara Indonesia menjadi satu negara kebangsaan yang berbentuk republik dengan mengakui kekhasan daerah. Rasa dan semangat kebangsaan tertanam di dalam jiwa segenap rakyat Indonesia dan keadaan tersebut hanya dapat terwujud melalui upaya pendidikan yang dapat menyentuh kesadaran setiap pribadi. Dengan kesadaran kebangsaan yang mengakar kuat, setiap anggota masyarakat dengan sadar akan mengabdikan ilmu dan ketrampilan profesinya bagi kepentingan bangsa dan negaranya.

Perkembangan zaman menuntut sistem pendidikan seni di Indonesia mampu beradaptasi terus menerus tanpa menghilangkan peran aktif nilai-nilai luhur budaya bangsa. Nilai-nilai tersebut diharapkan mampu menjadi tempat ziarah sekaligus membawa

peserta didik berhasil memasuki lorong dari masa kini hingga ke aras masa depan dengan kreativitas yang progresif dan dinamis. Sistem pendidikan seni diharapkan menginspirasi pergeseran paradigma pendidikan nasional di Indonesia, yaitu paradigma baru yang mampu mengembangkan *mind-set* peserta didik dalam rangka menguatkan nilai-nilai akhlak mulia sebagai nilai kebangsaan Indonesia.

Daftar Pustaka

- Capra, Fritjof. *Titik Balik Peradaban. Sains, Masyarakat dan Kebangkitan Kebudayaan*. Terjemahan, M.Thoyibi, dari *The Turning Point. Science, Society and The Rising Culture*, Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya, 2000.
- Kayam, Umar. "Pembebasan Budaya-Budaya Kita", dalam Agus R. Sarjono, ed., *Pembebasan Budaya-Budaya Kita. Sejumlah Gagasan Di Tengah Taman Ismail Marzuki*, Jakarta: PT Gramedia Utama dan Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki, 1999.
- Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi*, Jakarta: PT Gramedia, 1984.
- Sarjono, Agus R. ed. *Pembebasan Budaya-Budaya Kita. Sejumlah Gagasan Di Tengah Taman Ismail Marzuki*, Jakarta: PT Gramedia Utama dan Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki, 1999.
- Modul Wawasan Nusantara, Bidang studi Geopolitik dan Wawasan Nusantara, Lembaga Ketahanan Nasional RI Program Pendidikan Reguler Angkatan (PPRA) XLIX Tahun 2013.
- Narasi Laporan Hasil Seminar PPRA XLIX Lemhannas RI kepada Presiden RI Soesilo Bambang Yudojono di Istana Negara 1 November 2013.

1. Hak Cipta dan Ekspresi Budaya Tradisional

Di Indonesia, masalah hak cipta seniman diatur dalam Undang-Undang Hak Cipta, yaitu Undang-Undang Nomor 28 Tahun 2014. Pengertian Hak Cipta adalah hak eksklusif bagi pencipta atau penerima hak untuk mengumumkan atau memperbanyak ciptaannya atau memberikan izin untuk itu dengan tidak mengurangi pembatasan-pembatasan menurut peraturan perundang-undangan yang berlaku.¹ Hak Cipta dipergunakan di bidang seni, sastra, dan ilmu pengetahuan. Hak Cipta atas ciptaan yang penciptanya tidak diketahui maka negara memegang Hak Cipta atasnya, seperti karya peninggalan prasejarah, sejarah, dan benda budaya nasional lainnya. Negara juga memegang Hak Cipta atas *folklor* dan hasil kebudayaan rakyat yang menjadi milik bersama, seperti cerita, hikayat, dongeng, legenda, babad, lagu, kerajinan tangan, koreografi, tarian, kaligrafi, dan karya seni lainnya.²

Ekspresi Budaya Tradisional (EBT) merupakan pengetahuan, penemuan, dan praktik komunal masyarakat tradisional yang terwujud, baik dalam gaya hidup tradisional maupun teknologi yang asli, lokal, tradisional. EBT mencakup kecakapan teknik (*know how*), keterampilan, inovasi, konsep, pembelajaran dan praktik kebiasaan lainnya yang membentuk gaya hidup masyarakat tradisional, seperti a. karya susastra ataupun narasi informatif; b. musik, yaitu vokal, instrumental atau kombinasinya; c. gerak, yaitu tarian, beladiri, dan permainan; d. teater, yaitu pertunjukan wayang dan sandiwara rakyat; e. seni rupa, baik dalam bentuk dua dimensi maupun tiga dimensi yang terbuat dari berbagai macam bahan seperti kulit, kayu, bambu, logam, batu, keramik, kertas, tekstil, atau kombinasinya; f. upacara adat yang juga mencakup pembuatan alat dan bahan serta penyajiannya.

Negara Indonesia memiliki lebih dari 17.000 pulau besar dan kecil, sekitar 714 suku bangsa, dan sekitar 110 bahasa daerah memungkinkan adanya lebih dari ribuan seni pertunjukan di daerah-daerah. Oleh sebab itu, dibutuhkan suatu kebijakan pemerintah yang bersifat memberdayakan dan melindungi dari segala bentuk kepunahannya. Kebutuhan atas adanya kebijakan sinergis antarkementerian yang melindungi keberadaan seni pertunjukan daerah disebabkan oleh beberapa pertimbangan, yaitu Indonesia memiliki potensi sumber daya manusia luas dengan kreativitasnya; munculnya berbagai klaim dari negara asing secara komersial terhadap hak cipta atau hak EBT di Indonesia. Dengan adanya lembaga yang secara khusus dan fokus menangani HKI di daerah akan mempercepat pendaftaran hak cipta seniman dan ekspresi budaya tradisional.

Kehidupan seniman tradisional adalah cerminan dari pengabdian tiada putus bagi upaya pelestarian dan keberlanjutan seni pertunjukan tradisional. Daya hidup

¹ Kitab Undang-Undang Hak Kekayaan Intelektual, 2011, Bandung: Fokusmedia, 4.

² Kitab Undang-Undang, 2011, 10.

kesenian tradisional berada di tangan para senimannya. Di samping itu, masyarakat ikut mendukung pertumbuhan daya hidup seniman. Sebagian seniman hidup layak dan berkelebihan, tetapi banyak pula seniman yang di usia senjanya hidup memprihatinkan. Pemerintah seharusnya menyikapi dengan arif sisa-sisa kehidupan seniman tradisional melalui kebijakan dan upaya beserta implementasinya secara strategis agar hasil karya mereka tidak hilang dan atau berpindah ke tangan yang tidak seharusnya memiliki.³

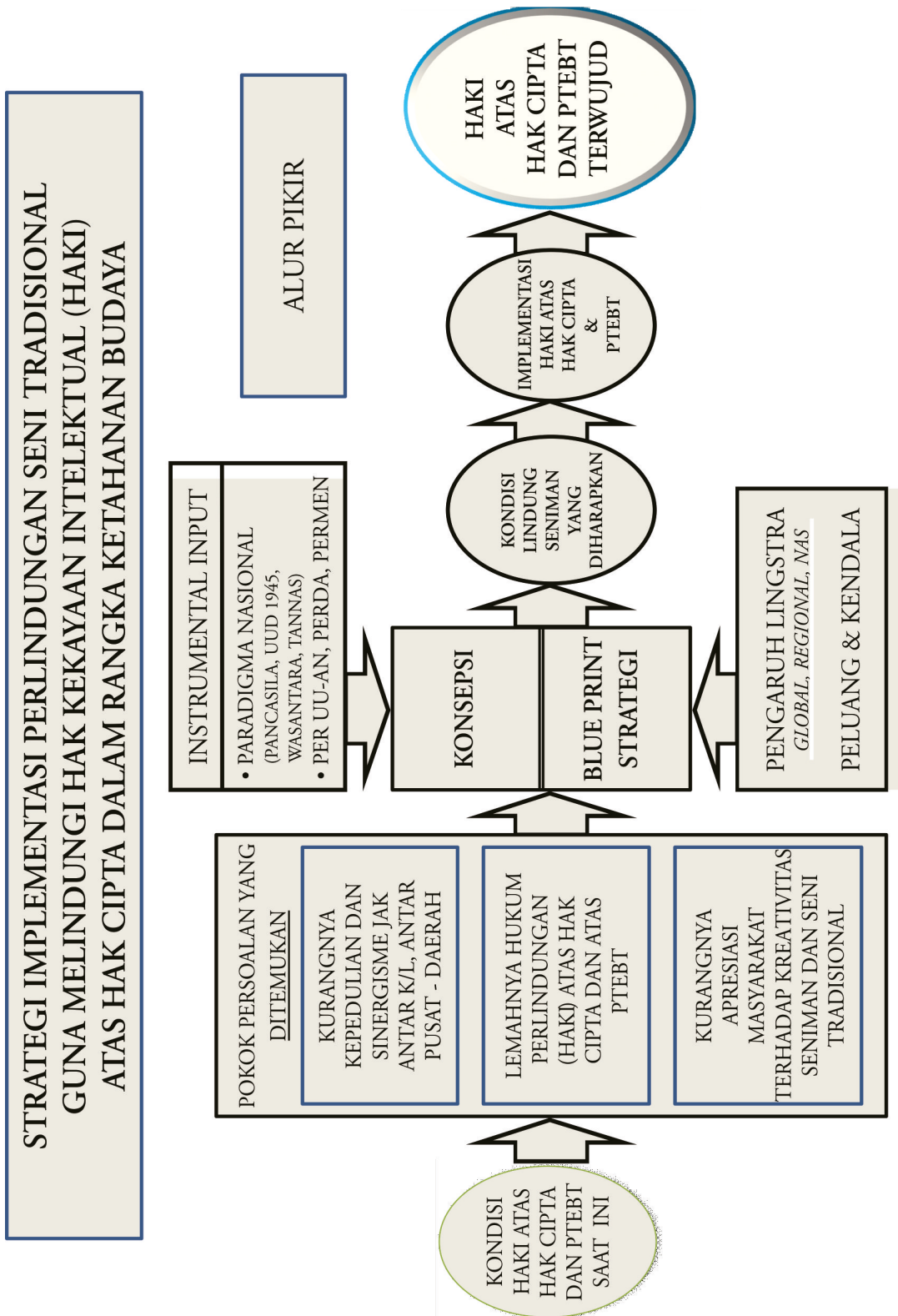
Penyelesaian persoalan tersebut diperlukan suatu rekayasa sistem perlindungan seni secara sinergis di semua pemangku kepentingan untuk melindungi hak kekayaan intelektual atas hak cipta seniman tradisional dan atas ekspresi budaya tradisional. Sistem rekayasa budaya tersebut diharapkan mampu melindungi seniman tradisional dan karya ciptanya dalam rangka memperkuat ketahanan budaya nasional. Namun perlu dipikirkan kembali mengenai hukum negara yang melindungi hak cipta individu dan hak atas EBT. Selain itu, juga perlu dipikirkan kembali mengenai kontribusi perlindungan KI atas hak cipta seniman tradisional dan EBT di era globalisasi dan juga kebijakan serta strategi hukum perlindungan KI yang dikelola antarlembagaan, baik di pemerintahan pusat maupun di pemerintahan daerah.

Tulisan ini bertujuan untuk mengungkapkan perancangan “cetak biru” KI atas hak cipta seniman tradisional dan hak EBT. Cetak biru dibuat untuk menunjukkan adanya suatu sistem rekayasa budaya yang sinergis antarkementerian. Cetak biru menunjukkan pula kehadiran pemerintah sebagai pelindung seniman dan kesenian tradisional.

Berbicara tentang perlindungan seniman dan kesenian tradisional saat ini berarti akan mengamati keberhasilan dan kegagalan program pelestarian dan pemberdayaan seni pertunjukan tradisional, seperti ketoprak, ludruk, dan wayang wong, yang dilaksanakan oleh pemerintah pusat, pemerintah daerah, dan penggiatnya. Penampilan seni pertunjukan tradisional adalah wujud pembacaan seniman tradisional terhadap persoalan-persoalan masyarakat, yang kemudian dicipta kembali melalui elemen-elemen pertunjukan tradisional. KI atas hak cipta dan EBT perlu dilindungi oleh hukum karena adanya dua alasan. *Pertama*, alasan nonekonomis, bahwa perlindungan hukum akan memacu untuk terus melakukan kreativitas intelektual. Hal ini akan meningkatkan *self actualization*. *Kedua*, alasan ekonomis bahwa perlindungan terhadap karya tersebut akan memberi keuntungan materiil dari karya-karya ciptaannya. Di lain pihak, hal tersebut akan melindungi karya-karya mereka dari peniruan, dan pembajakan.

³ Suanda, Endo. 2012. Tidak Semua Kesenian Bisa Diperjualbelikan. <http://warisanindonesia.com/wimedia/2012/05/endo-suanda.jpg>.

2. Strategi Implementasi Perlindungan Seni Tradisional



3. Pokok-Pokok Persoalan yang Ditemukan

Pemberdayaan seniman tradisional belum mampu menjadi cara untuk melindungi hak kekayaan kreatif bangsa sehingga perlindungan terhadap karya seniman belum mampu mewujudkan ketahanan budaya nasional. Kondisi tersebut disebabkan oleh hal-hal berikut. *Pertama*, kurangnya kepedulian dan sinergisme kebijakan pemerintah pusat dan daerah yang berpihak pada pemberdayaan seniman tradisional. *Kedua*, lemahnya hukum perlindungan KI terhadap hak cipta seniman. *Ketiga*, lemahnya apresiasi masyarakat terhadap seni pertunjukan tradisional yang mengandung keunggulan nilai-nilai tradisional.

Sejarah kehadiran seni pertunjukan ketoprak di DIY dan sekitarnya dapat mewakili sebuah pertunjukan tradisional mampu hidup dan berkembang bersama dengan perubahan-perubahan yang terjadi di dalam dirinya maupun di masyarakat penggiat dan penggemarnya. Semula pertunjukan ketoprak merupakan hiburan rakyat yang diciptakan oleh masyarakat di kota Solo. Mereka menyiapkan panggung dan berlagak menjadi raja, pangeran, atau puteri, dan siapa pun yang mereka inginkan. Pada perkembangannya, hiburan tradisional tersebut juga diminati oleh para anggota kerajaan, Pada awal abad ke-19, ketoprak dipentaskan di pendapa Wreksodiningrat, pendapa milik seorang bangsawan Keraton Solo. Di setiap penampilannya, selalu ada pelawak yang membuat ketoprak terasa semakin hidup. Tahun 1924, muncul kelompok ketoprak Kelilingan Langen Budi Wanodya yang pentas di daerah Demangan, Yogyakarta. Oleh karena mudah ditiru, bermunculan grup ketoprak dan hampir setiap kampung memiliki grup ketoprak.

Handung Kussudyarsana, tokoh ketoprak, berhasil mengamati perkembangan perlindungan seniman dan kesenian tradisional di Yogyakarta sebagai berikut.⁴

- a. Tahun 1887 sampai dengan tahun 1925 periode Ketoprak Lesung. Bentuk ketoprak Lesung menggunakan tetabuhan pokok yang disebut lesung, yaitu alat menumbuk padi yang terbuat dari kayu nangka atau jati. Alat-alat bunyi kemudian ditambah dengan potongan-potongan bambu kecil yang disebut *kotekan*. Mereka berdendang dengan iringan bunyi lesung yang dipukuli. Permainan ini disebut *gejog*.
- b. Tahun 1925 sampai dengan tahun 1927 periode Ketoprak Peralihan. Pada periode ini, ketoprak menggunakan alat musik campuran, yaitu lesung ditambah dengan kendang, rebana, dan biola.
- c. Tahun 1927 sampai dengan tahun 1945 periode Ketoprak Gamelan. Pada periode ini, ketoprak sudah tidak menggunakan instrumen-instrumen campur seperti pada Ketoprak Peralihan, tetapi sudah menggunakan gamelan nada slendro dan pelog, dan *keprak*.
- d. Tahun 1937 sampai dengan tahun 1948 periode Ketoprak Keliling. Ketoprak keliling ini dinamakan ketoprak ongkek atau ketoprak ketan,. Ketoprak ini berpentas keliling ke kampung-kampung dan desa-desa.
- e. Tahun 1945 sampai dengan tahun 1964 periode Ketoprak Pembaruan I. Ketoprak ini diawali oleh Ketoprak Mataram Krido Raharjo. Soemardjono sebagai pembina

⁴ Handung Kussudyarsana. *Tradisional*, Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1989, 15–18.

mulai banyak menggunakan kaidah dramaturgi dari Barat.

- f. Tahun 1964 sampai dengan tahun 1987 periode Ketoprak Pembaruan II. Ketoprak ini diawali oleh Ketoprak Mataram Krido Raharjo yang telah lebih 10 tahun bermain di radio. Krido Raharjo menggunakan naskah dan dialog serta penggunaan *sound effect*.
- g. Tahun 1987 sampai dengan tahun 2000 periode Ketoprak Humor. Berawal dari bubarnya "pabrik tawa" Srimulat, Timbul dan kawan-kawannya kemudian mendirikan Yayasan Samiaji yang lalu melahirkan Ketoprak Humor Samiaji. Di satu pihak, ketoprak ini tetap menggunakan dramaturgi cerita rakyat. Di lain pihak, ketoprak ini kental dengan humor, elemen yang gampang disukai.
- h. Tahun 2005 muncul Ketoprak Ringkes. Ketoprak ini tetap dibalut dengan humor yang khas, hanya saja ketoprak menjadi serba ringkas di dalam jumlah aktor panggung maupun musik. Ketoprak ringkes merupakan strategi seniman agar anggaran pertunjukan tidak melonjak dan tetap mampu menjaring banyak penonton.

Tahun 2005 merupakan tonggak pembaruan seni pertunjukan ketoprak. Kondisi tersebut disebabkan oleh faktor-faktor berikut ini. *Pertama*, kesadaran pemerintah daerah untuk menentukan ketoprak sebagai ikon pariwisata DIY yang diharapkan menjadi ikon pariwisata nasional. *Kedua*, kesadaran seniman untuk mengemas pertunjukan yang kontekstual dengan format baru dan segar. *Ketiga*, hadirnya ketoprak humor dan ketoprak ringkes tetap menggunakan gaya plesetan, dagelan, dan banyol, yang selama ini merupakan ciri khas seni pertunjukan Yogyakarta. *Keempat*, penonton pertunjukan ketoprak tidak lagi berasal dari seniman, atau teman dan saudara pendukung pertunjukan, tetapi sudah melibatkan masyarakat dari latar belakang berbeda-beda. *Kelima*, sponsor banyak membantu keberhasilan pertunjukan, sehingga kehadirannya sudah menjadi bagian yang tidak terpisahkan dari produksi pertunjukan.⁵

Melihat perkembangan pertunjukan ketoprak dari periode ke periode dapat disimpulkan bahwa ketoprak merupakan salah satu pertunjukan tradisional yang lebih beruntung daripada pertunjukan tradisional lainnya. Ketoprak masih memiliki penggiat dan penggemar yang peduli akan kelestarian dan perkembangannya. Peran utama masih dilakukan oleh para seniman, baik dari segi keinginan untuk pentas, sosialisasi kepada penonton, maupun pencarian dana. Peran pemerintah belum optimal. Sarana prasarana masih apa adanya. Namun sponsor juga diberikan oleh pemerintah daerah, meskipun dana sering diterima seniman ketika pertunjukan usai.

Penampilan ketoprak memiliki unsur-unsur yang hanya dimiliki ketoprak sebagai suatu identitas, yaitu *pertama*, menggunakan instrumen pengiring *gejog lesung*, *kotekan*, *keprak*, dan beberapa instrumen gamelan. *Kedua*, ketoprak menggunakan cerita rakyat keseharian, legenda, sejarah dan cerita-cerita *carangan* (cerita yang dimodifikasi dari cerita bakunya). *Ketiga*, ketoprak menggunakan dialog, gerak tari, dan tembang secara improvisasi. *Keempat*, ketoprak menggunakan bahasa campuran, yaitu bahasa Jawa

⁵ Yudiaryani, "Interpretasi Teks dan Konteks Sastra Lisan Sebagai Strategi Penguatan Kreativitas Seniman Seni Pertunjukan Teater Tradisional", Hibah Kompetitif Penelitian Sesuai Prioritas Nasional Batch I, Dirjen DIKTI, 2009.

Ngoko, Jawa Krama, dan Jawa Krama Inggil. *Kelima*, ketoprak menggunakan setting kabupaten dan pedesaan. Elemen-elemen pertunjukan tersebut selalu digunakan dalam setiap pertunjukan ketoprak. Saat ini, penggiat dan penikmatnya masih ajeg dan bahkan bertambah. Oleh karena itu, layak jika ketoprak diusulkan sebagai karya yang dilindungi dengan hukum perlindungan KI atas hak cipta seniman tradisional.

Upaya pemberdayaan seniman tradisional saat ini oleh pemerintah menunjukkan ketidakberpihakan pemerintah terhadap seniman tradisional. Kualitas dan kuantitas fasilitas sarana prasarana gedung pertunjukan di daerah-daerah selama ini masih minim dan menyedihkan. Undang-undang dan peraturan pelaksana perundang-undangan perlindungan KI atas hak cipta seniman dan EBT tampaknya tidak dikenal oleh seniman. Berbagai kegiatan pemberdayaan seniman tradisional belum mengimbas pada peningkatan apresiasi masyarakat. Tampaknya, seni pertunjukan tradisional merupakan bentuk kesenian yang pelestarian dan perlindungannya harus terkait dengan pengakuan pemerintah terhadap kepemilikan seniman terhadap hak cipta dan hak EBT.

Indonesia telah meratifikasi beberapa perjanjian internasional yang terkait dengan KI, seperti *Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights* (TRIPS) pada tahun 1994, Konvensi Bern pada tahun 1997, dan *World Intellectual Property Organization Copyrights Treaty* (WIPO) pada tahun 1997. Semua perjanjian internasional yang telah diratifikasi oleh Indonesia tersebut tercermin pada peraturan-peraturan KI yang dibuat oleh pemerintah Indonesia. Lembaga pemerintah yang bertugas untuk merumuskan dan melaksanakan kebijakan dan standarisasi teknis di bidang KI adalah Direktorat Jenderal Hak Kekayaan Intelektual (Ditjen HKI) yang berada di bawah Kementerian Hukum dan Hak Asasi Manusia Indonesia (Kemenhukham). Indonesia memberi landasan hukum bagi perlindungan KI melalui 3 (tiga) Undang-undang di bidang KI yang dikeluarkan pada tahun 1997, yaitu: Hak Cipta UU No 28 Tahun 2014: perlindungan terhadap karya seni, sastra, dan ilmu pengetahuan. Paten UU No 13 Tahun 2016: perlindungan terhadap invensi teknologi. Rahasia Dagang UU No 30 Tahun 2000: perlindungan untuk informasi rahasia yang bernilai ekonomi. Undang-Undang tersebut dimaksudkan untuk memberikan rasa aman bagi kalangan seniman dan pebisnis. Namun, hingga saat ini berbagai masalah di bidang perlindungan KI masih saja terjadi. Banyak pelanggaran hak cipta bangsa Indonesia terjadi akibat diklaim oleh negara lain sebagai hak milik mereka.

Salah satu penyebab lemahnya perlindungan KI atas hak cipta di Indonesia adalah kurangnya pemahaman masyarakat Indonesia tentang KI. Tujuan hukum perlindungan KI atas hak cipta dan EBT dalam hukum nasional berbeda dengan hal yang dikehendaki mayoritas masyarakat. Mayoritas masyarakat menganggap isu perlindungan KI dan komersialisasi EBT kurang penting dibandingkan dengan resiko punahnya EBT karena kurangnya perhatian pemerintah. Peningkatan ekonomi dengan komersialisasinya bukan merupakan perhatian utama mereka. Rasa prihatin utama mereka adalah pentingnya pengakuan bahwa mereka adalah pemangku kepentingan dan penjaga EBT di Indonesia. Menurut mereka, tujuan undang-undang perlindungan EBT seharusnya untuk mengatur keberlanjutan seni pertunjukan tradisional. Mereka ingin adanya sistem yang dapat mempertahankan dan mentransmisikan seni tradisional dari generasi ke generasi. Dengan demikian, terjadi keseimbangan antara pemberian perlindungan atas seni pertunjukan

tradisional dengan pemberian akses pada setiap orang untuk memanfaatkannya. Keseimbangan akan mampu mewujudkan kreativitas dan inovasi baru.

Keunggulan seni pertunjukan tradisional, ketoprak, yang saat ini menjadi ikon seni tradisional, khususnya DIY, belum menjadi bagian yang terlindungi oleh KI. Implementasi kaidah-kaidah konseptual ketahanan nasional melalui nilai-nilai praktik pertunjukan tradisional belum berperan aktif dalam mewujudkan keuletan dan ketangguhan para seniman tradisional yang seharusnya menjadi inti dari pembangunan kebudayaan nasional. Keseimbangan antara pendapatan ekonomi dan keberlanjutan kreativitas para seniman belum terjalin dan terwujud, baik dalam pertunjukan kreatif maupun perlindungan hukumnya.

4. Pengaruh Perkembangan Lingkungan Strategis

Arus globalisasi saat ini mempengaruhi perkembangan seni budaya di Indonesia. Derasnya arus informasi dan telekomunikasi cenderung memudahkan nilai-nilai budaya tradisional. Dalam lingkup sosial dan seni budaya, prioritas penyelenggaraan ketahanan nasional diarahkan untuk mengatasi timbulnya pengaruh negatif budaya asing di lingkungan budaya nasional dan lokal. Ancaman keamanan tradisional (perang antarnegara) sebagian besar telah berganti dengan ancaman-ancaman keamanan nontradisional (ancaman-ancaman nonmiliter). Pada konteks global, lingkungan strategis yang diduga berpengaruh dominan pada kebijakan ketahanan nasional, antara lain dampak isu globalisasi yang meliputi terbukanya ekonomi nasional. Keterbukaan melahirkan tantangan terhadap kedaulatan Negara Kesatuan Republik Indonesia (NKRI). Misalnya, terjadi perbedaan pandangan antara kelompok negara berkembang dan kelompok negara maju pada banyak aspek perlindungan EBT. Urgensi perlindungan EBT Indonesia dari penyalahgunaan dan pemakaian tanpa izin oleh negara-negara tetangga memaksa pemerintah untuk fokus pada penyusunan hukum nasional EBT.

Lingkungan strategis Indonesia di tingkat regional, baik di kawasan Asia-Pasifik, pada umumnya, maupun Asia Tenggara, pada khususnya, ditandai oleh empat perkembangan strategis, yaitu: *pertama*, dinamika perkembangan kerjasama keamanan multilateral, khususnya Indonesia dengan ASEAN. *Kedua*, dinamika kerjasama dan kompetisi ekonomi regional, terutama mengenai prospek perdagangan bebas serta kompetisi terhadap pasar dan sumber modal, sumber daya manusia, sumber teknologi, serta sumber daya alam. *Ketiga*, potensi konflik antarnegara, khususnya sengketa wilayah dan perbatasan. *Keempat*, meningkatnya arti penting isu dan masalah globalisasi versus identitas dan juga kejahatan lintas nasional. Kelalaian negara untuk melindungi hak cipta kreatif akhirnya menumbuhkan beragam persoalan di kawasan regional. Salah satu contoh, Indonesia menuduh Malaysia yang dalam promosi wisatanya menggunakan beberapa jenis tarian dan lagu yang merupakan *folklore* Indonesia, seperti tari Pendet dari Bali, tari Reog dari Ponorogo, wayang kulit dan ketoprak dari Yogyakarta, dan lagu *Rasa Sayange* dari Ambon. Pada lingkup nasional, Indonesia sebagai bangsa yang berada di tengah-tengah perkembangan dunia tidak terlepas dari pengaruh perkembangan global dan regional. Indonesia sebagai negara kepulauan yang terletak di antara benua Asia dan

Australia, serta Samudera Pasifik dan Samudera Hindia, menyebabkan kondisi nasional dipengaruhi oleh perkembangan lingkungan strategis.

Terdapat banyak peluang demi perlindungan seniman tradisional. Di satu sisi, peluang digunakan untuk melindungi hak cipta seniman dan untuk meningkatkan kualitas ketahanan budaya dan nasional. Peluang dari kondisi global yaitu seni pertunjukan tradisional berkesempatan untuk mendapatkan perlindungan berbasis pelestarian dan pemberdayaan. Peluang dari kondisi regional yaitu Indonesia dapat menjadi bagian dari aliansi negara-negara besar beserta manfaatnya. Peluang dari kondisi nasional yaitu pelibatan tokoh agama, tokoh masyarakat, dan tokoh adat secara aktif dalam seni pertunjukan tradisional langsung di atas panggung pertunjukan, serta pemanfaatan media massa, seperti televisi, membuka kesempatan untuk memperoleh keuntungan materi dan popularitas. Dengan demikian, peluang keberadaan seni pertunjukan tradisional terletak pada kenyataan bahwa karya seni budaya tetap lestari sepanjang ada yang masih mencipta, melindungi, dan mengapresiasi dengan baik.

Di sisi lain, perlu dicermati pula kendala-kendala yang menghambat upaya perlindungan seniman tradisional. Kendala-kendala tersebut merupakan bukti adanya ketidakberdayaan seni pertunjukan tradisional dalam menghadapi kekuatan global, regional, dan nasional. Penghargaan terhadap nilai seni dan budaya dirasakan semakin memudar. Jarang ditemui anak-anak muda belajar menabuh gamelan. Mereka juga jarang menonton seni pertunjukan tradisional. Selama ini sosialisasi tentang perlindungan KI masih terbatas pada masyarakat menengah ke atas dan kalangan akademisi serta profesionalis di kota-kota besar. Kurangnya sosialisasi pemerintah tentang kebijakan KI terjadi karena lemahnya pemahaman aparat pemerintah tentang perlindungan KI. Alokasi dana pemerintah belum memadai untuk kegiatan diseminasi KI di masyarakat. Peran perusahaan swasta dalam mengembangkan hukum perlindungan KI dirasakan sangat kurang. Mereka belum mampu berbisnis secara kompetitif di kalangan pelaku usaha sendiri. Kurikulum hampir tidak memasukkan unsur KI sehingga belum semua Perguruan Tinggi (PT) memiliki sentra atau pusat KI.

5. Perlindungan Kekayaan Intelektual yang Diharapkan

Keberhasilan pertunjukan ketoprak di DIY yang pernah jaya hingga mati suri dan akhirnya mampu bangkit kembali merupakan contoh yang menarik tentang cara sebuah seni tradisional benar-benar disangga oleh sebagian pemangku kepentingannya. Pertunjukan ketoprak yang berhasil mengubah dirinya dari bentuk tradisional menjadi modern, sehingga tetap disukai penontonnya layak untuk didaftarkan dan dilindungi sebagai Kekayaan Intelektual atas hak cipta seniman dan kesenian tradisional. Oleh karena itu, perlu dirancang sinergisme dalam kebijakan, strategi, dan upaya perlindungan KI atas hak cipta seniman tradisional dan atas EBT di kalangan lembaga pemerintah.

a. Kebijakan

Perlindungan seniman tradisional merupakan suatu perlindungan terhadap peningkatan kualitas daya hidup seniman yang mampu menampilkan kreativitas nilai-

nilai luhur budaya bangsa. Oleh karena itu, untuk melindungi kreativitas seniman diperlukan kebijakan sebagai berikut: “Perlindungan Seniman Tradisional untuk Meningkatkan Daya Saing Bangsa”.

Kebijakan tersebut didasarkan pada pemikiran bahwa perlindungan seniman tradisional dapat terjadi ketika pemerintah, seniman, dan masyarakat disatukan dalam suatu struktur yang saling mendukung satu dengan lainnya. Peningkatan perlindungan seniman tradisional dan perlindungan secara hukum berarti meningkatkan daya saing bangsa di tengah tantangan, hambatan, gangguan, dan ancaman yang datang dari lingkungan global, regional, dan nasional. Strategi yang akan diterapkan berdasarkan pada tiga prinsip, yaitu *pertama*, mengidentifikasi seni pertunjukan tradisional yang menjadi unggulan suatu daerah. *Kedua*, merevitalisasi produk hukum yang mandiri, tegas, dan kontinyu. *Ketiga*, mengubah paradigma, baik berpikir, bersikap, maupun bertindak, dari seluruh pemangku kepentingan terhadap keberlangsungan hidup seniman dan seni tradisional.

b. Strategi dan Upaya

Strategi yang dikembangkan dalam mengimplementasikan ketiga prinsip tersebut perlu dilakukan dengan berbagai upaya sebagai berikut.

Strategi – 1: Penyediaan sarana prasarana yang memadai bagi perlindungan seniman tradisional. Upayanya adalah:

- 1) Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan bekerjasama dengan Pemerintah daerah membangun sarana dan prasarana berkesenian bagi seniman tradisional.
- 2) Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan bersama dengan Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif bekerjasama dengan Pemerintah daerah membangun beberapa rumah warga masyarakat di tingkat kecamatan dan kelurahan menjadi “Rumah Budaya” yang menjadi ajang pertunjukan dan promosi kesenian tradisional.
- 3) Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan bersama dengan Kementerian Riset dan Teknologi Pendidikan Tinggi dan Pemerintah daerah membuat program “Hibah Budaya” bagi seniman-seniman tradisional untuk berkarya dalam jangka waktu tertentu.
- 4) Kementerian Dalam Negeri bersama dengan Kementerian Keuangan membuat kebijakan dan peraturan untuk membebaskan pajak tontonan bagi pertunjukan seni tradisional.

Strategi – 2: Penguatan dokumentasi dan sumber data seniman tradisional. Upayanya adalah sebagai berikut.

- 1) Kementerian Riset Teknologi dan Pendidikan Tinggi bekerjasama dengan Pemerintah daerah dan Perguruan Tinggi memberi hibah riset dokumentasi pertunjukan seni tradisional.
- 2) Kementerian Riset Teknologi dan Pendidikan Tinggi bekerjasama dengan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, Pemerintah daerah, Perguruan Tinggi dan Sekolah Menengah Umum memasukkan kesadaran hukum perlindungan KI ke dalam kurikulum.

- 3) Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan bersama dengan Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif serta Pemerintah daerah menentukan Perlindungan Warisan Budaya, baik benda maupun tak benda, yang bermakna Perlindungan Masyarakat Hukum Adat Indonesia.

Strategi – 3: Penggalangan kesadaran dan penghargaan masyarakat terhadap kreativitas seniman tradisional. Upayanya adalah sebagai berikut.

- 1) Kementerian Riset Teknologi dan Pendidikan Tinggi serta Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan mengizinkan berdirinya lembaga pelatihan formal, seperti Sanggar dan Bengkel Kerja, yang menyelenggarakan pendidikan-pendidikan vokasi setara dengan pendidikan akademik.
- 2) Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif bekerjasama dengan Pemerintah daerah memberikan penghargaan materi secara kontinyu kepada seniman dan empu seni tradisional yang telah berkarya selama hidupnya.
- 3) Pemerintah daerah beserta jajarannya menyelenggarakan kegiatan festival, *workshop*, seminar seni pertunjukan langka, dan penyelenggaraan lomba karya kreatif secara kontinyu.

Strategi – 4: Peningkatan produk hukum dan pelaksanaannya terhadap perlindungan seniman tradisional. Upayanya adalah:

- 1) Kementerian Hukum dan HAM bekerja sama dengan Pemerintah daerah mempercepat proses pendaftaran hak cipta dengan cara memperpendek prosedur yang panjang dan menyulitkan bagi seniman.
- 2) Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan bekerjasama dengan Pemerintah daerah memberi penjelasan kepada masyarakat, seniman, dan siswa sekolah tentang hukum pelestarian dan perlindungan seni pertunjukan tradisional.
- 3) Kementerian Riset Teknologi dan Pendidikan Tinggi mendorong pembentukan asosiasi-asosiasi Kekayaan Intelektual di tingkat provinsi.

Di era globalisasi saat ini, sudah seharusnya pemerintah memusatkan perhatian pada perlindungan KI untuk hak cipta dan EBT, baik kepada seniman tradisional maupun bentuk kesenian tradisional. Hal tersebut selaras dengan seni pertunjukan ketoprak yang selama ini dikenal di Daerah Istimewa Yogyakarta. Pengembalian jati diri bangsa kepada dasar kebudayaan tradisional berarti menyelamatkan identitas bangsa di tengah keseragaman identitas dunia global. Salah satu upaya meningkatkan kualitas identitas dan martabat bangsa adalah dengan memberi perlindungan hukum terhadap karya kreatif bangsa dalam rangka meningkatkan ketahanan nasional.

Landasan pemikiran yang menjadi penyangga kuat terciptanya perlindungan seni budaya tradisional adalah Paradigma Nasional yang berintikan pada Pancasila sebagai landasan idiil, UUD NRI 1945 sebagai Landasan Konstitusional, Wawasan Nusantara sebagai Landasan Visional, dan Ketahanan Nasional sebagai Landasan Konsepsional.

Lemahnya kinerja pemerintah untuk melindungi seniman dan kesenian tradisional dipicu pula oleh lemahnya hukum perlindungan KI atas hak cipta dan EBT. Lemahnya apresiasi masyarakat terhadap nilai-nilai budaya tradisional juga menyebabkan masyarakat

tidak lagi mengenali nilai moral, etika, dan sikap santun yang melekat pada nilai budaya tradisional.

Dengan demikian, kondisi yang diharapkan terwujud di masa depan adalah adanya sinergisme kebijakan pemerintah dalam wujud Cetak Biru perlindungan seniman dan kesenian tradisional. Dengan kondisi yang diharapkan tersebut, KI atas hak cipta seniman tradisional dan hak atas EBT akan mendorong terciptanya daya saing bangsa. Keadaan tersebut dipicu oleh kenyataan bahwa karya seni budaya tetap lestari sepanjang ada yang masih mencipta, melestarikan, mengapresiasi, dan melindungi dengan baik. Peluang produk seni budaya menjadi salah satu pemersatu rakyat Indonesia dimungkinkan terjadi karena adanya berpeluang untuk menaikkan taraf hidup masyarakat dan menjaga identitas Indonesia sebagai bangsa yang berbudaya.

Daftar Pustaka

- Anderson, Benedict R.O'G. *Kuasa-Kata. Jelajah Budaya-Budaya Politik di Indonesia*. Terjemahan Revianto Budi Santosa dari *Language and Power Exploring Political Cultures in Indonesia*, Yogyakarta: Penerbit Mata Bangsa, 2000.
- Hausser, Arnold. *The Sociology of Art*, trans. By Kenneth J. Northcott. Chicago: The University of Chicago Press. 1982.
- Huntington, Samuel P. *Benturan Antarperadaban Dan Masa Depan Politik Dunia*, Terjemahan M. Sadat Ismail dari *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Yogyakarta: Qalam, 2000.
- Kitab Undang-Undang Hak Kekayaan Intelektual. Bandung: Fokusmedia, 2011.
- Kussudyarsana, Handung. *Ketoprak*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1989.
- Modul *Ideologi. Sub B.S. Pancasila dan Perkembangannya*, Lemhannas RI.
- Modul Bidang Studi/Materi Pokok *Wawasan Nusantara*, Lemhannas RI.
- Modul Bidang Studi/Materi Pokok *Ketahanan Nasional*, Lemhannas RI.
- Modul *Ideologi. Sub B.S. Pancasila dan Perkembangannya*.
- Purba, Achmad Zen Umar. "Kreativitas, Paten, dan Anak Cucu" dalam *Kompas* 26 April 2013.
- Riswandi, Budi. "Pelanggaran dan Langkah Hukum Hak Cipta Atas Musik dan Lagu yang dituangkan dalam bentuk VCD dan DVD" dalam *Jurnal Hukum Konstitusi*. Vol. 14 No.1, 2013.
- Suanda, Endo. Tidak Semua Kesenian Bisa Diperjualbelikan. <http://warisanindonesia.com/wimedia/2012/05/endo-suanda.jpg>. 2012.
- Supanto. *Perlindungan HKI Seni Budaya Tradisional*, 2010. <http://supanto.staff.hukum.uns.ac.id/2010/06/28/perlindungan-HKI-seni-budaya-tradisional/>.
- Supriadi, Asep dan Meizar Didi. "Pentingnya Perlindungan HKI dalam Era Globalisasi" dalam *Jurnal Gunadarma*, Vol 6 No.2 2014.
- Yudiaryani. "Interpretasi Teks dan Konteks Sastra Lisan Sebagai Strategi Penguatan Kreativitas Seniman Seni Pertunjukan Teater Tradisional", Hibah Kompetitif Penelitian Sesuai Prioritas Nasional Batch I, Dirjen DIKTI. 2009.

_____. *Pemberdayaan Seniman Tradisional Guna Melindungi Hak Kekayaan Kreatif Bangsa Dalam Rangka Ketahanan Nasional*. Kertas Karya Perseorangan (TASKAP) Program Pendidikan Reguler Angkatan XLIX Lembaga Ketahanan Nasional RI. 2013.

KREATIVITAS SENI DAN KEBANGSAAN

Satu hal yang seringkali terlewat dari proses berkesenian adalah peran kreativitas seni terhadap perkembangan ilmu pengetahuan, pendidikan, dan kebangsaan. Untuk itu, perlu direnungkan mengenai sinergisme dan konektivitas antara hasil pikiran, perasaan, dan tingkah laku manusia dengan kekuatan tanah yang memberinya kekuatan, dan keberlimpahan air yang mengalirkan keberlanjutan, serta luasnya udara yang meninggikan tujuan dan cita-cita bangsa. Selain itu, perlu direnungkan pula tentang dalamnya rasa kebangsaan masyarakat Indonesia sehingga mampu menumbuhkan inspirasi kreatif dari seniman untuk mencipta karya cerdas anak bangsa melalui pendidikan berkarakter yang mampu bersaing secara global. Rasa kebangsaan tersebut sekaligus dipergunakan untuk memperkuat ketahanan budaya.

Prof. Dr. Yudiaryani, M.A.



Pendidikan: Strata 1 (Dra) Sarjana Sastra Perancis UGM. Strata 2 (M.A) Theatre and Film Studies, University of New South Wales (UNSW), Sydney, Australia. Strata 3 (Dr) Seni Pertunjukan dan Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada. Guru Besar Teater di ISI Yogyakarta. Staf Pengajar Jurusan Teater Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Pengajar, Penguji, dan Pembimbing Program Penciptaan dan Pengkajian Pascasarjana ISI Yogyakarta, ISBI Bandung, ISI Surakarta, dan Sekolah Pascasarjana UGM. Alumni Lembaga Ketahanan Nasional (LEMHANNAS) RI PPRA XLIX 2013. Editor in Chief Jurnal Dance & Theatre Review. Jurnal Tari, Teater, dan Wayang, Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Board Members of Asia Pacific Bond (APB) for Theatre Schools Festival and Directors Meeting. Sebagai Pimpinan dan Sutradara Artistik Lembaga Teater Perempuan (LTP) M.A.S Yogyakarta. Peneliti dalam beberapa program hibah Penelitian DRPM KEMRISTEKDIKTI. Pemakalah dan Penulis Artikel di Jurnal Seni dan Kebudayaan. Pembicara di seminar nasional dan internasional. Penulis buku teater, penerjemah buku ajar teater, dan penerjemah naskah drama. Alamat: Gg Sakura B20, Jln. Abimanyu, Krikilan, Sariharjo, Ngaglik, Sleman. Telp: 081227085556. Email: yudi_ninik@yahoo.co.id



Badan Penerbit ISI Yogyakarta

Jalan Parangtritis Km 6,5 Sewon, Bantul, Yogyakarta 55187
Telepon/Faksimili (0274) 384106

ISBN 978-602-6509-76-5



9 786026 509765